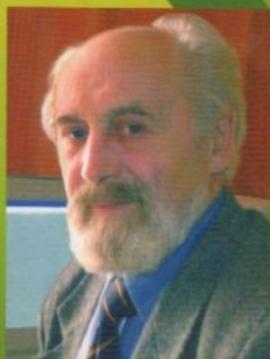


ТЕЛЕВИДЕНИЕ  
КИНО  
ВИДЕО

Книга предназначена студентам  
и всем тем, кто стремится  
повысить мастерство в  
области экранного  
творчества,  
включая  
Multimedia



Алексей Георгиевич Соколов —  
режиссер кино и телевидения,  
профессор, доктор искусствоведения,  
автор книг по теории и практике  
режиссуры и монтажа.

Книжный Интернет -  
магазин фирмы ЭРА  
[www.era.ru/bookstore](http://www.era.ru/bookstore)  
тел. (095)556-2024

телевидение  
кино  
видео

А. Г. СОКОЛОВ  
**МОНТАЖ**

телевидение  
кино  
видео



**А. Г. Соколов**

Монтаж: телевидение, кино, видео — Editing: television, cinema, video. — М.: Издательство «625», 2001.—207с: ил.  
Учебник. Часть вторая Редактор Л. Н. Николаева Консультации по макету О. А. Кириченко

Не разрешается перепечатка учебника частями, в сокращенном и усеченном вариантах, издание в электронном, ксерокопированном, переводном и других вариантах без согласия автора.

Книга представляет собой вторую часть учебника по монтажу для студентов телевизионных и киновузов, курсов повышения квалификации и учащихся специализированных лицеев, для начинающих режиссеров, режиссеров-монтажеров, операторов и режиссеров-мультипликаторов.

Во вторую часть вошли три раздела: организация творческого процесса монтажа, внутрикадровый монтаж, монтаж звука и звукозрительный монтаж. Впервые в учебной литературе внутрикадровый монтаж изложен столь глубоко и подробно. Учебник содержит 50 рисунков, схемы и таблицы, иллюстрирующих принципы и приемы монтажа.

Автор достаточно просто и доходчиво объясняет творческие приемы съемок и монтажа в экранном творчестве.

**ISBN 5-901778-01-4**

© **А. Г. Соколов, 2001**

© **Обложка — Н. Романова**

© Издательство «625»

## Содержание

<b>От автора .....</b>	<b>7</b>
<b>Глава 1. Технология творчества.....</b>	<b>9</b>
Начало.....	9
Съемка.....	11
Просмотр и оценка материала.....	14
Монтаж чернового варианта .....	16
Идем по другому пути .....	23
Продолжение чернового монтажа .....	26
Озвучание .....	32
Запись .....	35
Чистовой монтаж.....	<b>38</b>
<b>Глава 2. Внутрикадровый монтаж .....</b>	<b>41</b>
Рождение приема и его суть.....	41
Творческое применение внутрикадрового монтажа.....	56
Режиссерские и операторские позиции.....	58
Некоторые возможности объективной камеры .....	59
Некоторые возможности субъективной камеры.....	76
Мизансценирование.....	<b>80</b>
<b>Глава 3. Монтаж звука .....</b>	<b>90</b>
Новорожденный побеждает Великого .....	90
Звуки в природе и в сознании человека .....	96
Звук на экране.....	98
Корни профессии .....	98
Звуки в кадре и за кадром. Классификация и терминология.....	102
Принципы монтажа звука.....	<b>104</b>
<b>Глава 4. Звукозрительный монтаж .....</b>	<b>115</b>
Связь зрительных и слуховых образов .....	115
Интервью в документалистике .....	120
Съемка и монтаж диалога .....	131
Монтаж изображения под длинный текст.....	137
<b>Глава 5. Монтаж закадровых текстов .....</b>	<b>141</b>
Монтаж дикторского текста .....	141
Монтаж авторского комментария.....	148
Монтаж внутреннего монолога.....	153
<b>Глава 6. Монтаж шумов и шумовых фонограмм.....</b>	<b>161</b>
Шумы — часть содержания и формы .....	161
Функции шумов .....	162
Шумовое озвучание.....	170
<b>Глава 7. Монтаж музыки.....</b>	<b>172</b>
Функции музыки на экране.....	172
Приемы монтажа музыки.....	183

О простом и тонкостях.....	188
Съемка и монтаж под фонограмму.	
Ритмический монтаж.....	194
<b>Заключение.....</b>	<b>205</b>

*Автор выражает благодарность Алексею Дмитриевичу Сарандуку за добрые советы, высказанные при чтении рукописи учебника*

## **ОТ АВТОРА**

Как хорошо, что вы раскрыли вторую часть учебника. Это означает, что первая часть вами уже прочитана. Вы познакомились с принципами межкадрового монтажа, приемами экранного рассказа и, может быть, даже попробовали их усвоить. Кто-то из вас уже дерзнул искупаться в океане экранного творчества и даже глотнул его соленой водички. Удержаться и не снимать было невозможно (я вас понимаю), и вы снимали.

А кто-то наоборот — наснимавшись много всякого и разного — обнаружил в книге, что все из того, что он открывал для себя с потом и ранами на сердце, задолго до него уже открыли предшественники. Он узнал, что есть еще многое другое: неизвестные ему принципы и приемы, которые теперь сбросят оковы с его таланта. И это — тоже к радости.

Лет тридцать назад на занятиях по монтажу с одной из групп операторов и режиссеров телевидения мне категорически было заявлено: «Ваши принципы монтажа нам не подходят. Мы так не снимаем!»

И они действительно в своих передачах и сюжетах нарушали даже принцип монтажа по ориентации в пространстве. Убедить упрямец в том, что это — не мои личные принципы, а объективные требования особенностей зрительского восприятия оказалось невозможно. Но вскоре выяснилось, что кто-то из начальства продиктовал им, как нужно снимать, и со временем приказ превратился в канон. Думать самостоятельно те «творцы» оказались неспособными.

Раз уж вы приступили к съемкам, то, следовательно, начали и собственно монтаж своих работ, процесс не только творческий, но и технологический. Читать вторую часть учебника некогда. Нужно выдавать снятое на экран. А в технологии монтажного процесса тоже сложились свои каноны, и далеко не самые разумные и не самые рациональные.

Чтобы вы не теряли времени даром, вторая часть учебника открывается главой об организации собственного творчества. Ее следует прочитать обязательно, найти в ней то, что соответствует вашим задачам, и двигаться к завершению работы самым рациональным и экономичным методом. А попутно или параллельно (называйте как хотите) изучайте остальные главы второй части.

На данном этапе освоения всех премудростей монтажа у автора есть только одно пожелание к читателям: не беритесь за крупные работы, пока не изучите и третью часть учебника. Тем более, не подумайте, что, прочитав первую и вторую части учебника, вы сможете окончательно стать профессионалом. Для такого утверждения есть три объяснения.

Во-первых, в третьей части содержатся едва ли ни самые главные ключи к дверям наивысшего проявления монтажа, открывающие путь к успеху, именуемые драматургией.

Во-вторых, мастерство специалиста складывается не только из всего объема знаний в области монтажа.

В-третьих, вся наука, приобретенная с помощью учебника, в голове творца должна пройти путь превращения в образ его мышления и закреплённые навыки. А это приходит только через пробы и ошибки.

Счастливого вам пути по дороге к свободному творчеству.

## Глава 1. ТЕХНОЛОГИЯ ТВОРЧЕСТВА

### Начало

В начале сотворения Мира было Слово.

В начале сотворения любого произведения всегда стоит... Идея. Это вовсе необязательно словесно выраженная фраза или даже логически обрисованная мысль, а нечто... Что-то бесформенное, неуловимое, мерцающее, мгновенное, вспыхивающее и в какой-то одной детали необычайно яркое и обязательно притягивающее. И если вас куда-то потянуло, на какие-то подвиги — монтаж уже начался.

Один из моих фильмов родился от сцены на внутреннем экране, которая молнией промелькнула перед глазами: два взрослых балбеса ножницами откромсали друг другу брюки до шорт, чтобы стать детьми.

Все! Дальше «поехало» само — поступок за поступком...

Если фильм или передача документальная, то им предшествует изучение материала и объектов, знакомство с будущими героями, наполнение себя и своей памяти фактами, поступками, обстановкой, чужой логикой действий. Нельзя писать о том, чего совсем не знаешь.

Придумывается фабула и сюжет, завязка и развязка и главное — пружина всего действия — конфликт. Перечисленное должно присутствовать не только в документальных фильмах, но даже и в захудалом сюжете новостей, пусть в урезанной и угловатой форме, но обязательно задавать принцип рассказа и композицию произведения.

Если все предложенное выполнено, то вы уже находитесь в активной фазе монтажа. Перед внутренним взором проскочило и про-мелькало столько кадров и картин, что порой, кажется, будто их не сосчитать, но главное уже «снято».

Вот это и есть монтаж. Монтаж — в мечте о будущем фильме.

Сначала обычно пишется заявка — несколько страничек на бумаге, краткое описание, квинтэссенция будущей экранной работы. А потом — литературный сценарий. В нем вы не кое-как, в первом попавшемся порядке, записали фразы, а отобразили и слова, и образы, и действия героев. Вы примерили мысленно ход логики. Переставили местами события и столкновения героев, чтобы так, а не этак шло действие, чтобы усиливалось напряжение восприятия, чтобы зритель испытал открытия и неожиданность поворотов событий, чтобы не смог предугадать, что случится дальше. Вы на себе испытываете, как на кролике, что поймет и подумает зритель, что он переживет и почувствует, когда увидит то, что, не видя, видели вы.

Это и есть монтаж! Фильм уже существует в воображении автора. И не играет никакой роли — кто вы на самом деле — журналист, драматург, режиссер, сценарист или оператор. Каждая из названных профессий имеет свою долю авторства в экранном произведении.

Считаем, что литературный сценарий написан. Но автор — не вы. Вы — режиссер. Поверьте — это не плохой, а хороший вариант. Вам все равно предстоит проделать ту же самую работу души и мысли, которая описана выше. Но только с меньшим правом на ошибку. Режиссеру не положено ошибаться. Его ошибки стоят больших денег и больших неприятностей. Но хуже всего разочаровываться самому в себе.

Поэтому режиссерский сценарий (покадровая запись всего фильма) разрабатывается с особой тщательностью. В нем учитываются и десять принципов соединения кадров, и приемы экранного рассказа образами, и звукозрительный монтаж, и сочетание слова и музыки, и еще много других режиссерских премудростей от выбора исполнителей до стилистики изобразительного решения.

По режиссерскому сценарию или одновременно с ним делаются раскадровки и рисуются мизансцены — ничто иное как монтажный проект фильма, основная часть *постановочного проекта*.

Оговоримся сразу, что в постановочный проект входит еще режиссерская концепция, — объяснение того, что режиссер собирается рассказать зрителям своей постановкой, какими средствами он этого достигает и во имя чего собирается, собственно, пуститься во все тяжкие перипетии создания экранного произведения. Кроме этого в постановочный проект обязательно включаются перечень объектов и мест съемок, действующих лиц и актеров-исполнителей, эскизы костюмов и декораций.

Не следует думать, что документалиста или режиссера просветительской передачи это вовсе не касается. Да, не всегда можно предугадать ход документально снимаемого события. Не всегда удастся заранее осмотреть даже место будущей съемки. Но всегда не обходимо хотя бы предположить, как могут быть проведены съемки, что главное следует зафиксировать и каким образом этого можно добиться. Каждый раз следует заранее продумывать монтажный план предполагаемого эпизода до съемок. Для режиссера это должно быть таким же обязательным, как почистить утром зубы. Можно и не чистить, но дело кончиться зубной болью. Поэтому перед съемкой лучше набросать эскизы раскадровок, чтобы оператор в быстро меняющейся ситуации не растерялся, не остановил съемку, не забыл снять перебивки и варианты, ухватив главное.

«Наука» драматургии и «наука» режиссуры, о которых шла речь, это — самостоятельные науки. Но *технология организации творческого процесса монтажа начинается именно с момента рождения замысла*.

Итак, сегодня у вас первый съемочный день! Торжественное и волнующее событие.

Мы будем рассматривать параллельно два процесса: как снимать и монтировать игровой фильм и то же самое про документальную работу. Документальная передача, если она снимается много дней и имеет большой объем материала, делается почти также.

Главный лозунг всей дельнейшей технологии творчества придумали американцы: время — деньги. В организации

процесса монтажа он имеет буквальный смысл. По тому, насколько быстро и четко работает на монтаже режиссер или режиссер-монтажер судят о его профессионализме.

Все, что отснято на пленку и еще не смонтировано принято *на-зывать материалом*. На любой картине и передаче его обычно поучается в несколько раз больше, чем запланированное время экранной работы. Он может превосходить по количеству времени окончательный вариант монтажа в 5,10,20 и даже 30 раз. Держать в голове каждый кадр и дубли с их началами, концами, содержанием и нюансами, когда их насчитывается до тысячи и больше не удастся ни одному режиссеру. И для этого не нужно напрягать голову.

## Съемка

Первая технологическая задача на съемках — четкая *маркировка снятых кадров и групп кадров, кодирование всего материала*. Это относится ко всем видам экранного творчества. Методы разные, цель — одна: обеспечить простоту и высокую скорость работы с борки материала.

Тем, кто снимает игровые фильмы, — проще. Существует прадедовский способ еще со времен хорошего кино — «хлопушка».

«Хлопушка» — это доска с надписями, цифрами и планкой для хлопка (рис. 1).

На доске обычно краской пишутся название фильма, которое не меняется до окончания монтажа и озвучания, и слова: «эпизод», «сцена», «кадр», «дубль». Номера кадров, дублей (цифры) и названия сцен пишутся мелом, иногда используются сменные пластинки с названиями и цифрами.

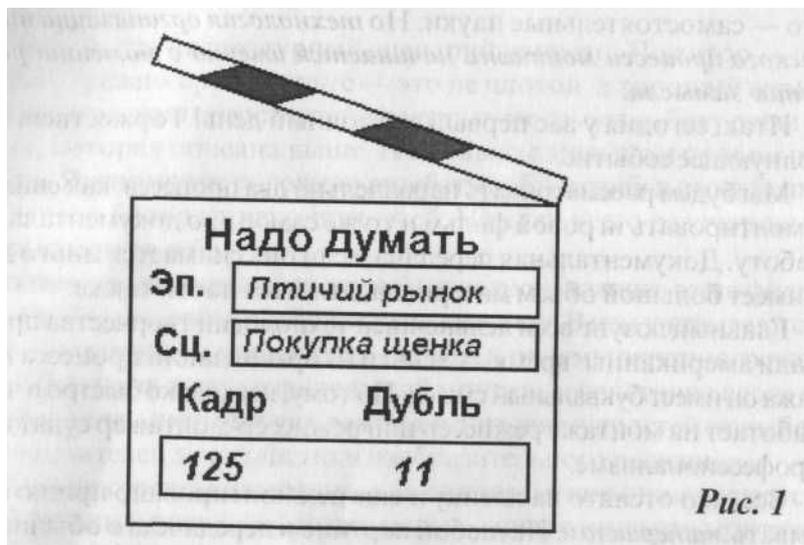


Рис. 1

1.	Название фильма	<b>Надо думать</b>
2.	Эпизод	<b>Птичий рынок</b>
3.	Сцена	<b>Покупка щенка</b>
4.	Кадр (по режиссерскому сценарию)	<b>133</b>
5.	Дубль	<b>5</b>
6.	Немой или синхронный	<b>Н (С)</b>
7.	Дата	<b>02.07.01</b>

«Хлопушка» изготавливается одна или в двух экземплярах и служит до последнего дня съемок.

По завершении фильма она чаще всего переходит в ранг реликвий режиссера.

Даже если игровая работа снимается на самой современной видеотехнике, в начале съемки каждого кадра помощник режиссера обязан вынести «хлопушку» перед объективом камеры с точной записью всех данных, а после команд «мотор» и «есть мотор» произнести название сцены, кадра, дубля и хлопнуть планкой по доске. Когда для повышения качества записи звука используются отдельный высококлассный магнитофон, хлопушка — главный и незаменимый инструмент синхронизации звука с изображением.

Если кинокамера имеет систему отметок синхронизации на изобразительной и звуковой пленках, то оператор дублирует такой отметкой работу «хлопушки».

Теперь вы застрахованы от потери массы времени на поиски нужного кадра или дубля. И что бы ни случилось, вплоть до вынужденной замены кого-то из команды, новый человек всегда сможет найти искомый кадр.

Хлопушка — добрый ангел-хранитель, оберегает работу съемочной группы от неразберихи в материале.

В документалистике дело обстоит сложнее. Размахивать «хлопушкой» перед носом актера считается нормой, а то же самое перед лицом документального героя считается непристойным. И чаще всего бывает просто невозможно. Поэтому

требуется высокая степень слаженности в работе оператора и режиссера. Хотя иногда пользуются хлопком в ладоши прямо перед объективом кинокамеры, если идет раздельная запись изображения и звука.

Но при любых обстоятельствах оператор или его ассистент, или ассистент режиссера обязаны, во-первых, пронумеровать все кассеты: 1-я, 2-я,... 28-я и т. д. и вести съемочный журнал. Таблица 1.

Съемочн. день	Дата	№ кассеты	Название сцены	Место съемки	Код начала	Код конца
8-й	1.07.01	4-я	Покупка щенка	Птичий рынок. Москва	02.34.28	02.49.31

Таблица 1

*i*

В двух последних колонках записывается **тайм-код** (временной код): часы, минуты и секунды начала и конца съемки этой сцены. Число кадров (четвертая пара цифр) обычно в журнал не пишется, так как они потребуются только при точном монтаже. А для поиска сцены на кассете вполне достаточно кода из трех пар цифр.

Тайм-код во всей технологии видеомонтажа — ключ к профессиональной работе, палочка-выручалочка режиссера и монтажера.

На некоторых камерах тайм-код сразу прописывается на одну из дополнительных дорожек или между кадрами. Но это не обязательно. Важно, чтобы оператор до и после съемки записал в журнал показания тайм-кода в окне визира. А дальше мы к нему будем возвращаться еще много раз. В документалистике не всегда удается записать тайм-код каждого из кадров в журнал. Но после съемки обязательно выполняется подробная запись всех параметров (№ кассеты, тайм-код начала и конца съемки, дата, место съемки, условное название сцены). Эти записи вы оцените позже, когда начнется разборка материала по прошествии большого количества времени.

#### Просмотр и оценка материала

Проверим на слово, что вы сделали все, как нужно. Условия для работы идеальные. Вечером или спустя несколько часов, или на следующий день, как бывает у кинематографистов, вы обязательно просматриваете материал на экране. Это невероятно интересно! Что получилось, как удалось реализовать задуманное? Просмотр на камере не позволяет сделать всестороннюю оценку. Смотреть полагается на экране. Но все равно не обольщайтесь! Трезво и рационально оценить первый материал весьма тяжело. Однако эту работу надо обязательно проделать. Мысленно нужно попытаться сложить, смонтировать снятую сцену. Для этого иногда материал просматривают даже два раза.

Цель предварительных просмотров: проверить, что получилось, нужны ли досъемки или, хуже того, — пересъемки. Что греха таить: не всегда сразу получается то, что задумано. Иногда уже по материалу понимаешь, что недостает пары крупных планов, перебивки или дополнительного пейзажа для создания настроения. Пока съемочная группа и техника находятся в близи объекта, лучше это сделать сразу.

Считаем, что все съемки проведены со всеми записями и рекомендациями.

При съемках игровых фильмов или спектаклей, а тем более сериалов, процесс отбора дублей и сборки кадров в сцены начинается буквально на следующий день, идет параллельно до конца съемочного периода и заканчивается в монтажно-тонировочном периоде, в Post Production.

Если документалистам удастся идти тем же путем — это чрезвычайно удобно. Но чаще весь материал оказывается в руках режиссера только после завершения части съемок или всей работы.

А дальше начинается собственно монтаж.

Возможны три варианта организации творческой технологии. Но при всех вариантах следует стремиться сэкономить время и средства.

*Вариант первый.* Вы работаете на киноплёнке. Никаких проблем нет — вам напечатали с негатива позитив. Монтажер подложил синхронно все дубли. Материал необходимо разобрать, отобрать дубли, а дальше можно резать и клеить, соблюдая последовательно все прочие рекомендации.

*Вариант второй.* Вы снимаете на видео. Допустим, что компьютера для черного монтажа у вас нет. Тогда весь материал необходимо перегадить на VHS с тайм-кодом, чтобы сохранить в неприкосновенности оригинал съемки. На VHS производить разборку материала, отбор дублей и черновой монтаж. Это не зависит от того, каким будет окончательный монтаж — линейным или нелинейным.

*Вариант третий.* Если имеется возможность работать в цифровой технологии, то до перегонки на винчестер предварительно на экране отсмотреть весь материал. По экрану отобрать дубли с записью номеров кадров и номеров дублей, принять решение о том, что вообще не пойдет в монтаж, и только после этого перегадить весь нужный материал со сжатием на винчестер дешевой компьютерной системы.

На игровых картинах, а тем более на сериалах разборка материала начинается с первого дня. Режиссер с монтажером отбирают дубли, и монтажер позже самостоятельно складывает черные сцены. И так должно быть до конца съемок. Съемки и черновой монтаж идут параллельно. А режиссер постоянно ведет контроль за ходом черного монтажа. Материал, как

говорят профессионалы, подбирается по сценам и эпизодам в предварительной последовательности без окончательной подрезки начал и концов кадров. Но сразу вы сами или монтажер начинают формировать резерв — кадры-варианты и кадры, которым не нашлось места в воображаемом черновом монтаже, но представляющие собой несомненный интерес.

## Монтаж чернового варианта

### *Первый шаг*

Именно черновой вариант составляет основной этап таинства создания произведения. На этом этапе режиссер и монтажер окончательно принимают решение, где будут находиться голова, сердце и душа их детища, из каких материй они будут сложены. Увлекательный и завораживающий процесс, когда прямо на глазах появляются первые и долгожданные черты собственного «ребенка».

Смена техники происходит столь стремительно, что попытки шагнуть с ней в ногу обречены на неудачу. Пока пишется учебник, существует одна, кажущаяся новейшей, а когда вы его будете читать, может оказаться, что уже родилась еще более новая. Но неизменным, при всех технических новинках, останется технология самого творчества, а краеугольным камнем в ней—*монтаж чернового варианта произведения*.

Руководящим «чертежом», по которому строится черновой вариант монтажа, конечно, является режиссерский сценарий с раскадровками и пометками режиссера об изменениях и дополнениях.

Но мы возьмем для примера самый сложный случай, документальный фильм. Все снимается в далекой экспедиции, где-то в горах или в тундре, где нет электричества, проясочных машин и телевизоров. День за днем вы фиксировали камерой работу экспедиции, жизнь аборигенов или поведение животных. Работа, что называется, шла по науке: на каждой кассете или коробке негатива — названия сцен, в журнале — записи тайм-кодов, дат и мест съемки. Все, как положено.

И вот вы дома. Если вы сняли фильм на киноплёнку, вам через пару дней вручат десяток коробок позитива с повторением надписей, которые были на коробках негатива. По более современной технологии, вы получите весь материал на кассетах VHS, переписанный прямо с негатива. В данном формате предстоит осуществить черновой монтаж.

Так или иначе — перед вами сразу несколько кассет, а в них 5-10 часов материала. Литературный и режиссерский сценарий были приблизительными. На месте будущих съемок ни вам, ни автору сценария побывать до начала работы не было возможности. В материале много нового, неожиданного, непредвиденного. Старая драматургическая схема расплзлась по швам, а новая еще не родилась. Ее-то вам и предстоит найти, вылепить в черновом варианте. Первым делом материал лучше один-два раза посмотреть в зале или на высококачественной аппаратуре. Это поможет вам отметить потенциальные возможности воздействия отдельных кадров на зрителя, изобразительные достоинства и недостатки материала. Такая процедура обязательна. В материал следует вглядываться, его следует эмоционально впитать в себя.

Весь материал в ваших руках. Вы свободны в своих действиях. Можете смотреть материал тысячу раз даже дома. Но у вас есть одна святая обязанность: на первый просмотр пригласить всех, кто участвовал в съемках. Проявите уважение и благодарность к их труду, пригласите даже водителя машины, если есть такая возможность. Тогда они согласятся с вами работать и дальше в еще более тяжелых условиях.

Благодарность режиссера к помощникам — первое качество профессионала, фундамент режиссерской этики.

Если вы начинаете работать с монтажером, пригласите и его, но дайте ему предварительно прочитать сценарий.

Итак — первый просмотр! Время терять нельзя. Таинственный процесс рождения произведения вступил в решающую фазу. Перед вами бумага и ручка. Записываете по ходу просмотра свои соображения, впечатления, обрывки мыслей и то интересное, что невольно говорят ваши помощники. Их мнения и идеи могут оказаться полезными и ценными, они могут заметить и трактовать то, что случайно проскочит мимо режиссерского глаза и уха. Они тоже были на съемках. У них тоже сложились свои эмоциональные впечатления от виденного в жизни. У них появились суждения от сравнения жизни с тем, что получилось на экране. Не будьте снобом. Отбросить лишнее — всегда успеете. А запас идей карман не тянет.

А пока не забывайте американский принцип: время — деньги. На этом этапе работы он обретает характер безжалостной реальности. Ваши расходы на монтаж прямо зависят от вашего профессионализма и хладнокровия.

Второй просмотр проводите с монтажером, если таковой помощник у вас имеется. Повторный просмотр дает возможность, во-первых, хорошо запомнить образы, запечатленные в кадрах, а во-вторых, мысленно начать поиск драматургической конструкции вашего произведения. Хотите вы этого или нет — такие процессы будут идти сами собой и осознанно, и подсознательно. Больше двух раз смотреть материал — дело неразумное. Вы не продвинетесь вперед, а лишь потеряете время. Рациональный способ организации творчества подразумевает другой путь.

Когда вы наедине с монтажером просматриваете материал, можете давать свои пояснения, но не навязывайте сразу свою точку зрения. Его свежие впечатления могут неожиданно для вас выявить глубинные пласты мыслей и эмоций в материале, о которых вы даже не гадали. Конечно, если с вами настоящий режиссер-монтажер, а не инженер монтажа! Не бойтесь, что потеряете свое лицо. Режиссер при любых обстоятельствах имеет решающее слово и несет всю ответственность за полноценность произведения.

После просмотра с монтажером меньше говорите сами и больше слушайте. Ваш помощник также заинтересован в успехе. Стоит с ним обменяться мнениями, оценить, что получилось лучше и хуже, что может стать «ударной» сценой или изюминкой картины. Если вы не согласны с позицией коллеги, не отвечайте сразу «нет», возьмите паузу, скажите, что подумаете, не отбивайте ему охоту к творчеству и вдумчивой работе.

При перегонке обязательно на весь материал должен быть вписан тайм-код. Или тот, что писала камера (что лучше) или новый. Но у вас в руках должен оказаться лист, в котором, к примеру, записано:

1-я кассета VHS = 1-й кассете Betacam (код от 00.00.08 по 00.19.09) 2-й кассете Betacam (код от 00.20.04 по 00.39.11) 3-й

кассете Betacam (код от 00.40.01 по 00.60.02) и т. д.

Это означает, что на первой кассете VHS, или на винчестере, у вас записан по порядку материал с первой по пятую кассету Betacam — итого — 1 час 24 минуты и 49 секунд материала. 1-я кассета оригинала — с 00.00.08 по 00.19.09.2-я кассета оригинала — с 00.20.04 по 00.39.11 и т. д. Без этих точных данных вам потом не обойтись. Если кто-то из ваших помощников или вы сами поленились и не сделали этих записей, то неизбежно вам придется краснеть и слышать упреки профессионалов, с которыми предстоит дальше работать, и терять дорогостоящее время на чистовом окончательном монтаже и при озвучании.

Первичный материал и кассета, на которой он записан, называется *оригиналом*. В кино — это негатив. Его хранят, как зеницу ока, держат неприкосновенным до окончания озвучания и чистово-

го монтажа. В нем — весь ваш и вашей группы титанический труд. Дороже оригинала нет ничего.

### Второй шаг. Разборка материала

Начинается собственно *черновой* монтаж.

Он выполняется одинаково как параллельно со съемками, так и в работе со всем материалом одновременно — по частям — по сценам и эпизодам.

В документалистике, в просветительском и учебном кино и телевидении практически не случается, что материал точно соответствует даже режиссерскому сценарию. Так бывает и в игровом кино, когда на съемках имела место импровизация. Актеры, жизнь и личности героев преподносят столько неожиданностей, что картину и ее драматургию приходится переосмысливать заново. К этому нужно быть готовым с самого начала.

Теперь не слова в сценарии, а образы на экране становятся «кир- , пичами», из которых строится произведение.

#### Первое действие.

Разобрать материал по сценам или эпизодам, сгруппировать кадры по общности развития действия в каждом куске и дать им условные названия или взять названия из сценария.

Мы продолжаем рассматривать случай, когда весь документальный материал обрушился на режиссера и монтажера одновременно.

Подбор сцен в документалистике не всегда получается сразу. Чаще всего в материала присутствует некоторое количество кадров, которые явно представляют интерес, но пока не находится решение, куда их приобщить. Их складывают отдельно как резерв.

#### Второе действие.

Просмотреть материал первой сцены, с которой вы начинаете монтаж, и переписать на бумагу все кадры с тайм-кодами данной сцены. Если на данном этапе вы имеете дело с линейным монтажом, то эта процедура становится строго обязательной. Монтировать сцену, как и всю работу, нужно мысленно, в голове, независимо от технологии, от того, что у вас в руках: киноплёнка (рабочий позитив) или мышка компьютера.

Получается таблица похожая на *таблицу 2*. Если в сцене больше 20-30 кадров, то необходимо сразу сделать ксерокопию таблицы кадров, чтобы не писать все снова, а только переключать кадры, подбирая их монтажную последовательность.

Кассеты VHS: N1 и №3 Название сцены: <i>Старухи у щтец</i> Дата: 20.022001 г.			
№	Тайм-код	Содержание кадра	Текст. Примечания
1	00.00.09 - 00.00.22	ПНР по улице деревни. Идут две старухи.	
2	00.00.22 - 00.00.28	Ср. Кузнец выковывает подкову. Заготовка начинает принимать	В звуке удары молота.
3	00.00.28 - 00.00.41	Кр. По заготовке ударяет кувалда. Летят искры.	Эффектно
4	00.00.41 - 00.01.08	Ср. Помощник раздувает мехом пламя. Кладетзаготовку на угли.	За кадром: <i>Что-то твои бабули забыли про нас.</i>
5	00.01.08- 00.01.14	Кр. Лица идущих старух.	
6	00.01.14- 00.01.39	Общ. Старухи появляются в дверях кузницы.	<i>- Здравствуйте! - Здравсте, бабули! Легки на помине. Ваши грабли готовы.</i>
7	00.01.39 - 00.01.49	Кр. Лицо помощника. Он улыбается, Затемненный кадр.	Брак
8	00.02.01 - 00.02.10	Общ. По улице проезжает велосипедист.	Перебивка.
9	00.02.10- 00.02.23	И т. д.	

Таблица 2

Дальше вы режете ксерокопию таблицы на полоски с кадрами и раскладываете их в соответствии с вашим монтажным замыслом.

Разложили на столе полоски и мысленно пробегаете, прокручиваете логику рассказа. Ваше воображение должно при

этом учитывать и десять принципов межкадрового монтажа, а одновременно чистоту и изящество приема рассказа образами.

Выложили первый раз, глянули на последовательность и споткнулись на каком-то месте. Вот тут-то и проявится удобство предварительного, мысленного, виртуального, если хотите, монтажа на бумаге: без усилий, излишних затрат времени, почти мгновенно можно переложить полоски с кадрами в новом варианте и снова мысленно оценить результат. Считаем, что после двух-трех попыток вы достигли желаемой цели — сцена, по вашим предположениям, донесет до зрителя нужную вам мысль и передаст атмосферу события. Теперь наклейте полоски с кадрами на новый лист бумаги. Последовательность кадров может получиться такой по нашей таблице: 1 —5—8—2—3 4 7. После этого можно перемещаться к монтажному столу, в дешевую аппаратную или к компьютеру, если позволяют средства и условия.

Но лучше аналогичным образом смонтировать пять-шесть сцен и только после этого садиться за реальный монтаж.

Когда в тексте идет обращение к читателю «вы», это означает, что имеется в виду и режиссер, и журналист, и монтажер, как одно лицо.

### **Третий шаг. Первая сборка**

Задача проста — собрать из отдельных кадров сцену, последовательность образов по бумажному варианту, склеенному из полосок. При работе с киноплёнкой и монтаже на компьютере процесс практически одинаков.

*Первое действие.* Начать следует с того, что разрезать материал на кадры и выкинуть заведомый брак, который обязательно присутствует в материале. Это — разгоны камеры, прокрутки, случайные кадры, снятые для проверки камеры, и т.д.

Далее кинокадры обычно сматывают в ролики и раскладывают на полочки монтажного стола так, чтобы кадрики начал были видны на просвет.

Аналогично «раскладываются» кадры в компьютерных программах: первые кадрики каждого кадра (начала) выводятся на монитор в специальном окне.

*Второе действие.* Перед вами на полочках или на экране монитора все кадры. Если количество кадров в сцене небольшое и у вас нет записи на бумаге, то первоначально взгляните в них. Вспоминая, как вы снимали, наметьте порядок сборки кадров. Мысленно организуйте последовательность рассказа в своем воображении. Сделайте перестановки в уме, коли это требуется по вашему разумению, глядя на начала кадров. А после этого разложите кадры в ужной вам последовательности. Подразумевается, что вы их помните целиком.

Мысленно сложили. Вроде бы получается... По таблице, склеенной на бумаге или без нее, собирайте от начала и до конца всю сцену, соединяйте кадры, не просматривая стыки. Не старайтесь сразу откромсать длинноты, статику на началах и концах панорам, не подгоняйте чисто по движению действия в кадрах друг к другу. Цель — не чистота стыков, а проверка логики действия и рассказа в целом.

После первой сборки просмотрите сцену целиком. Результат вам — совершенно точно — не понравится. Следовательно, все идет хорошо! Это означает, что вы видите как убрать длинноты и шероховатости. Но пока следите только за развитием действия и логикой. Если сцена по первой прикидке монтажа, как вам кажется, может получиться выразительной и логически четкой, если предварительный вариант вызывает у вас уверенность в правоте последовательности, то, просмотрев ее еще раз, приступайте к чистке огрехов и длиннот. Если заметили грубые просчеты в логике, то переставьте кадры местами, а при необходимости добавьте что-то из резерва.

Хотя режиссер должен внутренне ощущать и представлять, в каких ритмах должна развиваться эта сцена и как эти ритмы сопоставятся с ритмами соседних сцен, не зарезайте материал до конца. Оставьте себе мосты для отступления. Просматривая сборку, держите в памяти то настроение, которое, по-вашему, должно присутствовать в данной сцене. Это поможет принять решение о будущем характере окончательного монтажа.

Монтажный стол издавна называют хирургическим столом режиссера. Делайте нужную операцию на «теле» сцены. Компьютер — тот же, но только виртуальный стол для вырезания опухолей и сшивания ран. Пользуйтесь для выполнения операций тем, что отложено в запас и вариантами съемки. Уже на этом этапе они могут вам оказать ощутимую поддержку.

Помните, что вы уже знаете материал наизусть, что время на его восприятие вам требуется существенно меньше, чем зрителю, который увидит это впервые. И еще: материал, просматриваемый на маленьком экране, входит в сознание быстрее, чем на большом.

И вот, наконец, сцена в черновом варианте (по вашему разумению) все-таки получилась. Смонтированную на киноплёнке сцену можно положить в отдельную коробку и написать сценарное название. А в компьютерном варианте ее следует переписать на винчестер и файлу присвоить то же сценарное имя.

Так, одна за другой монтируются все сцены, но каждая сцена отдельно в черновом варианте. Склеивать сцены между собой еще рано.

Если вы сняли документальный материал с большим количеством синхронных кусков (разговоров, интервью или беседу), первым делом, до разрезки материала, расшифруйте фонограммы, запишите весь текст в лицах на бумаге.

Хотите работать профессионально и быстро: не слушайте удалых инженеров от монтажа. Гонять материал для выбора нужных кусков текста по пять раз — занятие для тупых. Без переписывания текста на бумагу, которое выполняет обычно ассистент режиссера, можно смонтировать только сюжет для новостей.

Для фильма и добротной передачи требуется тщательный отбор и монтаж текста, а такая работа при определенном опыте легко выполняется, если речь героев находится перед вами на обычном столе на бумаге. (Как выполняется эта операция вы сможете прочесть в параграфе Монтаж текста.)

Так работают и русские, и немцы, и англичане. Так работают по обе стороны Тихого и Атлантического океанов.

Здесь мы вынуждены приостановить рассказ, чтобы сделать отступление.

Идем по другому пути

У вас совсем плохо с бюджетом.

Перед вами сразу оказалась гора кассет. Что делать и с чего начать?

Существует путь, который рекомендует английский режиссер-документалист и известный педагог Майкл Рабигер в учебнике «Режиссура в документалистике»<sup>1</sup>.

Все, снятое на системе Betacam, перегнать на VHS с тайм-кодами.

Цель — сэкономить время и деньги при создании наилучшего варианта. И не играет роли, каким будет ваш окончательный монтаж — линейным или нелинейным, на компьютере или без компьютера, — считает М. Рабигер. Важно другое: как осуществить боль

*'Michail Rabiger. Directing The Documentary. — New York: Focfl Press, 1998.*

шую часть работы, не используя дорогостоящую технику. А дальше необходимо сделать черновой бумажный монтаж.

Для этого нужно набраться терпения и записать по кадрам весь материал на бумаге вместе с тайм-кодами от начала и до конца, пользуясь телевизором и видеоплеером.

Форма записи может быть произвольной, а можно воспользоваться предложенной нами таблицей.

И так — весь материал! По кадрам от начала и до конца!

Появились идеи по ходу записи — приклеивайте дополнительный лист справа и пишите свои соображения: с этого кадра начать сцену «Бой быков» и т. д.

Теперь у вас есть полное покадровое описание всего материала. Сделайте с этой монтажной записи ксерокопию.

Присвойте в копии монтажной записи каждому эпизоду и каждой сцене свой дополнительный код. Пусть это будут разноцветные квадратики, нолики, галочки. Тогда цвет будет обозначать принадлежность кадра к эпизоду (красный — «Конфликт титанов»), а форма знака укажет вам на название сцены (галочка — «Бой быков», кружочек — «Знакомство абorigенов»).

Поручите ассистенту режиссера расшифровать (сделать письменную запись) всех текстов интервью и синхронных разговоров в кадре.

Монтаж текста профессионалы всегда проделывают на бумаге. Восстанавливая в памяти интонации, они понимают, какие куски можно вырезать и после этого какие фразы с какими можно смонтировать без ущерба для впечатления гладкого выступления героя и для комфортности восприятия зрителя.

Рассортируйте кадры ксерокопии монтажной записи, разрезанной на полоски по отдельным сценам. Путем раскладки полосок с кадрами на столе сложите в монтажной последовательности каждую из сцен.

Настал торжественный момент: пользуясь только записями на бумаге, можно сделать первую попытку — по кадрам сложить первый вариант фильма.

Правда, предварительно вам предстоит еще выбрать и подчеркнуть в расшифровках нужные смысловые куски текстов и интервью, чтобы не перечитывать каждый раз все тексты целиком, а только ключевые куски речи героев. Дальше — все по «науке».

Мысленно читая описание кадров и выделенные тексты, восстанавливая их на своем внутреннем экране, план за планом выиз набора нарезанных кусков монтажной записи складываете последовательность изложения содержания картины, «как ребенок составляет из отдельных, разбросанных кубиков с буквами целое слово или фразу»<sup>1</sup> по выражению Л. Кулешова. Можно это делать на большом столе. Когда наберется много сцен, перенесите раскладку на пол. Здесь вы не ограничены в длине.

Если фильм небольшой, до 13 минут, то предложенный вариант — самый оптимальный. Но когда размер вашей экранной работы превышает 20 минут, то делайте ее по частям. Сначала смонтируйте по очереди первый эпизод, состоящий, скажем, из пяти сцен. Мысленно пройдите по кадрам и попробуйте сопереживать со зрителем, которому предстоит смотреть работу впервые.

Конечно, в голове режиссера уже до съемок и во время съемок мог сложиться план монтажа каждой сцены или большинства сцен. Вот этот план и должен послужить путеводной звездой в подборе первого варианта.

Но допустим, этот вариант вас чем-то не устроил. Без чьей-либо помощи, без затрат денег вы переставляете кадры и тексты местами, перекладывая нарезанные куски бумаги. Вы работаете, вы творите свое произведение в своем воображении! Вот он — профессионализм в монтаже при самых малых затратах.

Наконец первый вариант собственного творчества на бумаге удовлетворил вашу требовательную натуру. По крайней мере можно заказывать смену монтажа на VHS — черновой бумажный вариант фильма готов к реализации.

Напоминаем, что техника будет меняться, и, возможно, вскоре мы будем пользоваться другими дешевыми техническими системами. Например, цифровыми.

Дальше существуют два пути. Вес зависит от оборудования, на котором вам предстоит работать, и от вашего бюджета.

Здесь уместен лишь небольшой комментарий о главном. Пока вы складывали бумажный вариант сценария, вы работали скульптором, который из глины пластических и звуковых образов лепил Драматургию фильма, строил интригу мысли, «подсовывал» зрителю ложные ходы для размышлений, чтобы заставить его наиболее остро пережить главные события. При этом учитывались и десять принципов монтажа, и приемы экранного рассказа, и чисто драма-

*'Кулешов Л. О задачах художника в кинематографии. — В жур. Вестник кинематографии, 1917, № 127. С 37-38.*

тургические приемы, заставляющие зрителя с возрастающим интересом следить за ходом авторской мысли и

действиями на экране.

Что объединяет все варианты профессиональной организации творчества — монтаж в голове, в воображении режиссера. Это — генеральный путь творческого процесса.

А дальше по склеенной монтажной записи, как по нотам, вы складываете свою работу в любой из существующих или будущих технологий монтажа.

Продолжение черного монтажа

#### ***Четвертый шаг***

Вам предстоит делать окончательный чистовой монтаж на технике линейного монтажа или без использования компьютера. Каждая перегонка материала, каждое копирование может ухудшить качество изображения почти на 15%. Два раза перегнались — на треть изображение хуже качеством! А еще раз, и нет половины! Хочешь — не хочешь, а количество циклов копирования следует свести к минимуму, т.е. к одному. Поэтому почти окончательный или полностью окончательный вариант монтажа следует сделать на VHS-ных копиях, чтобы потом повторить его в чистовом варианте на системе высокого качества.

Приступаем.

Перед вами аппаратура линейного монтажа для VHS, кассеты VHS с неразобраным материалом и бумажный черновой монтаж. Собираете, используя так называемые прямые склейки. Тайм-коды помогают вам искать, где и на какой кассете находится тот или иной следующий кадр. Первоначально не подрезайте начала и концы кадров до полной чистоты. Вставляйте лишние кадры, которые (по вашему предположению) могут расширить или усилить действие, но вызывают сомнения. Не отрезайте статику на началах и концах панорам. В случае перемонтажа она вам может пригодиться. Вырезать успеете.

Если вы начинающий режиссер, будете дрожать за каждый кадрик материала. Со временем и накоплением опыта станете резать смело и безжалостно выкидывать лишнее, а пока нужно войти в ощущение оптимальной длительности кадров. С первого раза и без контекста, без последовательного просмотра на экране, такую операцию проделать довольно трудно.

Не просматривайте каждую склейку по пять раз. Не гоняйте материал туда и обратно, чтобы убедиться в комфортности стыка или в четком выполнении одного из 10-ти принципов монтажа. При последующих просмотрах только фиксируйте мысленно, где и что можно отрезать.

С некоторым запасом необходимо оставить текстовые куски с синхронной речью в кадре, чтобы увязать их словесные акценты с логикой рассказа в изображении. Ваша задача на данном этапе состоит в том, чтобы выстроить последовательно весь фильм, прикинуть, что получается, попробовать ощутить живое целое будущего организма.

Одна обязательная рекомендация.

Если при съемке текст героев был записан на две дорожки, то обязательно сохраните его на двух дорожках. Если вы сталкиваете высказывания двух персонажей, то пишите их слова тоже на разных дорожках. Такая технологическая схема существенно поможет вам при сведении звуковых фонограмм и окончательной записи в чистовом монтаже улучшить качество звучания текстов путем отдельной корректировки каждого голоса.

#### ***Пятый шаг***

Первый просмотр — на большом мониторе или на телевизоре. Киношники это делают обычно в зале.

Главная задача на данном этапе — оценить по черновому монтажу, как складывается или почему не складывается драматургическое решение, правильно ли выбран порядок монтажа сцен. К тому же, насколько доходчивыми оказались ваши мысли, как эмоционально может подействовать на зрителей будущий фильм. Какие куски и сцены получаются эффектными и убедительными, а какие требуют «ремонта», переделок или удаления. От всего, что не получилось, избавляться придется безжалостно, как бы ни были дороги отдельные кадры, добытые титаническими усилиями. Плохо, если вы придете в ужас от увиденного и у вас опустятся руки, но так же плохо, если вас захлестнет эйфория восторга от собственного высокого «искусства».

Смотреть работу нужно с карандашом в руках. А еще лучше с помощником, который запишет ваши чмоки и плохо осмысленные возгласы во время просмотра. Попутно вы запоминаете грубые стыки кадров, ошибки в движении и т. д., но это все — мелочи. Пока на них не нужно обращать особое внимание. Сразу после просмотра не садитесь за переделки. Стресс, который вы испытали, глядя на свое произведение, должен пройти. Если есть возможность, дайте время улечься эмоциям. Спустя день-два вы найдете решение много точнее, чем сразу после встречи с еще неполноценным детищем на экране.

#### ***Шестой шаг***

Снова садимся за письменный стол. Составляем карточки с условными названиями сцен, которые хотя бы частично выражают их смысл. Сколько сцен — столько карточек.

Раскладываем их в монтажном порядке первого варианта сборки фильма, того самого, который день назад произвел на автора зубодробильное впечатление. Берем рукопись помощника с режиссерскими восклицаниями и охами от просмотра. И начинается интенсивная работа интеллекта.

Перед вами стоит конкретная задача — найти оптимальную, впечатляющую драматургическую конструкцию произведения. Пока в голове только смутные представления: задача есть — ответов нет. Хорошо, если день творческой паузы принес с ветром какие-то соображения. Но даже если на первую проверку их не окажется, не отчаивайтесь. Где-то там в глубинах подсознательного зреют нужные мысли независимо от вас. Лучше всего, если вы пребываете в состоянии

уверенности в себе и в том, что рано или поздно вы найдете искомое решение драматургической конструкции.

Пройдитесь взглядом по карточкам, проигрывая первоначальную логику монтажа и попутно представляя себе мельком основные кадры и основной смысл слов героев.

Не плохо было бы до этого процесса прочитать главу «Монтаж произведения» и все о драматургии, тогда поиск пошел бы более целенаправленно. Но это так, к слову.

Прошлись мысленно разок по логике своего экранного рассказа, глядя на карточки, восстановили в памяти его структуру и берете записи помощника с собственными мыслями. Читаете их, и тут-то обязательно начинают приходить новые идеи.

Нужно переставить сцену № 8 на первое место, за ней смонтировать сцену № 2, потом кусок с третьей по седьмую без изменений и т. д. И закончить девятой, а не одиннадцатой, как было, — она самая неожиданная.

Такой может быть модель ваших рассуждений. Пробуйте! Перекладывая карточки, вы находите, как вам кажется, то, что искали — оптимальную драматургическую конструкцию. Проследите и задумайтесь над тем, как меняется смысл произведения от перестановки сцен. Он может усиливаться, трансформироваться и даже меняться на противоположный. Про себя проговаривайте свой собственный импровизированный текст или подтекст, который поможет вам убедиться в справедливости выбранного драматургического решения.

Обратите внимание: всю работу по перекройке своего произведения вы проделали, не затратив из бюджета на данном этапе ни одной копейки.

### *Седьмой шаг*

Когда конструкция драматургии, ее пружины и колесики для вас стали очевидными, приступайте к следующим действиям, но опять на бумаге. Для восстановления в памяти можно еще раз посмотреть смонтированный вариант на любом экране, и действуйте.

Сделайте ксерокопию всей монтажной записи последнего варианта, который вы видели на экране. Далее...

1. Ее нужно разрезать на сцены для удобства работы.

2. Сложить последовательно, сцена за сценой по новой конструкции.

3. В каждой сцене исключить лишние кадры, переставить кадры в соответствии с новой драматургией, обозначить все необходимые подрезки длиннот, которые вы помните по просмотру, задумать спецэффекты, вставить нужные кадры из запаса.

4. Смонтировать на бумаге все тексты — безжалостно вырезать лишнее, найти столкновения мыслей в словах героев, журналиста, документально снятых чиновников (интервью, синхронные куски, закадровые голоса).

5. Определить с достаточной точностью в каких кадрах, а где за кадром, будут звучать те или иные фразы и слова. Помните, что со поставлением закадрового текста с изображением, где нет в кадре говорящей головы, а есть действие, которое как бы комментирует герой своим голосом, работает куда сильнее, чем слова, сказанные прямо в кадре. Контрапункт всегда выразительней и эффектней.

6. Наклеить последовательно все нужные полоски с кадрами и текстами на новые листы бумаги.

В результате у вас должен появиться новый монтажный план всей работы — план чернового варианта монтажа. При большем объеме, работе, чтобы охватить ее единым взглядом на бумаге, возможно ее придется раскладывать на полу. Но это — не беда. С высоты положения легче воспринимается цельность и органичность произведения.

Когда план готов, можно заказывать аппаратную монтажа или садиться за компьютер. Заметьте — все опять без денежных затрат.

### *Восьмой шаг*

Завершение чернового монтажа.

Теперь вы пришли в аппаратную или даже к собственному компьютеру, вооруженные до зубов. Вы знаете все: что и куда переставлять, что вырезать, что добавлять — вы знаете как монтировать всю работу. При такой подготовке ни один профессионал не сможет вас упрекнуть в дилетантстве.

Ведете монтаж по собственным нотам, а попутно задумываетесь о музыке, шумах и необходимом авторском закадровом тексте — вы параллельно начинаете в мыслях готовиться к следующему этапу работы — к озвучанию.

Вам предстоит привести фильм или передачу к изначально запланированному объему: 10 мин., 13 мин., 26 мин. и т. д.

Уже в этом черновом варианте вы не только делаете все перестановки и купюры, запланированные на бумаге, но еще все монтажные стыки кадров доводите до чистоты их восприятия. Тексты, которые остаются в монтаже, должны быть точно уложены на изображение и состыкованы между собой.

Не забудьте, что голоса героев следует разносить на разные звуковые дорожки.

Тайм-код с точностью до кадрика позволит вам на чистовом монтаже повторить все стыки и соединения, наложения

слов и всех остальных звуков. Можно оставить только самое небольшое количество возможных вариантов монтажа изображения и захлесты для спецэффектов.

К этому моменту вы уже достаточно хорошо должны были проникнуться стилистикой своей работы, ощутить ее ритм и жанровые особенности, что позволяет вам заказать или сделать самим вступительные и конечные титры и установить их хронометраж, зная, конечно, фамилии всех участников съемочной группы. Титры — это стилистически единая часть вашего произведения. В изобразительной форме, в манере их подачи на экран и даже в шрифте необходимо найти общность с содержанием. В результате, в сумме у вас должен получиться требуемый объем произведения. Может быть пока с небольшим превышением на два-три десятка секунд, но не более.

Размер титров определяется путем подсчета количества слов в надписях. Оптимально для обеспечения их прочтения требуется одна секунда на два слова. Делите сумму слов на 2 и получаете количество секунд экранного времени, отводимого для надписей.

Когда вы закончите все перечисленные работы восьмого шага, считайте, что у вас почти готов монтаж черного варианта.

На этом этапе все технологические ветви организации монтажа начинают сходитьсь.

В документальном кино черновой монтаж называют неммым вариантом, в игровом кино — монтажом на двух пленках. По сути за разными названиями стоит один и тот же результат — произведение впервые приобретает некие черты законченности. Оно должно быть понятно с экрана в сопровождении вашего устного комментария и даже производить какое-то впечатление на первых зрителей.

Завершается этап собственным просмотром на хорошем экране или в зале. Вы снова сажаете рядом помощника, который записывает ваши комментарии и изображения с последними поправками и то, что скажут монтажер, оператор и другие члены съемочной группы, принимавшие участие в работе. Мнение монтажера особенно ценно в данный момент. Он — полноценный соучастник вашего творчества. Но вносить последние исправления еще рано.

#### *Девятый шаг*

Очень хорошо, если у вас есть добрые друзья, вкусу и образу мыслей которых вы доверяете и которых можно пригласить в качестве первых зрителей. Их независимое экспертное мнение поможет вам после просмотра утвердиться в собственных оценках и искать окончательные пути доработок. Совсем не обязательно мнение друзей принимать как требования к исправлениям. Вы можете с ними не согласиться и сделать по-своему, но если они что-то не поняли или резко отрицательно оценили, это значит, что вы в чем-то все-таки ошиблись. Ищите пути ликвидации просчетов.

Но опять еще рано бежать в монтажную. Настала пора показывать продюсеру. Это самый удобный ход для лучшего контакта с работодателем. У вас в руках мнение монтажера, мнение независимых экспертов и собственная оценка рождающегося дитя. А если вы еще только учитесь, то самое время показать свою работу педагогам.

Хитрость такого хода заключается в том, что давший вам советы на промежуточном этапе и просто молча одобрявший какие-то куски работы человек невольно становится соучастником вашего дела. Если рекомендации продюсера и независимых экспертов сошлись — деваться некуда — придется выполнять. В 90 % случаев такое коллективное мнение оказывается правильным. Если мнения разошлись, можно попытаться переубедить продюсера, но только до определенного предела. Иначе вам грозят неприятности при сдаче фирме или тому же продюсеру готового варианта. Теперь прямой путь в монтажную — вносить последние исправления. С их внесением заканчивается девятый шаг.

### Озвучивание

#### *Подготовка*

Настал час включать в работу автора текста, композитора или компилятора, звукооператора или звукорежиссера (если такого специалиста не было в вашей группе с самого начала съемок). Показывать черновой вариант монтажа каждому из них следует отдельно. Для каждого вам предстоит сформулировать конкретные творческие задачи. Задание звукорежиссеру совсем не обязательно слушать композитору и т. д.

Для встречи с автором необходимо подготовить покадровую монтажную запись изображения черного варианта с текстами персонажей, которые, по вашему мнению, должны остаться. Обычно монтажную запись составляют ассистенты режиссера. С нее сразу лучше сделать ксерокопию. Без такого рабочего документа просмотр и разговор с автором будет не продуктивен. После показа на экране, обмена мнениями с автором и постановки ему задачи следует обязательно посмотреть работу на монтажном столе, на компьютере или на видео с остановками и дополнительными пояснениями. У автора в памяти должны сложиться прямые ассоциации между кратко записанными на бумаге кадрами и реальным их изображением на экране. Можно в дополнение к монтажной записи на бумаге предложить ему еще копию черного монтажа на кассете в бытовом формате для удобства работы дома. Автор отправляется писать текст, а вы встречаетесь с волшебником музыкальной части вашего произведения. Снова просмотр на экране, пояснения во время показа для эмоционального возбуждения и проникновения в суть содержания и особенности настроения. Для композитора или компилятора это очень важно. На телевидении таким звукооформителем может быть музыкальный редактор. А потом второй просмотр с остановками и комментариями, где и какая должна звучать музыка. Здесь она начинается (указываете перстом), здесь она заканчивается (снова перстом на экран) и рассказываете при этом свои предположения о характере звучания, так сказать — эмоциональное впечатление, которое музыка должна производить на зрителя.

К этой встрече у вас должен быть готов список музыкальных тем, их количество, длительность каждого фрагмента, где и как может повториться лейтмотив, а где требуется контрапункт. Композитору не худо было бы тоже вручить кассету с черновым монтажом. Пусть попробует сыграть на рояле свои опусы или воспроизвести на плеере под живое изображение и попытается оценить их соответствие духу произведения раньше, чем покажет это вам.

Вам все равно предстоит принимать окончательное решение о соответствии музыки жанру и духу каждой сцены и генеральным задачам всего в целом. Не доверяйте эту работу никому. Только режиссер способен нести в себе полное ощущение единства всех компонентов произведения, *органического единства*.

Иногда к работе с композитором или компилятором полезно привлечь звукорежиссера. Ему по штату положено быть музыкально одаренным человеком и обладать безупречным музыкальным вкусом.

Самое время звукорежиссеру (звукооператору) включиться в активную творческую работу. Можно начинать подбор всех фоновых шумов, ему предстоит записывать диктора, он же проводит речевое озвучание игровых сцен и обрабатывает звуковые фонограммы документальных записей, готовя их к сведению и перезаписи.

Проходит несколько дней, и автор текста звонит вам по телефону: написан первый вариант. На следующий день он уже пробует перед экраном прочитать вам свой словесный комментарий к изображению.

Не обольщайтесь заранее, что все у него уже готово. Умением писать дикторские тексты обладают далеко не все авторы и сценаристы. Это тонкое и сложное искусство, требующее умения лаконично и точно выражать свои мысли, сочетая смысл содержания кадра со смыслом речи. Как правило, у журналистов такая работа с первой попытки плохо клеится. Они не приучены, не натренированы в момент сочинения текста видеть на внутреннем экране кадры, на которые ложатся их слова. А потому часто получается, что с первого захода текст оказывается сам по себе, а события на экране сам по себе. Умение плести единую ткань из изображения и слова — высокое мастерство которое приобретается в процессе длительной практики.

Учтите, что слова, тексты более подвижны, чем монтаж изображения. Значительно легче переделать и переписать текст, чем перекроить последовательность кадров. Лишь в редчайших случаях такой путь оказывается плодотворным. Поэтому после первой неудачной попытки уложить текст на изображение, как правило, автора приходится отправлять домой для доработки и шлифовки словесного комментария. В этом нет ничего особенного, это нормальный ход работы. Дикторский текст, как стихи, требует необычайной точности в обращении со словом. Но перед вами уже стоит следующая задача: найти того, кто будет читать текст от имени автора, по сути дела — от вашего имени. Задача не совсем простая. От характера звучания голоса, его тембра, интонаций произнесения фраз зависит очень многое — зависит впечатление, которое произведет ваша работа на зрителя. Думайте и пробуйте разные голоса на предварительной записи.

А в этот момент композитор уже требует вас к роялю. Он сочинил все музыкальные темы и прежде, чем расписывать ноты в соответствии с длительностью каждого фрагмента, просит их утвердить. Аналогично поступает компилятор. Он заранее подбирает музыкальные произведения для всех сцен, из которых будут взяты фрагменты, причем в нескольких вариантах, и призывает вас принять решение и сделать окончательный выбор: утвердить темы и фрагменты.

За прошедшее время звукорежиссер тоже подобрал необходимые шумы. И если в шумовом решении есть какие-то особенности или тонкости, то до записи шумы тоже нужно предварительно прослушать и утвердить.

Подготовка к озвучанию завершается окончательным утверждением, а можно называть приемкой текста у автора, музыки у композитора, шумов у звукорежиссера. С этого момента наступает полная готовность к записи всего звукового ряда, сотворенного вашими соавторами.

Даже тогда, когда от вас не требуют показа работы на этом этапе, лучше это все-таки сделать. Пригласить в зал с хорошим экраном продюсера, представителя фирмы или заказчика и продемонстрировать им то, что получается на этом этапе — изображение со всем словесным рядом. Реплики героев идут с пленки, а дикторский текст читается с листа. Основной смысл произведения будет понятен всем. Такой показ позволяет избежать неприятностей при сдаче окончательного варианта. А если будут какие-то жесткие и неотвратимые требования, то еще можно кое-что исправить. Что получилось, то получилось. Радикально изменить ваше произведение уже нельзя.

## Запись

Не приведи вас Господи, называть этот этап «озвучкой». Одним только этим словом вы накладываете печать махровой халтуры на всю дальнейшую работу. И ни какие силы уже не будут способны изменить подход к творчеству у ваших соавторов, если из ваших уст они услышат это ругательство.

Озвучание — начало работы над чистовым монтажом.

Работа продолжается на дешевых носителях, в дешевых системах. Пока все озвучание технология позволяет осуществить с показом изображения на S-VHS. Пройдет немного лет, инженерное обеспечение изменится, а с ним поменяется и технология. Компьютерные и цифровые технологии окончательно вытеснят полубытовой формат.

Когда снимается игровой фильм, не всегда удается качественно записать реплики актеров на площадке. Поэтому на съемках записывается черновая фонограмма. Для экономии средств стараются или пытаются писать речь персонажей сразу начисто, но это не всегда удается. Подчас даже идут на компромисс из-за отсутствия денег и все-таки берут в качестве окончательной записи запись диалогов, сделанную на съемках. Однако очень часто это пренебрегается в окончательном варианте как несоответствие характера звучания обстановке, в которой происходит действие. И если не удалось качественно записать речь героев на съемках, то первое на данном этапе — речевое озвучание игровых сцен. Это делается в специальном тонателе. Как по кадрам снимается материал, так по кускам с дублями синхронно записываются диалоги актеров. На этом этапе еще можно кое-что подправить и в тексте, и в интонациях. Почти всегда в диалогах находится то, что требует уточнения, более яркой подачи, или вырвзительных оттенков речи героев.

Чистовым этот этап называется потому, что все фонограммы записываются в форматах наивысшего качества.

После речевого озвучания монтажер меняет все черновые фонограммы на чистовые в вашем произведении.

Первым из того, что было подготовлено на предыдущем этапе, записывается авторский комментарий или дикторский текст. К записи делается несколько экземпляров текста: диктору, режиссеру, монтажеру, ассистенту для контроля и звукорежиссеру — по одному экземпляру. Текст печатается кусками по 4—5—6 фраз, которые читаются слитно без

перерывов. После паузы начинается следующий абзац. Каждый кусок имеет свой порядковый номер, а после него на бумаге делается пробел в одну или две строки, чтобы диктор мгновенно мог ориентироваться в тексте. Печатается текст довольно крупными буквами для легкости прочтения. Режиссер заранее определяет, с какого места в изображении будет начинаться каждый кусок и делает соответствующие отметки на киноплёнке или записывает тайм-код каждого начала чтения.

Чтобы прийти на запись подготовленным, режиссер сам проводит несколько предварительных репетиций, читая текст под изображение. Тогда на записи ему удастся безошибочно подавать сигналы диктору на начало чтения каждого куска. Текст записывается синхронно под изображение, которое демонстрируется на экран. Это позволяет не только избежать последующей раскладки текста по нужным местам, но еще раз проконтролировать попадание нужных фраз и слов на конкретный кадр, событие или действие. Если при чтении у диктора плохо прозвучали одна или две фразы, делается дописка без изображения, а потом, при монтаже фонограммы, неудачная фраза меняется на дополнительно записанную.

Композитору до записи оркестра потребуется еще несколько дней, чтобы переписчики нот расписали музыку по партиям для каждого инструмента.

А компилятор уже готов в вашем присутствии осуществить запись фонограмм под изображение на экране. И вы, присутствуя на записи, окончательно проверяете свой выбор музыкальных фрагментов, точность вступления и окончания фонограмм. При компилятивном подборе музыки старайтесь сразу свести все фонограммы на одну дорожку, это облегчит окончательное сведение всех фонограмм на перезаписи. Поверьте, что просматривать свою работу без текста, который вы знаете наизусть, только с музыкой — одно удовольствие.

Оркестр тоже должен записываться в вашем присутствии. Запись идет под изображение на экране, и в этот момент композитор, дирижер и вы окончательно проверяете стилистическое соответствие музыкального фрагмента и характера развития событий на экране. Еще кое-что можно изменить и поправить, пока оркестр сидит у микрофонов.

Запись музыки делается кусками в соответствии с кусками изображения, которые пойдут в окончательном варианте в сопровождении музыки или, как говорят музыканты, по номерам. Делает запись музыки специальный звукооператор или звукорежиссер, который владеет этим особым мастерством.

После записи вся музыка кусками через глухие паузы монтируется под изображение на одной или двух (иногда больше) дорожках или пленках. Две музыкальные пленки (дорожки) или одна зависит от того, как куски стыкуются между собой — с плавными или резкими переходами, встык или внахлест.

Тем временем звукорежиссер должен был уже подготовить к чистой записи все фоновые шумы и самостоятельно или с монтажером разложить их по изображению. До записи режиссеру следует прослушать все шумовые фонограммы и убедиться в соответствии характера их звучания содержанию сцен, удостовериться в их образности.

На этом заканчивается подготовка к работе над чистовым вариантом для документалистов. Дальше их ждет сведение звуковых фонограмм, монтаж оригинала и включение спецэффектов с титрами.

У игровиков начинается последний вид озвучивания — шумовое синхронное. Для проведения этого вида работ существуют специальные залы записи, где синхронно можно воспроизвести почти любые виды звуков от шагов по снегу до шинкования капусты.

В конечном итоге перед сведением и чистой записью или Перезаписью как ее называют в кино, набирается от трех-четырёх до 40 фонограмм. А когда создастся стереофонический звук, то может набраться и больше.

#### Чистовой монтаж

Пир звукорежиссуры идет к апогею. Но испить последнюю чашу, когда у вас 40 или даже 30 фонограмм, не удастся даже самому опытному звукооператору — рук не хватит крутить ручки и двигать рычаги. Получать удовольствие от последнего сведения или перезаписи лучше, если в арсенале осталось 5—7 фонограмм. Поэтому делается предварительное сведение, которое позволяет уменьшить их количество до разумного числа.

Предварительное сведение подразумевает не только уменьшение количества фонограмм за счет их объединения, но и их предварительную обработку для улучшения качества. На одну дорожку или пленку можно свести все реплики, на другую — все музыкальные куски, на третью — диктора и оставить на разных шумах. Они обычно помогают сглаживать переходы, от музыки к интершумам, стыковать музыкальные фонограммы, заполнять неожиданно образовавшиеся пустоты в звуке. А такое бывает довольно часто.

Разные технологические схемы диктуют несколько отличный порядок проведения завершающего этапа работы над экраным произведением.

В кино при работе с киноплёнкой к этому этапу монтажер обязан окончательно определить, как делится произведение на части. Часть — это ролик, который укладывается в отдельную коробку. Стандартная часть — не более 285 м 35 мм пленки (почти 10,3 минуты). Вся работа идет по частям. Все фонограммы к первой части, все фонограммы ко второй части и т. д.

К этому моменту длина каждой части и каждой сцены в ней должны быть определены с точностью до одного кадрика и остаться неизменными навсегда. Никакие изменения в изображении уже невозможны, иначе будет сбита синхронность фонограмм. Если еще не готовы титры или какие-то комбинированные кадры, то в полном соответствии с их длиной, с точностью до кадрика в изображение вставляются так называемые проклейки — пустая пленка.

Перезапись (сведение всех фонограмм на одну пленку) делается для каждой части отдельно. К пленке с изображением и фонограммным пленка подклеиваются специальные ракорды с особыми: ми отметками, играющими роль «хлопушки». Они имеют определенную длину для синхронизации изображения и звука. Эту работу выполняет монтажер. Он готовит большую часть пленочного материала к перезаписи. Каждая аппаратная имеет свои технические особенности, которые предварительно должен узнать монтажер и учесть при подготовке к перезаписи.

В документалистике и во всех случаях при работе на видео количество фонограмм также сводится к минимуму на предварительном этапе. А дальше можно сначала, как в кино, сделать полное сведение звука и лишь после этого выходить

на чистовой монтаж оригинала со спецэффектами. Но можно сначала смонтировать оригинал изображения со спецэффектами и по нему (тем более, если он имеет цифровую кодировку) вести окончательное сведение всех звуковых фонограмм.

Оригинал на видео всегда монтируется по тайм-коду черного монтажа. При некотором несовершенстве технологии ваши съемочные записи и бумажный сценарий с тайм-кодами черного монтажа может оказать неоценимую услугу при подборе кадров оригинала. На чистовом монтаже изображения у вас в руках обязательно должны быть листы, в которых указано на какой кассете оригинала съемки находится данный кадр с нужным тайм-кодом. Это может быть бумажный сценарий черного монтажа. Без такого путеводителя, который составляется по ходу черного монтажа или специально готовится к чистовой записи, специалисты вас загонят за Можай, а вы бездарно потратите кучу дополнительных денег.

И вот настал долгожданный час, к которому вы стремились с момента рождения замысла — вы в аппаратной перезаписи или последнего сведения. Перед вами большой экран или большой монитор. Еще мгновение и ваше дитя оживет, откроет рот, заговорит, запоет, заиграет и взглянет на вас широко открытыми глазами. Много дней и ночей вы ждали этого сокровенного мгновения. Его еще как бы и нет, оно существует виртуально, идет только первая репетиция окончательной записи, а ваше сердце уже Учащенно стучит от радости — сбылось, состоялось. ВЫ — его самый первый зритель! Осталось совсем немного до момента, когда можно будет сказать: я сделал все, что мог!

Последнее, что еще предстоит, на видео «пришить» стандартные ракорды для показа, а для киноварианта — смонтировать негатив, перегазовать перезапись (так называется вся сведенная фонограмма) с магнитной пленки на оптическую и отпечатать копию со смонтированного негатива. Как правило, на этом этапе вступает в работу оператор. Ему еще предстоит работать в негативной монтажной и с цветоус-тановщиком. Вам осталось только ждать выхода копии г юиз-ведения из проявочной машины.

Последнее и самое крупное событие в технологии творчества — показ готового произведения продюсеру, фирм или заказчику. И радостный, и грустный момент. Вы расстаетесь со своим детищем. Вы бессильны что-либо изменить или, наоборот, все, что сделано — все на экране.

Если новоиспеченные мэтры виртуальной техники будут вас уверять, что с приходом компьютера в монтаже все изменилось, не верьте им. Технология самого творчества останется почти неизменной. Меняется только техника, программы, техническая технология.

## Глава 2. ВНУТРИКАДРОВЫЙ МОНТАЖ

Рождение приема и его суть

Как одни теоретики доказывали, что межкадровый монтаж противоречит сущности кино, так другие утверждали, что внутрикадрового монтажа вообще не может быть, потому что монтаж — это соединение отдельных кадров и только.

«Внутрикадровый монтаж» — термин чисто русский по происхождению. В западных учебниках и теоретических трудах он отсутствует напрочь. Во всех рассуждениях о случаях сложной съемки эти теоретики и практики ограничивались понятием мизансцены. Но слово мизансцена имеет отчетливо театральное значение и к экранному творчеству применимо лишь для частичного объяснения сущности внутрикадрового монтажа.

Для прояснения вопроса пока будем считать, что внутрикадровый монтаж присутствует в протяженных по времени кадрах, которые наполнены какими-то событиями. Точности в таком толковании нет, но нет и ошибки. До времени ограничимся таким расплывчатым определением.

Подлинная история развития внутрикадрового монтажа начинается с приходом звука в кинематограф.

Звуковая съемка в те далекие тридцатые годы прошлого столетия сразу поставила режиссеров перед технической и экономической необходимостью перейти от монтажа фильмов короткими кадрами к монтажу длинными, протяженными во времени планами. Другого пути развития в тот момент у кинематографа просто не было. Техника и технология записи и озвучивания принудили режиссеров встать на эту дорожку освоения новых возможностей экрана.

Однако истинное искусство внутрикадрового монтажа непосредственно связано с переходом кинематографа от звукового кино, от озвученных пластических образов к звукозрительному творческому воплощению на экране комплексных образов, к новой эстетике. И у кино открылась новая область его природы.

В то время не очень совершенные объективы камер и низкая чувствительность пленок ограничивали возможности движения актеров в кадровом пространстве. Малая глубина резкости, которую давали объективы той эпохи, не позволяли режиссерам развернуть действие далеко внутрь кадрового пространства. Только на природе в яркие солнечные дни операторы могли разрешить режиссерам построить движения актеров от камеры к удаленным предметам или партнерам. В павильонных съемках резко суживались возможности построения актерского действия. Лишь в ограниченной полосе в один-два метра (в зоне достаточной фокусной резкости) могли разворачиваться события. А если персонаж удалялся или приближался, нужно было точно синхронизировать перевод фокуса с четкого изображения с его перемещениями, что до сих пор остается непростой задачей для операторов.

Одним из первых среди шедевров внутрикадрового монтажа можно назвать американский фильм «Лисички» режиссера У. Уай-лера и оператора Г. Толанда.

С изобретением сверхкороткофокусных объективов (F 18 и F 16) принципиально расширились возможности внутрикадрового монтажа. И величайшим шедевром мирового искусства с блистательным использованием

внутрикадрового монтажа стал русский фильм режиссера М. Калатозова и оператора С. Урусевского «Летят журавли» (1957 г.). Успех этого фильма во многом был обусловлен непревзойденным новаторством С. Урусевского — великого художника экрана. Последующие две работы этих выдающихся мастеров стали продолжением творческих поисков в области внутрикадрового монтажа и возможностей киноаппарата («Неотправленное письмо» и «Я — Куба!»).

Кто-то из читателей задастся вопросом: Как же так? Раньше тот же автор говорил, что все было опробовано еще в немом кино, а сейчас про внутрикадровый монтаж в раннем кинематографе ничего не сказал! Разве он не присутствовал в первых немых фильмах?

Вы совершенно правы, уважаемый! Уже в первых съемках Л. Люмьера был использован внутрикадровый монтаж, и «Прибытие поезда» яркое тому свидетельство.

А сегодня его широко применяют на телевидении, прибегая его неограниченным творческим возможностям. С использованием приемов внутрикадрового монтажа делаются видеофильмы, клипы и реклама. И конечно, сам изобретатель этого вида монтажа — кинематограф — продолжает виртуозно строить свои произведения, опираясь на собственный опыт, что видим на экранах ежедневно. А в первых немых фильмах все было очень просто: ставился аппарат в павильоне, зажигался свет и перед объективом камеры разыгрывалась актерская сцена, как в театре. По сути дела это и был театр перед объективом.

Театр не может создать полноценный спектакль, не пользуясь средствами мизансценирования. Мизансцена закладывается в его основу еще автором пьесы. Мизансцена — древнейший атрибут сценической постановки со времен древней Греции, а может быть и более ранних.

Вот и сошлись концы с концами: мизансцена — неотъемлемая составляющая театрального спектакля! Как же можно ставить знак равенства между внутрикадровым монтажом и мизансценой в экранном творчестве? Будет ли это справедливо?

Слово мизансцена происходит от французского выражения *mise en scene* (размещение на сцене). В старом театре актер был малоподвижен. Он выходил на какое-то место сцены и произносил текст. Поэтому слово размещение оказалось ключевым в этом термине. Но со временем это понятие расширилось и стало заключать в себе не только расположение актеров в декорации, но и схемы передвижения персонажей по подмосткам.

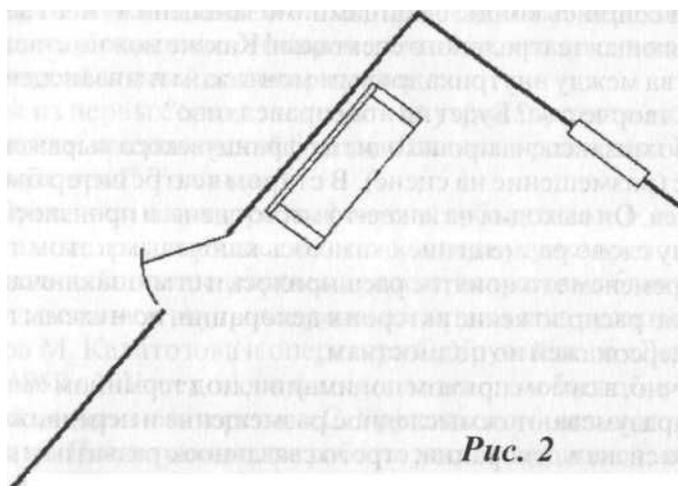
Обычно, в самом прямом понимании, под термином «мизансцена» подразумевают осмысленное размещение и передвижение актеров по сцене в декорации, строго связанное с развитием действия пьесы. Появления и уходы действующих лиц, перемещение их внутри декорации по мере развития сюжета, в момент общения с другими персонажами, совершение ими широких физических действий. Мизансценирование имеет место и в момент дуэли, и во время соблазнения, и даже по ходу произнесения монологов. Взял, пошел, сел, бросил, ударил, обнял — все это тоже элементы мизансцены.

Как же в этом усмотреть кинематографический или экранный монтаж?... А тем более — внутрикадровый? Никак! Ничего экранного в театральной мизансцене нет и быть не должно. Она строится в пределах рампы в расчете на неподвижно сидящего зрителя. Поэтому прямое отождествление мизансцены с внутрикадровым монтажом не имеет права на существование. Но рассмотрим пример. Пусть он будет самым банальным.

*Девушка любит симпатичного ровесника-парня, а родители категорически против их брака. Мать и особенно отец считают, что симпатичный совсем не пара для их необыкновенной дочери. Они прочат ей в мужья состоятельного мужчину, почти нового русского, но чуть-чуть побогородней. По их убеждению, влюбленный молокосос не сможет обеспечить семью, а рай в шалаше бывает только в сказках.*

*Дочь, в силу банальности примера, конечно, категорически против брака по расчету. Она уважает родителей, но отказаться от встречи с милым — выше ее сил.*

Обратите внимание: как много обстоятельств потребовалось предварительно описать, чтобы перейти к раскрытию примера.



Действие происходит в комнате. Дочь стоит у окна. В окно влезает влюбленный парень. Она помогает ему перебраться через подоконник и тут же заключает в свои объятия. Они страстно целуются. Девушка уводит возлюбленного подальше от окна, от чужих глаз.. Наконец они садятся на диван и снова целуются.

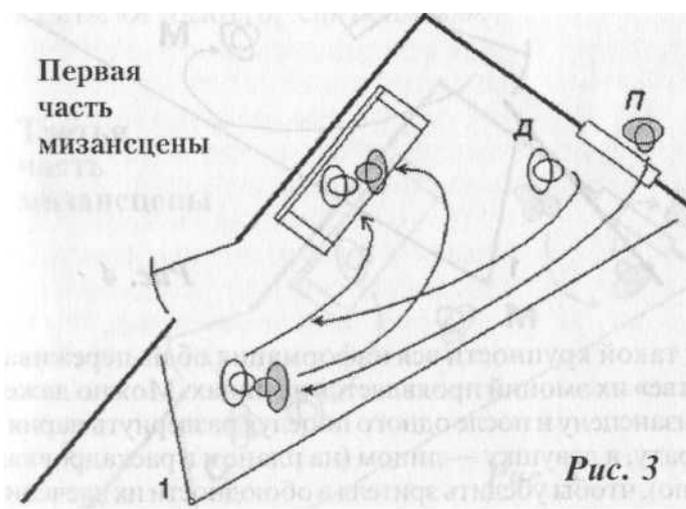
Неожиданно входит мать. Она возмущена увиденным. Парень вскочил и прижался к стене. Окно далеко.

Следом в дверь входит отец. Увидел парня. Весь в гневе.  
 Дочь в растерянности. Мечется от матери к отцу.  
 Парень боком перемещается к окну.  
 Дочь поворачивает отца спиной к окну.  
 Влюбленный ловко ныряет обратно в окно.  
 Нужно снять эту сцену одним кадром статично, с одной точки.

Как обычно, рисуем сначала план мизансцены, но мысленно представляем себе, как это будет выглядеть на экране. Сразу возникают вопросы: где расположить окно, где — дверь, где — диван, а главное, где поставить камеру и какой выбрать объектив?

Рисуем угол комнаты с окном и дверью. Устанавливаем диван на промежуточной глубине от объектива (рис. 2). Точку выбираем такую, чтобы иметь возможность видеть все пространство. Объектив — короткофокусный. Он поможет держать в резкости актеров почти в любой точке. Дверь располагаем ближе к камере с тем, чтобы входящий сразу оказывался на первом среднем плане и его появление было более эффектным и неожиданным, производило большее эмоциональное впечатление.

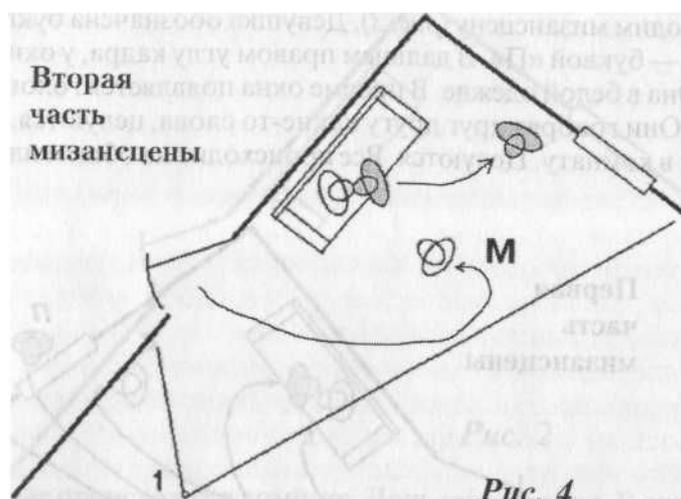
Разводим мизансцену (рис. 3). Девушка обозначена буквой «Д», парень — буквой «П». В дальнем правом углу кадра, у окна, стоит дочь. Она в белой одежде. В проеме окна появляется голова и торс парня. Они говорят друг другу какие-то слова, целуются. Парень влезает в комнату. Целуются. Все происходит на общем плане.



Дочь тащит парня в середину комнаты. Она хочет показать свое Расположение к нему. Первая позиция. Мы могли бы сразу усадить их на диван. Но мы этого не сделали. Почему?

Да, потому, что мы в первой части кадра показали поступки ге-Роев, которые характеризуют ситуацию: парень тайно проникает в Комнату, а дочь содействует его поступку. Кроме них в комнате никого нет. Такова была основная информация начала кадра. Образы действия «сообщили» нам об этом.

Но требуется показать, как герои относятся друг к другу, какие чувства их буруевают, какова мера искренности этих чувств. На общем плане такое не увидишь. Следовательно, требуется крупный или почти крупный план. Для этого мы перемещаем наших героев значительно ближе к объективу. Девушка уводит своего возлюбленного от окна в глубь комнаты, стараясь уберечь себя и его от посторонних взглядов. Вторая позиция.



При такой крупности вся информация об их переживаниях, о «качестве» их эмоций проявляется на лицах. Можно даже усложнить мизансцену и после одного поцелуя развернуть парня спиной к аппарату, а девушку — лицом (на плане и в раскадровках это не показано), чтобы убедить зрителя в обоюдности их влечения друг к другу.

Дальше дочь увлекает своего возлюбленного на диван. Сидя, они продолжают целоваться, обмениваясь малозначимыми репликами. Третья позиция.

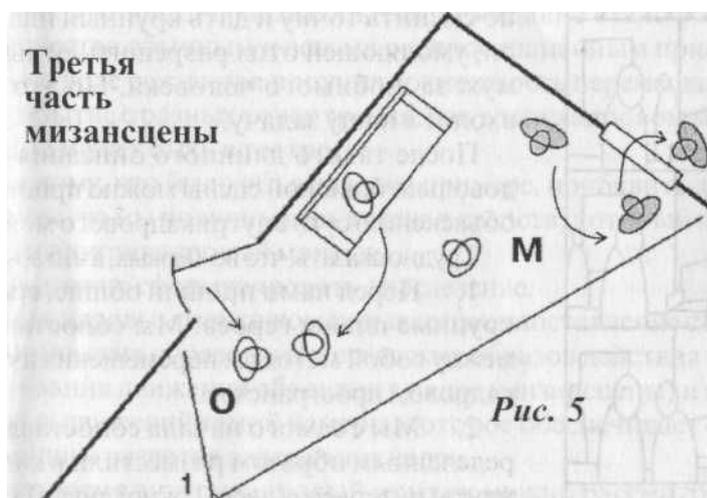
В комнату неожиданно врывается мать (рис. 4). Это резкое движение достаточно крупного объекта поперек кадра. Она, увидев идиллию, с возмущением выходит в центр комнаты и, широко размахивая руками, высказывает свое негодование. На крупном плане руками махать бессмысленно — их не видно. Поэтому мы предоставили ей второй средний план.

Реакция парня понятна: он отскакивает от дочери, как ошпаренный. Естественно, он движется в направлении окна, так как путь через дверь для него слишком опасен.

Мать высказывает дочери все, что она думает о ней.

Пользуясь тем, что мать накинулась с упреками на дочь, нежеланный для родителей возлюбленный тихо-тихо перемещается к окну. Но в этот момент в комнату на крик матери врывается отец. Ситуация становится критической. Парень прячется от отца за фигурой матери.

Чтобы подчеркнуть силу реальной угрозы от появления отца для дочери и ее ненаглядного, мы предоставили главе семейства место на самом переднем плане. В статичную ситуацию снова ворвалось Движение. На лице написан гнев и прочитывается намерение расправиться с ненавистным претендентом на руку дочери. При это он может сказать: «Я убью его, если поймаю!».



Ситуация стала критической. К этому моменту дочь уже опомнилась от первого шока и поняла, что для спасения возлюбленного ей нужно действовать решительно. Она вскакивает и бросается к матери, перекрывая видимость отцу и отвлекая внимание обоих родителей.

Рис. 6

Пока дочь стоит перед матерью, парень вылезает обратно в окно.

На несколько секунд мы остановили активное движение в центре и левой части кадра, чтобы наиболее заметным было движение в правой части кадра (вылезание в окно) (рис. 5). Как только парень перемахнул через подоконник, дочь бросилась к отцу, дабы тот не смог пуститься в погоню, и отвернула его еще больше от окна.

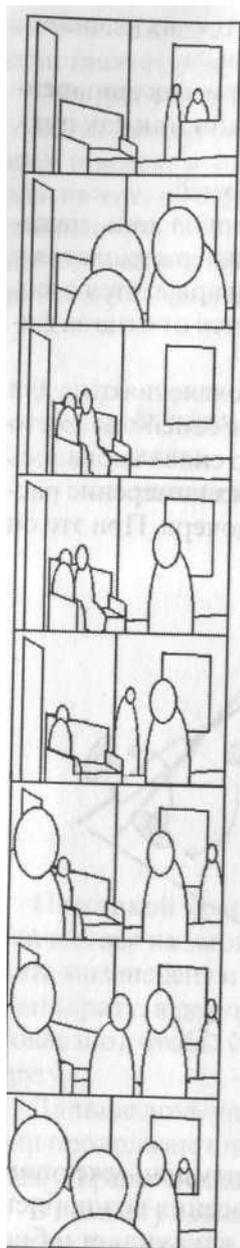
Лицо разъяренного главы семейства оказалось в кадре еще крупней. А дочь закрыла пустующую часть кадра затылком и спиной. Парень же, почувствовав безопасность, решил посмотреть через окно, как будут развиваться события. Этот момент показан уже на общей раскадровке (рис. 6). Дальше, если потребуется продолжить развитие сцены, можно сменить точку и дать крупный план дочери, умоляющей отца разрешить ей выйти замуж за любимого человека. Но это уже не входит в нашу задачу.

После такого длинного описания съемки довольно большой сцены можно приступить к объяснению сути внутрикадрового монтажа. Трудно сказать, что во-первых, а что во-вторых.

1. Перед нами прошли общие, средние и крупные планы героев. Мы сопоставили их между собой методом перемещения актеров в кадровом пространстве.

2. Мы с самого начала сопоставили, определенным образом разместили в кадре элементы интерьера (дверь, окно, диван) так, чтобы они позволили нам путем передвижения актеров менять их крупность на экране.

3. Мы вводили новые образы, новые пер



сонажи не путем смены кадров, не методом межкадрового монтажа, а используя их вход (вдвижение) в кадр.

4. Мы все образы действия (поступки героев) показали зрителям, не останавливая камеру, не прерывая план, а путем последовательного их предъявления.

5. Все, что изначально и последовательно наполняло кадр, было сопоставлено с его рамкой. Содержание кадра, информация, поступающая с экрана, менялась и наращивалась благодаря движению объектов (персонажей) в кадре при сопоставлении с рамкой, со сменой крупности.

6. Мизансцена в данном случае была средством для получения сопоставления объектов с рамкой кадра, для выявления различной информации о ходе развития событий в этой семье.

Разбор сцены подтверждает, что в снятом нами плане присутствуют все атрибуты монтажа, все элементы того, что мы называем экранным сопоставлением образов.

В приведенном примере камера не двигалась. Она была абсолютно статична.

Но еще в 19-ом веке режиссеры и операторы научились вести съемку, применяя движение самого аппарата, что значительно расширило возможности показа события и уже давно стало в экранном творчестве обычным и весьма распространенным приемом. Зритель по воле режиссера получил возможность перемещаться и видеть событие с разных точек зрения, как в межкадровом монтаже, чего не может быть в театре.

Если к тому, что было объяснено на примере, прибавить движение камеры, то мы получим весь арсенал средств, который позволяет вести внутрикадровый монтаж.

Теперь можно сформулировать определение.

Внутрикадровым монтажом называется сопоставление статичных пластических образов и пластических образов действия путем использования движения объектов в кадре (мизансцены) и путем различных движений самой камеры, которое обеспечивает смену информации и развитие содержания кадра.

В то же время внутрикадровый монтаж можно рассматривать как совмещение двух мизансцен: мизансцены действующих лиц перед аппаратом и мизансцены самой движущейся камеры, которая снимает эти персонажи. Правда, в таком определении отсутствует факт сопоставления объекта с рамкой кадра и изменения содержания плана за счет изменения крупности объекта в кадре.

Средства осуществления внутрикадрового монтажа

Принципиально говоря, есть пять действий, которые позволяют породить внутрикадровый монтаж.

1. Мизансцена — передвижение персонажей и объектов внутри кадра.

2. Панорама аппаратом — поворот камеры во время съемки на оси штатива на одной статичной точке.

3. Съемка с движения или панорама с движения (тревеллинг) — перемещение аппарата во время съемки на каком-либо движущемся средстве с сохранением направления взгляда объектива.

4. Совмещение панорамы с тревеллингом — свободное перемещение камеры во время съемки с любым изменением направлением взгляда объектива.

5. Совмещение мизансценирования с любым видом движений камеры.

Дальше рассмотрим каждый из вариантов подробней.

А пока попробуйте вспомнить, сколько видов панорам со статичной точки вы знаете? Один? Два? Три?..

Во-первых, горизонтальная панорама. Камера стоит на месте, на штативе или в руках у оператора, который не сходит со своего места, а только поворачивает аппарат.

Во-вторых, вертикальная панорама, когда камера на головке штатива, оставаясь в одной вертикальной плоскости, совершает во время съемки поворот вокруг горизонтальной оси, как бы осматривает объект снизу вверх или сверху вниз.

В-третьих, диагональная панорама, совмещение горизонтального и вертикального движений камеры: поворот одновременно с подъемом или опусканием взгляда объектива.

В четвертых, круговая панорама — поворот камеры во время съемки на 360 градусов на статичной точке.

Возможно, у кого-то из читателей уже родилось недовольство: зачем это нам рассказывают такую элементарщину. Любители покупают в магазине камеру и снимают, не зная никаких горизонтальных и диагональных панорам. Крутят камерой как хотят, лишь бы объект был виден!

Но у профессионалов дело обстоит иначе. Операторы и режиссеры, мастера своего дела, знают, что при выполнении простейших панорам есть сложности и можно натолкнуться на «подводные рифы».

Нельзя, например, вести съемку длиннофокусным объективом, поворачивая камеру с большой скоростью, — на экране возникнет эффект стробоскопа (подергивания кадра) или вместо осмотра местности объективом получится смазка —

изображение превратится в бегущие и прыгающие горизонтальные полосы. Поэтому даже самая простая горизонтальная панорама должна выполняться осмысленно и подчиняться конкретной задаче развития экранного рассказа.

#### Цели использования панорамных съемок

В творческой практике существуют три основных вида панорам.

*Панорама обзора* — простейший вид съемки движущейся камерой. Применяется для описания обстановки действия, местности, интерьера. В этом случае действие в кадре не может быть главным объектом внимания.

*Панорама осмотра или наблюдения* — второй вид съемки. При этом движение камеры должно обеспечить наилучшие условия для разглядывания происходящего действия героев или обстановки.

*Панорама слежения* — третий вид. Применяется, когда камера наблюдает за движением объекта в кадре, за его перемещением на местности или в интерьере и, не позволяя ему выйти за рамки кадра, следит за объектом неотступно.

Причем один вид панорамы по ходу съемки может переходить в другой по воле режиссера и оператора в соответствии с замыслом.

#### Подводные рифы

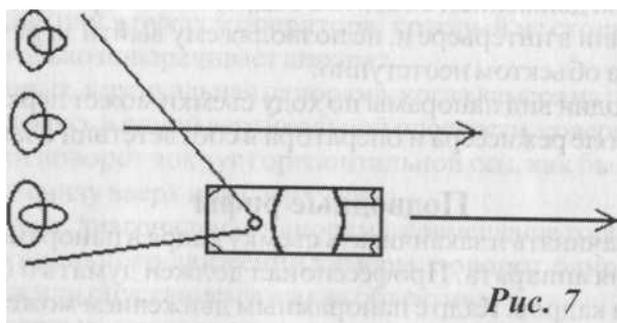
Нельзя начинать и заканчивать съемку кадра в панораме, во время движения аппарата. Профессионал должен думать о будущем соединении кадров. Кадр с панорамным движением может в окончательном монтаже оказаться состыкован со статичным кадром. А это неприятно ударит по глазам зрителя. (Вспомните 10 принципов). На съемке все панорамы для расширения и сохранения свободы любого монтажного перехода в окончательном варианте произведения начинаются и заканчиваются, как минимум, двух-, трехсекундными кусками статики.

Нельзя при съемке, например, горизонтальной панорамы резко изменить направление движения камеры и без остановки переводить ее движение в вертикальное.

Психофизиология человеческого восприятия такова, что наш глаз, приурочившись к осмотру горизонтально движущегося на экране изображения, не может сразу перейти к осмотру кадра с вертикальным движением. После мгновенного изменения направления панорамы мы еще некоторое время (в силу инерции процесса зрительного восприятия) будем продолжать пытаться воспринимать движущееся в первоначальном направлении изображение. Лишь убедившись в ошибочности своих действий мы отдадим «приказ» глазам на восприятие изображения, движущегося в ином направлении. Мы испытываем дискомфорт, воспринимая событие с экрана при резком изменении направления панорамы и можем что-то упустить, не заметить в предлагаемом изображении в момент начала движения в новом направлении.

#### Панорама с движения (треллинг)

И в документалистике, и в игровом экранном творчестве часто бывает так, что панорама с одной точки не позволяет проследить за героем, который длительное время перемещается на местности и совершает при этом какие-то действия.



Представьте себе уличный цирк. Идут три артиста и по ходу показывают свои номера. Если снимать их панорамой с одной точки, то сначала они будут приближаться к нам издали на общем плане. Потом пройдут в профиль мимо камеры, а удаляясь будут и вовсе спиной к объективу. Получится не очень удачный результат на экране. В подобных случаях прибегают к съемке с движения. Аппарат ставится на специальный автомобиль с улучшенной подвеской и специальными навесными площадками. Циркачи идут по улице, выкидывают разные фортели, а камера едет чуть впереди и снимает их в лицо, или в три четверти, или даже в фас. Для параллельного движения камеры и артистов можно использовать специальные тележку и рельсы (если съемка игровая). Подобный прием позволяет держать объекты в кадре на одной крупности длительное время и не упускать ни одного их действия. Фон за спинами артистов будет уплывать назад, как если бы мы смотрели на них, идя с ними рядом (рис. 7).

Подобным образом снимаются репортажи о велогонках. Оператор с камерой садится в автомобиль и, чуть опережая движение гонщика, снимает его на трассе.

В личной практике автора был случай, когда оператору пришлось сесть в багажник режиссерского автомобиля и снимать, как два персонажа ехали по улице на велосипедах и спорили между собой по очень важному вопросу. А режиссер был вынужден выполнять две функции: шофера и собственную — наблюдать за работой актеров в зеркале заднего вида.

#### Совмещение панорамы и треллинга

Попробуем решить более сложную съемочную задачу. Как сделать, чтобы актеры длительное время находились в кадре, шли или бежали, перемещаясь на местности, но при этом обойтись сравнительно малыми техническими средствами?

Влюбленные — в укромном уголке на природе, в лесу. Девушка заигрывает со своим ухажером. То они целуются, то она вырывается из его объятий и убегает. Тогда парень пускается вдогонку. Настигает ее. Снова целуются. И опять она ускользает из его рук. Погоня продолжается, и все повторяется вновь.

Для съемки уложим рельсы на открытом месте, окруженном кустарником. Кустарник невысок. Он может скрыть фигуру человека только по грудь.

На рельсы ставим тележку с камерой. А дальше дело режиссерское—разработать мизансцену продолжительного кадра с беготней и остановками актеров. Этим мы и займемся (рис. 8).

Первая позиция камеры 1а, статика. Снимем. Девушка срывается с места — камера начинает панорамировать. За ней парень — камера поехала в точку 1б.

Так как путь проезда у камеры короче, чем путь пробега актрисы, то аппарат успеет встать на точку 1 б как раз в тот момент, когда парень догонит девицу. На второй позиции (б) они поцелуются. Потом она снова вырвется из объятий и побежит вдоль рельсов обратно. Чтобы камер, успела за ней, съемку лучше продолжить панорамой слежения влево и одновременно начать проезд (рис. 9).

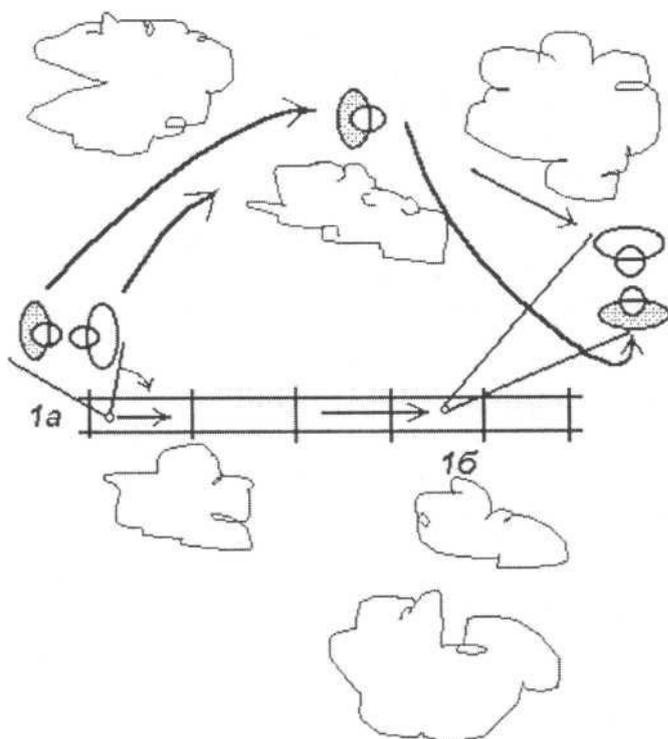


Рис. 8

На полпути девушке лучше остановиться и обернуться, дразня ухажера. Тогда она окажется лицом к объективу, и на точке 1 в можно получить крупный план (на плане мизансцены промежуточная точка не показана).

Но такая съемка с движения, когда камера смотрит почти в противоположном направлении, создаст иллюзию для зрителя, что влюбленные бегут по совершенно другому месту, потому что пара будет двигаться на другом фоне.

В точке 1 в вновь остановка. Здесь может произойти короткое объяснение. А дальше снова пробег, но по другую сторону рельсов. Опять сначала панорама и через мгновение начало движения камеры в точку 1г, где на парном крупном плане произойдет решающее объяснение (рис. 10).

Чего мы, собственно, добились? Ради чего городился огород?

Кроме того, что была проиллюстрирована возможность съемки панорамой с одновременным движением камеры, было показано, как малыми техническими средствами можно снять длинный кадр, который создаст у зрителя впечатление, что пара резвилась, пробегая довольно большое расстояние. Это произошло за счет того, что при каждом движении камеры по рельсам мы помещали влюбленных на новый фон местности. А пробег от точ-

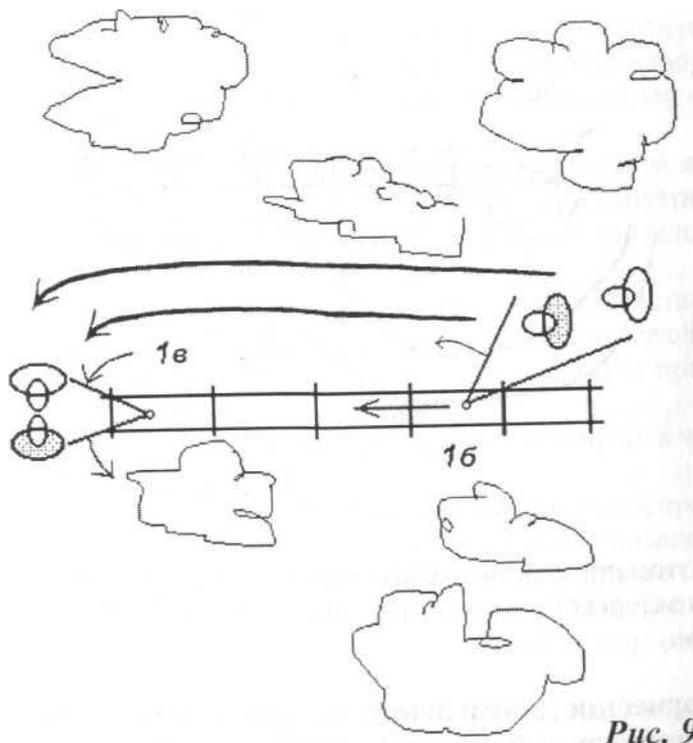


Рис. 9

ки 1 б до точки 1г вообще был снят с полным сохранением направления движения, что зрителю покажется бегом по прямой. При съемке с тележки на рельсах длиной около 15 метров мы создадим нарой происходит действие, или от натурной площадки, где могут быть и горы и поля.

3. Он неотделим от актера, который действует в этой декорации.

4. Он зависит от диалогов и текстов, которые прозвучат с экраном, и от моментов их произнесения.

5. Он прямо связан со звуковым решением и в том числе с музыкой, которая будет звучать с экрана и сопровождать зрительское восприятие сцены.

6. Он находится в генетической связке с внутренними и внешними ритмами сцены.

7. Наконец, он прямо связан сдвижением камеры, которая творит сам внутрикадровый монтаж.

Если согласиться с этим перечислением, то становится очевидным, что внутрикадровый монтаж непосредственно связан с монтажом более высокого порядка, чем только монтаж изображения. Конечно, при съемках и использовании межкадрового монтажа тоже присутствует эта связь, но она там менее выражена, не так сильно довлечет над действиями режиссера. Там как-то все проще...

Что же это за монтаж, которому приписан более высокий уровень?

Этот монтаж есть сопоставление образов разной природы: изображения и музыки, изображения и слова, изображения и драматургических ритмов. Разрабатывая внутрикадровое решение сцены и воплощая его перед камерой, режиссер обязан мысленно представлять себе, ощущать дух сцены и связывать действие перед камерой с другими образами, которые войдут в сопоставление на следующем этапе работы.

#### Режиссерские и операторские позиции

Жизнь наполнена множеством коллизий. А потому и искусство касается огромного числа проблем, конфликтов, положений, противоречий, мотивов и установок человеческого поведения, людских целей. Отсюда у режиссеров и операторов может возникнуть равное число задач воплощения этих жизненных, реальных или гипотетических коллизий на экране.

Но все варианты режиссерских задач можно разбить на две крупные группы.

Первая группа. Режиссер показывает событие с объективной точки зрения, когда аппарат наблюдает за происходящим с позиции, выбранной режиссером и не зависящей от героев и их действий. Режиссерская, авторская точка зрения. (Объективная камера.)

Вторая группа. Режиссер присваивает камере точку зрения персонажа на события, как бы глазами действующего лица, через объектив видит сцену, разворачивающуюся на экране. Камера — участник события, словно на себе ощущает столкновения с другими объектами и участниками сцены. Такую съемку и такой внутрикадровый монтаж принято называть субъективной точкой зрения. (Субъективная камера.)

Как ни странно, но эти две позиции придуманы не телевидением и даже не кинематографом, а, как и многое другое в нашем искусстве, — литературой. Оттуда и заимствованы режиссерами для экрана эти приемы. Только в словесном творчестве это называется: рассказ от автора и рассказ от первого лица.

Приемы экранного рассказа объективной камерой известны с первых фильмов Л. Люмьера.

Субъективная камера появилась в арсенале режиссерского творчества значительно позже. Ж. Митри считает, что только в 1919 году у Д. Гриффита в «Сломанной лилии» «кинематографисты осознали этот эффект». Но лишь после фильмов «Последний человек» Мур-нау (1924) и «Варьете» Дюпона (1926) «субъективное изображение становится общепринятым».

#### Некоторые возможности объективной камеры

Читая эту книжку, не ждите от нас рецептов. Хотя известен некоторый набор приемов работы объективной камерой, удачное или провальное ее использование в конкретной работе гарантировать может только ваш талант или Господь Бог.

Как уже было сказано, движение камеры во время съемки, а, следовательно, и движение изображения во всей плоскости экрана, как и любое движение внутри кадра, обладает почти магическим воздействием. Режиссеры кино давно заметили, что движение в кадре приковывает внимание зрителей к экрану. Это был эмпирический результат, итог наблюдений без объяснения причин. Теоретики подхватили эти сведения и возвели движение в ранг одной из главных специфик кино.

Позже психологи дали толкование такой необыкновенной особенности экрана. Она возникла по причине использования кинематографом «странностей» человеческого восприятия и особенностей нашей психики.

В наш мозг природа заложила такой нейрон или группу нейронов, которые бдительно и неусыпно следят за возникновением любого движения объектов в окружающем мире. Власть этих нейронов над другими, которые регулируют наше восприятие, необычайно велика. Если в момент наблюдения в поле зрения появился движущийся объект, нейроны дают жесткую команду глазным мышцам направить отчетливое, ямковое зрение на этот объект, распознать его, определить его действия. Если нас окружает разнонаправленно и спокойно движущаяся толпа, скажем, на перроне вокзала, то появление в ней бегущего человека тут же будет нами замечено, выделено. Это прикажут сделать те самые нейроны. Они унаследованы нами из самого далекого животного прошлого человечества, ибо любой движущийся объект может представлять собой смертельную угрозу. Только после распознавания, идентификации, понимания, что собой представляет этот объект, после убеждения, что прямой угрозы нет, несколько спадает интенсивность команд этих нейронов. Но их деятельность никогда не прекращается совсем. Что бы ни происходило, мы будем поглядывать и контролировать действия движущихся, пусть даже самых мирных объектов.

Любое движение на экране всегда приковывает внимание зрителей. Этим обстоятельством широко пользуются режиссеры. Часто, когда снимаются статичные сцены (например, разговор сидящих за столом людей или какие-то неподвижные предметы), прибегают к использованию движущейся камеры. Собеседники почти неподвижны, а камера объезжает их, в плавном движении наблюдает за ними. И это движение изображения на экране активизирует внимание зрителей к существу разговора. Есть великий постулат экранного творчества: в рамке кадра должно что-то двигаться — или объекты, или все изображение в целом. Движение крепче приковывает взгляд зрителя к экрану.

Полностью статичные кадры имеют собственное право на использование, но кадры сдвижением во многих случаях имеют особые преимущества.

*Первый вид движения* — движение ради активизации внимания зрителя к статичной сцене.

Без движения на экране у зрителей очень быстро наступает подсознательное падение интенсивности восприятия, возникает ощущение скуки и однообразия, занудности произведения.

Об этом всегда нужно помнить не только «игровикам», но и документалистам и тем, кто создает телевизионные передачи.

Допустим, вы снимаете в телестудии получасовую душевную беседу или интервью. Предусмотрите в декорации возможность съемки с движения (с тележки или со студийного крана). Хотя межкадровый монтаж, само чередование планов двух собеседников тоже есть своеобразный вид движения, однако плавный объезд сидящих в креслах или за столом героев привнесет в эту сцену дополнительное ощущение интимности и откровения.

*Второй вид движения* — движение для создания определенного настроения.

Умение создать в своем произведении то или другое настроение — качество подлинного творчества в любом виде искусства: в живописи, архитектуре, музыке... Для экранного показа — это не менее важное обстоятельство. Уже одно то, что автор сумел создать в своем произведении и передать зрителям какое-то настроение, говорит о высоком уровне его творческой потенции.

Но в силу того, что экранное произведение всегда представляет собой ту или иную форму рассказа, настроение в нем не может быть чем-то самостоятельным. Оно всегда связано с контекстом, обусловлено предшествующей этому настроению информацией и, как правило, готовится ходом предыдущих событий или обстоятельств.

Движение камеры способно подчеркнуть состояние героя, персонажа или документально действующего в кадре лица. Это может быть и страх, и внутреннее напряжение, и радость, и уныние, и ощущение фатальности, и состояние эйфории... Ключом к возбуждению у зрителя таких переживаний является скорость движения изображения на экране, скорость панорам и перемещения камеры с учетом выбора соответствующего фокусного расстояния объектива и крупности плана.

В «Ностальгии» у А. Тарковского есть очень длинный план, в котором герою нужно пройти с зажженной свечой большое расстояние на каких-то древних и заброшенных развалинах — от одной стенки до другой. Только при условии, что свеча не погаснет, он Достигает своей цели. Только при выполнении этого неперемного ресования произойдет то,

чего он так настойчиво добивается.

Весь этот проход снимается одним планом с параллельным движением аппарата. Предварительные обстоятельства, условия осуществления его желаний нам известны до начала прохода



*Рис. 11*

Герой зажигает свечу и начинает идти. Поддувает ветерок. Пламя колышется и того гляди затухнет. Он прикрывает огонь ладонью. Идет медленно, чтобы не сорвать пламя с фитиля. Все внимание героя и зрителей приковано к колышашему огоньку.

Кадр начинается с крупного плана, зажигается свеча. Далее артист О. Янковский отходит на общий план и начинает движение от стены. И, как привязанная, рядом с ним едет камера. Позади фигуры артиста медленно в противоположном направлении движется фон.

Зритель не знает, как долго ему придется еще идти, и это усугубляет напряжение. Истекает пять секунд, десять, пятнадцать... Легкий порыв ветра. Он прикрывает свечу спиной, идет дальше. Еще порыв... Свеча гаснет. Он возвращается обратно.

Действие начинается с начала. Снова исходное место, опять зажигается свеча, опять дует ветерок, но нужно двигаться. И герой идет, загораживает пламя от ветра полкой плаща, потом опять рукой.

В съемке повторяется все один к одному. Только артист действует с повышенной осторожностью и медлительностью, чтобы сохранить огонь свечи на всем длинном пути. Напряжение у сочувствующих зрителей еще более возрастает.

Проходит десять секунд, двадцать, тридцать, сорок, пятьдесят... Это колоссальное количество времени для экрана при отсутствии смены действий. Нервы у зрителей уже напряжены до предела, а герой все идет и идет. По мере приближения к цели герой все ближе и ближе подходит к камере, укрупняется.

Постановка кадра в профиль к персонажу не дает возможности зрителю увидеть, куда он идет, сколько еще осталось шагов или метров до цели.

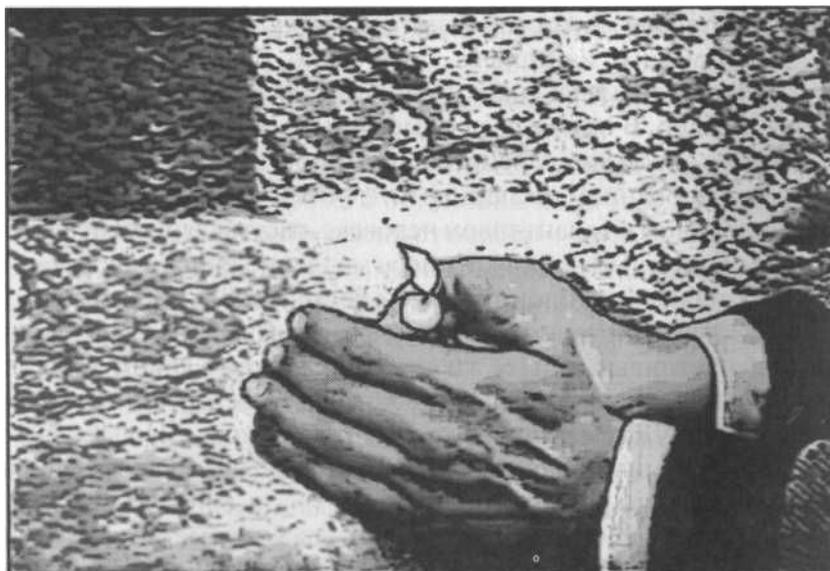


Рис. 12

Такое режиссерское решение еще более усугубляет напряжение (рис. 11). Незнание, неопределенность, или, как говорят ученые, недостаток информации всегда ведет к повышенному нервному возбуждению, и режиссер умело пользуется этим приемом. Вы можете спросить: а где же в этой сцене то движение, которое создает напряжение, что движется в кадре?

Фон! Он медленно вползает (по-другому не скажешь), именно вползает из-за вертикальной рамки кадра. Именно туда и на свечу смотрит зритель. Из-за этой вертикальной границы кадра зритель ждет появления того камня, до которого нужно идти герою. А этого камня все нет и нет, и нет... Проходят разрушенные проемы бывших окон, но все — не то и не то. Ветер опять срывает пламя, герой возвращается обратно и вновь зажигает свечу. Все повторяется.

Третья попытка оказывается самой длинной и заканчивается крупным планом: свеча в руке (рис. 12). А общая продолжительность кадра достигает 8-ми минут.

Это — пример мастерского использования движения камеры для создания напряженного ожидания, смешанного со страхом. Эту сцену нельзя было снять иными методами, например, с применением межкадрового монтажа без потерь тех художественных достоинств, которыми ее наделил А. Тарковский. А если вам захотелось узнать, чем закончилась сцена, то посмотрите фильм «Ностальгия».

Еще пример. В одном из документальных фильмов вдова рассказывает о своем муже, репрессированном в сталинские времена и реабилитированном после смерти, спустя много лет. Она говорит о замечательном и талантливом человеке, расстрелянном по приговору пресловутой «тройки». Камера медленно панорамирует от ее крупного плана на уголок скромно обставленной комнаты и переходит на стену. Двигается по редким фотографиям, запечатлевшим далекие счастливые годы ее жизни. Она с мужем в каком-то парке. Улыбающийся отец с малышом на коленях, они втроем, маленькая фотография мужа с какого-то документа в рамочке. После каждой фотографии большой промежуток пустой стены с дешевыми обоями в полосочку и редкими цветочками.

У человека были грандиозные планы на будущее, но о нем остались только воспоминания в памяти женщины и четыре фотографии. Личность, талант и счастье семьи растоптала и уничтожила бесчеловечная большевистская машина. Эти люди отдали чудовищному строю свою душу, свой труд и способности, а он обрек их на смерть и страдания. Гонимая политической системой вдова доживает свою жизнь на жалкую пенсию по старости.

Кровь закипает в жилах, когда слушаешь этот рассказ.

Медленная панорама по комнате и голой стене с редко расположенными фотографиями действует на зрителей не менее сильно, чем сам рассказ. Даже промежутки пустой стены «работают» на режиссерский замысел. Эта панорама — свидетельство глубокого взаимопонимания режиссера и оператора, который через визир камеры сумел увидеть, почувствовать, а, следовательно, и передать на экране смысл рассказа и настроение, обитающие в скромной комнате. Пустоты между фотографиями — это пустоты в жизни вдовы, отнятые режимом годы обыкновенного человеческого счастья.

Фотографии не имели бы такого воздействия, если бы были сняты каждая в отдельности и смонтированы или сняты панорамой с переброской от портрета к портрету (резким и быстрым движением камеры с остановками на фотографиях).

И вновь обращаю внимание читателя! Как много потребовалось объяснений предыстории, обстоятельств, характеристик, чтобы обосновать творческое решение сравнительно несложного, но чрезвычайно уместного приема внутрикадрового монтажа, чтобы показать, как точно выбранная скорость движения аппарата способна творить настроение в экранном произведении.

А в телевизионной передаче «КВН» для показа оценки конкурсов используется панорама с остановками на каждом из членов жюри и быстрыми перебросками от одного к другому. Промежутки между судьями в этот момент никому не интересны, все ждут только результатов оценки конкурса. И такая горизонтальная панорама с рывками становится весьма

точным творческим решением.

Теперь иной пример.

Всем известные «Веселые ребята» Г. Александрова.

Фильм начинается с прохода пастуха (Л. Утесова) в сопровождении самодеятельных музыкантов с балалайками и гармошками. Пастух бодро запекает песню: «Легко на сердце от песни веселой. Она скучать не дает никогда...»

Проход в картине занимает 4 минуты. Он снят с параллельного проезда камеры тремя кусками, мастерски закамуфлированными монтажными стыками. Низкая точка съемки (взгляд несколько снизу на артиста) помогает приподнять настроение и возвысить пастуха-запевалу. Основное, что помогало передать ощущение веселого настроения (кроме самого поведения актеров, конечно, и музыки), это попеременное мелькание переднего плана. Камера ехала, а между объективом и группой оркестрантов время от времени пробегали отдельные деревья, то кусты, то какие-то предметы (рис. 13). Запевала то удалялся, то приближался к камере, бил чечетку на мосту, играл мелодию на стальных прутах ограды. А на фоне мелькали люди, которые глазели на этого самоуверенного пастуха и приветствовали его с восторгом. Они проносились по экрану в обратном направлении по отношению к основному движению артистов и как бы усиливали для зрителя ощущение бодрости действия (рис. 14).

Имеем право сказать, что камера великолепно справилась со своей задачей в этой сцене и сумела передать зрителям бодрость духа, которым был заряжен артист.

Можно было бы приводить и приводить примеры, но их еще будет достаточно в дальнейшем рассказе.



Рис. 13

В любом случае, безотносительно к конкретному содержанию необходимо знать, что медленное движение объектов в кадре или всего изображения в рамке способно вызвать у зрителя ощущение спокойствия, благолепия, размеренности или, в зависимости от кон-66

текста и предварительных обстоятельств действия, — ожидание чего-то, уныния, грусти и даже страха. Выбор скорости движения на экране, конечно, зависит от драматургии, решение принимается режиссером и оператором в соответствии с их пониманием и ощущением настроения сцены.



Рис. 14

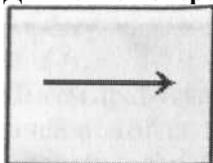
Быстрое движение на экране, как не трудно догадаться, способно вызвать у зрителя и приподнятость настроения, и возбуждение, и дискомфорт, и при определенных условиях страх, ужас и т. д.

Строгих рецептов нет! Думайте и творите по подсказке разума, сердца и интуиции в соответствии с задачами, которые вы решаете в этой сцене.

#### **Движение поперек кадра, на камеру, от камеры и по диагонали кадра**

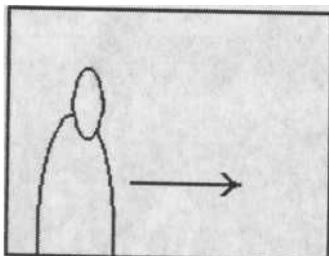
Выбор направления движения объектов в кадре и камеры по отношению к объектам есть важная составляющая режиссерского решения. Давайте договоримся о понятиях: что есть что!

#### **Движение поперек экрана**



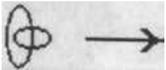
О движении поперек кадра, перпендикулярно к оси объектива,» много говорить не стоит. Это самый прямолинейный, с точки зрения художественного выражения, вид движения, самое простое и в целом ряде случаев! почти примитивное режиссерское действие, если оно преднамеренно не подчеркивает какой-то ход событий или прямолинейность характера героев (рис. 15). По сути дела, мы с вами начинаем разговор о динамической композиции кадра.

Рис. 15



Первый вариант движения в кадре: камера статична — человек движется слева направо перпендикулярно оси

объектива, а, следовательно, поперек кадра (рис. 16).



Иногда прямолинейной (лобовой) композицией кадра пользуются в эксцентрических комедиях и сатирических фильмах, чтобы подчеркнуть глупость или примитивность мышления героев. Не примите это как рекомендацию с однозначным толкованием, ибо движение поперек кадра—это еще и способ достичь максимальной скорости перемещения объекта по экрану.



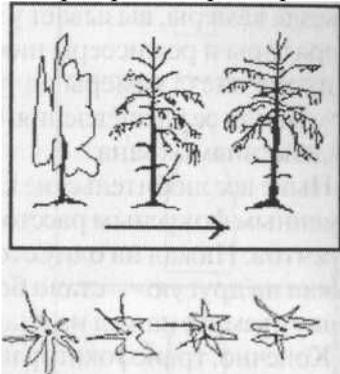
Второй вариант движения: объект (лес) стоит на месте, как ему полагается, а камера движется справа налево в противоположном направлении по отношению к движению на экране (рис. 17).

Рис. 16

И то и другое будет в общем случае называться движением в кадре.

### Движение прямо на камеру и от камеры

Вспомните, как на вокзале вы провожаете взглядом удаляющийся последний вагон поезда. Если вы проводили любимую девушку, то возникает щемящее чувство утраты. Но если вам не приходилось провожать ненавистную тещу, то поверьте знающим: по мере удаления последнего вагона к провожающему приходит несравненное облегчение и кажется, что пространство расширилось перед вами.



Во время просмотра зритель обязательно наполняется подобными эмоциями в связи с конкретным содержанием, если видит движение объекта, удаляющегося от аппарата. Но это далеко не единственные варианты использования движения на камеру и от нее.

Существуют три возможности осуществления таких движений: путем перемещения объекта при статичном аппарате, наезд камеры на объект или отъезд от объекта и так называемый «ложный» наезд путем использования трансфокатора.

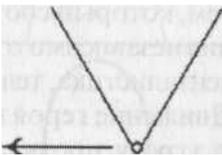


Рис. 17

Когда объект приближается к камере, он всегда выполняет чью-то волю. Это может быть как собственное желание героя, так и выполнение приказа. Но такое движение в кадре — всегда результат развития действия, сюжетное событие. На экране фон неподвижен, а перемещается только объект.

Когда аппарат наезжает, придвигается к объекту, то на экране возникает движение, которое вызывает ощущение приближения к предмету интереса. Это прием так и называется — *наезд*.

На экране происходит сужение поля зрения с одновременным укрупнением объекта без искажения перспективы пространства. Обратное впечатление у зрителей появится, если применить *отъезд* камеры.

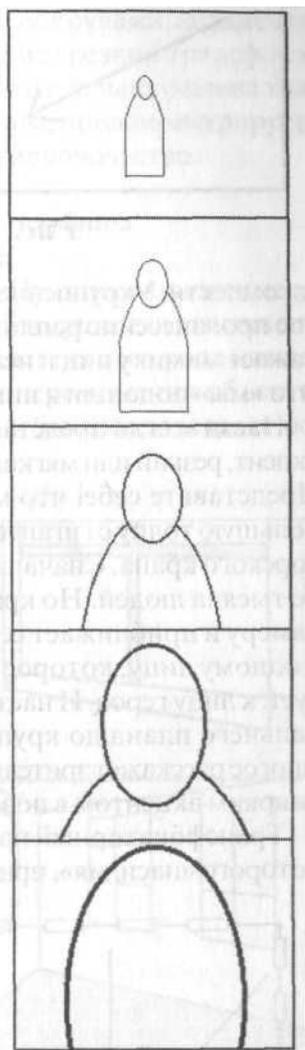
Несколько иначе складывается ощущение у зрителя, если он наблюдает за действиями героев во время наезда или отъезда с помощью трансфокатора. На меня *трансфокаторный наезд* производит впечатление *притягивания* героя или объекта к зрителю. А отъезд, наоборот, — *отталкивание* персонажа или предмета. На экране за счет изменения фокусного расстояния объектива происходит не только укрупнение или обобщение объекта, но и изменение перспективы, трансформация пространства, что неизбежно сказывается на ощущениях зрителей. Трансфокаторный наезд или отъезд и изменение изображения, полученное за счет наезда или отъезда камеры, вызывает у зрителя разные впечатления. Опытные

операторы и режиссеры никогда не пойдут на то, чтобы заменить «живой» наезд камеры на трансфокаторный с целью облегчения съемки или ее удешевления. Они знают, что это приводит к разным воздействиям экрана.

Ныне все любительские камеры оборудованы объективами с переменным фокусным расстоянием — лучшая забава самоучек и дилетантов. Нажал на одну сторону коромысла — все стало крупнее, нажал на другую — стало больше предметов в кадре. Зачем менять точку съемки, нажал на клавишу и... — «стало лучше видно»!

Конечно, трансфокатор на камере — результат технического прогресса, облегчающий съемку: не требуется смена объективов. Но профессионал не может быть ленивым. Он обязан выбирать тот прием, который соответствует требованиям драматургии и содержания независимо от вида экранного творчества: игровое кино, документалистика, телепередача или реклама.

Движение героя на камеру может выражать его уверенность в себе, угрозу, проявление интереса к мелкому объекту и т. д. (рис. 18).



На рисунке показаны несколько фаз подхода к аппарату с выходом на крупный план. Иногда, когда движение угрожающего объекта осуществляется быстро, энергично и применяется короткофокусный объектив, такое движение может вызвать у зрителя даже инстинктивное желание отодвинуться от экрана, как от реальной угрозы ему самому.

Сплошь и рядом в американских боевиках применяется этот прием в том виде, как он показан на рисунке.

Как весьма эффектный прием используется движение на камеру автомобиля или поезда с последующим проездом над камерой. А короткофокусный объектив способен при такой съемке придать движению на экране повышенную динамику.

Отход, удаление героя или объекта от аппарата, как уже говорилось, способны придать кадру разную эмоциональную окраску, но чаще всего этот прием используется для создания грустного настроения при разлуке, прощании. Начиная с картин Ч. Чаплина, он многократно применялся и применяется в финальном кадре повествования. Но необходимо помнить, что удаление объекта означает, что «мы» остаемся, а он направляется к другому существованию, к другой жизни в других обстоятельствах.

Совсем иначе осмысливается удаление камеры от объекта. В этом случае на месте остается сам объект или герой. Он будет продолжать свою жизнь, как и раньше, а «мы» покидаем его, расстаемся с ним и направляемся к другому обитанию.

В своем первом, еще любительском фильме «Рассказ об институте» автор использовал отъезд камеры для финального плана, чтобы выразить грусть выпускника, который провел пять счастливых лет в здании Мусина-Пушкина на Разгуляе. Камера удаляется от фасада с колоннами, где на ступеньках подъезда стоят первокурсники.

Видимо, этот прием не устаревает, если его применяют в экранных произведениях уже сто лет.

После всех объяснений не трудно догадаться, что приближение камеры к объекту должно в общем случае означать, что это «мы», зрители, придвигаемся к объекту, причем точка зрения автора совпадает со взглядом зрителей.

Нет нужды приводить конкретные при-

меры. Они встречаются почти в каждом произведении.

Идет на телевидении беседа между журналистом и звездой экрана. И если режиссер хочет подчеркнуть задушевность и искренность

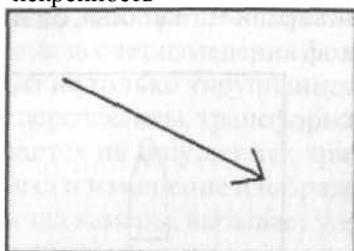


Рис. 19

разговора, его откровенность, то непременно использует медленный наезд камеры. Он создаст на экране ощущение сужения пространства, впечатление, что слова, произнесенные рассказчиком, предназначены только собеседнику, а зрители оказались невольными наблюдателями и слушателями, как бы присутствуют при

разговоре, но не участвуют в нем активно из-за скромности. Укрупнение в результате наезда камеры делает негромкое произнесение реплик естественным для интимной беседы, обнажает мимику лиц и искренность или лукавство глаз говорящих. Это «мы» подошли к ним, проявляя свое уважение.

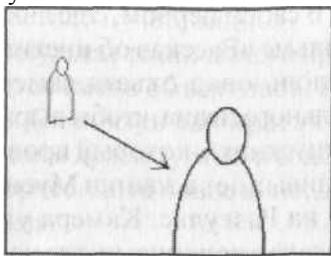
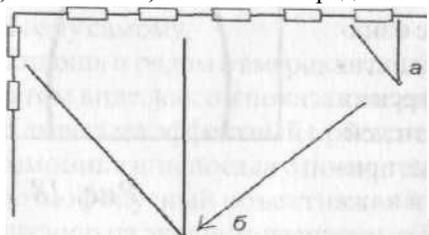


Рис. 20

Наезд всегда представляет собой акцент, резкий или мягкий, но акцент. Представьте себе, что мы снимаем большую толпу с гигантского операторского крана. Сначала у нас в кадре тысяча людей. Но кран опускает камеру и приближает ее всего лишь к одному лицу, которое нас интересует, к лицу героя. И наезд по пути от дальнего плана до крупного очень многое расскажет зрителям и окажется ярким акцентом в повествовании.

Рис. 21

рования какой-то важной детали события. И это будет автотрансфокационный наезд в какой-то степени является актом некоторого «насилия», притягивания к себе объекта. Он не имеет аналогов в естественном человеческом восприятии. А потому, может быть, не числится среди любимых операторских приемов. Но вместе с тем резкий, очень быстрый трансфо-

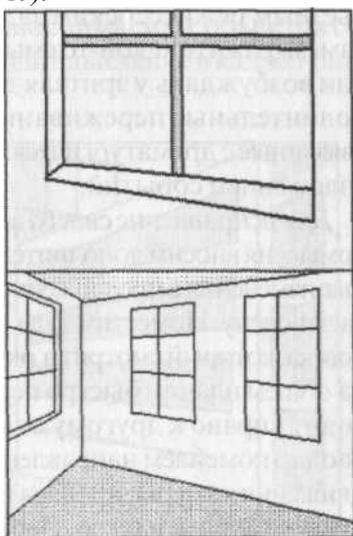


каторный наезд бывает просто незаменим для акцентированного действия, выставление на показ зрителям этой детали, своего рода демонстрация.

После террористического акта в городе на площади собралась толпа негодующих. Люди кричат, размахивают руками, не замечая, что преступник стоит рядом с ними. Сделайте резкий трансфокационный наезд на его лицо до крупного плана от дальнего плана толпы, и вы выделите его из толпы этим приемом, продемонстрируете наглость убийцы, его безнаказанность и самодовольство.

### Движение по диагонали из глубины или в глубь кадра

Еще в 1935 году Л. Кулешов в учебнике «Практика кинорежиссуры» подробно рассматривал и объяснял преимущества диагонального движения. Такой вид движения обладает своего рода изяществом композиции, мягкостью пластики перемещения объекта, объемностью действий в пространстве, как бы преодолевая плоскостное изображение на экране (рис 19).



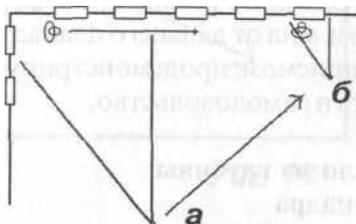
В схематическом виде, в виде стрелки в кадре, это не производит должного впечатления, но стоит взять объект в движении, который будет не только перемещаться по экрану, но и увеличиваться в размерах, как ощущение объема и достоинств такой композиция становятся очевидными. Так выглядит диагональное движение объекта при съемке статичной камерой (рис. 20).

Но как добиться диагонального движения с помощью движения камеры?

Давайте поразмышляем... По

ставим камеру в большой комнате и снимем ее с диагональным перемещением аппарата по отношению к линиям окон, пола и потолка (рис. 21). Мы все сделали, как полагается. Вы согласны (рис 22)1.

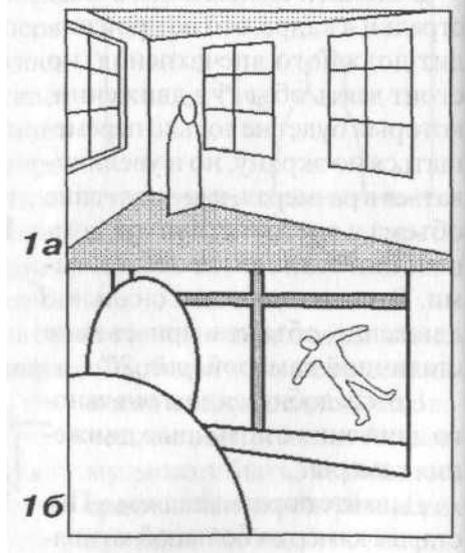
В начале кадра мы получили одну информацию: часть окна в



комнате. В конце плана нам открылась другая информация: комната большая, имеет много окон и даже в двух стенах... Задача привнесения дополнительной информации с помощью движения камеры выполнена, но... Но вы забыли, что в этой книге вас могут ждать подвохи.

Рис. 23

Вдумайтесь: такое движение камеры было недостаточно осмысленным. Это — почти панорама обзора, чтобы дать нам только право сказать, что комната пуста. Конечно, это тоже может быть режиссерской задачей, но уж очень скромной. Скорее так — покатались с аппаратом на рельсах и не более.



А потому движение камеры, которое принесет на экран дополнительную информацию, должно всегда быть подчинено серьезным режиссерским задачам, выразить какой-то смысл или возбуждать у зрителя дополнительные переживания, связанные с драматургическим изложением событий.

Для исправление своего легкомыслия вносим дополнительные изменения в предложенную мизансцену. Поместим туда человека, который смотрит в окно на общем плане и быстро переходит вправо к другому окну. Заодно поменяем направление движения камеры: не слева на-

Рис. 24

право, а справа налево. Персонаж будет перемещаться в кадре. И камера, сопровождая его перемещение, начнет двигаться. А в конце плана и действующее лицо, и зрители увидят в окне что-то неожиданное (рис. 23).

Что же произошло? Человек стоял и смотрел в окно. На улице послышался звук проезжающей машины. Затем визг тормозов, удар и шум взревшего двигателя. Чтобы разглядеть случившееся, герой быстро переместился в другой конец комнаты и увидел вместе со зрителями распластанного на асфальте мужчину (рис. 24).

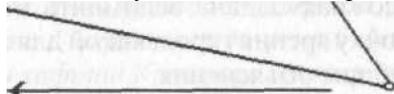


Рис. 25

Вот вам доподлинный внутрикадр-ровый монтаж. Хотя мы имеем дело всего лишь с простейшей мизансценой в кадре. А только подумайте, что переживает и персонаж, и зрители, если машина сбила как раз того хорошего человека, которого с нетерпением ждал с добрыми вестями наш герой!

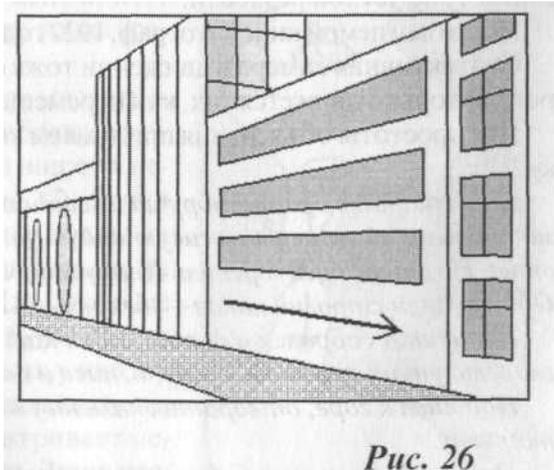


Рис. 26

В общем случае диагонального движения старайтесь всегда ставить кадр так, чтобы линии перспективы снимаемых объектов создавали диагонали, по которым происходит движение в кадре. Чаще всего так изящней будет выглядеть его композиция.

Даже при простейшей съемке улицы с движения (с автомобиля, например) при создании документальных фильмов, когда нужно показать лицо незнакомого города, постарайтесь выполнить эту рекомендацию (рис. 25). На плане показан ряд домов, направление угла съемки и направление движения автомобиля. На экране вы получите бегущую из глубины и расширяющуюся по диагонали улицу (рис. 26).

Прочитав несколько страниц о действиях с объективной камерой, считайте, что вы получили лишь одну тысячную дозу знаний о ее возможностях. На учебник надейся, но в реальной практике -сам не плошай.

#### Некоторые возможности субъективной камеры

Перед читателем снова «сложная» задача: вспомнить, что позволяет режиссеру перейти на точку зрения героя, какой для этого существует прием? А пока — общие объяснения

Наиболее ранний и совершенно очевидный пример использования субъективной точки зрения дал кинематографу знаменитый Абель Ганс. В фильме «Колесо» режиссер несколько раз применяет субъективную позицию камеры.

Сюжетная предыстория той сцены, в которой используется этот прием, проста: с машинистом по имени Сизиф случилось несчастье. Ему ударила в глаза струя пара, и он ослеп. Спустя некоторое время уже слепой машинист берет руками трубку, но не видит ее. Он мнет ее пальцами, потом подносит к лицу, пытаясь все-таки разглядеть. А после этого следует крупный план трубки в руках с сильно размытыми очертаниями. Далее Сизиф берет разные вещи, и каждый следующий предмет с точки зрения героя зритель видит снятым вне четкой резкости.

Но то был немой кинематограф, 1922 год и межкадровый монтаж.

Субъективная камера в движении тоже стоит на точке зрения героя, но только движется так, как перемещается действующее лицо.

Для простоты объяснения придумаем короткую страшную сказку.

*Злые старшие братья поручили младшему принести из глубокой заколдованной пещеры «живую воду», чтобы вылечить больного отца. Но они не предупредили Иванушку, что ждет его под землей. Однако дали строгий наказ — без живой воды не возвращаться.*

*Иванушка собрался в дорогу, одел кафтан, взял краюху хлеба, свирель, ушат для воды, свечу огниво и отправился в путь.*

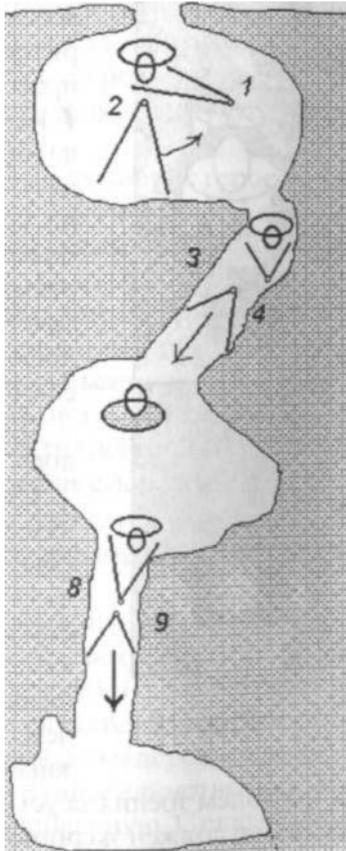
*Подшел к горе, отворотил камень у входа в пещеру и шагнул темноту.*

*Прошел семь шагов. Совсем стало темно. Зажег свечу, огляделся. Видит: кругом каменные стены и только в одном углу естюз кий лаз. Почесал затылок и — головой вперед на карачках. Ползет на четвереньках, а впереди ничего не видит: полная темнота. Тишина гудит в ушах. По сторонам только стены каменного хода. Но вдруг стены отступили, и он оказался в море темноты. И тут же из полного мрака выскочила на него Кикимора и с диким смехом преградила путь.*

*— Как вовремя ты появился! Сейчас я тебя на бартер пуцу — у бабы Яги на дрова обменяю, костер разожгу и согреюсь.*

*— Да возьми лучше мой кафтан. Дрова сгорят и опять холод наступит. А кафтан всегда греть будет, — предложил ей Иванушка.*

*Взяла кафтан Кикимора и пропустила младшего дальше.*



*Идет Иван со свечой, а впереди ничего не видит. То о камень споткнется, то лбом о низкий потолок ударится так, что искры из глаз дождем сыплются. А дальше опять полная темнота, и куда идет понять не может. Страшно, аж жуть...*

Дальше вы можете придумать конец по собственному усмотрению. У Иванушки может гаснуть свеча, на него могут выскакивать разные звери и чудища, а нам достаточно этого вымышленного начала сказки.

Теперь необходимо вспомнить, как присваивается камере точка зрения героя.

Как обычно — сначала мизансцена. Мы начнем ее разработку с момента, когда Иванушка вошел в пещеру и зажег свечу (рис 27). Точка съемки — 1. Мы ее выбрали из-за необходимости перейти дальше на точку зрения героя. Для этого не только нужно снять крупный или первый средний план, как у нас, но еще и актер должен показать своим действием, что он осматривает пещеру, вглядывается в нее. Лишь после этого мы получаем право увидеть подземелье глазами героя — точка 2. Со второй точки снимаем панора-

Рис. 27

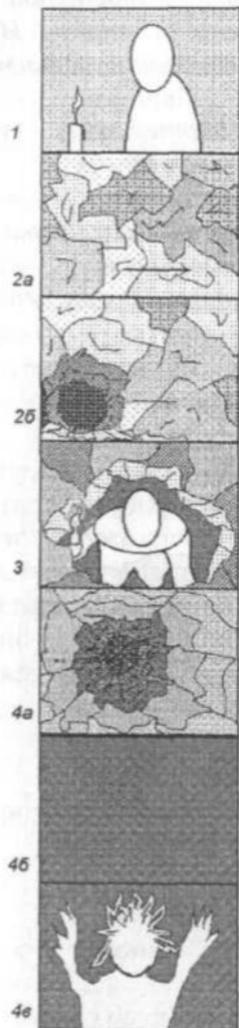


Рис. 28

му осмотра с движением камеры слева направо. Изображение в кадре будет двигаться в обратном направлении. В конце плана обязательно статика: он увидел лаз (рис. 28). Кадры на раскадровке 2a— 2б. Таким образом, мы осуществили внутрикадровый монтаж с помощью субъективной камеры, расположенной на статичной точке — один из вариантов использования движения камеры.

Далее мы ставим камеру на точку 3. Голова Ивана появляется из-за угла, и он на четвереньках начинает ползти на камеру, смотря прямо в объектив. И снова мы получаем право перехода на точку зрения героя. Точка 4. Но теперь у оператора сложнейшая задача: проползти вместе с камерой по тому же лазу, как это только что делал артист. Можно, конечно, умудриться

и провезти аппарат по какому-нибудь дощатому настилу, но во время движения нужно покачивать камеру, трясти ее, чтобы создать эффект передвигающегося на локтях по камням человека. А еще поставить на камеру свет.

Допустим, все так, как было задумано, удалось. Что мы видим на экране?

Смотрим в раскадровку: сначала впереди каменная труба с полной темнотой в конце. Она движется на нас, как это только что делал герой 4а. Покачиваясь, медленно, как бы стучаясь головой о потолок, перемещается камера, а на экране, качаясь и подергиваясь, на нас надвигается черный выход из лаза. И чем он ближе, тем больше места на экране займет чернота. И как только камера выйдет своим полем зрения за устье лаза, тьма займет весь экран (свет от камеры не должен экспонироваться на противоположной стене пещерного зала). Если учесть, что нам помогает звук, нагнетая страх на зрителей, то зал будет скован ожиданием чего-то неприятного. И предположения зрителей оправдаются: снизу в кадр вскочит Кикимора, вся белая в ярком свете прибора, и закричит, размахивая костлявыми руками в лохмотьях.

Зал вздрогнет. Мгновенное появление белой фигуры на черном фоне с импульсивными движениями и криком произведет нужное впечатление на зрителей. Режиссерская задача будет выполненной. Дальше можно раскручивать события в соответствии с вашей фантазией и дать возможность Иванушке напороться в темноте еще на бабу Ягу, Змея-Горыноча и т. д., используя еще несколько раз прием субъективной камеры подобным образом.

Многократно таким приемом пользовались документалисты на съемках работы спелеологов и водолазов.

Этот же самый прием применил Спилберг в фильме «Индиана Джонс». Его герои садятся в вагонетку, чтобы удрать от преследователей в подземелье. Вагонетка мчится по рельсам под уклон с невероятной скоростью. Рельсовый путь виляет в шптреке то вправо, то влево.

Режиссер в монтаже чередует планы испуганных героев и кадры, снятые с их точки зрения из вагонетки субъективной камерой. И каждый раз, когда поворот или подъем скрывает видимость, зрителей охватывает ужас вместе с героями: а вдруг сейчас разобьются или окажутся в плену. Если вы ездили по горным дорогам на автомобиле, то это — как раз эффект закрытого поворота.

Чего добивается режиссер, используя субъективную камеру?

Он получает возможность заставить зрителей пережить те же эмоции, которые в данный момент развития действия испытывает герой, временно отождествить наблюдателя с персонажем.

Совершенно блистательное использование субъективной камеры явили нам М. Калатозов и С. Урусевский в фильме «Неотправленное письмо».

Горит тайга. Геологи мечтают, пытаются найти выход из зоны пожара. Рабочий партии, самый сильный человек из экспедиции, которого играет Е. Урбанский, ищет коридор без огня. Не разбирая дороги, он бежит в одну сторону, но натывается на стену огня. Бежит в другую напролом через чащобу кустов и деревьев, и тот же результат. В поисках выхода он теряет в тайге единственную женщину их крохотной группы, свою возлюбленную. С еще большей скоростью он начинает метаться по тайге.

В этой сцене, чтобы передать эмоциональное переживание героя, оператор Е. Урусевский брал в руки легкую камеру с короткофокусным объективом и сам бежал с ней напролом через кусты и ветки деревьев. Эффектна на экране была поразительная непрерывно мелькающая ветки сами по себе, помимо сюжетных событий, порождали крайнее беспокойство. Ветки хлестали по объективу аппарата так, что казалось — они вылетают в зал и достают до зрителей. Эта сцена, которая заканчивается гибелью героя, производила неизгладимое впечатление на всех, кто видел эту картину.

Однако субъективная точка зрения, как и съемка субъективной камерой, не могут быть непрерывно использованы в произведении. Это к сведению тех, кто страдает чрезмерной склонностью к экспериментаторству. За вас такой эксперимент уже провел режиссер Р. Монтгомери в фильме «Дама в озере» аж в 1946 году.

Он отождествил камеру с главным действующим лицом картины — детективом. Лицо этого сыщика зрители видели только тогда, когда он подходил к зеркалу. А все остальное время персонажи, общаясь с ним, обращались в зал, разговаривали с залом, смотрели в зал. Время от времени на переднем плане появлялись руки с сигаретой, и по экрану расплзался дым.

Представьте себе, что полтора часа, а еще лучше пятьдесят серий, все действующие лица разговаривают с вами!

Хотя телевидение показало, что ведущему или диктору можно говорить прямо в объектив неограниченное количество времени при прямом общении со зрителем, в авторском экранном рассказе о каком-то событии *его* герои никак не могут постоянно выходить из сюжета и говорить со зрителями. Представьте себе: два героя общаются между собой. Первый одну реплику бросает в лицо партнера, а следующую, адресованную ему же, — с поворотом головы в зал. Такое режиссерское решение как в документалистике, так и в игровом произведении покажется аудитории сущей нелепицей.

## Мизансценирование

### Экранная мизансцена и ее выразительные возможности

Многие режиссеры и педагоги придают мизансцене важное значение в экранном творчестве. М. Ромм, например, считал ее о дно из главных выразителей режиссерской мысли. Он утверждал, что «хорошо построенная мизансцена выражает мысль эпизода, его действие в такой же мере, как слово».

С. Эйзенштейн посвящал мизансцене целые циклы лекций, о чем свидетельствуют стенографические записи и очень интересная и полезная книга В. Нижнего «На уроках режиссуры С. Эйзенштейна».

Оба они опирались на своих великих театральные предшественников К. Станиславского и В. Мейерхольда. А потому

для серьезного изучения мизансцены следует брать за чтение их трудов. Это самостоятельный раздел режиссуры. Мы же с вами осваиваем внут-рикадровый монтаж.

Одна из главных задач мизансценирования — акцентирование внимания зрителей на конкретном куске действия, ответственной реплике и мимике актеров, важном жесте или на какой-либо информации в ходе развития содержания — монтаж образов без деления сцены на кадры. Для этого или актер придвигается к объективу, или камера подъезжает к нему либо к значимому предмету. Движение при этом чередуется с остановками для удержания внимания на объекте.

Простой пример из фильма А. Алова и В. Наумова «Мир входящему».

Один из главных героев по имени Иван Ямщикова получил тяжелую контузию, оглох и частично потерял рассудок. Он сидит на гряде камней, спиной к простенку разбитого модного магазина с манекенами, и неосознанно жует хлеб. А кругом еще продолжается война. Далее следует кадр, в котором мы видим угол разбитой витрины с куском стекла, а за ним ноги упавшего манекена (рис. 29). **Разда-**

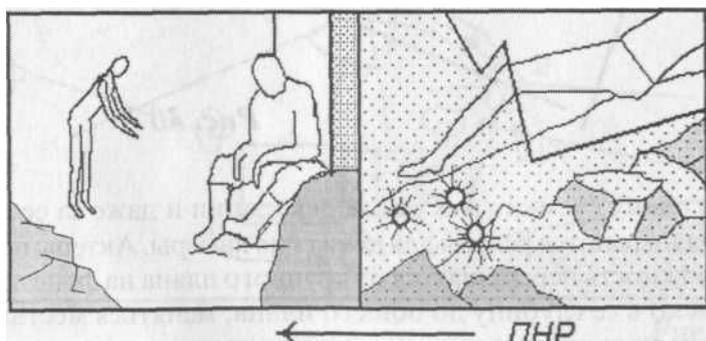


Рис. 29

ются выстрелы, в стекле образуются круглые пулевые пробоины. От очередного выстрела стекло осыпается, и следует панорама вправо. В полуметре за простенком сидит Ямщикова с бессмысленным взглядом и жует кусок хлеба... Судьба! В таком полусознательном состоянии он мог бы сидеть и с противоположной стороны простенка, но Господь Бог пощадил героя войны.

Актерская мизансцена позволила выразить расстройство сознания у контуженного, а мизансцена камеры (панорама) — авторскую мысль.

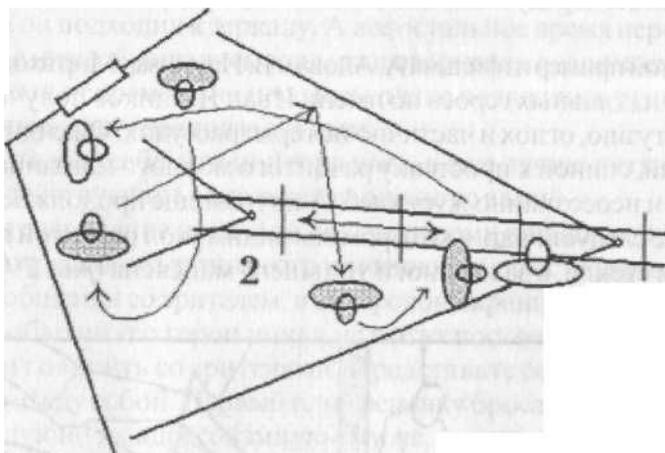
### Глубинная мизансцена

1,3

за

Рис. 30

нять по плану съемки (Было бы несправедливо умолчать об отечественном новаторстве. Этот вид мизансцены разрабатывал в российском кинематографе М. Ромм. По его собственному мнению, наибольшего успеха он достиг в фильме «Русский вопрос». Суть его идеи и приема можно по-



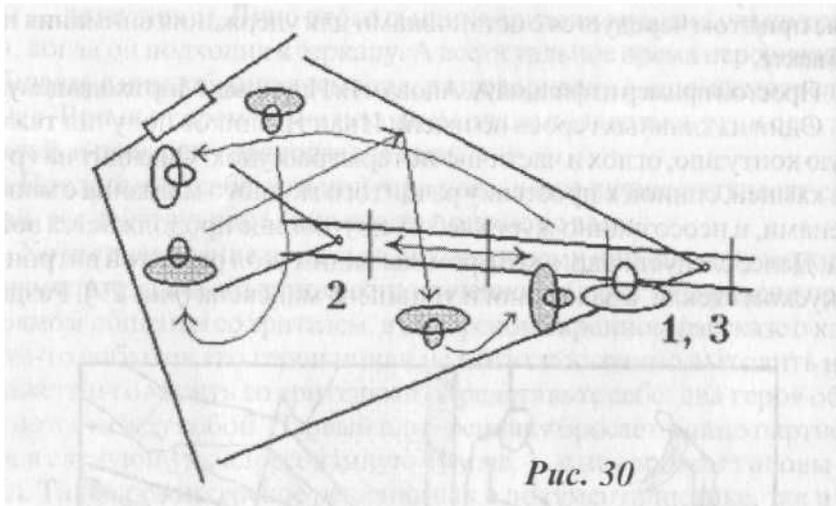


Рис. 30

рис. 30). В декорации и даже ее пределах укладываются рельсы для движения камеры. Актеры получают возможность перемещаться от крупного плана на фоне декорации далеко в ее глубину до общего плана, меняться местами, не стесняя свои движения узкими рамками кадра, и прожить в роли! перед аппаратом достаточно длинные сцены.

Такая сцена может начаться с момента, когда камера стоит на точке 1, персонаж, обозначенный на плане светлой фигурой, расположен на крупном плане, а отрицательный герой (темная фигура) — в глубине кадра у окна. Дальше развитие мизансцены и движение камеры можно расшифровать по стрелкам и фигурам на плане.

Этот прием позволяет режиссеру путем мизансценирования (выход на крупный и уход на общий планы) убедительно составлять необходимые по мысли и драматургии акценты, легко удерживать внимание зрителей, сопоставлять разные по содержанию пластические образы.

#### Сочетание нескольких приемов

Весьма сложный пример внутрикадрового монтажа и мизансценирования из фильма «Мир входящему».

Сцена, длящаяся 4,5 минуты, снята одним куском с применением простейших технических средств: тележка с рельсами и трансфокатор на камере.

*Война. Последние месяцы. На территории Германии — войска союзников и русских. Молоденький лейтенант в отчаянии выбегает на немецкий автобан. Он пытается найти машину, чтобы довести до госпиталя беременную немку. Ей вот-вот родить. Сильнейший туман. Наши машины промчались и не остановились на его призывы. Один. Растерянность. Бежит куда-то вдоль бана и теряется в тумане.*

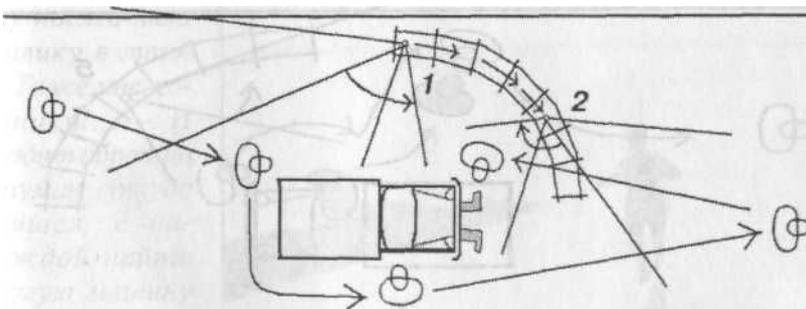


Рис. 31

Далее начинается тот кадр, о котором идет речь.

*В белой вате тумана на дальнем плане появляется фигура лейтенанта. Он бежит на камеру. Подбегает к стоящему американскому грузовику, заглядывает в пустую кабину и бежит дальше, снова почти растворяясь в дымке. Возвращается обратно к стоящему грузовику и видит торчащие из-под него ноги. Трясет за ботинок солдата (первая часть, мизансцены), рис. 31.*

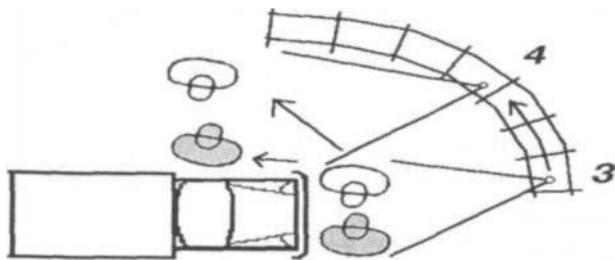


Рис.32

Из-под грузовика вылезает американец, грома-водитель (не полторы головы выше лейтенанта), и, не обращая внимания на нашего, лезет под капот. Ему и в голову не пришло, что рядом — русский офицер. Свои пристава-лы давно надоели, и ехать надо.

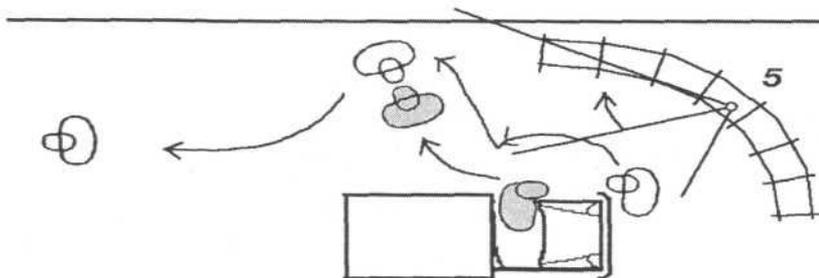


Рис. 33

Тогда лейтенант настойчиво трясет его за ляжку. Тот в гневе спрыгивает с бампера, захлопывает капот и поражается увиденным: перед ним русский! Радость встречи, объятия, разговор на двух языках без понимания. Наш офицерик пытается объяснить, что ему срочно нужно доставить в госпиталь беременную фразу. Кроме слова «фрау», американец ничего не понимает и сразу начинает, догадываясь, улыбаться, подходит к кабине, ныряет рукой в кузов и достает две бутылки пива, одну — себе, другую — русскому. Выпивают. Ехать в названный русским пункт он не собирается, садится в кабину и захлопывает дверь, намереваясь трогаться.

(Рис. 32).

Лейтенант снова открывает дверь, тот захлопывает. После непродолжительной борьбы за дверь лейтенант забегает за передний бампер машины и преграждает ей путь. Происходит перебранка. Лейтенант не отступает. Тогда американец вылезает из кабины со второй бутылкой, отводит русского к обочине и предлагает еще выпить. Пока лейтенант пытается открыть ударом о сапог бутылку, верзила устремляется к кабине, чтобы уехать. Русский офицер останавливает его у подножки и не дает сесть в шину. Американец негодует и всей своей гигантской фигурой оттесняет нашего до обочины. Происходит бурный обмен репликами. Каждый называет свой, нужный пункт назначения. Водитель отказывается ехать по просьбе русского.

Обиженный лейтенант в сердцах бросает ему последнюю реплику в лицо. — Тоже мне, союзники!... — И уходит обратно в туман, откуда пришел, с надеждой найти другую машину (третья часть мизансцены, рис. 33).

ма-  
ему



Что удалось  
выразить режиссерам на экране?

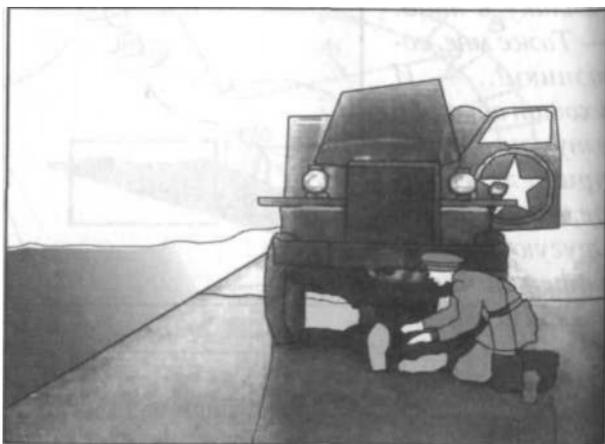
*Рис. 34*

Кадр начинается с дальнего плана. На большом пространстве в тумане герой оказался один, и помощи ждать неоткуда. (*Рис 34*)

*Рис 35*



*Рис 36*



*Рис. 37*



*Рис. 38*

Он приближается к камере и натывается на машину. Обходит ее, заглядывает в кабину. Пуста.

(Рис. 35)

Оба кадра сняты с точки 1.

Бежит дальше в туман. Останавливается, возвращается и видит торчащие из под машины ноги. Трясет за ногу. (Рис. 36). Камера следила за актером, когда он от кабины побежал дальше, а потом вернулся. Аппарат переехал с точки 1 на точку 2 и сделал две панорамы за актером: вдоль дороги и обратно к машине.

Американец вылезает из-под машины и, не глядя, ныряет под капот. Русский настойчиво дергает его за ляжку. (Рис. 37).

Как только дело доходило до разговора, трансфокатор сужал поле зрения. Мы отчетливо смогли увидеть разницу в росте персонажей и их реакцию на встречу (рис. 38). Следуют объятия. Этот момент снят с точки 3.

Рис. 36

Здесь необходимо добавить, что во время съемки средних планов камера не статична. Оператор А. Кузнецов постоянно делает поправки композиции. Герои перемещаются то немного влево, то назад, то делают шаг или два в сторону. А камера четко, как прилепленная к ним, смещает поле своего зрения, удерживая их в наилучшей композиции. Это и называется **поправкой** или **доводкой** камеры. Мелкие движения актеров и камеры на планах мизансцен не обозначаются. Имеется в виду, что такие поправки составляют неотъемлемую часть операторской профессии.

Как только артисты переходят к размашистым жестам или делают несколько шагов, режиссеры по мизансцене уводят их в глубь кадра, и они оказываются на общем плане. Это происходит, например, когда они выпивают по бутылке пива (точка 4).

Момент, когда американец сел в машину, а наш лейтенант преградил ей путь, показан на следующей мизансцене (рис. 32, *точтив* следующем кадре (рис. 39). И, наконец, когда американец с Угрозой теснит чрезмерно настойчивого лейтенанта<sup>к</sup> обочине, снят тоже с этой точки. (Рис. 40).

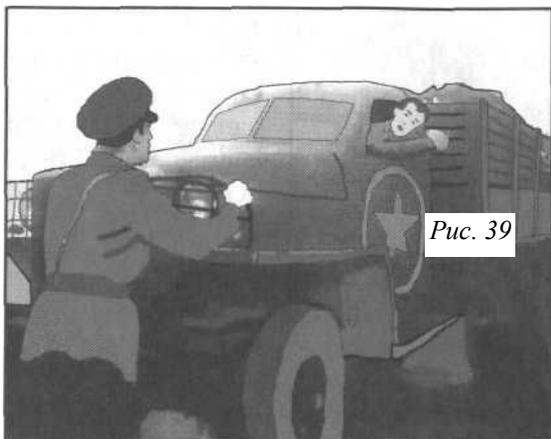


Рис. 39

Объятия, распитие бутылки, дергание двери — все это элементы мизансцены, которые показывают отношения героев друг к другу, выражают авторскую мысль.

Но в данной сцене; актеры не непрерывно движутся. Время от времени они останавливаются, чтобы обменяться непонятными друг другу словами. Их остановки с репликами I или без них, но с какими-то жестами заставляют остановиться и камеру. Остановка после движения — акцент, концентрация внимания зрителей. И этим приемом режиссеры неоднократно пользуются в описанной сцене. Так достигается управление вниманием зрителя — посредством мизансцены, движения актеров, движения камеры и ее остановок.

Возможно, у читателя уже возник вопрос: в каком порядке и как приступать к разработке сложного внутри-кадрового монтажа?

В этом деле существует два подхода. *Первый*. Сначала рисуется сложная мизансцена на плане большой декорации или натурной площадки, а потом выбираются приемы съемки этой мизансцены, когда сюжетно заданы действия и перемещения актеров. На схеме длительной сцены расставляются



Рис. 40

точки съемки и выбирается метод и техника, которые позволяют осуществить съемку достаточно выразительно и без остановки камеры. При этом могут быть использованы и тележка с рельсами, и автомобиль, разного рода краны.

*Второй*. Этот метод импонирует мне больше. В его основе — одновременный поиск наиболее выразительных мизансцен, и кадров. Не расстановка точек съемки подгоняется под мизансцену, а идет параллельная увязка движения и перемещения действующих лиц и перемещения и движения камеры с учетом наибольшей выразительности. Не может одно довлеть над другим. Выразительная мизансцена на площадке, но не совсем эффектный кадр. И наоборот: эффектный кадр при неудобной для актера и неоправданной мизансцене ради такого кадра.

Правда, самое замечательное творчество на бумаге не может остановить творчество на площадке. Даже при использовании второго метода разработки внутрикадрового монтажа часто приходится корректировать и первый, и второй, и последующие варианты. Взгляд в камеру на репетиции иногда обнаруживает такие неожиданные и эффектные ходы, которые заставляют отказываться от первоначально задуманного плана. Творчество и творческий поиск не могут прекращаться ни на одном из этапов создания произведения. Однако самым распространенным и самым универсальным методом экранного рассказа остается сочетание межкадрового и внутрикадрового монтажа в одной сцене. Но это — отдельный разговор.

### Глава 3. МОНТАЖ ЗВУКА

Новорожденный побеждает Великого

Радио, фонографы и звукозапись были изобретены примерно в одно время.

Первый звуковой фильм был ровесником лент Л. Люмьера. Однажды, когда Т. Эдисон вернулся к себе в лабораторию, ему был преподнесен сюрприз. В ответ на приветствие мэтра с маленького экрана ему ответил помощник, произнеся несколько слов синхронно, и снял шляпу.

Изобретение Т. Эдисона было запатентовано и даже куплено одной из американских фирм. Но, несмотря на все предпосылки и техническое решение синхронизации звука, кино пошло по безгolosому пути развития.

Эффект движущихся картинок был настолько сногшибательным, что изумленная публика простила кинематографу беззвучие. Киноребенок стал расти безголосым, а изобретение великого американца так и осталось не реализованным.

Правда, здесь следует оговориться. Создатели фильмов быстро обнаружили, что сидеть в темном зал и смотреть на экран в гробовой тишине совершенно невозможно. Это действует угнетающе. Нужно занять каким-то делом зрительские уши. И вскоре во всех залах появились таперы. Даже молодой С. Рахманинов сопровождал своими импровизациями на рояле немые фильмы. Шли годы. Во многих странах мира были созданы подлинно шедевры киноискусства, безголосый ребенок вырос, возмужал и превратился в Великого немого.

Идея дальновидения и прекрасного сказочного зеркала, которое рассказывает все, существовала давно. А с рождением радио у этой идеи стали вырисовываться черты реальной перспективы. Но если у кинематографа были технические проблемы с синхронным звуком, то у телевидения как раз со звуком было все в порядке. А дело спотыкалось на кодировании и декодировании изображения, до тех пор пока В. Зворыкин, эмигрировавший из России, не изобрел электронный кинескоп в 1931 г. Случись это пятью-шестью годами раньше, может быть, кино так и не обрело речи. Балет как искусство, родившись немым, так и остался искусством бессловесной пластики. Что же помешало кинематографу остаться немым, при существующем рядом звуковом брате?

Единого мнения на этот счет нет. Одни исследователи кинематографа усматривают причину в случайном успехе первого американского звукового фильма «Певец джаза» (1927 г.). Другие — объясняют непримиримой конкурентной борьбой электропромышленных и кинокомпаний. Третьи — видят побудительное начало звуковой эры в кино в том, что само кино забежало в тупик своих возможностей, используя надписи на экране. Четвертые — полагают, что одновременно соединились несколько причин. Пятые — остаются при убеждении, что звук на экран был привлечен в отчаянной попытке спасти от банкротства одну из американских фирм — как последний шанс.

Возможно, все перечисленные обстоятельства сошлись и сработали как взрыв одновременно. Но при всей разноголосице мнений, нам кажется, что приход звука в кино был вызван не только внешними причинами, но и внутренними потребностями в совершенствовании искусства экрана. Существует и шестая точка зрения — звук был призван в фильмы с целью обеспечить наибольшую естественность показа событий на экране, требованием максимально приблизить рассказ в движущихся картинках к реальному представлению человека об окружающем мире. На экране — как в жизни! Но не только это.

К тому моменту у зрителей и у кинематографистов появились новые потребности в усложнении и углублении содержания фильмов. Как ни изощрялся С. Эйзенштейн, чтобы передать с помощью монтажа кадров политические лозунги, — не получилось. Он сам признал невозможность передачи абстрактных понятий средствами сопоставления изображений. Кинематограф в ту пору, можно сказать, в какой-то мере исчерпал потенциальные возможности углубления анализа жизненных явлений. За литературой и театром ему было уже трудно угнаться. А он претендовал на лидерство.

Звук и звучащее слово обещали более полное и более тонкое раскрытие жизни, социальных явлений, психологии человека, грозились существенно обогатить палитру выразительных средств кинематографа. Грозились, но не более.

Звук пришел на экран, и лагерь кинематографистов раскололся. Распался на тех, кто всеми силами сопротивлялся, и тех, кто всемифирами души приветствовал его успешное шествие по экранам. Для многих режиссеров и особенно актеров победа звукового кино над немым обернулась трагедией. Они не смогли адаптироваться, перестроиться и продолжить работу в новой системе эстетической природы экрана. Великий Ч. Чаплин до конца своих дней так и не смог войти в храм звукового кино, оставшись стоять, лишь переступив его порог.

Для раскола, для неприятия звука у великих кинематографистов были достаточные основания. Первые звуковые фильмы совсем не блистали художественными достоинствами. И на первых порах сбылись предсказания С. Эйзенштейна, В. Пудовкина и Г. Александрова, обнародованные ими в манифесте под названием «Будущее звуковой фильма», что режиссеры в использовании звука пойдут по пути наименьшего сопротивления — только прямого синхрона, не ища художественных достоинств для своих произведений. Так оно и случилось. Первые годы звукового кино отмечены единственным знаменательным фактом — герой на экране синхронно говорит своим голосом. Эту стадию развития кино так и назвали — эпоха «говорящих фильмов».

До этого зритель тридцать с лишним лет смотрел, как на экране актеры и документальные герои раскрывали рот, никогда не слышал их речи, а только видел, как они размахивают руками. А тут вдруг из их ртов полетели в зал слова.

Это была диковинка. Зритель был заворожен, околдован. Про то, что когда-то само движение человека на экране поразило Европу, все уже давно позабыли. Предприимчивым и незадачливым режиссерам было достаточно того, что человек на экране синхронно говорит, синхронно поет, синхронно с музыкой танцует.

Вся система выражения мыслей и идей путем сложного сопоставления пластических образов полетела в тартары. Зритель шел и платил деньги за диковинку. О великих возможностях монтажа даже не вспоминали. Из соображений

удобства съемки, простоты озвучания, упрощения актерской работы и сокращения сроков производства фильмов произошел отказ от построения фильмов из коротких и выразительных кадров. Крупный план, выделение деталей, подробности экранного рассказа практически вышли из употребления, а вместе с этим были утрачены достоинства экранных произведений, признаки настоящего искусства. Кино вернулось к тому, с чего оно начиналось. Оно вновь стало всего лишь техническим средством массовой коммуникации, которое на сей раз способно не только передавать в зал на экран движущуюся жизнь или произведения другого искусства, но и звук, присутствующий в этих произведениях. На экраны вернулся театр с его закономерностями и принципами постановки, с его доминирующим значением слова. Кинематограф вновь начинал «учиться ходить».

Заявка «Будущее звуковой фильма», написанная отечественными режиссерами и теоретиками, не только предостерегала кинематографистов от бездумного использования звука и ошибок, но, главное, содержала программу принципов, на которые должны опираться творцы фильмов в своей практике. Генеральная идея программы состояла в том, что звук в экранном произведении не может и не должен повторять изображение, что ему надлежит нести другую, дополнительную к пластическим образам информацию. «Только контрапунктическое использование звука по отношению к зрительному монтажному куску, — говорилось в заявке, — дает новые возможности монтажного развития и совершенствования». Никакого другого подхода к использованию звука декларация не допускала. Только контрапункт, только несовпадение.

В своей основе Заявка была прозорливым творческим и теоретическим предвидением, которое оказало весьма плодотворное влияние на освоение звуковой природы кино, несмотря на ее некоторую категоричность и безапелляционность.

Первые советские звуковые фильмы появились четырьмя годами позже «Певца джаза». В них уже есть эпизоды с высоко художественным использованием звука («Встречный», «Путевка в жизнь»). Однако в фильме того же времени «Простой случай» проявился максимализм одного из авторов декларации. И это одностороннее использование звука стало особенно явственным спустя десятилетия. Звук не может быть включен в экранное произведение только по принципу контрапункта, так как такой подход вступил бы в противоречие с реалистичностью, правдивостью передачи событий.

Сегодня мы не отрицаем право синхронных кусков говорящего человека в контексте произведений, но одновременно помним, что построение рассказа только на диалогах, репликах и тексте (на словесном материале) оскопляет художественные и выразительные возможности экранных произведений, ведет к разрушению их естественной природы. Говорящий человек допустим лишь ограниченно дозированных количествах и пропорциях рядом с кусками на полных пластических образах и сопровождаемыми музыкой или шумами. Бесперывно «говорящие головы» на телеэкране, например, утомляют зрителя, снижают его интерес к сообщению, а следовательно, и активность восприятия.

В своей более поздней работе, чем «Заявка звуковой фильма», в статье «Вертикальный монтаж», С. Эйзенштейн писал, что приход звука на экран с точки зрения монтажа ничего не меняет. Принцип сопоставления двух кусков, пластического и звукового, также должен приводить к рождению некоего третьего с новыми качествами по отношению к составленным элементам. Только сопоставление идет уже не по одной линии (изображение + изображение), а по двум направлениям: по горизонтали (последовательный монтаж изображения и последовательный монтаж звука), но и по вертикали (монтаж зрительных образов со звуковыми). При этом использование контрапункта способно приводить к наиболее высоким творческим результатам.

Возник вопрос: как оценить приход звука в кино?

Некоторые теоретики и режиссеры посчитали, что перескок из кино молчащего в кино кричащее можно сравнить с переходом от театра кукол к театру Станиславского. В таком утверждении была доля истины. Не случайно Ч. Чаплин предсказал гибель высокого искусства пантомимы с утверждением на экранах говорящих фильмов. Что и произошло на самом деле.

Нашлись смельчаки, которые назвали приход звука — революцией в кино. И в этом тоже была доля истины. Звук промчался по немому кинематографу, как конные полчища варваров, топчя своими громкими копытами его изысканную эстетику, его природу, его сущность. Всем творческим работникам пришлось переучиваться, осваивать новые принципы более сложного метода раскрытия содержания на экране и передачи авторских мыслей.

Так что же собственно случилось с кинематографом, когда с эв рана в зал полетели синхронные реплики и песни?

Теоретики и историки расходятся во мнениях. Одни утверждают, что это было естественное эволюционное развитие самого популярного в то время вида творчества на основе новой техники. Другие категорически возражают против этого и настаивают на том, что появление звукового кино уничтожило Великого немоего, не оставив от него даже следа на экране, что на рубеже между ними и лежит непроходимая пропасть. В жизни иногда бывает, что у ребенка лишь с возрастом начинают отчетливо проявляться черты его родителей. Собственно это и произошло со звуковым кино. Ему предстояло претерпеть еще одну метаморфозу прежде, чем вступить в эпоху современного экранного творчества. Позже звуковому кино суждено было переродиться в звукозрительное кино, что совсем не одно и то же.

Кино той промежуточной стадии иногда называют не только звуковым, но еще «говорящим кино», «болтливым кино». Слепое увлечение режиссеров новыми техническими возможностями фиксации и передачи речи и музыки на экране всегда неизбежно шло в ущерб изобразительно-монтажным средствам рассказа и продолжалось в Америке лет пять-шесть. Произведения этого времени историки лишили права называться искусством с большой буквы.

А российский (советский) кинематограф, можно сказать, почти благополучно пропустил эту стадию своего развития по причине технической отсталости и сразу очутился в эпоху звукозрительного кино.

Если вы думаете, что исторический экскурс — только дань традиции и общему образованию, то, увы, заблуждаетесь.

Умные политики и властители прекрасно помнят уроки истории, понимают, что знание ее способно помочь избежать ошибок и провалов в управлении государством. Нечто подобное можно наблюдать и в творчестве.

Современные возможности дальней связи позволили телевидению вести передачи в прямом эфире практически при любом удалении камеры от студии. И началось повальное и слепое увлечение словесными репортажами из всех пунктов Земли, — ребенку дали в руки новую игрушку! Журналисты заняли место перед аппаратом и говорят, говорят, говорят.

Как это похоже на приход звука в кино! На телевидении словно все поглупели одновременно и вместо дальновидения зрителям непрерывно предлагается дальнослышание — видеотелефон. Журналист своими словами вещает о том, что видел своими глазами. Спрашивается: если можно было увидеть глазом, то почему же к этому глазу нельзя было приставить камеру, чтобы зритель тоже все уви-Дел своими глазами? Если следовать этому приему, то и футбольный матч можно транслировать в том же ключе: снимать комментатора, который своими словами рассказывает об игре! Представьте себе, что случится с болельщиками! А вывод прост: техническое новшество привело к игнорированию главного достоинства телевидения — передавать на любое расстояние рассказ пластическими образами о событиях. Повторяющаяся история вызывает грустную улыбку.

Техника всегда будет совершенствоваться. Через три-четыре года обязательно произойдет новый прорыв к расширению возможностей телевидения. Но из печального опыта нужно громогласно делать выводы, чтобы в очередной раз избежать повальной болезни моды.

### Звук в природе и в сознании человека

Индустриальной город до отказа набит звуками, как вагон метро в часы пик. Здесь и голоса множества людей, голоса радио и телевидения. Здесь разные голоса тысяч механизмов и машин, топот ног и скрип тормозов. Здесь поют водосточные трубы и трансформаторы высокого напряжения, стучат отбойные молотки и режут мосты, чирикают воробьи и курлычут голуби.

Все эти звуки, высокие и низкие, тихие и громкие, приятные и раздражающие, непрерывно заполняют широченный звуковой диапазон, воздух постоянно сотрясается от звуковых волн.

Но даже кажущаяся тишина леса или поля также начинена многообразием звуков. Им нет числа. Но только интенсивность, ударная сила этих воздушных волн существенно ниже. Здесь поют птицы, стонут и скрипят деревья, журчат и звенят ручьи, разными голосами оглашают пространство насекомые, а в листьях и ветвях свои песни заводит ветер.

Но как ни странно, мы не способны воспринять все многообразие звуков, а тем более одновременно. Существенная часть звуковых колебаний вообще недоступна нашему уху.

Мы не можем, не способны воспринять звуковую гамму природы в тех качествах, в которых она реально существует. Нам это не дано от рождения. Эволюция позаботилась о том, чтобы защитить наш мозг от невероятных перегрузок информацией, чтобы от ее избытка не помутился наш рассудок. Наше слуховое восприятие устроено так, чтобы значительно снизить объем поступающих в мозг звуковых сведений для их переработки и осознания. По этим причинам возможности нашего восприятия весьма и весьма ограничены и своеобразны. «Механизм» защиты мозга и сознания по-другому называют особенностями звукового восприятия человека.

В процессе слухового восприятия наше сознание, как во всех остальных случаях, работает по методу сопоставления. Оно способно принять за «правильный» звук только такой звуковой образ, который соответствует нашим представлениям о звуке, создаваемом этим объектом.

Нам кажется, что реальное состояние звукового мира и наше представление о нем полностью совпадают. Нам кажется, что звуковые образы, хранящиеся в нашей памяти, и звуки природы и среды идентичны. Но, увы, это нам только кажется...

На самом деле, звуки в природе существуют все одновременно, а в нашей памяти образы этих звуков присутствуют каждый сам по себе. Воспринимать и идентифицировать звуки разных источников мы способны лишь отдельно, и для этого человек наделен от природы специальными способностями. Нам дано, грубо говоря, распознавать звуки только поочередно. Мы наделены избирательной направленностью слухового внимания, можем по своему усмотрению в общей «неразберихе» звуков выделять интересующий нас звук и переключать слуховую направленность интереса с одного источника на другой.

Иногда можно, конечно, на короткое время заставить себя слышать одновременно два и даже три звука, но такое действие не может продолжаться долго и будет представлять собой своеобразное насилие над работой мозга.

У животных выделять один звук на фоне других помогают двигающиеся уши. У человека эту операцию осуществляет мозг.

Общая модель звукового восприятия выглядит так: один четко различаемый звук или последовательность разных звуков на фоне малоосознаваемого, почти слитного звукового фона.

Вспомните, что вы слышите, разговаривая с приятелем на интересную тему, стоя на перекрестки оживленной улицы. К вам в сознание приходит его речь и мешающий шум города. Не звуки моторов машин, не шелест шин, не голоса других людей, а именно слитный плохо различаемый на составляющие шум. Вам вдруг захотелось послушать, как гудит улица во время разговора, и вы можете переключить свое внимание на это. Но тогда неизбежно из восприятия и сознания станут выпадать куски речи друга. Так часто происходит, когда собеседник начинает говорить то, что нам совсем не интересно или повторяться.

Эта схема восприятия работает постоянно и не зависит от места нашего нахождения и сочетания звуков. Случай с резкими и незнакомыми звуками мы рассмотрим отдельно.

### Звук на экране

Чтобы человеку, сидящему перед телевизором или в кинозале, показалось, что он воспринимает естественную, реалистичную звуковую ситуацию на экране, нам необходимо искусственными методами создать звуковую модель,

хранящуюся в нашей памяти. Только при этом условии зритель поверит в реальность происходящих событий, поверит в правду жизни. Это относится ко всем видам экранного творчества: к игровому кино, кино- и теле-документалистике, к мультипликации и даже к рекламе. Исключений нет.

Вероятно, первым обнаружил свои неожиданные открытия в экранном звуке французский режиссер Р. Клер. Он обнаружил, что записанные на пленку звуки Парижа не соответствуют тем, которые он слышал своими ушами, которые роились в его воображении и которые он мечтал воссоздать в фильме. Слышал он одно, а микрофон переносил на пленку совсем другое. Случилось это открытие в 1930 году, когда лишь только забрезжила заря звукового кино, на его первом звуковом фильме «Под крышами Парижа».

Если поднести микрофон к ножу, что режет хлеб, то мы услышим, как пилят дрова.

Десятью годами позже С. Эйзенштейн с присущей ему фундаментальностью в исследовании «Родился Пантагрюэль» тоже высказывает эту мысль, но совсем другими словами: «*Кино же нам кажется по своей специфике воспроизводящим явления по всем признакам того метода, каким происходит отражение действительности в движении психических процессов.* (Нет ни одной специфической черты кинематографического явления или приема, которое не отвечало бы специфической форме протекания психической деятельности человека.)»<sup>1</sup>, — писал он.

Высказав абсолютно справедливую мысль, классик почему-то сузил ее толкование в той же работе до частного случая, каким являлся внутренний монолог. Его временное увлечение таким приемом видимо, повлекло за собой последующее частное объяснение, хот его утверждение полностью раскрывает сущность природы все! экранного творчества в целом.

## Корни профессии

Профессионалу необходимо знать, откуда произрастают основные приемы, которыми он пользуется для создания своих произведений.

Эйзенштейн. Избр. произв. в 6 т.—М.:Искусство, 1964. Т. 2, с. 303. [ 98

дений. Если речь идет о звуке, то соответственно — о методах записи и монтажа звука.

Кому-то может показаться скучным перечисление особенностей слухового восприятия человека, но именно на них опираются режиссеры и звукорежиссеры в своем творчестве на телевидении и в кино.

Среди человеческих «странностей» восприятия есть те, что оказывают решающее значение на построение звука в экранных произведениях, те, которые не могут быть названы главными и такие, которые позволяют добиваться определенных эффектов звукового воздействия.

15. Быстрее нарастает интенсивность звуков с низкими частотами, чем с высокими. При снижении уровня громкости и малых его показателях низкочастотные звуки могут исчезнуть вообще.

16. Психоакустическая память. Человек обладает хорошими психоакустическими способностями к обучению, легко запоминает звуки новых источников и после одного-двух предъявлений без труда распознает причину их возникновения.

17. Отсутствие тишины. В нашем сознании никогда не существует тишины. Мы привыкли к постоянному ощущению звуковой среды и не знаем что такое ее отсутствие. Нам не дано ощутить и пережить в воображении полное отсутствие звуков. В нашей слуховой памяти нет образа «гробовой» тишины.

18. Скорость восприятия при работе двух каналов восприятия. Восприятие звука, а тем более сложного звукового ряда замедляет зрительное восприятие человека при поступлении информации одновременно по этим двум каналам. А если изображение и звук не связаны между собой единой логикой рассказа, то торможение будет еще более разительным.

Перечень особенностей слухового восприятия человека не претендует на исчерпывающую полноту, но лежит в основе монтажных звуковых приемов. Эти особенности навязывают нам «правила игры» при общении автора со зрителями посредством экрана.

Понимание особенностей восприятия человеком звукового мира дает нам возможность выявить и показать основные закономерности и эстетические принципы звукового произведения, позволяет объяснить звукозрительную структуру экрана.

Звук не просто с определенного момента стал сопровождать изображение, а принес на экран свою собственную информацию, увеличил общую плотность подачи информации с экрана в единицу времени, усложнил создание произведений и их восприятие, замедлил темп монтажа изображения, скорость смены пластических образов на экране.

## Звуки в кадре и за кадром

### Классификация и терминология

Практика подвергла классификации все возможные варианты использования звука на экране и дала им свои названия. Принято разделять звуки на три категории: слово, музыка, шумы. Но каждая из категорий имеет свое деление.

Слово может присутствовать в кадре в четырех видах:

1. Диалог. Разговор двух или более людей на экране. Интервью, беседа или реплики в игровой сцене.

2. Авторский текст. Его еще называют дикторским текстом или авторским комментарием. Иногда передача или фильм сопровождают комментарием одного из героев из-за кадра. В отдельных случаях можно вести комментарий несколькими голосами.

3. Закадровый монолог или диалог. Такое режиссерское решение соответствует ситуации, когда зритель не видит героев, но слышит их голоса. Они могут как комментарий сопровождать развитие действия, в котором они не участвуют в данный момент или участвовали когда-то раньше.

4. Внутренний монолог. Часто, не произнося слов вслух, мы рассуждаем про себя. Экранный прием внутреннего монолога как раз моделирует такую ситуацию. Герой в кадре действует, не открывая рта, не артикулируя, но в это время звучит его голос из-за кадра, он произносит реплики, разговаривает сам с собой или с подразумеваемым партнером.

В практике создания фильмов и передач не всегда в чистом виде применяется тот или другой прием. Иногда можно встать на путь их совмещения. Диалог сочетать с авторским комментарием, внутренний монолог с прямыми репликами и т.д. в зависимости от режиссерского замысла.

Музыка способна выполнять много различных функций в экранных произведениях. Но в самом общем понимании музыку можно поделить всего на два вида.

1. *Музыка в кадре*. В любых вариантах, когда мы видим источник, причину звучания музыки на экране, она попадает в эту категорию. Это может быть оркестр, который играет в данный момент в кадре, магнитола, участвующая в развитии действия сцены как реквизит, радиоприемник и даже наушники плеера на голове героя. Совсем не обязательно, чтобы во всех кадрах сцены подряд присутствовал сам оркестр или музыканты. В монтажной последовательности изображения они могут быть показаны всего один раз, но важно другое: зритель знает, что служит источником музыки. Зритель знает, что приемник или магнитола находятся в том пространстве, где происходит действие, что именно они издают звук.

2. *Закадровая музыка*. Такая музыка всегда обусловлена авторским решением и может выполнять различные драматургические функции. Она может быть авторской — выражать отношение автора (режиссера) к происходящему действию. Может быть выражением чувств героя. Может создавать у зрителя определенное настроение и может выполнять еще добрый десяток режиссерских задач. О музыке на экране написаны целые книги. Это большая самостоятельная тема.

Шумы. Все возможные и невозможные шумы, реальные и ирреальные делятся на две простые категории: синхронные и фоновые.

1. *Синхронные шумы*. Само название этого вида шумов уже говорит об их главной особенности. Но их можно характеризовать и совсем иначе. Чаще всего к ним относят все шумы, имеющие единичное или повторяющееся, но отрывочное звучание. Стук дверцы автомобиля, шаги человека, удары волн о набережную, стук молотка или скок лошади и т.д. Но при этом зритель обязательно видит источник звука.

В практике иногда те же самые единичные звуки, издаваемые невидимым источником, относят в разряд фоновых. Но тогда все-таки они становятся закадровыми, а не синхронными.

Часто шумы этого вида выводят на крупный звуковой план и обязательно монтируют их с изображением с точностью до кадрика.

2. *Фоновые шумы*. Этим термином обычно именуют звуки, имеющие непрерывное или продолжительное звучание без отчетливо выраженных всплесков. Если даже при наличии источника в кадре оказывается невозможно связать звук с конкретным действием этого источника, то такие шумы тоже относят к разряду фоновых.

Шум работы автомобильного двигателя и рев зрителей на стадионе, шум дождя и гомон толпы, шум ветра и рокот механического цеха, журчание ручья и свист вьюги в трубе или рокот самолета. Данная категория шумов в основном не претендует на то, чтобы их выводили на передний план в общей фонограмме произведения. Их главная задача создать фон для других звуков, которые должны быть отчетливо слышны. Они обычно выполняют функцию создания атмосферы, в которой происходит основное действие, имеющее собственные громкие звуки. Но иногда по воле режиссера они тоже могут стать главными в сопровождении событий на экране.

Пауза. Как ни странно — это тоже звук, это — записанная через микрофон тишина. Но подробный разговор о паузе мы поведем при рассмотрении технологии подготовки к сведению всех звуков на одну пленку.

Видеотехника породила еще одно название шумов — интершум. Это — шум, записанный во время видеосъемки и одновременно с изображением.

## Принципы монтажа звука

Для начала проведем пробу пера. Выйдем на Тверскую улицу Москвы и где-нибудь у входа в Елисейский магазин возьмем интервью у прохожего. Считаем, что мы провели такую съемку. Техника была первоклассной. Как вы думаете, что у нас из этого получилось?

Смотрим и слушаем. Корреспондент задает вопрос посетителю самого известного в Москве магазина.

На экране — средний план миловидной девушки.

— *Здравствуйте! Разрешите у вас узнать как... (резкий звук тор*

*мозов припарковавшейся машины заглушил конец вопроса)...*

*— Вы знаете... Я здесь постоянно... (сирена проезжающей скорой помощи «задавила» некоторую часть ответа)... Поэтому по вечерам... (громкий смех и разговор проходящих сзади школьников сдвигали } И разборчивым продолжение ответа)... всегда довольна.*

*— Благодарим вас за... (звук полицейского свистка подавил добрые слова журналиста).*

А ведь казалось бы, что мудреного в записи звука, был бы только микрофон хороший и камера получше. И такое мнение широко распространено среди непосвященных. Мы выполнили требование высокого качества аппаратуры, но первая же съемка и запись показали, что не все так просто, как представлялось на первый взгляд.

Конечно, первый блин — комом. Но вы уже кое-чему научились. Теперь вы не станете брать интервью на самой оживленной улице Москвы, а зайдете за угол дома или постараетесь применить не только хорошую, но именно специальную технику для осуществления подобного замысла.

Во всех без исключения творческих вариантах экранных произведений в работе со звуком есть только один путь и только два способа создания полноценного звукового ряда.

А этот путь обязывает нас передавать звуковую информацию зрителю в такой технической и творческой форме, которая соответствует модели его звукового мироощущения, даже если на экране фантастическая ситуация. И речь, и музыка, и любое сочетание звуков в произведении должны иметь все необходимые качества этой модели. Говоря другими словами, мы вынуждены независимо от нашего желания, работая со звуком, соблюдать требования особенностей звукового восприятия человека, описанные в предыдущем параграфе, и, широко пользуясь ими, находить творческие решения.

Один из способов достижения этой цели состоит в том, чтобы при записи звука (речи, шумов и музыки) целенаправленно пользоваться только микрофонами специального назначения. Такие микрофоны, в основном, дают возможность ограничивать зону воспринимаемых звуковых колебаний. Как объективы с большим фокусным расстоянием, они имеют узкий угол «зрения», обладают узкой пространственной направленностью. Существуют и другие микрофоны, которые позволяют сузить или избирательно ограничить поступление звуковой информации.

Всеми ими пользуются при документальных съемках, в работе на натуре (на открытых площадках), в кинопавильонах и студиях телевидения.

Но даже тогда, когда качественно сделана прямая запись, но существует необходимость совместить ее с другой фонограммой, например, с музыкой, в силу вступает второй способ создания единой фонограммы по образу и подобию, напоминающую модель наших обычных звуковых образов.

В классическом варианте суть второго способа состоит в том, что все фонограммы или все звуки записываются отдельно, на отдельные пленки или дорожки. Реплики, отдельно шумы фоновые и синхронные в большом разнообразии, музыка и звучание разных инструментов, даже голос героя и голос журналиста при записи интервью иногда пишутся отдельно. Во-первых, это дает значительную свободу в обращении с фонограммами, во-вторых — возможность художественной организации или конструирования суммарной фонограммы произведения в звуковых образах.

Было бы несправедливо называть звук только одним из выразительных средств экрана. Звук — не частная деталь экранного произведения, он существенно большая его составляющая. Это целая гамма выразительных средств, участвующих в звукозрительном монтаже.

По непонятным причинам в кино и на телевидении по-разному! называют одну и ту же профессию, одного и того же специалиста! В кино он — звукооператор, на телевидении — звукорежиссер. Но независимо от имени в табеле о рангах умение работать со звуком любого режиссера, звукорежиссера или звукооператора как ничто другое выявляет его культуру, тонкость или недостатки вкуса, богатство или скудость его мира звуковых образов, умение чувствовать и создавать ритмы в различных их проявлениях, обнажает подлинное или дутое художественное чутье. Работа со звуком при создании экранных произведений — один из сложнейших аспектов художественного творчества.

Звукооператор и звукорежиссер — соавторы режиссера в его творческих исканиях. Их роль никак не может сводиться только к техническим качествам записи фонограмм, как это, к сожалению, часто бывает в реальности.

Если результат совместного творчества режиссера и оператора по созданию изображения мы называем последовательностью пластических образов, то плод совместного труда режиссера и звукорежиссера без всяких оговорок следует называть последовательностью звуковых и звукозрительных образов.

Самый блистательный в России звукооператор и педагог, автор нескольких интереснейших работ о кино Яков Евгеньевич Харон начинал цикл лекций для студентов с простого примера. Он предлагал записать, как ножом режется хлеб, а потом определить на что это больше всего похоже. Догадаться, что за теми звуками, которые идут с пленки, стоит процесс резания пшеничного батона оказалось невозможно. Звуки были больше похожи на звуки пилы. Я. Харон развил утверждение Р. Клера, что «прямое воспроизведение действительности не создавало впечатления реальности».

Больше того, далеко не всегда звук реального, снятого на пленку, объекта имеет право быть вставленным в окончательную фонограмму произведения, исключая, конечно, случай сугубо документального подхода к записи. Звуки различных действий, объектов и событий нельзя записать как-нибудь. Их следует отбирать, а сочетание звуков строить, как отбираются и строятся пластические образы фильмов и добротных передач.

Как правило, звуки, зафиксированные на пленку звукорежиссером, несут на себе печать индивидуальности этого человека, его пристрастий, вкусов и взглядов. Поэтому даже звукотехник или ассистент звукорежиссера, которого послали на запись шумов леса, должен обладать определенными склонностями и способностями для выполнения такого задания. Но самое сложно — собрать из нескольких такой звуковой образ или такую последовательность образов, которая будет одновременно соответствовать модели нашего звукового мироощущения, отвечать требованиям восприятия и требованиям

художественного подхода к творчеству. В процессе многократных проб и ошибок в работе со звуком в кино эти условия обрели форму принципов, на которых базируется вся работа со звуком в экранном творчестве. Некоторые из них не так строги, как принципы межкадрового монтажа.

*Принцип первый.* В фонограмме, сопровождающей экранное произведение, не может быть кусков без звука или без микрофонной паузы.

Мы привыкли к тому, что живем в постоянном звуковом окружении, мы непрерывно «купаемся» в звучащей живой или искусственной атмосфере. Даже во сне мы продолжаем слышать звуки, воздушные волны пусть слабо, но давят на наши перепонки и в это время.

Полное исчезновение звуков тут же вызовет у нас ощущение дискомфорта, мы начнем искать причину их отсутствия. Раньше, когда в кинотеатре вдруг исчезал звук, зрители начинали неистово топтать ногами и кричать: «механика — на мыло!». Теперь, сидя у телевизора, мы тут же хватаемся за пульт, чтобы проверить: не сломался ли наш чудесный «ящик». И другой реакции быть не может. За этим стоит и сложившаяся культура нашего восприятия экранных произведений и психофизиология звукового восприятия.

Звук в любом фильме или в любой передаче непрерывно сопровождает пластические образы и действие на экране. Он не может прерваться ни на одно мгновение.

В исключительных случаях, как самое редчайшее исключение из правила, как особый художественный прием, глубоко оправданный ходом событий, может использоваться исчезновение звука для выражения необычного субъективного состояния героя, например, неожиданно потерявшего слух. И то требуется придирчивая проверка на экране: удовлетворяет ли применение этого приема художественным правилам произведения. В этом случае может быть даже лучше использовать имитацию «гула в ушах» с помощью неприятного и монотонного звука, чем предлагать зрителю полное отсутствие звуков в фонограмме. Возможно, эффект «заложенных ушей», как в самолете или при спускании в шахту на километр, будет более уместным.

*Принцип второй.* Нельзя заставлять зрителя напрягать слух при восприятии звукового ряда. В фонограмме всегда должен быть выделен главный звук на фоне других, а фон располагать ниже по уровню громкости.

Главный звук должен быть отчетливым и легко распознаваемым.

Сколько прекрасных по замыслу фильмов и передач загубило несоблюдение этого принципа! Особенно в документалистике. Так случалось при съемках на природе, где дует ветер и слышны ненужные в данный момент дополнительные шумы. Это было время, когда работали, используя несовершенные микрофоны. И фильмы провалились из-за того, что ключевые реплики героев оказались неразборчивыми, не доходили до сознания зрителей.

Не меньше неудач связано со стремлением режиссеров сделать погромче музыку, на фоне которой звучат слова.

Слово, если оно присутствует в кадре как содержательная составляющая, не должно тонуть в окружающих его звуках.

*Третий принцип.* Любой тихий или слабый звук должен быть записан по громкости в пределах среднего уровня. Главным признаком тихого звука является характер его звучания. Допускается лишь незначительное снижение громкости при дополнительном снижении уровня фона.

Шепот человека, например, необходимо записывать с нормальным уровнем громкости, близко поднеся микрофон ко рту актера (документального героя) или используя специальный микрофон. Когда мы разговариваем шепотом, то меняется тембральная окраска голоса, характер произношения, появляются дополнительные звуки, которые характерны именно для такого вида речи. Как говорят профессионалы: нужно вырвать слова персонажа прямо изо рта. Если лишь чуть-чуть снизить уровень громкости в окончательной фонограмме, то требуемый эффект будет достигнут.

Достичь эффекта звучания текста «под шепот» путем только снижения уровня громкости воспроизведения речи, записанной нормально, не получится — характер звучания выдаст с ушами непрофессионализм дилетанта.

Точно так записываются и воспроизводятся и другие слабые звуки: писк комара, жужжание пчелы, тиканье часов, шелест бумаги и т.д.

*Принцип четвертый.* Любой длительный громкий звук включается в окончательную фонограмму с громкостью, не превышающей верхнего уровня комфортности восприятия, даже если этот звук исходит от объекта, находящегося на крупном плане.

Попробуйте гаркнуть над ухом у своего приятеля! После такой шутки он вам точно не скажет спасибо. А если вы очень перестарались, то он может даже испытать болевые ощущения в ухе.

Чтобы подобное не случалось со зрителями, сложился прием, который позволяет, донести до их сознания, степень громкости этого звука.

С точностью до наоборот по отношению к работе со слабыми звуками, громкий звук подчеркивается характером звучания или выражается тем, что в нем «тонут» звуки привычной и нормальной громкости. Например, если взлетает самолет, то рев его двигателей заглушает речь героев. Совсем не обязательно выводить гул моторов на болевой уровень, как это происходит в действительности. Достаточно снизить уровень звучания слов героев до степени очень плохой или полной неразборчивости, и эффект будет достигнут. А если показать в изображении, что кто-то из них раскрывает рот и надрывается, произнося реплику, то вы получили нужный результат.

*Принцип пятый.* Эффект тишины в экранных произведениях достигается не путем исключения всех звуков из фонограммы, а выражается через слабые звуки.

Попытайтесь вспомнить, в какие моменты вы начинали слышать писк комара, жужжание мухи, тиканье часов или стрекот цикад?

Безошибочно можно утверждать, что при громко «говорящем» телевизоре вы его слышать не могли. Когда работает двигатель трактора — тоже. Когда идет оживленная беседа за столом — также. Если только комар ни забрался к вам прямо в ухо.

И ход часов на руке на протяжении всего дня «не залетает» в ваши уши, хотя тиканье раздается непрерывно. Лишь при полной тишине в квартире и при направленности вашего слухового внимания на стук часового механизма вы можете обнаружить, что они не остановились.

Как принято говорить, тишина на экране не создается, а выражается, выражается путем усиления и выделения на общем фоне незамечаемых обычно слабых звуков.

*Принцип шестой.* Для придания определенного характера звуковому фону в ровный, плохо различимый фон могут быть вписаны требуемые отрывочные или кратковременные звуки.

Единичные звуки не значительно влияют на распознавание основных на общем фоне.

Допустим, перед режиссером стоит задача показать, что действие происходит в достаточно шумной звуковой

атмосфере. Герои стоят на оживленном месте, где много людей, и беседуют. Рядом, за их спинами, время от времени хлопают дверцы машин, раздается громкий стук женских каблуков и даже отдельные выкрики. Все это можно уложить на фоновую фонограмму, почти не снижая громкости этих звуков, без особого ущерба для понимания речи. Но высшим пилотажем при создании таких фонограмм считается умение звукорежиссера поставить короткие звуки в паузах между словами или репликами.

*Принцип седьмой.* Непрерывные звуки нельзя соединять встык, даже если их источники, звучащие объекты в кадре, меняются на экране мгновенно.

Как в нашем зрительном восприятии существует инерция взгляда, так в слуховом восприятии работает механизм постепенного переключения внимания с одного звука на другой. Когда мы меняем объект звукового интереса, первый звук как бы затухает в нашем отчетливом восприятии, а второй словно вливается в зону четкой слышимости.

Закономерно, что монтаж, соединение соседних непрерывных звуков должен согласовываться с нашими естественными звуковыми ощущениями. В схеме это выглядит так же, как на дисплее при компьютерном монтаже (рис. 41).

Первый звук затихает, а второй возникает. Длительность перехода от одного шума к другому может быть разной, даже очень короткой, но всегда должна быть заметной для слуха.

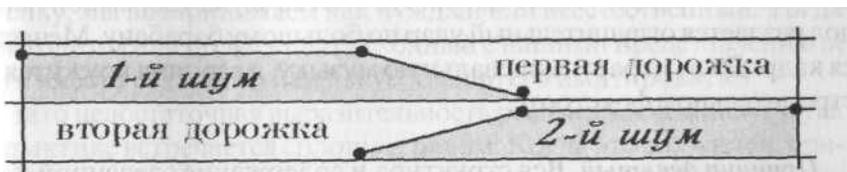


Рис. 41

Представьте себе последовательность кадров и смену их звуков.

1. Герой едет по пустыне на верблюде. Звук — свист ветра.
2. Герой летит в самолете. Звук — рокот двигателей.
3. Герой едет в тамбуре поезда. Звук — стук и шум колес.
4. Герой — уже в моторной лодке. Звук — рев мотора.

Оказывается, что мы не способны даже на внутреннем слухании мгновенно переключиться с одного звука на другой. Грубость такого реального монтажа непрерывных звуков встык совершенно очевидна. А если его осуществить в произведении, то зрителей трижды «резанут по ушам» перескоки со одного звука на другой.

Чтобы избежать неестественных и грубых переходов в окончательной записи, первичная запись делается на разных пленках или дорожках, а потом при сведении звуков первый уводится, а второй одновременно выводится на нужный уровень громкости.

Этот прием называется захлест. Конец звуковой фонограммы первого кадра накладывается на начало следующего, а начало фонограммы второго кадра заводится на конец первого плана. С помощью захлестов достигается чистота и изящество звуковых переходов. Их размер обычно колеблется от 1-й до 5-ти секунд.

*Принцип восьмой.* Громкий неожиданный звук всегда выступает как акцент и часто используется не только внутри сцены, но та же применяется для подчеркивания перехода от одной сцены к другой. Наша психика «приучена» остро реагировать на неожиданные появления новых громких звуков в окружающем нас пространстве.

Этим приемом нередко пользуются шутники, чтобы напугать свою невинную жертву.

В одном из фильмов разгневанная своим возлюбленным героиня демонстративно уходит от него. Она одевает свои «лодочки» на высоком каблуке, но вторая туфля никак не хочет налезать на ногу. Девушка в сердцах топает ногой. Но вместо звука удара каблука о пол раздается оглушительный удар по большому барабану. Меняется кадр. Джаз играет танцевальную музыку, а героиня кружится в стремительном фокстроте.

*Принцип девятый.* Вся структура и содержание сведенной фонограммы могут быть преподнесены зрителю с объективной, авторской позиции и с субъективной позиции одного из героев.

Львиная доля всех творческих решений в экранных произведениях, конечно, приходится на объективную подачу с экрана звуковой информации.

Но в исключительных случаях, когда рассказ в изображении идет с субъективной точки зрения, вся гамма звуков может быть связана с субъективным звуковым восприятием героя.

Авторская, естественная передача звуков на экране самоочевидна и не требует комментариев. Зато субъективную звуковую позицию лучше рассмотреть на примере.

Мать получает сообщение, что погиб ее сын. Горе женщины настолько велико, что она отключается от восприятия внешнего мира.

Крупный план матери. Она погружена в себя. Не открывая рта она мысленно повторяет одну и ту же фразу. «Он мне обещал вернуться... Он мне обещал вернуться...»

Средний план. Рядом с матерью стоит дочь. Она пытается ее успокоить, говорит какие-то слова (это видно по артикуляции). Но и на этом плане зритель слышит только ту же самую фразу, произносимую голосом женщины: «Он мне обещал вернуться...».

Сцена может продолжаться. Будут входить в комнату и подходить к матери другие родственники, что-то ей говорить. Она будет смотреть на них, видеть их, но их слова не будут слышны.

*Принцип десятый.* Выразительность звуков на экране зависит не только от точности реалистической записи этих звуков, но и от их соответствия нашим представлениям о характере звучания того или другого объекта, от соответствия со звуковыми образами, хранящимся в нашей памяти. Наши уши, слуховые нервные каналы и первичные отделы мозга приносят звук в нашу память и в наше сознание в несколько ином качестве и с другими характерными особенностями, чем это делают микрофоны и записывающая техника.

Нередки случаи, когда подлинный звук объекта, записанный на пленку, мы воспринимаем как чуждый или искусственный. Тогда приходится или подыскивать сходный с нашими представлениями звук вместо реального или искусственно его имитировать.

Зато недостаточная выразительность реально записанного звука в практике встречается сплошь и рядом. Когда это случается, приходится прибегать к различного рода ухищрениям технического или творческого характера.

*Принцип одиннадцатый.* В звуке, как и в изображении, существует деление на крупный, средний и общий планы в соответствии с крупностью объекта в кадре.

Под крупностью звука подразумевается не только громкость его звучания в фонограмме, но и мера его удаления от микрофона в момент записи. Приближение звучащего объекта к микрофону и удаление от него меняет характер его звучания, в звуке дополнительно появляются или исчезают элементы эха, меняется набор обертонов.

Самым распространенным приемом использования крупности звука является полное его соответствие с крупностью объекта в кадре. А если источник звука оказывается в некоторой последовательности кадров за пределами видимости, необходимо соблюсти соответствие со зрительским представлением о месте нахождения этого источника по изобразительному контексту этих кадров.

По аналогии с принципами межкадрового монтажа принципы монтажа звука соблюдаются не всегда. Когда режиссеру необходимо проакцентировать какой-то содержательный элемент сцены, то можно прибегать к кратковременному их нарушению. Существуют примеры прямого отступления от принципа соответствия крупности изображения и крупности звука.

Режиссер А. Эфрос в фильме «В четверг и больше никогда» преднамеренно на общих планах героев выводил их диалоги на крупный звуковой план с тем, чтобы выделить принципиально важные для него по содержанию куски диалогов.

Принципы монтажа звуков — не догма. Потому они и называются принципами, а не законами, в творческой практике иногда их необходимо нарушать, чтобы добиться наибольшей выразительности, наилучшего эмоционального воздействия на зрителей.

#### Глава 4. ЗВУКОЗРИТЕЛЬНЫЙ МОНТАЖ

Связь зрительных и слуховых образов

Никакой звук на экране не может существовать сам по себе. Так или иначе — он всегда связан с изображением, с развитием действия, с последовательностью зрительных образов.

Звук всегда имеет протяженность во времени. Звук нельзя остановить. Он тут же «умрет» на стопкадре. Вся система и последовательность звуковых образов может рассматриваться только в процессе движения времени, движения зрительных образов.

Для человека зрительный и слуховой каналы служат главными поставщиками информации обо всем, что происходит в мире. Но одновременно они служат целям взаимоконтроля, проверки того, как мы воспринимаем информацию о действиях и движениях вещей, предметов и машин в окружающей нас среде.

Лежишь в поле, наслаждаешься запахом трав, голубым небом и стрекотом кузнечиков. Где-то послышался рокот трактора. Мы по удаленности звука понимаем, что он нам не угрожает, но обязательно встанем и посмотрим в его сторону, чтобы проверить, а так ли это на самом деле.

А когда что-то вдруг загрохочет за спиной женщины, она с визгом вскочит от ужаса и убежит, но потом обязательно обернется и посмотрит: что же произошло?

В этот раз ужас был необоснован: упала всего лишь картонная коробка и по пути свалила две пустые банки из-под пива. Шума много, а угрозы вовсе не было. Но пока дама сама глазами не увидит, что ее так напугало, шок не пройдет.

Так устроена наша психика, что мозг постоянно ведет проверку на совпадение звука и зрительного образа, его источника: угрожает — не угрожает.

Взаимосвязь и взаимозависимость зрительных и слуховых образов в деятельности сознания весьма велика. В нашей долговременной памяти хранится информация об этой взаимосвязи. В любую Минуту при восприятии зрительного образа звучащего предмета мы сразу вызываем из памяти присущие ему звуки и наоборот, слышав какой-то звук, отыскиваем в кладовых памяти его зрительный образ. Обычно мы не фиксируем на этом свое внимание до тех пор пока находим объяснения происходящему. Но стоит появиться чему-то неизвестному и необъяснимому, как тут же начинается интенсивная работа по поиску взаимосвязей. Фильмы ужасов и фантастика блистательно эксплуатируют эту нашу «слабость».

Одновременно у нашей психики существует и другая особенность. Мы можем разделить, разорвать взаимосвязь работы звукового и зрительного каналов восприятия, но при условии четкого понимания, что информация, поступающая по каждому из каналов, самодостаточна, при уверенности в отсутствии неожиданностей в окружающем пространстве, при возможности прогнозировать спокойный и безопасный ход событий на определенное время.

Милое дело, например, готовить обед и слушать радио. А теперь жены и под вещающий телевизор (на говорящую голову можно не смотреть) без проблем управляют со всем домашним хозяйством. В авторемонтных мастерских радио работает беспрерывно, что не приводит к травмам или порче дорогих лимузинов.

Можно и наоборот: читать «накатанную» лекцию и следить за перемещением людей за окном.

История нам рассказывает, что Гай Юлий Цезарь одновременно мог писать, слушать донесение и отдавать приказание. А мы можем? Где предел наших возможностей? Что нам дано и не дано от природы при одновременной работе слуха и зрения? Это один из ключевых вопросов для экранного творчества.

«Эксперимент» проводила одна из крупнейших телевизионных компаний прямо на рядовых зрителях. Мы этот эксперимент повторили на профессионалах телевидения, пользуясь той же записью. Идут новости. В кадре долго статично по диагонали лежит газета, с легко читаемым текстом. Ведущий в этот момент, не повторяя печатное слово, дает устный текст по поводу статьи, четко и логично построенный как устная речь.

Новый кадр — другая газета повернута на другой бок. Буквы текста настолько крупные, что слова сами лезут в глаза. А журналист дает следующий кусок устного, комментария ни в чем не повторяя напечатанное. И так происходит несколько раз.

Как ни изощрялись профессионалы, стремясь доказать свое превосходство над рядовым зрителем, не одному не удалось одновременно воспринять печатный текст и устный комментарий.

Сосредоточишься на голосе — теряешь смысл печатного текста. Читаешь текст — упускаешь содержание речи ведущего. Либо абракадабра перед глазами, либо абракадабра перед ушами! И как ни крути головой — результат одинаковый!

«Новаторы» делали! Посмотришь такие новости и сразу зауважаешь психологию.

А она говорит, что для сообщений, идущих по звуковому и зрительному каналу одновременно, у человека существует только один канал понимания. Где-то там, глубоко в извилинах, на уровне расшифровки смысла сообщения, в ситуациях, подобных приведенному примеру, происходит выбор канала поступления информации: звуковой или зрительный. Там же отдается команда сосредоточить внимание на выбранном канале, но на втором неизбежно сам собой «перекрывается кран».

Вот тут-то вдумчивый читатель и поймает автора за палец на компьютере. «Неувязочка у вас, дорогой автор... По вашему выходит, что когда мы смотрим телевизор, то либо текст мы не должны слышать, либо зрительные образы не должны видеть! А мы — и все видим, и все слышим, и даже понимаем!?» «Тогда и в кино режиссеры стали бы нам показывать по очереди кусок изображения без текста, а потом кусок черной пленки, но с диалогом! А они что-то вас не слушаются...»

Чтобы снять вопрос, откроем главную закономерность.

Устная речь и печатный текст, в приведенном «эксперименте», — это два текста одновременно, но с разным содержанием.

Но психологами установлено, что упорядоченная, увязанная между собой звуковая и зрительная информация воспринимается человеком в значительно более крупных количествах в единицу времени, чем такая, как в примере с газетами. Если одна часть содержания передается по зрительному каналу, а другая часть того же содержания по слуховому, и зритель это понимает, связывает эти части по смыслу, то объем информации можно значительно увеличить. Этой феноменальной особенностью как раз предлагали пользоваться наши корифеи кино в своей Заявке «Будущее звуковой фильму».

Когда мы видим говорящего человека на экране и слышим произносимый им текст, мы получаем комплексное представление о происходящем. О личности нам рассказывает речь, внешний вид, мимика, прическа, костюм, жестикация. По выражению лица на крупном плане можно определить меру искренности или лукавства. Но пройдет десяток секунд и зрительная информация будет исчерпана. Костюм оценен, мимика станет повторяться, прическа не изменится и т. д. Тут-то и вступает в полную силу необходимость предложить зрителю на экране новое изображение, следующую порцию информации, но опять связанную с текстом единым содержанием. Таким изображением может быть кадр слушающего собеседника. Однако и ему не дано восседать бесконечно долго. Как лучше продолжить такой экранный рассказ, мы рассмотрим несколько позже на примерах монтажа диалога.

С развитием техники синхронной записи и особенно после освоения видеосъемки в экранной документалистике произошел резкий сдвиг в сторону повального увлечения говорящими героями. Мода захлестнула не только телевидение, но и кино. А некоторые «теоретики» даже умудрились возвести слово в ранг главной особенности телевидения. В согласии с их позицией, которая прямо противоречит психологии человека, и с оглядкой на запад некоторые руководители телекомпаний требуют (не рекомендуют, а именно требуют) от своих подчиненных, чтобы речь и слово беспрерывно звучали на экране. И чем больше слов говорить в минуту, тем лучше, думают они. Но пусть они попробуют бок о бок прожить неделю с беспрерывно говорящей тещей, которая к тому же требует, чтобы ее внимательно слушали. Койка в психлечебнице гарантирована.

Одна крайность породила другую: в противовес болтливым фильмам и телевидению в кино один за другим стали создаваться бессловесные фильмы. Их авторы стремились доказать и подтвердить изобразительную, а не словесную первооснову кино, а тем самым отмежеваться от телевидения.

Но зрителю безразлично, с какой пленки соскользнули на экран изображение и звук. Он не подозревает, что эти творцы хотят что-то друг другу доказать, когда беспрерывно их герои, как сороки, трещат с экрана или, как рыбы, набирают в рот воду. Ему подавай и в кинотеатре, и дома с экрана телевизора увлекательную историю или захватывающие сведения. Он даже не знает, что об этом можно спорить.

Получается, что одни тянут нас назад в каменный век немного кино, а другие в бронзовый период тараторящего экрана. Про то, что мы вступили в тысячелетие думающих машин и Интернета, они не догадываются и продолжают кромсать содержание своих творений на звук и изображение доисторическими топорами. Действительность для человека существует в обязательной причинно-следственной связи видимых и слышимых образов. Потому на экране мы должны создавать модель, подобие звукозрительной картины, хранящейся в нашем воображении. Причина и следствие могут свободно переходить из одного ряда в другой, и это — одна из сущностных характеристик звукозрительного экрана. Из-за кадра, из пространства, оставшегося за рамкой, может раздаться выстрел, а раненый солдат по понятным для зрителя причинам рухнет у него на глазах. Или наоборот, за выговором начальника в кадре, вне рамки, громко хлопнет дверь оскорбленного подчиненного.

В общем случае, в принципиальном понимании природы нашего вида творчества *звук и изображение должны нести зрителю разную информацию о событиях, но обязательно взаимосвязанную между собой, чтобы в сумме получалось единое содержание*. По уже известной вам психологической «причине» существования у человека одного единственного канала расшифровки и понимания смысла экранных сообщений нам не дано прочитать и осознать текст титров и одновременно слов песни или диалога, а тем более — авторского комментария.

Прогресс техники привел нас к пространственному звуку в кино и на телевидении, к стереофонии. В арсенале создателей экранных произведений оказалось еще одно выразительное средство. Теперь не только при монтаже изображения требуется соблюдение единства пространства, одного из принципов межкадрового монтажа. Возможность возникновения и перемещения источников звука по длинной дуге вдоль рамки кадра и за ее пределами накладывает дополнительные требования к работе звукорежиссеров.

Так, при несоблюдении, например, принципа ориентации в пространстве при съемке двух сидящих собеседников

объемный звук только подчеркнет ошибку в межкадровом монтаже. Голос и речь одного и того же персонажа при нарушении этого принципа будут перескакивать за его изображением в кадре и звучать то справа, то слева. А такого «не может быть никогда».

Последнее напоминание. Для всех без исключения вариантов монтажа изображения и звука действует общая формула Кулешова-Эйзенштейна: сопоставление двух разных кусков должно приводить к рождению некоего третьего, больше похожего на произведение этих кусков, чем на их сумму.

С. Эйзенштейн присвоил звукозрительному монтажу термин *«вертикальный монтаж»*. Суть его состоит в том, что кадры изображения соединяются последовательно в одну пленку, а все звуки объединяются в другую последовательность на другой пленке. Таким образом, каждая из этих пленок монтируется путем соединения однородных образов, звуковых или зрительных, друг за другом т.е. горизонтально. А эффект сопоставления пластических образов со звуковыми достигается за счет не последовательного, а одномоментного соединения на экране тех и других. На монтажном столе при работе с кинопленкой и при компьютерном монтаже сопоставление происходит наглядно поперек последовательного горизонтального движения обеих пленок. На дисплее компьютера этот процесс обретает буквальный вид монтажа по вертикали.

#### Интервью в документалистике

Общение между людьми, обмен информацией между ними — одно из главных проявлений человеческой деятельности и человеческой активности. Вполне закономерно, что диалог в множественном своем разнообразии занимает так много места в различных экранных произведениях. Интервью, беседа, спор, рассказ, разгадывание загадок, общение в игре или просто разговор — все это разновидности того, что мы называем диалогом. Но так уж сложился в практике наш терминологический аппарат, что термин «диалог» мы относим в основном к приемам игрового кино, а в документальных и просветительских произведениях общению между людьми присваиваем другие названия.

#### Съемка и монтаж интервью

Никакая съемка не может производиться без предварительной подготовки. Журналист или режиссер обязан заранее предвидеть и учесть возможный ход мыслей и действий своего героя. А для этого изучаются биография, взгляды, выступления, более ранние съемки и интервью, фотографии и т.д. И обязательно формулируются и готовятся будущие вопросы. Строго говоря, «наука» о том, как брать интервью, представляет собой самостоятельные разделы журналистики и режиссуры, и далее мы не будем на этом останавливаться подробно.

Помимо тех случаев, когда интервью берется на ходу, в коридорах, аэропортах, у дверей гостиниц, около автомашин, его можно снять, пригласив героя в заранее обусловленное место. Когда вы выбираете интерьер или натурную площадку и определяете место для съемки, позаботьтесь о том, чтобы они удовлетворяли следующим требованиям.

1. Место должно быть тихим, защищенным от громких, резких и неожиданных шумов.
2. Точки, на которых должны расположиться герой и интервьюер, необходимо выбрать на некотором удалении от фона. Поставить гостя близко спиной к стене — значит допустить грубую ошибку. Такой кадр с героем не будет отличаться элегантностью. У оператора вы отберете возможность поставить хороший свет и снять встречный кадр журналиста, задающего вопросы и слушающего своего героя. На профессиональном жаргоне такая неумелая съемка называется «влепить героя в стену».
3. Нельзя ставить героя на фон окна, за которым полным ходом идет жизнь. Это будет отвлекать внимание зрителя от малоподвижного рассказчика движущимися объектами за окном. К тому же большой перепад в освещенности за окном и в интерьере осложнит работу оператора и может породить ощущение мрачности обстановки беседы, если на улице яркий день.
4. Фон позади обоих участников сцены должны быть таким, чтобы зритель понял, что действие происходит в одном помещении. Резкое отличие фонов за спиной героя и за спиной журналиста может создать впечатление, что они находятся в разных местах.
5. Лучше снимать интервью минимум двумя камерами. Для этого тоже требуется дополнительное пространство.
6. Когда известно, что беседа будет длинной, то еще лучше ее снимать тремя камерами. Тогда возможности для варьирования кадрами в монтаже значительно расширятся.
7. До съемки операторов необходимо проинструктировать о возможных интересных ответах и рассказах, во время которых герой должен оказаться на самых крупных планах.
8. Учтите, что во время наездов и отъездов трансфокатором, при монтаже вы лишаетесь возможности вырезать куски текста из-за

нарушения 10-го принципа монтажа кадров. Движение со статикой не монтируется и с помощью перебивки.

9. В запас всегда должны быть сняты осмысленные перебивки, Даже если съемка велась одной камерой: слушающий журналист с разными наклонами головы, руки героя (если они своими движениями что-то выражали или подчеркивали), предмет фона, который символизировал характер интервью или обстановку, слушающий вопрос герой и т. д. Это — ваши «палочки-выручалочки».

10. Если возможно, пишите речь журналиста и речь героя разными микрофонами на разные дорожки. Это позволит в дальнейшем обрабатывать, корректировать и улучшать звучание и разборчивость фонограммы.

11. Постарайтесь убрать микрофоны за рамки любых кадров. Микрофон в кадре — плохой тон. Он как бы выделяет факт принудительного требования ответа, что сразу ставит под сомнение его искренность: «Пристали с ножом к горлу — получите!»

Пришел час монтажа. Материал снят двумя камерами. Вы посмотрели его. Из 4-х минут разговора, вопросов и ответов вам нуж-но оставить всего 90 секунд — только главное и интересное. Допу-1 стим, вашим героем был сам Лев Николаевич Толстой'.

Вспомним: самое дорогое время — время в аппаратной.

И еще. Как вы хотите проделать работу: добросовестно или наспех, схалтурить? Если тяп-ляп, то можно начинать резать материал сразу. Мы рассмотрим вариант вдумчивого и экономичного отношения к своему труду. Поэтому всю подготовительную работу следует проделать дома или на дешевом оборудовании. А значит — переписать на VHS или на домашний винчестер.

Следующий шаг: расшифровать фонограммы с экрана, переписать на бумагу текст в лицах. Так мы и поступим. Каждый просмотр приносит в вашу память нюансы звучания интонаций и поведения героя во время произнесения ответов. А это очень важно помнить, что называется наизусть, чтобы легко монтировался окончательный вариант.

**Журналист:** *Уважаемый Лев Николаевич, скажите, пожалуйста, что такое искусство, по вашему мнению?*

**Толстой:** *Что такое искусство? Как что такое искусство? Искусство—это архитектура, ваение, живопись, музыка, поэзия во всех ее видах, ответит обыкновенно средний человек, любитель искусства или даже сам художник, предполагая, что дело, о котором он говорит, совершенно ясно и одинаково понимается всеми людьми.*

<sup>1</sup> Л. Н.Толстой. Соч.—М.:Т-во И. Н.КушнеровиК<sup>0</sup>,1898.Т. 15, с. 14.

**Журналист:** *Но в архитектуре бывают постройки простые, которые не составляют предмета искусства, и, кроме того постройки имеющие претензии на то, чтобы быть предметами искусства, постройки неудачные, уродливые и которые поэтому не могут быть признаны предметами искусства? В чем же признак предмета искусства?*

**Толстой:** *Как отделить искусство от того и другого? Средний образованный человек нашего круга и далее художник, не занимающийся специально эстетикой, не затруднится и этим вопросом. Ему кажется, что все это разрешено давно и всем хорошо известно. «Искусство есть такая деятельность, которая проявляет красоту», — ответит такой средний человек.*

**Журналист:** *Так что же такое красота, которая составляет содержание искусства?*

**Толстой:** *Предполагается, что то, что понимается под словом красота, всем известно и понятно. А между тем это не только неизвестно, но после того, как об этом предмете в течение 150 лет, со времени основания эстетики Баумгартеном, написаны горы книг самими учеными и глубокомысленными людьми, вопрос о том, что такое красота, до сих пор остается совершенно открытым.*

*Под словом красота по-русски мы понимаем только то, что нравится нашему зрению.*

*Высшее осуществление красоты мы познаем в природе, и потому подражание природе, по Баумгартену, есть высшая задача искусства.*

*По Зельцеру, цель всей жизни человечества есть благо общественной жизни. Достигается оно воспитанием нравственного чувства, и этой цели должно быть подчинено искусство. Красота есть то, что вызывает и воспитывает это чувство.*

*По знаменитому сочинению Винкельмана, закон и цель всякого искусства есть только красота, совершенно отделенная и независимая от добра. Красота же бывает трех родов: 1) красота форм, 2) красота идеи, выражающаяся в положении фигуры (относительно пластического искусства), и 3) красота выражения, которая возможна только при присутствии первых двух условий. Эта красота выражения есть высшая цель искусства.*

*Так же понимают красоту Лессинг, Гердер, потом Гете и все выдающиеся эстетики Германии до Канта.*

*По Шербюнье искусство есть деятельность, удовлетворяющая*

*1) нашей врожденной любви к образам, 2) вносящая в эти образы идеи, 3) доставляющая наслаждение одновременно нашим чувствам, сердцу и разуму.*

*По Аллену, начало искусства — это игра; при избытке физических сил человек отдается игре, при избытке восприимчивых сил человек отдается деятельности искусства. Различие оценки прекрасного происходит от вкуса. Вкус может быть воспитан.*

*Для того чтобы точно определить искусство, надо прежде всего перестать смотреть на него, как на средство*

наслаждения, а рассматривать искусство, как одно из условий человеческой жизни. Рассматривая же так искусство, мы не можем не увидеть, что искусство есть одно из средств общения людей между собой. Искусство начинается тогда, когда человек с целью передать другим людям испытанное им чувство снова вызывает его в себе и известными внешними знаками выражает его, а другие люди заражаются этими чувствами и переживают их.

**Журналист:** Спасибо, Лев Николаевич.

Здесь приведены мысли Л. Толстого из его книги «Что такое искусство». Это отрывки, выбранные из первой трети этого произведения.

Вспомним: по объему интервью заняло около 4-х минут. А вам нужно оставить только полторы.

### **Работаем с тестом**

Задача состоит в том, чтобы создать для зрителя иллюзию гладко произнесенных вопросов и ответов в сокращенном варианте. Монтаж текста требует от режиссера и монтажера отличных знаний интонирования речи. Умение, читая с бумаги текст, услышать внутренним ухом повышение и понижение интонации, паузу и слитность звуков приходит не сразу. Но без овладения этим мастерством не обойтись.

Первое: разборчиво переписать весь текст на бумагу последовательно с каждой кассеты. Только на бумаге удастся объять весь текст глазами одновременно.

Проще всего выкинуть целые фразы, но при этом нужно сохранить общий смысл и логику мыслей героя. В тексте Толстого так много интересного, что все хочется оставить, но правила игры не умолимы.

Первая цель — смонтировать фонограмму на бумаге. Но прежде, чем вы начнете марафетить текст, сделайте ксерокопию, одну, а то и две. Тогда можно спокойно ошибаться, делать варианты цветными карандашами и фломастерами, резать и клеить оставленные куски.

Перечитайте текст и выделите подчеркиванием основные слова вопросов и главные куски ответов. Посчитайте, сколько у вас получилось слов. При нормальном темпе ответов на русском языке произносится примерно 1,5 слова в секунду. 90 секунд—это около 130—140 слов.

**Журналист:** Уважаемый Лев Николаевич, скажите, пожалуйста, что такое искусство по вашему мнению ?

**Толстой:** Что такое искусство? Как что такое искусство? Искусство— это архитектура, ваяние, живопись, музыка, поэзия во всех ее видах, ответит обыкновенно средний человек, любитель искусства, или даже сам художник, предполагая, что дело, о котором он говорит, совершенно ясно и одинаково понимается всеми людьми.

**Журналист:** Но в архитектуре бывают постройки простые, которые не составляют предмета искусства, и, кроме того, постройки имеющие претензии на то, чтобы быть предметами искусства, постройки неудачные, уродливые и, которые поэтому не могут быть признаны предметами искусства? В чем же признак предмета искусства?

**Толстой:** Как отделить искусство от того и другого? Средний образованный человек нашего круга и далее художник, не занимающийся специально эстетикой, не затруднится и этим вопросом. Ему кажется, что все это разрешено давно и всем хорошо известно. «Искусство есть такая деятельность, которая проявляет красоту», — ответит такой средний человек.

**Журналист:** Так что же такое красота, которая составляет содержание искусства ?

**Толстой:** Предполагается, что то, что разумеется под словом красота, всем известно и понятно. А между тем это не только неизвестно, но после того, как об этом предмете в течение 150 лет, со времени основания эстетики Баумгартеном, написаны горы книг самими учеными и глубокомысленными людьми, вопрос о том, что такое красота, до сих пор остается совершенно открытым.

Под словом красота по-русски мы разумеем только то, что нравится нашему зрению.

Высшее осуществление красоты мы познаем в природе, и потому подражание природе, по Баумгартену, есть высшая задача искусства.

По Зельиеру, цель всей жизни человечества есть благо общественной жизни. Достигается оно воспитанием нравственного чувства, и этой цели должно быть подчинено искусство. Красота есть то, что вызывает и воспитывает это чувство.

По знаменитому сочинению Винкельмана, закон и цель всякого искусства есть только красота, совершенно отделенная и независимая от добра. Красота лее бывает трех родов: 1) красота форм, 2) красота идеи, выражающаяся в положении фигуры (относительно пластического искусства), и 3) красота выражения, которая возможна только при присутствии первых двух условий. Эта красота выражения есть высшая цель искусства.

Так лее понимают красоту Лессинг, Гердер, потом Гете и все выдающиеся эстетики Германии до Канта.

По Шербилюе, искусство есть деятельность, удовлетворяющая 1) нашей врожденной любви к образам, 2) вносящая в эти образы ■■■; идеи, 3) доставляющая наслаждение одновременно нашим чувствам, сердцу и разуму.

По Аллену, начало искусства — это игра; при избытке физических сил человек отдается игре, при избытке восприимчивых сил человек отдается деятельности искусства. Различие оценки прекрасного происходит от вкуса. Вкус может быть воспитан.

Для того, чтобы точно определить искусство, надо прежде всего перестать смотреть на него как на средство наслаждения, а рассматривать искусство как одно из условий человеческой жизни. Рассматривая же так искусство, мы не можем не увидеть, что, искусство есть одно из средств общения людей между собой. Искусство

*начинается тогда, когда человек с целью передать другим людям испытанное им чувство снова вызывает его в себе и известными внешними знаками выражает его, а другие люди заражаются этими чувствами и переживают их. )*  
 Журналист: *Спасибо, Лев Николаевич.*

Сосчитали количество подчеркнутых слов и прослезились — без предлогов и частиц их больше 300. Придется и вырезать интересное, и резать «по живому» тексту. Из этих трехсот слов оставим только самую квинтэссенцию. Все, что будем выбрасывать, зачеркнем на бумаге.

Посчитаем снова. Почти получилось. Найдем еще одну фразу, которую можно выкинуть, и цель достигнута. Такой фразой может быть последняя мысль по Винкельману: «Эта красота выражения есть высшая цель искусства».

Окончательный вариант на бумаге у разных авторов получится разным, но пусть он будет таким. Решетками в тексте обозначены места разрезов фонограмм.

**Журналист:** #что такое искусство, по вашему мнению ?#

**Толстой:** ^Искусство — это архитектура, ваяние, живопись, музыка, поэзия во всех ее видах, — ответит обыкновенно средний человек. #

**Журналист:** #Но в архитектуре бывают постройки простые, которые не составляют предмета искусства, #постройки неудачные, уродливые и, которые поэтому не могут быть признаны предметами искусства?^

**Толстой:** .#«Искусство есть такая деятельность, которая проявляет красоту», #

**Журналист:** #Так что же такое красота, #

**Толстой:** #А между тем, # вопрос о том, что такое красота, до сих пор остается совершенно открытым. # #подражание природе, по Баумгартену, есть высшая задача искусства#

#По знаменитому сочинению Винкельмана, # красота, # отделен-ная# от добра. # красота форм, #красота идеи #красота выражения, #при присутствии первых двух условий#

#По Шербюлье, искусство есть деятельность, удовлетворяю-щая# нашей врожденной любви к образам, #вносящая в эти образы идеи, # доставляющая наслаждение нашим чувствам, сердцу и разуму.

По Аллену, начало искусства — это игра... # Различие оценки прекрасного происходит от вкуса. Вкус может быть воспитан. #

#мы не можем не увидеть, что искусство есть одно из средств общения людей между собой. Искусство начинается тогда, когда человек с целью передать другим людям испытанное им чувство снова вызывает его в себе и известными внешними знаками выражает его, а другие люди заражаются этими чувствами и переживают их.

**Журналист:** *Спасибо, Лев Николаевич.*

Получилось примерно полторы минуты. То, что надо.

«Решетки» помогут нам легко ориентироваться при монтаже изображения.

С этим многострадальным листом бумаги можно идти в аппаратную монтажа.

Но прежде решите для себя на каких кадрах изображения будут звучать вопросы и ответы журналиста и героя. Перечитайте текст еще раз и задумайтесь: все ли у нас готово к работе? С какого кадра вы начнете показ интервью?

То-то же!

Мы с вами отрезали самые первые слова обращения к Толстому, и стало непонятно кто к кому обращается. Для ликвидации оплошности нужен общий план журналиста и писателя, а мы его не сняли.

Урок на будущее — в начале съемки или в конце снимайте ситуационный план: кто с кем разговаривает. На нем можно разместить титры или слова ведущего программы с представлением участников.

Приступим к монтажу. Работаем в аппаратной. Сначала по бумажному монтажу монтируем текст фонограмм. После монтажа его необходимо внимательно прослушать. Всели получилось, как задумано. Иногда между вопросами и ответами требуется вставить куски паузы. Помните о той самой микрофонной паузе, чтобы после вопроса или ответа оставалось место на дыхание, на мгновенное раздумье. Ответы, поставленные впритык к вопросам, могут показаться неестественными.

ИЗО						
<b>Текст</b>	Ведущий: Сегодня Лев Николаевич Толстой любезно согласился дать нам интервью.	Ж: Что такое искусство, по вашему мнению?	Т: Искусство — это архитектура, ваяние, живопись, музыка, поэзия... отвечает обыкновенно средний человек.	Ж: Но в архитектуре... бывают... не могут быть признаны предметами искусства?	Т: Искусство... проявляет красоту.	Ж: Так что... такое красота?
	1	2	3	4	5	6

Схема 1

Схема 1 показывает монтаж текста и кадры, которые вы возьмете в этот ряд. Мы отрезали начала многих фраз Толстого и у нас нет возможности показать его, слушающего вопросы журналиста. Придется монтаж делать примитивно: чья фраза звучит, того мы и видим на экране. Но дальше начинаются сложности, которые потребуют выбора решения.

Семь кусков текста, а говорит только Толстой. Если склеить между собой кадры Толстого с этими фрагментами текста подряд, то на всех склейках великий писатель будет дергаться, как ужаленный. (Вертикальные линии показывают места разрезов фонограммы).

Ответ вам известен: требуются перебивки. Но как их расположить по отношению к тексту (схема 2)1

ИЗО							
Текст	Т: Вопрос о том, что такое красота, до сих пор остается совершенно открытым.	Т: Подражание природе по Баумгартману, есть высшая задача искусства.	Т: По знаменитому сочинению Винкельмана...	Т: красота	Т: отдельная	Т: от добра.	Т: Красота форм
	7	8	9	10	11	12	13

Схема 2

Предлагаются варианты:

1. От конца 7-го куска до середины 8-го поставить кадр слушающего журналиста. И от начала 9-го — до конца 13-го тоже.

2. От середины 7-го — до начала 8-го журналист без артикуляции. Короткий план молчащего журналиста на стыке 8-го и 9-го. И от начала 10-го - до конца 12-го.

3. От последних двух слов 7-го — до начала 9-го. От начала 10-го до конца 12-го. На 13-м снова поставить Толстого.

Наиболее привлекательным может показаться последний вариант.

Но на вкус автора, ион — не лучший.

Оптимальный вариант смотрите на *схеме 3*, а потом читайте комментарий.

Во-первых, одновременная смена кадров и голоса говорящего всегда—примитивный ход. Потому лучше искать другой путь. Опыт и практика показали, что самое элегантное — менять изображение, делать склейку и переход с кадра на кадр за 2 слова до конца плана (можно за одно), даже если это перебивка. Несовпадающие по времени звуковые и зрительные переходы создают более плавное впечатление хода разговора, сглаживают стыки кадров, которые показаны жирными вертикальными линиями в линейке «изображение».

Во-вторых, в разговоре на серьезную тему лучше по возможности уйти от коротких кадров и не менять частоту (ритм) смены кадров по ходу короткого интервью, но поддерживать у зрителя впечатление непрерывности разговора.

ИЗО			Журналист слушает			Журналист слушает	
Текст	Т: Вопрос о том, что такое красота, до сих пор остается совершенно открытым.	Т: Подражание природе по Баумгартману, есть высшая задача искусства.		Т: По знаменитому сочинению Винкельмана...	Т: красота	Т: отдельная	Т: от добра. Красота форм
	7	8		9	10	11	12

Схема 3

В-третьих, 10, 11, 12, и 13 куски текста настолько коротки, что менять кадры говорящего и слушающего через каждые полсекунды — откровенная глупость. Дальше будет так же.

Пользуясь приведенным примером на *схеме 3* и советами, вы без труда справитесь с монтажом оставшейся части интервью (*схема 4*). А далее последует еще одна перебивка и большой последний кусок текста Толстого.

ИЗО								
Текст	Т: красота идеи	Т: красота выражения	Т: при присутствии первых двух условий.	Т: По Шербулье, искусство есть деятельность, удовлетворяющая	Т: нашей врожденной любви к образам	Т: вносящая в эти образы идеи,	Т: доставляющая наслаждение нашим чувствам, сердцу и разуму, По Аллену, начало искусства - это игра;	Т: Различные оценки прекрасного ...
	14	15	16	17	18	19	20	21

Схема 4

Когда вы монтируете интервью, не забудьте показать его Льву Николаевичу или любому другому, кто согласился оказаться перед вашей камерой. Этого требуют этические нормы. А вдруг ему что-то покажется компрометирующим или не отвечающим его взглядам. Тогда придется переделывать.

## Съемка и монтаж диалога

Диалог в документалистике интересен тем, что его порождают не вопросы стороннего человека-журналиста, а он вызывается к жизни самим ходом развития этой жизни. Он куда более непосредственен и убедителен, чем интервью. Герои сами ведут разговор о себе и своей жизни, работе, увлечениях без всякого понуждения извне. Он может возникнуть за обеденным столом, во время операции у хирургов, на посиделках между старушками, в кабинете начальника — всех жизненных ситуаций не перечислишь.

Диалог документальных героев на экране — всегда результат наблюдения камеры или двух аппаратов за деятельностью и поведением людей. Результат более трудно достижимый, но значительно более выразительный и воздействующий на зрителей сильнее ответов на поставленные вопросы. В диалоге раскрывается характер героя, его личность, индивидуальные и неповторимые черты, обаяние и душевная красота. По тому, как человек общается с окружающими и что им говорит, можно судить о ходе его мыслей, взглядах, целях, установках на жизнь.

Как правило, документальный диалог используется в фильмах или в крупных предварительно снятых видеосюжетах для телепередач. Все варианты диалогов можно разделить на две категории по методам съемки: скрытого и открытого наблюдения.

Съемка методом скрытого наблюдения осуществляется таким образом, что герои не видят камеры и не знают о том, что в данный момент их действия и разговоры фиксируются на пленку.

Имеется в виду «съемка врасплох», как ее называл Д. Вертов, или, что то же самое, съемка скрытой камерой.

Но иногда по договоренности с документальным персонажем режиссер и оператор осуществляют съемку незаметно, так, чтобы не мешать герою жить своей естественной жизнью. Когда именно будет идти съемка, персонаж, дав на нее согласие, не догадывается.

Съемка методом открытого наблюдения предполагает, что герои могут видеть аппараты и точно знают, что все их действия и слова окажутся на пленке.

Таким методом идет съемка телепередач В. Познера, всякого рода заседаний, дискуссий, пресс-клубов и т.д. Камеры находятся на некотором удалении и не мешают происходящему.

Но бывает, что приходится вести съемку в небольших помещениях, в локальных жизненных ситуациях. Аппарат не удается отодвинуть далеко от действующих лиц и это неизбежно оказывает существенное влияние на их поведение, сковывает героев, может сделать их поведение неестественным. Тогда режиссеры прибегают к методу так называемой привычной камеры.

Кто же будет себя вести перед аппаратами, как у себя дома, когда в дом или в кабинет пришли чужие дяди со штативами, осветительными приборами и «черными ящиками»!

Чтобы максимально снизить натянутость ситуации, «приучить» героев расслабляться перед пристальным оком камер, используют метод ложных предварительных съемок. Два-три раза разворачивают всю аппаратуру, включают свет, камеры, и режиссер просит участников съемки заняться своим обычным делом, но не тем, которое представляет предмет его интереса. Потому что повторить сцену, оставаясь естественными, они не смогут, они не актеры.

В первые моменты такой ложной съемки, конечно, люди зажаты, иногда посматривают украдкой в объективы, говорят, с трудом подирая слова. Но через некоторое время необходимость их внимание все больше и больше переключается с чужих «ящиков» на собственное дело. А это как раз говорит о начале привыкания. На третий раз можно уже снимать ту ответственную сцену, ради которой проводились ложные съемки.

Однако привычная камера все же не гарантирует, что не будет курьезов во время съемки. Один такой случай послужит примером для разбора.

Привычной камерой снималось совещание о выборе пути экономического развития завода. Никакой скованности уже не было. Говорили и спорили жарко, со страстью доказывая свои позиции. Но через каждые пять-шесть слов все участники в свои речи обязательно вставляли слово «значит». Пройдет три-четыре секунды — к месту и не к месту обязательно звучит сорное слово, но это никого не смущает. На просмотре отснятого материала группа закатилась от гомерического хохота.

А у них говор такой. Сами они этого не замечают. Что делать? Сцена — ключевая... Посмотрим на *схему 5* раскладки речи и монтажа одного из фрагментов, но прежде, как всегда, выпишем текст на бумагу.

**Первый:** *Значит, нужно, по-вашему, отложить, значит, гос заказ и переключится на ширпотреб?*

**Второй:** *Значит, меня вы просто не слышите! Или, значит, считаете за дурака?*

**Третий:** *Значит, ваше процентное соотношение не лезет ни в какие ворота.*

**Второй:** *А вы, значит, хотите весь коллектив оставить без зарплаты!*

Слава Богу, у меня эту сцену снимали опытные операторы. Да я еще предупредил их, чтобы после окончания реплики персонажа они не сразу переводили камеры на следующего, а продолжали съемку отговорившего человека и слушающего ответ. Это и спасло сцену.

ИЗО	→ Слушающий	Говорит П.	Слушает	Говорит В. →
ТЕКСТ	(П.) ...нужно,	по-вашему, отложить, значит, госзаказ и переключится на ширпотреб?	(В.)...меня	вы просто не слышите! Или, значит, считаете за дурака?

Схема 5

Из всех фраз вырезать слово «значит» не удастся. При попытке полностью очистить текст от слов-паразитов монтаж изображения окажется чрезмерно дробным и аритмичным. Но в этом нет необходимости. Достаточно шесть употреблений слова свести к двум, и результат покажется естественным. Так мы и поступили.

На *схеме 6* жирными вертикальными линиями показаны стыки кадров изображения и стыки фраз героев. Тонкими вертикальными линиями выявлено, как первые слова очередного говорящего захлестываются на изобразительный план человека, только что закончившего реплику и молчащего в этот момент. Такой звукозрительный монтаж построен на том, что слова нового вступающего в спор как бы вызывают его портрет на экран. У зрителя появляется потребность узнать, кто начал говорить, а режиссер тут же удовлетворяет его интерес.

Иногда применяется обратный прием, когда конец фразы говорящего переносится на изображение человека слушающего, но готового вступить в спор, как только его противник закончит фразу. В этот момент у того, кто через секунду-две откроет рот, по лицу, по

мимике видно, как он думает, готовится к предстоящей речи, пристраивается к интонациям противника в споре. А это очень интересно. Поэтому в игровом кино такой прием широко используется. Он как бы обнажает намерения партнеров по словесной дуэли.

Аналогичным образом в длинные синхронные куски героев часто вставляется крупный план того, к кому обращен пафос речи, чтобы показать, как он реагирует на словесную борьбу.

*Схема 6*

Если вы вдумчиво читали и запомнили исходный постулат звукозрительного монтажа — стремиться не повторять

Слушает В.	Говорит Т.	→ Слушает Т.	Говорит В.
(Т.)... ваше	процентное соотношение не лезет ни в какие ворота.	(В.) А вы, ..., хотите	весь коллектив оставить без зарплат!

информацию, предложенную зрителю в изображении, и информацию в звуке — то должны были заметить, что захлесты как раз наилучшим образом отвечают этому требованию.

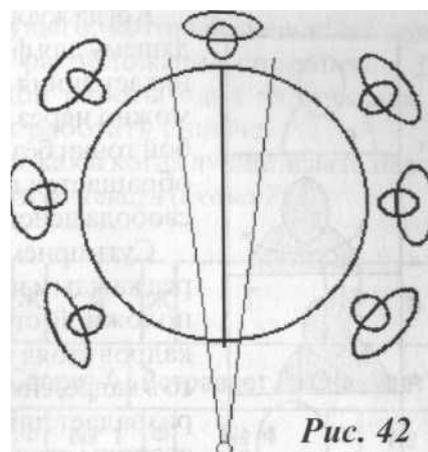
Эти же приемы постоянно используются на передачах В. Познера, когда идет разговор с аудиторией и приглашенными почетными гостями. И передача окончательно монтируется перед выпуском в эфир. Подобным образом могут монтироваться даже те передачи, которые идут в прямом эфире. Только для этого требуется большое мастерство режиссера и полная его слаженность с работой операторов.

Недопустима только чехарда пространства, которая царит на передачах К. Прошутинской. Понять и сориентироваться зрительно, кто кому отвечает или задает вопросы в пресс-клубе, подчас просто невозможно. А потому еще раз напомним, как решать проблему съемки «круглого стола».

Нарисуем круглый стол и посадим во главу стола ведущего (*рис. 42*). Разделим этот стол на две половинки, на два полукруга, и рассадим гостей так, чтобы остался сектор для съемки журналиста фронтальной камерой. Оставим на плане мизансцены только ведущего и шестерых приглашенных. Какой это принцип монтажа кадров? Какой вариант по схеме?

Правильно!

Неизбежно придется вспомнить второй принцип монтажа кадров по ориентации в пространстве. А если еще чуть-чуть поднапрячься, вы обязательно угадаете, что этот случай по схеме соответствует съемке беседы трех персонажей. Осталось последнее: подобрать «ключ» к приему, который позволит без нарушения ориентации в пространстве снимать любого участника круглого стола практически в любой момент спора в прямом эфире, крупно, удобно с показом всей мимики лица.



Снимать футбольный матч 18-ю камерами без нарушения ориентации зрителя мы научились. А снимать монтажно грамотно «круглый стол» в студии пока не получается.

Учтите, что режиссер у нас сидит за пультом, и переставлять операторов по непредсказуемому ходу съемки у него нет возможности.

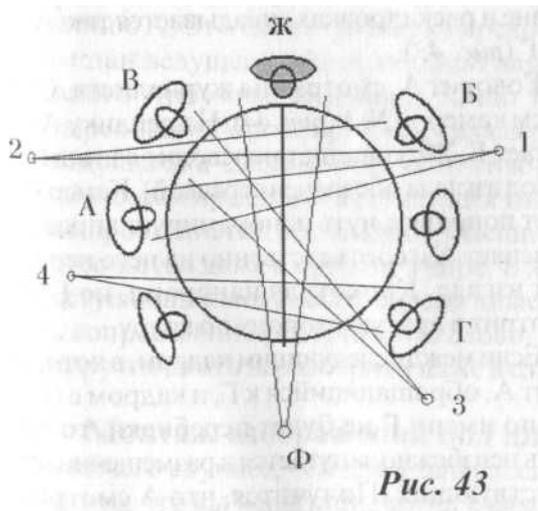
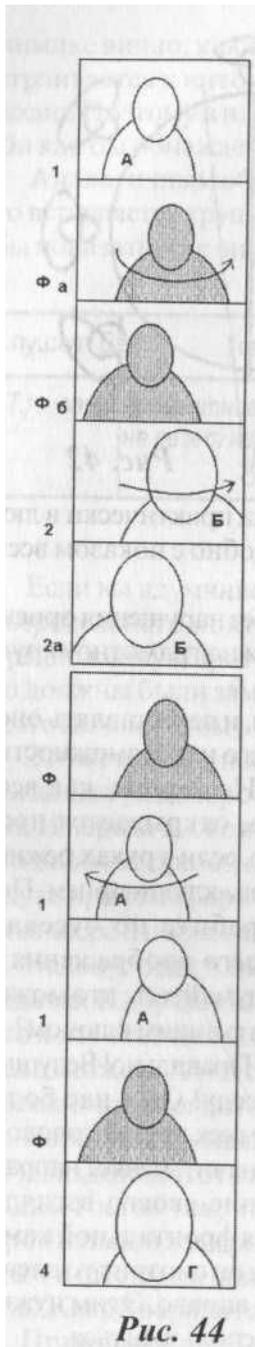


Рис. 43

Но ларчик, как всегда, открывается просто, если в руках режиссера «ключ»-прием. Поскребите по сусекам своего воображения и задумайтесь: кто может стать таким ключом? Правильно! Ведущий беседу! Он у нас больше всех крутит головой, а значит, меняет направление своего взгляда: для фронтальной камеры он смотрит то влево, вправо. Этим нужно воспользоваться.



*Рис. 44*

Когда журналист обращается к любому сидящему для фронтальной камеры слева, возникает линия общения двух людей, и снимать можно через головы

сидящих справа с любой точки без нарушения ориентации. Когда обращается к сидящему справа, возникает свобода действий для камер слева.

Суть приема заключается в том, чтобы перед каждым переходом на съемку с противоположной стороны в последовательности кадров стоял план ведущего. Взгляд ведущего в кадре, снятый фронтальной камерой, как раз задает для зрителя ориентацию, с какой стороны стола сидит говорящий. После плана главы стола кадр любого, отвечающего ему, снятый с противоположной стороны, всегда будет удовлетворять требованиям ориентации.

Рассмотрим наиболее сложный случай. Пусть гости полемизируют между собой, а журналист, как и положено ему, каждый раз только переводит взгляд на говорящего. Последовательность вступающих в разговор на плане и раскадровках складывается так: А, Б, А, Г (*рис. 43*).

Говорит А, смотрит на журналиста. Снимаем камерой № 1 (*рис. 44*). На реплику А отвечает Б. Журналист переводит взгляд (перевод взгляда обозначен стрелкой). Камера делает поправку, чуть панорамирует вправо. Б отвечает А и соответственно на него переводит взгляд. Крохотная панорама, но Б уже смотрит в другую сторону по кадру.

Если между следующим кадром, в котором снят А, обращающийся к Г, и кадром с героем по имени Г не будет перебивки, то зритель неизбежно запутается в размещении присутствующих. Получится, что А смотрит в спину Г, снятому с точки 4. Поэтому мы сно-

а вставляем между ними ведущего, который позволяет зрителю точно ориентироваться в расположении спорщиков. Для большей свободы операторской работы одна из боковых камер может быть подвижной и работать с плеча.

Осталось последнее: показать, как и когда лучше делать переходы с кадра на кадр в зависимости от текста {схема 7}.

ИЗО	А	Ж	Б	Ж	А	Ж	Г	Ж	В
Текст	Говорит А	Протестует Б	Спорит А	Встревает Г	Отвечает В				
Камера	№ 1	Ф	№ 2	Ф	№ 1	Ф	№ 4	Ф	№ 3

Схема 7

Здесь также использован прием захлеста. Договорил свои слова персонаж Арбузов, послышался голос за кадром именитого Брюквина. Это сигнал режиссеру за пультом переходить на кадр ведущего. За это время оператор за второй камерой уже начал снимать именитого Б. Режиссер нажимает на кнопку — на экране Б. Брюквин переводит взгляд на Арбузова. Оператор делает поправку композиции. В конце речи Б послышался снова голос А. Это снова сигнал к переходу на следующий кадр. Опять план ведущего с фронтальной камеры, а затем кадр возмущенного Арбузова. И дальше точно так же. Стоило заговорить персонажу Горохову, как режиссер снова дает короткий кадр ведущего, а следом — самого говорящего Горохова.

Конечно, вам предложена схема, идея того, как, соблюдая ориентацию в пространстве, вести одновременно звукозрительный монтаж пресс-клуба даже в прямом эфире. В жизни ситуации и порядок выступающих могут быть совсем иные. Ведущий сам будет задавать вопросы или предоставлять слово. Но этот прием пособит режиссеру избежать неразберихи даже в самом горячем споре.

#### Монтаж изображения под длинный текст

Нет ничего скучнее, чем длинный рассказ человека на экране. Вспомните, что вы испытали, когда к вам зашла соседка и долго рассказывала о своих болячках, а вы спешили на свидание. И прервать ее неудобно, и интереса к ее рассказу нет, и девушка ждет. Весь, как на иголках.

Подобные чувства испытывает зритель, когда ему режиссер предлагает прослушать с экрана пространную и пусть даже нужную по информации речь. Вроде бы и надо послушать, но смотреть уже нет сил. Хочется встать и заняться другим делом. Отделы мозга, которые ведут обработку зрительной информации, оказываются лишенными пищи, голодными. Они-то и порождают дискомфорт и раздражение у обделенной зрительными образами аудитории.

Ну, а как же объяснить эффект великого И. Андроникова, Виталия Вульфа и Эдварда Радзинского? Почему слушают и смотрят их рассказы?

А потому, что это вовсе не рассказы, а представления артистов. Они разыгрывают моноспектакль перед зрителями. Более того, гипнотически, как артисты, побуждают зрителя к воображению тех картин, которые они рисуют словами. А зритель в этот момент питает свой мозг картинками, которые сам творит на внутреннем экране «под диктовку» лицедея.

Рассказ и выступление артиста — вещи совершенно разные. Артист представляет, разыгрывает, перевоплощается в другие образы и характеры. Таких артистов в лучшем случае один на миллион.

Проблему, как сделать зрительно интересным словесный рассказ на экране профессионалы решили уже давно. М. Голдовская в документальном фильме «Архангельский мужик» еще раз виртуозно продемонстрировала неограниченные творческие возможности этого приема.

Общий принцип весьма доходчив. Герой начинает рассказ. На экране 5,10 или 12 секунд сам рассказчик. Дальше оставляется только голос фермера Сивкова за кадром, а на экране идут кадры, которые показывают как это было на самом деле. В конце рассказа режиссер может вернуть на экран изображение человека, завершающего свою мысль. Но вопрос о том, чем закончить сцену рассказа — сугубо творческий. В отдельных случаях финал сцены может обойтись без кадра самого героя, как это делала М. Голдовская в некоторых кусках своего фильма.

Важно другое: что режиссер хочет сказать зрителю этой сценой!

Вариантов может быть несколько.

Альпинист рассказывает о своем восхождении на вершину-Скромный человек в разговоре умалчивает и сглаживает трудности и риск, с которыми была связана эпопея штурма непреступной горы. В прямом синхроне режиссер показывает только начало рассказа. Герой называет место, дату, исходные позиции. А дальше его текст монтируется с кадрами, снятыми во время самого восхождения: скалолазы карабкаются по отвесной стене; герой забивает клин в расщелину и цепляет свой карабин к петле; еще два метра вверх, он срывается и повисает на веревке над пропастью; с трудом возвращается на прежнее место; еще один клин для страховки; начинается пурга, он подкрепляет силы куском шоколада и лезет дальше и т.д.

В данном случае режиссер не только хочет показать истинные трудности восхождения, мужество альпинистов, но еще и стремится подчеркнуть скромность героя, отсутствие самовосхваления.

Другой вариант.

Политический деятель на пресс-конференции долго рассказывал о своей поддержке малоимущих. А режиссер, делающий фильм или передачу, его красивые слова сопоставил с кадрами людей, копающихся в мусорных ящиках, с кадрами старух, собирающих на улицах пустые бутылки, с кадрами оборванных детей, идущих с портфелями в школу, и кадрами самого деятеля, подъезжающего на шикарном Мерседесе в окружении эскорта и угодливых охранников к фешенебельному подъезду...

Вот вам и разоблачение лжи методом звукозрительного монтажа. Налицо контрапункт изображения и текста, о котором говорили наши корифеи кино.

Еще пример.

Мать рассказывает подруге о том, как она переживает за судьбу дочери. Хвалит ее, убеждает в целом ряде достоинств, перечисляет положительные черты. Вспоминает, как с малых лет пыталась внушить ей высокие духовные ценности. Как переживает за нее, когда та уходит из дома и долго не возвращается.

А режиссер, оказываясь, методом наблюдения снял жизнь этой Дочери вне дома и под рассказ матери поставил эти кадры.

Мать говорит, что ходила с ней в консерваторию, и что дочь любит Бетховена. А на экране девушка в трансе раскачивается под тяжелый рок, летящий со сцены, где неистовствуют полуодетые музыканты в наколках.

Мать утверждает, что ее дитя никогда не общалось с плохой компанией. А ее ненаглядная на экране покупает наркотик и направляется в грязный подвал с командой наркоманов получать «кайф». Голос женщины повествует о волнениях и вере в добрые начала своего ребенка. А на экране ее дочь в бессознательном состоянии срывает с себя одежды и выделяет неуклюжие па на дощатом помосте подвала в окружении таких же молодых людей со стеклянными невидящими глазами.

Зная принцип звукозрительного сопоставления содержания текста и содержания изображения, в своей творческой практике вы найдете еще десятки вариантов сочетания слов и зрительных образов. Надеюсь, что они не окажутся такими мрачными, как последний пример.

Недопустимо только одно — прямая иллюстрация текста изображением, чтобы не получился принцип «что вижу, то и пою». Иллюстрация — свидетельство творческой беспомощности режиссера.

Вес принципы и приемы, изложенные в разделе «Диалог в документальных жанрах», могут быть в той или иной форме использованы во всех игровых видах экранного творчества.

Это относится и к самым простым приемам — к захлестам, которые сглаживают зрительное впечатление от стыка кадров, и к самым сложным.

Рассказ героя с контрапунктом в изображении более распространен в игровом кино. Но в актерских сценах это уже стало обыденным, а документалистике — высший пилотаж.

Различные сокращения текста героев так же часто случаются в актерских сценах.

Принципам и приемам звукозрительного монтажа диалога не нужны пропуска на вход в любой вид экранного творчества.

### Монтаж дикторского текста

Долгие годы с момента появления звукового кино техника синхронных съемок оставалась очень громоздкой, тяжелой и неуклюжей. Для документалистов она была почти непреодолимым препятствием в условиях репортажа, далеких экспедиций и даже, казалось бы, несложных хроникальных съемок. Лишь игровой кинематограф с его многочисленными съемочными группами мог позволить себе «роскошь» работать с синхронными камерами, которые весили по 60 килограммов.

Но длительный исторический период развития экранного творчества при отсутствии легкой и простой техники примечателен становлением филигранного мастерства написания и укладки дикторского текста на изображение. Сформировалось даже словосочетание, которое определяло данный этап творческой работы: *укладка дикторского текста*. Новое поколение работников экрана, творящих свои произведения на видеотехнике, в массе своей не видело даже лучшие образцы фильмов того периода. Но зато унаследовало ложную легенду о якобы существующей «горе отрицательных качеств» дикторских текстов в экранных произведениях.

Так называемый дикторский текст используется во всех видах нашего творчества: и в игровом кино, и в телепередачах, и в документальных фильмах, и в научно-популярных, и в учебных, и в рекламе, и в мультипликации. И во всех жанрах — в комедии, в драме, в трагедии, в мелодраме, триллере и т. д.

Вошедший в обиход кинематографистов термин «дикторский текст» не только не отражает сути функций комментария, но главное — дезориентирует творцов в выборе выразительных средств. Ярлык «кондовости», «занудства» и даже одной из форм «марксист

тской пропаганды» наклеен на этот термин совершенно незалу-жено. Английский режиссер кино и телевидения, автор учебника по документалистике Майкл Рабигер стремится реабилитировать его в глазах нового поколения.

Текст, называемый «дикторским», лишь произносится артистом, которого в определенных случаях выбирали из числа дикторов радио. Естественно, что человек, владеющий искусством четкого произношения фраз и слов, употребляющий верные ударения, был предпочтительнее, чем артист, впервые оказавшийся наедине с микрофоном.

«Диктор» читает чужой текст с листа. Он — скрипач, исполнитель чужого произведения. А создатель этого произведения — автор, драматург, журналист. В лучшем случае диктору удастся принять на себя личину автора, актерски перевоплотиться в него, но никак не стать им. Это представляет собой одну из форм условности экранного произведения, а не буквальную подмену одного другим.

Закадровый текст, написанный от третьего лица, лучше назвать по справедливости «авторским текстом» или «авторским словесным комментарием». Кстати, в игровом кино его так и величают.

Авторский текст всегда индивидуален. По крайней мере, должен быть таким. Он несет на себе черты личности его создателя, выражает отношение творцов произведения к экранным событиям, передает эмоции драматурга, режиссера, журналиста, возникшие у них в связи с действием в последовательности кадров. Словесный текст не может быть произнесен только от лица одного из авторов произведения. Он является выражением комплексной позиции авторов — драматурга-сценариста, драматурга-режиссера, драматурга-оператора. Каждый из них вложил в процессе съемок в изображение своими средствами и свое отношение, и свои чувства, и свой темперамент. Поэтому про голос, звучащий за кадром, иногда очень точно говорят — «голос самого фильма». В таком понимании закадрового авторского текста присутствует что-то более весомое, объективное, доверительное и убедительное.

От теории перейдем к делу.

Предлагается последовательность кадров и два варианта текста к ней.

Какой вариант по вашему мнению наиболее удачный? >:~

## Второй вариант

### Первый вариант

#### ИЗО

1. Общ. Мужчина идет по тановке. Что-то увидел.
2. Ср. Мужчина подходит к автобус. Можно разглядеть его номер:5-й.
3. Общ. - ср. Приближается салон машины, быстро компостирует билет. Это видно через окно.
4. Общ.-ср. Он проходит перед на камеру, садится, раскрывает газету, начинает читать.
5. Общ. Пассажиры в автобусе не обращают на вошедшего ни какого внимания. Все заняты своими мыслями.
6. Ср. - общ. Неожиданно герой сминает газету и на очередной остановке выскакивает из автобуса.

#### ИЗО

1. Общ. Мужчина идет по ули-Це. Оглядывается по сторонам.

## ТЕКСТ

*Это — наш герой. Сегодня он, как обычно, идет на работу.*

*На остановке ему не пришлось долго ждать свой автобус.*

*и 5-й подрулил как раз к его приходу.*

*Не мешкая, он поднялся в салон и проколол билет.*

*В автобусе оказались свободные места. Свежий номер газеты был еще не прочитан. Ничто не предвещало опасности.*

*Никто из пассажиров не проявил интереса к новому попутчику. Сонные люди поглядывали в окна.*

*В газете он увидел свою фотографию и подпись: «Разыскивается преступник». Нужно было срочно скрыться от возможного преследования.*

## ТЕКСТ

*Наш герой шел в направлении...*

2. Ср. Мужчина подходит к остановке. Что-то увидел.

*...автобусной остановки. Кажется, ему повезло.  
Запорошенная снегом машина...*

3. Общ. - ср. Приближается автобус. Можно рассмотреть его номер: 5-й.

*... подкатила к остановке. Привычный для героя пятым номер выделялся на лобовом стекле.*

4. Ср. Герой поднимается в салон машины, быстро компостирует билет. Это видно через окно.

*Желающих сесть в автобус немало.  
Процедура оплаты проезда тоже прошла без задержки.*

5. Общ. - ср. Он проходит вперёд на камеру, садится, раскрывает газету, начинает просматривать.

*Ему до работы ехать далеко. Поэтому лучше присесть на свободное место.*

6. Общ. Пассажиры в автобусе не обращают на вошедшего ни какого внимания. Все заняты своими мыслями.

*Утренний пассажир всегда досыпает в транспорте. Новенький его не интересует — лишь бы не толкался.*

7. Ср. - общ. Неожиданно герой впопыхах, кое-как складывает газету и на очередной остановке выскакивает из автобуса.

*Спокойствие мгновенно сменилось паникой, как только он увидел, что с газетной полосы на него смотрит собственная фотография. А под ней подпись: «Разыскивается преступник!».*

Какую оценку вы бы поставили автору того и другого текстов?

С точки зрения литературы, правильности построения фраз, можно сказать, никаких замечаний нет. А с позиций экранного творчества: пять, четыре, три или два? Думайте! Можете перечитать еще раз. Ваше мнение решающее.

В обоих вариантах нарушена главная заповедь звукозрительного монтажа — не говорить то, что видно и понятно без слов.

Больше чем на двойку такое творчество «не тянет»! Если прояснить слабину, то за второй вариант можно поставить три с мину-

сом. В нем есть попытка не комментировать каждый кадр отдельно, а протянуть фразы с одного кадра на другой, что помогает слитности звукозрительного восприятия сцены. А в остальном оба варианта комментария страдают общими недостатками.

Разберем по порядку весь текст.

«Это — наш герой» — ненужная фраза. Зритель всегда сам без подсказки понимает, что действующее лицо, находящееся в центре композиции кадра есть предмет интереса авторов рассказа.

«Сегодня он, как обычно, идет на работу». Подчеркивать для зрителя факт настоящего времени — «сегодня» — нет никакой необходимости, потому что все действия живого героя на экране зрители трактуют как действие, происходящее сейчас, даже если им известно, что съемка сделана 10 лет назад. Хотя сам текст может быть написан и в прошедшем времени. Но в момент съемки для героя это было настоящее время.

«...как обычно, идет на работу». С этой частью фразы можно согласиться, ибо куда направляется герой и как часто это происходит по изображению понять нельзя. Это — дополнительная информация, которой нет в кадре.

«На остановке ему не пришлось долго ждать свой автобус». То, что герой приходит на остановку, понятно без слов. А то, что он уедет на автобусе станет ясно из следующего кадра. Данная фраза вообще не нужна.

3-й кадр. «5-й подрулил как раз к его приходу». Без дополнительных объяснений вы и сами поняли, что этот комментарий тоже дублирует содержание изображения.

4-й кадр: «Не мешкая, он поднялся в салон и взял билет». Опять все понятно без слов.

5-й кадр: «В автобусе оказались свободные места». Та же ошибка. Куда бы он сел, если бы не было свободных мест!

«Свежий номер газет был еще не прочитан». Зачем герою раскрывать газету, если бы он ее прочитал! Об этом зритель догадается сам без подсказки.

«Ничто не предвещало опасности». Последняя фраза, звучащая на пятом кадре, не повторяет информацию изображения, но вызывает сомнение: нужно ли предвкушать предстоящие события? Зачем заранее раскрывать зрителям то, что вот-вот произойдет? Может быть лучше неожиданность сделать полной неожиданностью? Ответить на такой вопрос, рассматривая столь короткий фрагмент,

довольно сложно. Это — вопрос общего драматургического решения произведения.

6-й кадр: «Никто из пассажиров не проявил интереса к новому попутчику. Сонные люди поглядывали в окна, чтобы не проехать остановку». Опять грубое нарушение заповеди звукозрительного монтажа.

7-й кадр: «В газете он увидел свою фотографию и подпись: «Разыскивается преступник».

Нужно было срочно скрыться от возможного преследования».

Первая фраза раскрывает нам смысл того, что нельзя «прочитать» глазами с экрана. Ее правомерность присутствия в тексте не вызывает сомнений. Зато вторая объясняет то, что разумеется само собой. Действие героя в кадре раскрывает нам тот же смысл. А, следовательно, она лишняя.

Надемся, что разбор второго варианта по аналогии вы сделаете сами.

А как же нужно писать текст, спросите вы? Какие существуют правила?

Первое и самое главное вы уже знаете: *не повторять текстом содержание кадров.*

Второе: нельзя делать так, чтобы словесный комментарий звучал беспрерывно. Зрителю требуются паузы для осмысления происходящего на экране. Лишь в коротких сюжетах новостей, в отдельных случаях, можно допустить присутствие сплошного текста.

В документальном и просветительском кино считается, что чрезмерное обилие текста свидетельствует о низком профессиональном уровне его автора и режиссера.

Третье: оптимальное наибольшее количество текста допускается из расчета слово — секунда. Сколько в монтажной подборке секунд изображения, столько и слов. Меньше лучше. При таком количестве слов в тексте возникают необходимые зрителю паузы. Больше — нельзя!

На телевидении, особенно в новостях, журналисты стремятся сказать как можно больше. По этой причине им приходится говорить с большой скоростью, что по-русски называется — тараторить. Мало того, что такая форма речи считается плохим тоном, психологи экспериментально установили ее отрицательные параметры. С возрастанием плотности текста в единицу времени притупляется внимание зрителя, снижается эмоциональное переживание, а самое

146

главное — информация не успевает усваиваться, и падает доверие к сообщению.

Четвертое: высоким искусством написания комментария считается умение отдельными словами сплести изображение и текст, отдельные связки совершенно конкретного действия и его словесной трактовки.

Пятое: от точности попадания слова на кадр и конкретное действие в нем зависит общий смысл сообщения, трактовка действий героя зрителем. Чуть опоздаешь или опередишь, и смысл может оказаться противоположным задуманному.

Шестое: в подавляющем большинстве случаев изображение первично, а текст вторичен. Не изображение подбирается под текст, а текст пишется по канве изображения. Монтаж изображения намного труднее поддается трансформации под текст, чем подгонка, перестановка фраз и слов текста для попадания на нужное место в кадре. Помните, длительность кадра зависти от его крупности, содержания, действий в нем и ритма рассказа образами. Нельзя механически увеличить длину кадра только потому, что вы не успели все сказать, что хотелось. И нельзя кадр укорачивать, зарезать, только потому, что вам нечего на этом кадре сказать.

Грустно смотреть по телевидению, когда логически связанный и внятный текст сюжета бывает уложен на случайный и бессвязный навал старых кадров.

Попробуем все эти требования реализовать на нашем примере. Будем считать, что мы сработали по всем технологическим правилам творчества. Сначала, просматривая изображение с остановками, составили монтажный лист с указанием длительности каждого кадра в секундах (метрах). Просмотрели смонтированный материал еще раз с монтажным листом в руках и запомнили содержание и действия в каждом кадре. Начинаем сочинять текст, представляя себе картинки на внутреннем экране.

## ТЕКСТ

### ИЗО

1. Общ. Мужчина идет по улице. Оглядывается по сторонам.

2. Ср. Мужчина подходит к остановке. Что-то увидел.

*Иван Иванович...*

3. Общ. - ср. Приближается автобус. Можно рассмотреть его номер: 5-й.

*...был от рождения мнительным и трусливым человеком. Ему всегда казалось, что кто-то хочет его обязательно обидеть.*

4. Ср. Герой поднимается в салон машины, быстро компостирует билет. Это видно через окно.

*Дома он боялся мышей и дворников, в автобусе — контролеров, а на улице — милиционеров.*

5. Общ. - ср. Он проходит вперед на камеру, садится, раскрывает газету, начинает просматривать.

*Он всегда старался быть незамеченным и потому в автобусе закрывался газетой.*

6. Общ. Пассажиры в автобусе не обращают на вошедшего ни какого внимания. Все заняты своими мыслями.

*Представляете, что он подумал, когда на первой полосе увидел свой портрет и прочитал:*

7. Ср. - общ. Неожиданно герой впопыхах, кое-как складывает газету и на очередной остановке выскакивает из автобуса.

*... «Разыскивается преступник!».*

*А преступник был вовсе не он, а лишь похожий на него человек.*

Хорошо ли — плохо ли, но, благодаря такому тексту, нам удалось создать законченную сценку, в которой на конкретном примере события проступает характер, особые черты личности. Герой становится вполне реальным чудаковатым человеком, прячущимся на наших улицах.

Идеальный может быть назван такой звукозрительный монтаж изображения и текста, когда текст не понятен без изображения, а изображение — без текста.

### Монтаж авторского комментария

Иногда в документалистике не пишут отточенный авторский текст, а прибегают к эмоционально окрашенной импровизации драматурга, режиссера или журналиста, который комментирует изоб-

ражение, глядя на экран. Такой вариант текста чаще всего и называют авторским комментарием.

Классическим примером может служить текст, которым сопровождал свой фильм «Обыкновенный фашизм» М. Ромм.

Но для того, чтобы встать на этот путь, нужно быть уверенным, что у автора хорошая дикция, соответствующий жанру голос, что он наделен умением устно четко выражать свои мысли и попадать словами на нужное действие в кадре, как это сделал М. Ромм. Таким мастерством, к сожалению, обладают уникалы, таких очень мало. Заикам, людям, у которых «каша во рту» или «мыкающим» через каждые три слова это категорически противопоказано. И все же у такого текста есть как свои недостатки, так и свои преимущества. Он всегда более живой, несет на себе оттенок прямого обращения в зал, в нем проступает намерение напрямую контактировать со зрителями.

Мы приведем лишь короткий пример из монтажных листов фильма «Обыкновенный фашизм».

#### Голос М. Ромма:

240. Общ. Нацистская хроника. На камеру идет взвод улыбающихся солдат. *Шли веселые ребята по нашей земле.*

241. Кр. По пыльной дороге идут и едут улыбающиеся немецкие солдаты.

*Такие симпатичные,*

242. Кр. Фото. Улыбающийся немецкий солдат, на плече пулемет.

*... красивые...*

243. Кр. Фото. Гроздь винограда в Руке. ПНР вверх — улыбающийся эссе-совец.

*... воспитанные.*

244. Кр. Фото. Офицер вермахта.

245. Общ. Фото. Солдаты порют крепость.

*Работали...*

246. Ср. Фото. Полуголый солдат слушает патефон.

*и отдыхали.*

247. Общ. Офицер вешает девушку. *Снова работали.*

248. Общ. Девушка повешена. Вокруг стоят солдаты.

249. Офицер прилаживает веревку на шею мужчины.

Обратите внимание: как скупко комментирует М. Ромм кадры своего фильма, как мало слов и как велика емкость смысла в этих словах. А последние кадры этого монтажного куска он вообще оставляет без комментария — все и так понятно — без текста. Высший пилотаж!

В игровом кино авторским комментарием обычно называют закадровый текст от автора (от третьего лица) или текст одного из героев, от имени которого идет рассказ.

Очаровательным примером такого приема может служить фильм французского режиссера Ле Шануа «Папа, мама, служанка и я». В картине главный герой по имени Робер не только участвует в сюжете, но еще и комментирует происходящее в кадрах. Он иронизирует по поводу самого себя, делится своими мыслями, подсмеивается над знакомыми и близкими.

Войдем в сюжет. Настали Рождественские праздники. В доме у героя—служанка Мария-Луиза. Ей под сорок. Красотой не блистала никогда. Она открывает дверь на звонки.

Сначала приходят и поздравляют мусорщики. Потом монахиня и девочка просят пожертвовать на елку для сирот. Затем почтальон предлагает календари и обещает счастье в новом году. Следом приходят мальчишки и просят бросить деньги в копилку для бедных школьников.

58. Ср. Сдвигения.  
Мария-Луиза открывает дверь. На пороге **Посыльный:** *Нам посылный. Вручает, заказывали шоколад!*

59. Ср. Сдвигения.  
Мария-Луиза открыва-  
150

ет дверь. На пороге посылная.

Служанка берет из ее рук небольшой ящик и передает его хозяйке. **Посыльная:** *Это Вам для мсье Ланглуа!*

**Голос Робера** за кадром:  
*Это был семнадцатый по счету кури-*

Мама открывает ящик и замирает. *тельный прибор, который ученицы дарили папе к Рождеству. Для человека, который никогда не курил, это было многовато...*

**Мама:** *Ну, куда лее мы его денем?*

60. Общ- ср. Мария-Луиза стоит в дверях с **Мария-Луиза:** *Мадам...*

цветком в руке, смущенно улыбается. (На- **Голос Робера:** *В этом году сочельник был ценно и несколько же-необычным. Мария-Луиза покидала нас. манно улыбается. (На- Она тоже получила рождественский подарок. К ней пришла любовь! Может*

*быть, не совсем такая, о какой она мечтала... Но все же...*

61. Ср. Жених Марии-Луизы в форменной фуражке и с туповатым лицом глупо улыбался на пороге. *...это была любовь!*

И еще один фрагмент из того же фильма. Герой направляется в Дом своего ученика.

144. Общ. Робер спускается по лестнице своего дома. В руках у него тонкая папочка.

145. Ср.-общ. Робер идет от своего дома к лавке мясника.

Его встречает жена мясника, которая пожирает его глазами. Они входят в лавку.

**Жена мясника:** *Добрый день, мсье Робер! Пройдите через лавку. Я оставила баранью ножку для вас!*

**Робер:** *Вы очень любезны, мадам!*

**Жена мясника:** *Что вы! Такие пустяки...*

146. Ср. Лавка. Стоит здоровенный мясник. В его руке огромный нож. Он косо смотрит на жену. А жена при этом лебезит перед репетитором ее сына.

Благодаря закадровому тексту авторам этой лирической комедии удалось наполнить все действие фильма добрым юмором, в целом ряде эпизодов достичь комического эффекта именно путем введения остроумного комментария от лица главного героя.

Что делают авторы передачи «Сам себе режиссер», чтобы можно было смотреть на подчас беспомощные любительские съемки? Они вводят закадровый текст от автора или от лица одного из ге-

**Голос Робера:** *Как мои дела? Я вступаю в свои новые обязанности репетитора.*

**Жена мясника и ее сын сыграют важную роль в моей жизни.**

*Действительно, она была очень любезна. Но при этом мне казалось, что мясник косится на меня, наточивая свой нож.*

роев, и благодаря тексту мы часто покатываемся от хохота, просматривая сюжеты самостийных режиссеров. Уберите текст, и нет ничего смешного. Сопоставление остроумного комментария с далеко не всегда умелыми, а подчас глупыми действиями персонажей держит передачу в числе лидеров телевизионного рейтинга.

В фильме Э. Рязанова «Зигзаг удачи» текст от автора, который комментирует и разъясняет коллизии, читает З. Гердт. Благодаря ему вся комедия приобрела особый, ироничный колорит. Можно даже сказать, что текст определил жанр этого произведения.

Или совсем серьезный пример: пролог фильма С. Бондарчука «Война и мир». Во вступлении на изображении могучего многовекового дуба читается текст от автора — философское размышление Л. Толстого, которое настраивает зрителей на углубленное понимание событий 1812 года.

### Монтаж внутреннего монолога

О том, что «внутренний монолог» — изобретение чисто литературное и восходит к XIX столетию, писал еще С. Эйзенштейн. Его увлечение этим приемом звукозрительного монтажа началось с замысла снять в звуковом варианте фильм по роману «Улисс» Д. Джойса еще в эпоху немого кино. Позже, а в Америке в 1930 году он разработал подробный литературный сценарий по роману Т. Драйзера «Американская трагедия». Он на 20 лет предвосхитил появление этого приема на экранах. Но оставим на время рассказ об этом эйзенштейновском замысле, чтобы понять суть самого приема.

Обычно человек не все мысли высказывает вслух. Часть рождающихся в голове идей мы оставляем при себе, никому не говоря их содержание. Совсем не обязательно, чтобы все знали, что вы думаете по тому или иному поводу и как вы относитесь к разным людям. Иногда даже к самым близким. Вокруг каждого из нас существует некая тайна внутреннего мира.

И на самом деле наша жизнь протекает так, что мы часто рассуждаем про себя, сами себе говорим какие-то слова, высказываем мысли, идеи. Иногда отчетливо, иногда обрывочно, а бывает даже междометиями. Особенно, если мы оказываемся перед выбором, то непременно начинаем прикидывать в словах что лучше, не произнося их вслух.

Это человеческое умение рассуждать «про себя» как раз и легло<sup>в</sup> основу литературного, а позже и кинематографического приема «внутреннего монолога». Это художественный способ раскрыть

жизнь внутреннего мира человека, его тайну, работу его психики действие психологических мотивов и побуждений личности.

Внутренним монологом называется прием звукозрительного монтажа, когда на экране герой, не размыкая рта, или воображаемые им персонажи произносят за кадром текст, который не слышат другие участники сцены, а слышат только зрители.

Монологи в театре известны с древности. Но монолог монологу разнь. Один может произноситься героем прямо в лицо присутствующим на сцене действующим лицам, например, монолог Чацкого в «Горе от ума», а другой — втордом одиночестве на тех же подмостках. Второй — представляет собой авторскую попытку донести внутреннее размышление героя до зрителей. Яркий пример такого варианта — монолог Гамлета в пьесе В. Шекспира. Условность театра вполне позволяла идти авторам таким путем и без каких-либо проблем быть правильно понимаемой зрителями. В театре есть еще один прием — так называемый «а парте», когда герой, закрывая одну часть лица ладонью, говорит в сторону зрителей свои соображения по поводу происходящего действия.

В кино такая форма условности, конечно, тоже возможна, но ее нарочитость в большинстве случаев обязательно придет в противоречие с естественностью изображения жизни на экране.

Г. Козинцев, задумав и осуществив постановку «Гамлета», перевел монологи главного действующего лица во внутренние монологи, и сила их воздействия с экрана на зрителя только возросла.

В последней сцене французского фильма «Полицейская история» тоже используется внутренний монолог. Сыщик (А. Делон) поймал матерого преступника (Ж. Л. Трентеньян). Полицейский обращается вслух к негодяю, но тот не реагирует на его слова. Тогда герой Делона переходит на внутренний монолог. Поимка этого изощренного преступника наконец-то делает его начальником отдела, позволит занять ему должность, к которой он так стремился. Теперь он, можно сказать, рассчитался с тем, кто так долго и ловко над ним издевался.

Но оказывается внутренний монолог куда более широкий прием. И, чтобы убедиться в этом, вернемся к С. Эйзенштейну.

По предложению фирмы «Парамаунт» С. Эйзенштейн разрабатывает вместе с Айвором Монтегю литературный сценарий «Американской трагедии». Для тех, кто не помнит роман, в своей статье «Одолжайтесь!» он кратко излагает сюжет. 154

*«Клайд Гриффит, соблазнивший молодую работницу мастерской, где он был старшим, не сумел помочь ей сделать аборт, строго запрещенный в США.*

*Он видит себя вынужденным жениться на ней. Однако это в корне разбивает все его виды на карьеру, так как расстраивает брак его с богатой невестой, без ума в него влюбленной...»*

*«Так или иначе, перед Клайдом дилемма: или навсегда отказаться от карьеры и социального благополучия, или... разделаться с первой девушкой.»*

В развитии сюжета есть ключевая сцена в лодке, где решается его судьба и судьба его жертвы. Вот как разработал С. Эйзенштейн эту сцену. В лодке двое: Клайд и Роберта.

*«Лодка скользит все дальше по темному озеру — и Клайд соскальзывает все глубже во тьму своих мыслей. Два голоса спорят в нем: один — отзвук его зловещего решения, отчаянный вопль всех его надежд и мечтаний о Сондре (богатой невесте), о высшем свете — твердит: «Убей... убей!». Другой голос его слабости и страха, голос жалости к Роберте и стыда перед нею — кричит: «Не надо! Не убивай!». В последующих сценах эти противоборствующие голоса слышатся в плеске волн о борт лодки; шепчут в такт стука сердца Клайда; вторят пронсящимся в мозгу воспоминаниям и противоречивым душевным порывам; они непрестанно борются, то один берет верх, то вдруг слабеет, уступает — и тогда громче слышится другой.*

*Под бормотанье этих голосов Клайд опускает весла и спрашивает:*

*— Ты говорила с кем-нибудь в гостинице?*

*— Нет. А почему ты спрашиваешь?*

*— Просто так. Думал, мол/сет, ты встретила кого-нибудь из знакомых.*

*Голоса вздрагивают от того, что Роберта в ответ улыбается и качает головой и, опустив руку за борт, для забавы брызгает и плещет.*

*— Ни чуточку не холодная! — говорит она.*

*Клайд опять перестает грести и пробует рукой воду. Но тотчас отдергивает руку, словно его ударило электрическим током.*

*Он берет фотоаппарат и снимает Роберту, а неотвязные голоса все звучат у него в ушах. Клайд с Робертой завтракают, потом собирают кувшинки, а голоса твердят свое. Соскочив на минутку с*

лодки, он оставляет на берегу свой чемодан, — а голоса становятся все громче и терзают его.

«Убей... Убей!». А Роберта, счастливая, преображенная верой в Клайда, вся сияет и радуется жизни. «Неубий... неубий!». А лодка незлышно скользит в тени мрачных елей, и на лице Клайда отражается раздирающая душу внутренняя борьба — и тут раздается гулкий, протяжный вопль водяной птицы.

Победно звучит: «Убей... Убей!». И тогда Клайду вспоминается мать. «Мальши, малыши», — доносится из далекого детства, громче звучит: «Не убий... Не убий!», и вдруг совсем по-иному, голос Сондры произносит: «Мальши... Мой малыш!». И когда ему представляется Сондра и все, что ее окружает, крик: «Убей, убей!» — становится резче, повелительнее, а примысли о домогательствах Роберты он еще усиливается, яростный, пронзительный... Но тут же Клайд видит перед собой Роберту — ее лицо, озаренное доверием и радостным облегчением, и ее волосы — они так хороши, он так часто гладил и перебирал их, — и, легко вытесняя тот, другой голос, нарастает призыв: «Не убий!» — теперь он звучит спокойно, твердо, бесповоротно. Спор окончен, Сондра потеряна навеки. Никогда, никогда не достанет у него мужества убить Роберту.

Клайд сидит, закрыв лицо руками, унылый и несчастный; это — полное отречение и безнадежность. Потом он поднимает голову.

Весло тащится по воде; в левой руке у Клайда фотоаппарат.

На лице Клайда такое неистовое страдание, такая мука после перенесенной внутренней борьбы, что встревоженная Роберта осторожно перебирается поближе к нему и берет его руку в свои.

Клайд внезапно раскрывает глаза и видит совсем близко ее лицо, полное тревоги и нежности. В порыве невольного отвращения он отдергивает руку и вскакивает. И нечаянно, без малейшего умысла со стороны Клайда, фотоаппарат ударяет Роберту по лицу. Губа у Роберты рассечена; вскрикнув, она падает назад, на корму лодки.

— **Роберта, прости, я нечаянно!**

Первое естественное движение Клайда — к Роберте, на помощь. Но она испугана. Она пытается встать, теряет равновесие — и лодка опрокидывается.

И опять гулко, протяжно кричит выпь. На воде медленно покачивается перевернутая лодка.

Над водой появляется голова Роберты.

Вынырнул Клайд. В лице его — безмерный ужас, он делает движение к Роберте, хочет ей помочь.

Роберта, испуганная выражением его лица, пронзительно вскрикнула, заметалась, подняла фонтаны брызг, — и скрылась под водой. Клайд готов нырнуть за нею — и вдруг замешкался, заколебался.

Вдалеке, в третий раз, гулко, протяжно кричит выпь.

По зеркальной глади озера плывет соломенная шляпка.

Лесная чаща, недвижные горы. Темная вода чуть заметно плещет о берег.

Мы слышим всплески и видим Клайда, он плывет к берегу. Выплыл, лег на песок; потом медленно садится, одна нога так и осталась в воде, он этого не замечает.

Потом его начинает трясти, дрожь все усиливается, он бледнеет и привычным движением, как всегда в минуты страха или страдания, весь съеживается и втягивает голову в плечи. Замечает, что одна нога у него в воде, и подбирает ее. Пробуждается мысль, и тогда дрожь стихает. И мы слышим эту мысль:

— **Что ж, Роберты нет... ты ведь этого хотел... и ты не убивал ее... это несчастный случай... свобода... жизнь...**

И совсем тихо, с нежностью, словно нашептывая ему на ухо, то же голос прибавляет:

— **Сондра.**

Клайд закрывает глаза. И в темноте звучит:

— **Сондра.**

Слышен ее смех, ее ласковый голос.

— **Сондра...**». (Отрывок из сценария взят из книги «Сергей Эйзенштейн. 1930—1948» Р. Юренева, исследователя творчества великого кинематографиста.)

А теперь — самое интересное: анализ!

Приведенный отрывок из сценария — блистательный пример мастерства. Автор не пошел по пути традиционного решения приема внутреннего монолога, хотя именно ему принадлежит идея разработки этого приема в кино.

В голове Клайда звучит не только его собственный голос — «Убей... Убей!» и «Не убий... Не убий!», но еще несколько хорошо знакомых, близких герою голосов.

Голос самого Клайда говорит с разными интонациями, то настойчиво, то жестко предупреждает, то уговаривает, то робко напо-

минает. Вся внутренняя борьба мыслей героя проступает в интонациях, в скупых словах назойливой идеи. Клайд колеблется, трусит, отступает.

Голос его глубоко религиозной матери — «Малыш... Малыш...» тоже звучит в его сознании. Это напоминание о смертном грехе, о котором говорила она ему в детстве.

Голос Сондры, подталкивающий его на убийство, хотя ее голос произносит только «Малыш... мой малыш» и больше ничего.

И только в самом конце сцены С. Эйзенштейн встает на путь прямого внутреннего монолога. Мы слышим пусть сбивчивую, но развернутую мысль Клайда: «Что ж, Роберты нет... ты ведь этого хотел...» и т.д.

Итак можно выделить три звуковых сферы: 1) все, что слышит сам Клайд — голоса в его сознании, собственную речь и речь Роберты; 2) все, что слышит Роберта — свой разговор с Клайдом и, возможно, крик птицы; 3) все, что слышит зритель, а ему дана вся звуковая ситуация.

Внутренний монолог — не скупой прием монтажа, а богатая красками палитра для звукозрительного сопоставления и выражения борьбы разных начал.

Как снимать такую сцену?

Первое требование — актер должен выучить наизусть весь внутренний монолог и, играя роль перед камерой, произносить про себя собственные мысли. Только в этом случае, когда внутренняя речь и внешние действия и поступки жестко увязаны в поведении героя можно достичь желаемого эффекта. Если режиссеру необходимо, чтобы актер сыграл, как какая-то мысль неожиданно поражает героя, невзначай приходит ему в голову, то текст должен быть подан со стороны, вплоть до воспроизведения на съемочной площадке предварительной записи текста мыслей, произнесенных тем же актером.

Внутренний монолог в телепостановках может выполнять те же художественные задачи, никаких ограничений для использования этого приема в произведениях малого экрана не существует.

Слово в кадре и особенно за кадром в сочетании с изображением куда более весомо, чем слово на радио или на подмостках сцены. На экране оно, как в поэзии, измеряется штуками. Подбирается, как алмазы в корону. А мутный словесный поток современных журналистов — всего лишь мода ушедшего тысячелетия. 158

«Слово — не игрушечный шар, летящий по ветру, — писал В. Короленко, — Это орудие работы: оно должно подымать за собой известную тяжесть.

И только по тому, сколько захватывает и поднимает за собой чужого настроения, мы оцениваем его значение и силу. Поэтому автор должен постоянно чувствовать других и оглядываться (не в самую минуту творчества) на то, может ли его мысль, чувство, образ встать перед читателем и сделаться его мыслью, его образом и его чувством».

Как жаль, что В. Короленко не живет в эпоху телевидения!

Суперспециалисты от современного телевидения придумали еще одну форму дикторского текста. А мода на нее не заставила себя ждать. Ее подхватили все, не считающие нужным думать, журналисты. Форма эта проявляется в двух вариантах.

Нужно, к примеру, рассказать, что происходило в царской гостиной.

Журналист садится за стол в этих роскошных апартаментах и начинает вещать. Он с видом знатока рассказывает о том, что в этом зале произошли такие-то и такие-то драматические события, что после этого здесь же великий князь дал такой-то приказ своему министру и сидел при этом на том же месте, где сейчас восседает он сам. Закадровый текст вынесен в кадр. Что же получается в результате?

В неподвижном и бездыханном зале журналист оказывается единственным живым и движущимся объектом. Он ведет рассказ. И зритель смотрит на него, а отнюдь не на сами царские покои, о которых идет речь. Ведущий показывает себя вместо объекта, о котором говорит.

Он всего лишь экскурсовод в данном случае, а не главная персона фильма. А экскурсоводу нужно встать так, чтобы посетители музея смогли увидеть предмет своего интереса и с помощью слов гида вообразить обстановку, в которой свершалось событие. Экскурсовод в данный момент для зрителя только помеха, объект раздражения. Желание непрерывно показывать себя на экране, и чем больше, тем лучше — результат помутнения сознания от зазнайства и утраты профессионализма.

И еще одна несуразица. Нужно журналисту рассказать про какую-то площадь или событие, произошедшее на этом месте. Для этого устраивается съемка прохода комментатора по этой самой площади. Если сидящий и малоподвижный ведущий собирает на

себе все внимание зрителя, то идущая, пошатывающаяся и заслоняющая собой всю площадь фигура, по выражению С. Эйзенштейна, полностью «обкрадывает зрителя», уворовывает у него возможное эмоциональное впечатление от восприятия объекта и его фактурной сущности. Более того, текст говорящего на ходу человека крайне плохо усваивается зрителем, ибо главное движение — движение фигуры, а не лица.

Прав Павел Любимцев, который стоя на месте произносит текст, молча переходит к новому объекту и снова, остановившись, глядя в объектив, продолжает рассказ. В обращении к зрителям на ходу присутствует такая фальшь приема, что ни одному ведущему не удастся ее преодолеть.

Слово за кадром было и остается распространенным и тонким выразительным средством экрана.

## Глава 6. МОНТАЖ ШУМОВ И ШУМОВЫХ ФОНОГРАММ

### Шумы — часть содержания и формы

Шумы — это свидетельство того, что на экране сама жизнь, подлинная, без прикрас, без обмана, без ложки дегтя и без ложки меда. Так чаще всего трактует зритель происходящее действие, когда оно развивается только в сопровождении шумов.

Среди режиссеров-документалистов можно встретить ярких противников использования музыки в документальных произведениях. Они убеждены, что музыка обязательно разрушит нежную и всегда уникальную атмосферу реального события, ауру действительности, «феномен достоверности».

Оставим на совести таких режиссеров максимализм их позиции. Да, в отдельных случаях лучше не прибегать к использованию музыкального сопровождения. Но, по нашему убеждению, нельзя возводить этот принцип в абсолют. Ибо богатая практика документализма за многие десятилетия доказала полноправность и противоположной точки зрения.

Шумы — это музыка жизни. Разнообразие окружающих нас звуков безгранично. Природное многоголосье представляет собой гигантскую палитру звуковых красок режиссера. И чем большее разнообразие нас окружает, тем сложнее сделать точный выбор, попасть в точку, найти именно тот звук, который вместе с изображением породит в сознании зрителя требуемый по замыслу звукозрительный образ.

Бытует мнение, что шумы способны создавать лишь звуковой фон, что они являют собой только форму экранного произведения. Такая близорукая точка зрения характерна для холодных ремесленников, не знающих теории и не наделенных способностью вообразить на внутреннем экране, а потом прочувствовать, как «работает на зрителя» сопоставление шумового и пластического образов.

Шумы в равной степени — элемент формы и элемент содержания произведения, его драматургическая составляющая. Вспомните пушкинского «Каменного гостя» в постановке М. Швейцера, по-

старайтесь услышать внутренним ухом шаги статуи командора, и вы тут же согласитесь, что это элемент содержания, а не только формы. Конечно, характер звука, «интонация» шагов, ужас, который они наводят на зрителя и Дона Гуана, и есть результат сочетания содержания и формы.

Шумы в экранных произведениях способны выполнять различные функции, с их помощью решаются самые разнообразные художественные задачи. Режиссерам и звукорежиссерам необходимо в своем колчане творческих приемов иметь полный набор возможных вариантов.

Кроме существующих на многих студиях обширных шумотек, появились записи шумов на лазерных дисках, так сказать, все к вашим услугам. Дело за творческим выбором.

## Функции шумов

**1. Создание реальной звуковой атмосферы экранного действия** — самая простая функциональная задача.

Когда мы видим на экране говорящего человека и слышим синхронно произносимые им слова, то мы говорим, что это — прямой синхрон. Нечто подобное подразумевается и в данном случае: что видим, то и слышим.

В кадре бушует зимняя вьюга, снег закручивается каруселями на мостовой перед домами и автомобилями, белыми облаками проносятся в рамке. Соответственно, в звуке мы услышим то ослабевающий, то усиливающийся шум ветра и даже посвист. Какова сила ветра в зрительном ряду, такова она должна быть и по звучанию в нашем представлении.

Даже в простейшем варианте создания реальной атмосферы действия нам предстоит выбор характера шумов. Не всегда удастся достичь этой цели, схватив первый попавшийся шум с нужным названием. Иногда приходится брать две или даже три шумовых фонограммы и соединять их, чтобы получить на экране полное совпадение впечатления от изображения и звуков. Опытные режиссеры способны, держа нужные кадры в своем воображении, умозрительно представить себе во время прослушивания шумовой фонограммы, соответствующей или нет звучащий с магнитофона шум требуемому экранному впечатлению. Но в любом случае окончательная проверка на совпадение характера слуховых и зрительных образов происходит, когда одновременно можно увидеть и услышать вьюгу на экране. **162**

Даже когда в кадре легковой автомобиль подъезжает или отъезжает от камеры, нельзя воспользоваться первым попавшимся звуком мотора. Звуки различных марок машин отличаются друг от друга, и знатоки могут всегда уличить мелко подхалтурившего звукорежиссера. А задача подбора шумов — в первую очередь его работа.

## 2. Создание звукового образа

Эта функциональная задача принципиально сложнее первой. Шумы в этом случае должны не просто соответствовать характеру изобразительного материала, а еще впитать в себя выражение чего-то дополнительного, большего, чем отражение состояния природы, окружающей среды или источника звука.

Л. Гайдай в одной из своих комедий использовал широко известный прием. Один из персонажей требует задуматься своего партнера над поставленным вопросом и при этом стучит косточкой согнутого пальца по его голове. А партнера играет С. Крамаров.

Такое постукивание по черепу мы слышим как тупой и приглушенный звук. Л. Гайдай заменяет известный нам звук на звонкое постукивание по пустой кастрюле. В сопоставлении с удивленным лицом С. Крамарова такой звук вызывает искомый комедийный эффект. Этот прием можно еще назвать гиперболой в звуке.

Другой, серьезный пример. Героя ожидают неприятные события. Он едет по дороге на лошади на фоне мрачного неба. А в звуковом ряду слышны не только ветер и цокот копыт, но еще и раскаты грома с ударами молний, хотя в кадре нет ни дождя, ни отсветов этих молний. Режиссер закладывает в звук предвкушение неприятностей в развитии событий, настраивает зрителей на их восприятие.

## 3. Функция создания определенного настроения

Шумы способны не только передавать реалистичность состояния действия в кадре, но и привносить в него авторское начало.

Режиссер должен стремиться, используя все выразительные средства, не только передать зрителю содержание действия, развития сюжета и определенные мысли, но так же ввести зрителя в эмоциональное переживание и даже сопереживание с героем или собственным авторским размышлением.

Допустим, ваш герой едет в карете по лесу. Вы хотите создать радостное и даже веселое настроение действия. Соответственно вами будут отобраны такие лесные звуки, которые не вызовут у зри-

теля мрачные ассоциации. Такими звуками могут быть чирикания мелких птичек. Причем они могут состоять из разных птичьих голосов. В шум леса могут вплестаться слабые поскрипывания рессор кареты. Даже цокот копыт должен в этом случае носить характер легких ударов лошадиных ног по земле. Сцену с тем же изображением можно построить в звуке по принципу контрапункта и создать мрачное, гнетущее настроение. Вместо веселого чириканья птичек слегка шумящего леса на фон можно поставить изредка ухающего филина, «сладкую» песню рессор заменить на мерный, щемящий, неприятный скрежет с ритмическим повтором, а цокот копыт записать как глухие удары, сотрясающие землю. Вот вам и совершенно иное настроение сцены.

#### **4. Драматургическая функция шумов**

.. Критически настроенный читатель, который уже понял из общих положений монтажа, что почти все элементы экранного произведения так или иначе «работают» на драматургию, может возразить: зачем выделять отдельно драматургическую функцию?

В какой-то степени он будет прав, но есть примеры в истории кино, когда именно шум становился причиной, источником, побудительным началом рождения новых коллизий и поворотов сюжета и действия.

Один из них вошел в классику экранного творчества. Фильм Ж. Дювивье «Большой вальс».

Молодой Штраус едет в коляске по Венскому лесу. Рядом с ним красавица-певица. Светит солнце. Поют и чирикают птички. Мерно отстукивают ритм копыта лошадей. В такт поскрипывают рессоры. Композитор переполнен чувствами. И в окружающих его звуках он услышал новую музыку, музыку чарующего вальса: «Тарам, тарам,... тарам там-там...». Из многоголосья природы родился вальс «Сказки венского леса», который определил судьбу композитора и весь ход развития сюжета фильма.

Шумы в этом случае не косвенно, а прямо стали элементом драматургического действия, главенствующей составляющей содержания описанной сцены.

В мистических фильмах и фильмах ужасов многократно использовались различные звуки, которые задавали и определяли поступки всех персонажей произведения. Представьте себе, что в вашем доме каждый вечер ровно в полночь ни с того ни с сего раздается

непонятный и омерзительный скрежет железа. Через неделю вы начнете сходить с ума или сбежите в ужасе из этой квартиры. Вот вам и шумовая драматургическая опора сюжета.

#### **5. Функция выражения состояния среды**

Предположим, что возникла такая творческая задача: выразить тишину гигантской пещеры. А тишина, как вы помните, выражается отчетливым звучанием какого-либо слабого звука. В пещере ни комаров, ни пчел, ни кузнечиков нет. Цикады не трещат, лягушки не живут и часы не тикают. Что делать? Работа документальная...

Режиссеру пришлось долго вслушиваться в тишину, чтобы выявить хоть какой-нибудь звук в гробовой тишине подземных залов на глубине 300 метров. И такой звук все-таки нашелся. Это были капельки воды, которые капали со сталактита в маленькую лужицу с интервалом в три секунды. Природа сама подсказала творческое решение. Был снят крупный план лужицы с крохотными брызгами от ударяющейся о поверхность капли и крупным планом записан звук.

Прослушивание и сравнение в студии показало, что никакая имитация капли не содержит в себе такого таинственного и завораживающего отзвука, как оригинальная запись. И эта шумовая находка стала звуковым образом пещеры, звуковым лейтмотивом всего фильма «Чудо темноты», рассказавшего об открытии самой древней на планете живописи и зарождении письменности. Капель звучала под сводами пещеры 20 тысяч лет назад и продолжает звенеть сегодня, подчеркивая связь времен.

#### **6. Функция символизации события**

Режиссер не может быть человеком равнодушным. Он изначально переживает все события и коллизии своего произведения. Каждая сцена рождает в нем клубок различных чувств, которые так или иначе должны обязательно выплеснуться на экран. Он неизбежно любит или ненавидит своего героя, и его отношение к нему определяет творческий поиск.

Василий Никитич Татищев — крупный государственный деятель Петровских времен, первый русский ученый историк. Основатель Екатеринбурга и Перми пережил четырех императоров. Его отношения с властью и императорским окружением то основывались на полном доверии, то по доносам завистников и недругов несколько раз скатывались к полной судебной расправе.

Возникла задача: как в звуке выразить угрозу неправого суда над честным, умным и неподкупным человеком. Как зрителю дать почувствовать это и заставить его сопереживать с героем несправедливость обвинений? И опять фильм документальный, весь изобразительный материал складывался из портретов участников минувших событий и съемок множества мест, где состоялись события.

Суд каждый раз проходил в помещении за массивной дверью. Это было известно. Зал на экране выглядел внушительно. По замыслу, после того, как открывалась дверь, начинался рассказ о ложном обвинении и суде. И родилась идея придать двери особое звучание. Режиссер решил вложить в этот звук свое отношение к этим гнусным попыткам могучих интриганов свернуть шею гордому и честному защитнику интересов отечества.

Ассистенты прослушали все шумы открывающихся дверей в шумотеках трех студий, но искомый режиссером звук не обнаружили. Работа над фильмом заканчивалась. Шло последнее озвучание. Уставший ассистент грузной комплекции сел на стул-вертушку и повернулся — раздался душераздирающий скрип. Вот он! — требуемый звуковой образ. От такого мерзкого звука у зрителя обязательно содрогнется душа!

Скрип двери оказался настолько запоминающимся, что был повторен в картине три раза. В последних двух случаях без прямой связи с изображением (открывающейся дверью). Даже текст о том, что снова готовится гнусная расправа, был исключен, а зритель и без этого понимал, что над Татищевым вновь состоится неправый суд.

Скрежет открывающейся двери вырос из образа в символ.

### **7. Функция замещения изображения и действия**

В перечне особенностей восприятия была названа способность без труда запоминать новые звуки, принадлежащие какому-либо действию или предмету, предъявленному зрителю в изображении.

Чеховская ситуация. Дача. Терраса. На веранде двое — невеста и застенчивый жених. Невеста ждет объяснения в любви, а жених собирается просить руки своей возлюбленной. Молодой человек долго собирается духом и наконец решается произнести главные слова, Он набирает полную грудь воздуха, чтобы начать объяснение.

Но в этот момент из комнаты на террасу выходит гордый брат-подросток и с независимым видом направляется в конец дачного участка, где стоит неказистый домик, именуемый туалетом. 166

Попытка серьезного объяснения сорвана. Мальчишка подходит к туалету и ловкими быстрыми движениями раскручивает проволоку с гвоздя двери. Это действие сопровождается весьма характерным звуком: «тыр-тыр-тыр-тыр». Парнишка открывает дверь и скрывается внутри «домика».

На террасе наступает тягостное ожидание возвращения возмутителя спокойствия. Через некоторое время снова раздается уже знакомый звук, и, подчеркивая независимость поведения, брат проходит мимо пары и скрывается в доме.

Жених облегченно вздыхает. Во второй раз говорит о хорошей погоде и собирается приступить к самой ответственной части визита. Набирает для решительности полную грудь воздуха и... Но в ту же секунду снова открывается дверь на террасу, и маленький злодей демонстративно повторяет все свои действия. Влюбленные смотрят друг на друга, а как только до них долетает из глубины участка знакомое «тыр-тыр-тыр-тыр», стеснительно опускают глаза к полу. Объяснение опять сорвано. Все это повторяется и в третий раз.

В экранном воплощении этой ситуации во второй, третий и тем более четвертый раз уже не требуется показ того, как «злодей» крутит проволоку на двери туалета. Достаточно дать знакомое «тыр-тыр-тыр» на изображении сидящих влюбленных или на крупном плане жениха, чтобы зрителю все стало понятно.

Что для нас главное в этом примере? А то, что за время восприятия с экрана этой сцены произошло научение зрителей. Они сумели связать конкретный звук «тыр-тыр-тыр» с конкретным действием и запомнить его так хорошо, что повторный показ раскручивания проволоки с гвоздя уже не потребовался. А режиссер получил возможность вертикального монтажа образов с разным содержанием в звуке и изображении.

Подобным путем произошло научение зрителя в предыдущем примере из фильма об историке Татищеве.

### **8. Функция выражения субъективного восприятия звуков**

Сочинения А.С. Пушкина — кладезь художественных приемов. А «Медный всадник» — как нельзя нам кстати. Убитый горем Евгений обвиняет в своем несчастье бронзового Перта. Он грозит ему: "Ужо!". Сам пугается его величия и бежит от него.

Бежит и слышит за собой —  
Как будто грома громыханье —  
Тяжело-звонкое скаканье По  
потрясенной мостовой.

Все, что слышит Евгений, когда бежит от Медного всадника, происходит в его воображении, это его субъективное слышание. И в экранном творчестве вполне может быть воплощено в произведении. Иллюзии и воображаемые события многократно становились содержанием фильмов и телепередач.

Но интересно другое. Экран позволяет выразить в звуке способность человека фиксировать слуховое внимание на каком-то одном объекте и выключить, благодаря избирательности слухового внимания, все другие звуки. В этом случае мы получим модель, творческое подобие нашего естественного восприятия.

В фильмах о войне можно встретить примеры еще одного вида субъективного слышания.

Идет бой. Недалеко от командира взрывается снаряд. Его оглушает взрывом и засыпает комьями земли. К нему подбегают солдаты. На экране глупо улыбающееся лицо контуженного. Крупный план: он смотрит на сбежавшихся. С его точки зрения снят средний план пришедших на помощь. Солдаты что-то говорят. Отчетливо видна артикуляция. И в звуке тоже субъективная точка слышания: вместо голосов людей — монотонный нудный звук в ушах командира. В его сознание попадает только звук, генерируемый собственным поврежденным мозгом. Он оглох.

Как правило, шумы выполняют в экранных произведениях не одну, а несколько функций и задач одновременно. И чем сложнее и ярче замысел, тем богаче образная звуковая составляющая вертикального монтажа.

Если вы хотите получить на экране неповторимый звуковой аромат жизни, передать на экране особый звуковой характер явления или объекта, то шумы следует целенаправленно, специально записывать. Заведомо известно, что каждое звучание предметов и вещей по-своему уникально, у всех у них — свой «голос».

Нашей съемочной группе первой в истории кино и телевидения довелось снимать Долину гейзеров на Камчатке. Предстоял рассказ о гипотезе зарождения жизни на Земле. Согласно утверждению ученых она сделала первые шаги в кипятке и вулканическом растворе. Повествование о гейзерах и грязевых вулканах занимало в

фильме существенное место. Гейзеры — это фантастическая феерия природы, захватывающее зрелище для любого человека.

Мы знали, что никаких шумов гейзеров и других вулканических явлений в шумотеках не найти. Поэтому захватили с собой магнитофон в числе несметного количества съемочной аппаратуры и не пожалели, что таскали по всей Камчатке лишний груз. Функцию звукооператора пришлось взять на себя режиссеру. Умение качественно записывать звук помогло мне и в этой тяжелой экспедиции.

Еще никому не удавалось записать голос гейзера перед тем как начнется извержение кипятка из его жерла. С риском быть обваренным струей из-под земли и оказаться петухом в вулканическом супе шла запись голосов подземелья. У каждого кипящего фонтана имеется своя песня, упреждающая выброс пара и воды. В ней звучало и уханье, и клокотанье, и свист, и еще какие-то, неподдающиеся описанию, сигналы бурлящих недр Земли.

Почти все эти звуки вошли в окончательную фонограмму фильма и привнесли экстраординарный колорит экзотики в весь экранный рассказ.

Этот пример — всего лишь свидетельство того, что специальная запись шумов всегда дает в руки режиссера и звукорежиссера богатый материал для творчества.

В существующей телевизионной терминологии можно встретить такое понятие, как «интершум».

Интершумом называется шум, записанный или передаваемый в прямом эфире в момент прямой документальной съемки.

Идет хоккейный матч во Дворце спорта. В зале надо льдом установлены микрофоны. Зритель должен слышать скрип коньков по льду, удары клюшкой по шайбе, шараханье хоккеистов о борта, отдельные выкрики игроков и т.д. Это и есть интершум. Он призван подчеркнуть реальность происходящего, передать звуковую атмосферу события, ее неповторимое своеобразие и уникальность, сделать зрителя соучастником события.

Но подчас мы становимся свидетелями непрофессионального обращения с интершумами. И первое упущение, когда интегральный звук зала заглушает голос комментатора. В этот момент, а иногда на протяжении почти всего матча, зритель у телевизора вынужден с огромным напряжением вслушиваться в речь ведущего, чтобы понять смысл объяснений. Зритель волей такого горе-звукорежиссера принужден вычленять слова из конгломерата интершума, а это совершенно недопустимо.

А если на льду возникнет потасовка, и в микрофоны над площадкой полетит непристойная брань? Что делать тогда? Не пускать же в прямой эфир нецензурщину!

Обычно в зале или на стадионе устанавливают несколько микрофонов с учетом направления основных съемок и возможности переключения звуковых акцентов события — поле, трибуны, скамейки запасных и т.д. И на протяжении всего матча звукорежиссер должен работать и мгновенно ориентироваться в соответствии съёмок и звука.

И всегда без исключения микрофон комментатора должен быть такой системы и так установлен, чтобы без труда позволять звукорежиссеру создавать оптимальное соотношение громкости речи ведущего и интершума.

Интершум — не является неизбежной данностью, к работе с ним нужно готовиться, им нужно управлять, как любым другим фоновым шумом.

### Шумовое озвучание

Так называют технологический этап озвучания, когда происходит подбор и укладка на изображение (синхронизация) всех фоновых и синхронных шумов. Сама технология раскладки фонограмм будет изложена в главе «Чистовой монтаж». Пока требуются только пояснения к тому, как делается синхронное шумовое озвучание игровых фильмов.

Обычно, когда проведено речевое озвучание и закончен чистовой монтаж изображения, когда режиссер гарантирует, что дальнейших изменений и перестановок в картине уже не будет, приступают к синхронному шумовому озвучанию. Делается это в специальном тонателе, приспособленном для такой работы.

Выполняет эту работу бригада шумовиков, 2—3 специалиста. Первоначально просматривают куски фильма, приготовленные для озвучания, чтобы определить, какими инструментами предстоит пользоваться для создания звуков, соответствующих событиям на экране. Если в действии происходит сражение на мечах, то выбирают «железяки», издающие при ударах требуемые звуки. Если девушка на шпильках идет по тротуару и нужно озвучить ее шаги, шумовики одевают такую же обувь. Если скачут лошади, то в руки берутся деревянные пиалы, чтобы отстучать по куску пола с брусчаткой цокот копыт. 170

Когда все инструменты подобраны, проводится репетиция. Как правило, шумовики — это профессионалы. После первой же репетиции они синхронно с героями топают по мостовой, сражаются на саблях, имитируют удары любой силы, воспроизводят звуки рушащейся мебели или льющейся в стакан водки. Синхронное шумовое озвучание — это шумовой спектакль артистов своего дела.

Так, кусками или частями, записываются все синхронные шумы при последующем озвучании. В редких случаях при создании сериалов и «мыльных опер» и при использовании в павильонах специальных микрофонов удается обойтись без последующего синхронного шумового озвучания. Натурные съемки, как правило, не могут обойтись без этой звуковой процедуры.

В заключение: шумы — не придаток звуковых фонограмм, не затычка для звуковых дыр и провалов, а богатое самостоятельное выразительное средство. Нужно только творчески и умело им пользоваться. Иногда шумы и звуки нужно выдумывать, конструировать и сочинять, как сочиняют настоящую музыку.

## Глава 7. МОНТАЖ МУЗЫКИ

### Функции музыки на экране

Чтобы ни писали и ни говорили теоретики, а сочетание в экранном произведении музыки и изображения всегда — некое волшебство. С одной стороны, существуют довольно четкие определения роли музыки в кино и на телевидении, а с другой — при всем понимании формулировок остается чувство недосказанности того, что дает совместное воздействие на зрителя музыки и пластических образов.

Но ведь даже о таком «мутном деле» как белая и черная магия написано немало толстенных книг и руководств для применения. А потому о волшебстве музыки на экране мы сочли возможным говорить как о вполне понятном явлении. Если режиссеры, звукорежиссеры, композиторы и журналисты будут знать азы обращения с музыкой (а они есть в любом ремесле), то дальше и глубже их потянет талант, внутренняя культура и поиск в творчестве.

Стоит заглянуть в историю, как тут же находятся любопытные факты. Оказывается, что Великий Немой с рождения был лишен только умения членораздельно говорить, а музицировать он начал, как только открыл глаза. На первом сеансе на бульваре Капуцинов братья Люмьеры показывали свои первые фильмы под аккомпанемент рояля. Диву даешься, когда начинаешь осмысливать, как много они продумали, чтобы преподнести миру кинематограф во всей его красе и величии. С их легкой руки таперы за роялями не выходили из кинозалов до первых звуковых фильмов, тридцать с лишним лет.

Один из самых заковыристых вопросов — вопрос о том, *что* несет музыка на экран: настроение, содержание или эмоции? А что об этом думаете вы, уважаемый читатель? Попробуйте порассуждать, прежде чем продолжите чтение учебника.

Во-первых, экранная музыка существует только одновременно<sup>c</sup> изображением того произведения, для которого она написана (если мы имеем дело с оригинальной композиторской работой). А дей-

ствие на экране и даже бездейственные пластические образы в экранном рассказе всегда несут в себе то или другое содержание. Будучи совмещенными в зрительском восприятии они воздействуют друг на друга — музыка на изображение, а изображение на музыку. Благодаря такой связи смысл и содержание пластического ряда сами собой вкладываются в содержательность музыкального ряда. Так происходит даже тогда, когда музыка подобрана компилятором по принципу иллюстрации события. Иногда новое содержательное начало музыкального сопровождения может даже оказаться противоположным тому, что задумывал и вложил в него композитор.

Музыкальная культура каждого человека, а зритель не является исключением, накапливается с раннего детства, воспитывается в нем путем многократного и последовательного научения. Маловероятно, что трехлетний ребенок сможет понять смысл «Революционного этюда» Ф. Шопена или 15-ю Симфонию Д. Шостаковича. Ему могут понравиться только отдельные сочетания звуков или аккордов и то благодаря тому, что какие-то звуковые сопоставления он уже слышал и сохранил в памяти как гармонические. Как дети учатся понимать смысл отдельных слов и выражений родного языка, так точно так же они научаются от взрослых понимать и переживать то, что закладывал композитор в свое произведение. Они постепенно учатся осознавать за каким мелодическим «выражением» и в какой структуре следует ощущать радость, горе, гнев, борьбу, уныние или восторг, что произведения, созданные в «до-мажор» олицетворяют светлое начало, а в ключе «ре-минор» — мрачное. Проникаясь музыкой, слушая ее и пояснения взрослых, маленький человек обретает музыкальную культуру, и фольклорно-национальную, и классическую. Мужая, ребенок все более и более четко начинает связывать свои мысли чувства с тем или иным музыкальным строем, с тем или другим мелодическим выражением. У него в памяти откладываются «эталонные» (не метры и сантиметры, конечно), а трактовки идейного и эмоционального содержания различных музыкальных структур и звуковых соотношений. Благодаря процессу научения взрослеющий человек все яснее и глубже начинает понимать и чувствовать, «что хотел сказать и передать ему» автор.

В мире все так или иначе взаимосвязано. Блистательный звукооператор, педагог и теоретик, а еще и поэт, Яков Харон писал, «что ни в жизни, ни тем более в искусстве не существует такого ради-

кального деления на идеи и эмоции, на мысли и чувства... Наши мысли и чувства взаимосвязаны и взаимообусловлены, что не может не сказаться и в их выражении, особенно средствами музыки»<sup>1</sup>

Так много говорить о содержательности музыки в экранном произведении приходится только потому, что среди мнящих себя профессионалами телевизионщиков и киношников распространено мнение будто музыка кроме эмоционального заряда ничего не приносит с собой на экран.

Классическое опровержение этих ошибочных взглядов, как всегда, находится в истории. По свидетельству английского теоретика кино Р. Мэнвелла, музыка, написанная к фильму «Броненосец Потемкин» композитором Э. Майзелем, особенно эмоциональное впечатление производила на зрителей с немецкой музыкальной культурой в Австрии, Германии, части Венгрии и Чехословакии. «Эмоциональный эффект музыки Майзеля был так велик, что ее исполнение было запрещено в некоторых странах, где демонстрация самого фильма была разрешена», — писал Р. Мэнвелл. Как объясняет свидетель, причина всплеска зрительских эмоций заключалась в том, что сидящие в зале слышали в музыкальном сопровождении фильма напоминание о событиях 1905 года, современный и созвучный их настроениям и актуальный призыв к революции в 1926 году. Э. Майзель осознанно использовал в своем произведении к фильму интонации и обороты музыки и песен революционной Германии тех лет. Вот вам и яркое проявление содержания в музыкальном произведении при полном отсутствии слов. Попробуйте не согласиться с Яковом Хароном, который опровергает утверждения таких теоретиков, как Н. Чернышевский и А. Луначарский, что «удел музыки — одни только чувства».

Понимание содержательной наполненности музыки, написанной для экрана, и ее смысловой роли весьма и весьма принципиально, ибо за этим ее качеством кроется один из важных приемов ее использования в экранных произведениях.

Музыка способна быть не только фоном, не только элементом формы, звуковой оболочкой фильма или передачи, но и участвовать в создании основного содержания произведения.

Благодаря способности зрителей легко связывать как отдельные самостоятельные звуки (вспомните «тыр-тыр-тыр»), так и музыку<sup>с</sup>

<sup>1</sup> Я. Е. Харон. Музыка документа галлеяного кино.—М.:Изд-во ВГИК, 1974. С 14

<sup>2</sup> Р. Мэнвелл. Кино и зритель.— М.: Изд. Иностран. лит., 1957. С 40

конкретным действием или содержанием в изображении, мы получаем право утверждать ее важную роль в драматургическом построении произведения.

А теперь о бесспорном, об очевидной роли музыки на экране.

Вне сомнений — музыка всегда привносит в произведение эмоциональную окраску. Она может быть самой разнообразной: от ощущения невесомого полета пламенной любви до переживания лютой ненависти.

Чему научили нас столетний опыт кинематографа и полувековые беспрерывные пробы и ошибки на телевидении?

В самом грубом приближении вес варианты использования музыки можно разложить на три «полочки», на три основные функциональные задачи.

Первая — иллюстративная.

Вторая — настроенческая.

Третья — драматургическая.

*Иллюстративной* обычно называют музыку, которая в своем характере, ритме и содержании повторяет изобразительный ряд. Скажем, на экране мчится поезд. Группа пассажиров сидит в вагоне-ресторане и отмечает праздник. Машинист, беспрерывно поглядывая вперед, изредка переключает рычаги. Официант приносит очередное блюдо и новую бутылку вина к радости всей компании.

Никаких особых режиссерских задач в описанном куске действия нет. Соответственно, иллюстративная музыка олицетворяет собой движение, перестук колес, хорошее настроение пассажиров. Если рисованная иллюстрация в книге раскрывает лишь один момент из словесного рассказа автора, то иллюстрация в музыке прибавляет только одну звуковую краску к изображению на экране. Но в любом случае она дает объединяющее начало нескольким кускам разного действия, как описано в примере, подчеркивает, что и люди в ресторане, и машинист локомотива, и сам поезд находятся в одном состоянии — в состоянии бодрого движения.

Другой пример. Создается учебный фильм. В нем есть кусок с микросъемками. Последовательность кадров рассказывает школьникам о том, как происходит процесс деления живых клеток, их рост, объединение в группы. Заполнить звуковой ряд в этом случае реальными шумами не получится. Таких звуков мы никогда не слышали. Но и тишина для выполнения такой задачи не годится. Му-

зыка становится единственным звуковым вариантом сопровождения такого изобразительного куса. Но оказывается, что подобрать или сочинить подобную иллюстративную музыку не так-то просто. У режиссеров даже сложилось своеобразное определение для таких музыкальных произведений — нейтральная музыка, не выражающая каких-либо ярких эмоций.

Но прежде чем давать пояснения двум следующим функциям музыки, необходимо внести еще одно разделение.

Как в изобразительном ряду может идти рассказ или от автора или от имени персонажа, так и в музыке на экране, в ее функциональных возможностях существуют две позиции: *позиция автора* и *позиция персонажа*, объективное или субъективное выражение чувств, настроения, отношения к событию или к другому персонажу. Выбрать позицию — одна из первых задач для режиссера, звукорежиссера, композитора или компилятора. Конечно, чаще всего в экранном творчестве музыка выражает авторское начало.

*Настроенческой* называют музыку, которая привносит на экран эмоциональное, чувственное отношение автора к описываемым событиям.

Ежегодно создаются десятки и даже сотни фильмов и передач об исторических личностях. Самого героя уже давно нет в живых, но остались его фотографии или живописные портреты, предметы его быта, портреты его друзей, известны дома и улицы, где он жил. На экране кадры всего перечисленного. Содержание изобразительного ряда с эмоциональной точки зрения нейтрально. Современные улицы с прохожими. Старый дом с обвалившейся штукатуркой. Фотография героя, снятая в какой-то обычный момент. А в закадровом тексте идет рассказ от автора о событиях жизни, которые случились во время пребывания героя в данном месте, о жестоких поворотах его судьбы. При такой форме рассказа музыка способна наполнить изображение и текст эмоциональным переживанием автора по поводу излагаемых на экране событий и заразить им зрителей. Такой прием можно найти в фильме «Сын отечества» о первом русском историке и основателе Екатеринбурга и Перми Василии Никитиче Татищеве.

В подобном эпизоде музыка может передать и чувства, с которыми герой переживал невзгоды судьбы и боролся за свою честь. Но  
в 176

подобном случае она будет передавать чувства и только чувства.

В фильме «Гамлет» Г. Козинцев в сцене «Мышеловка» тоже пользуется подобным вариантом музыкального решения. По сюжету Гамлет задумывает устроить провокацию, чтобы убедиться в злодействе короля, который, по его мнению, убил его отца, налив ему в ухо яд во время сна. Для этого он договаривается с бродячей труппой артистов, чтобы они перед всем двором и королем в том числе сыграли сцену, повторяющую убийство его отца. Он хочет посмотреть, как будет реагировать на такое действие король, новый муж его матери, вероломно занявший место отца и завладевший тронном.

Актеры начинают спектакль. Гамлет наблюдает за реакцией короля. Вступает тревожная и нервно напряженная музыка. По мере приближения к кульминационному моменту сцены тревога в исполнении оркестра нарастает. Перед тем, как один актер по действию на сцене вольет яд в ухо другому, в музыке еще больше нагнетается ощущение кошмарного события: предстоящего разоблачения короля. Внутренний ритм достигает апогея, струнные инструменты передает страх и высший накал напряжения, разворачивающейся на экране сцены.

И вот яд влит. Музыка взрывается полным оркестром, передающим в звуках весь кошмар разоблачения убийства. А сам король под пристальными взглядами продолжает сидеть. Потом встает, с кривой улыбкой делает три хлопка в ладоши, в гневе отбрасывает кресло и стремительно уходит. Вес — и челядь, и народ, вскакивают и бросаются ему в след. Всеобщий переполох, кошмар случившегося, страх и паника. Все куда-то бегут. А музыка продолжает обрушиваться на зрителя эмоции, «говорящие» об ужасе случившегося.

В описанной сцене из блистательного игрового фильма музыка с начала выполняла задачу предвкушения приближающегося события, а потом подкрепляла происходящее событие. Она по своему Чувственному накалу до определенного момента опережала ход действия на экране, а затем слилась с ним. Но одновременно она выражала авторское эмоциональное отношение к ходу развития действия, Привносила то настроение, с которым автор трактовал зрителю эк Ранние события. Она звучала в унисон с происходящим в кадрах.

В документалистике, в фильмах и передачах музыка часто используется режиссерами для передачи настроения хода жизни. Так вышло, например, в передачах А. Ливанской о селе.

На экране идет рассказ о двух стариках, живущих в одиночестве в пустеющей деревне. Солнечная погода, идет неспешный разговор во дворе о житье-бытье. Старики не жалуется на свою судьбу, а принимают ее как данность. А в музыке звучат грустные мотивы авторское отношение к их жизни на селе.

Но стоит режиссеру сопоставить музыку с действием на экране по принципу резкого контрапункта, как настроенческая музыка тут же превращается в драматургическую.

*Драматургической* по функциональной роли чаще всего называют музыку, которая дополняет своим содержанием действие в изображении и тексты, произносимые в кадре и за кадром, или меняет понимание содержания кадров и слов зрителем.

Простейший пример придумать не сложно. Представьте себе рассказ о природе Канады. Почти все, как в России: поля, леса, холмы и березовые рощи. Внешне отличие неразличимо. Но стоит нам дать в сопровождении музыку в стиле «кантри», как тут же зритель начинает понимать, что действие происходит за океаном.

Музыка в этом случае привнесла не только национальный колорит, но благодаря своей национальной принадлежности еще дала возможность определить страну, куда завел нас режиссер. Это безусловно — простейший, но содержательный элемент экранного произведения. Музыка как выразительное средство рассказала, донесла до зрителя то, что нельзя было понять по изобразительному ряду. А всякий элемент содержания представляет собой часть драматургической структуры произведения. Поэтому музыка дополняющая или трансформирующая содержание изобразительного и словесного рядов называется драматургической.

Много лет назад, когда в России было на подъеме любительское кино, в студии инженерно-строительного института «МИСИ-фильм» была создана документальная короткометражка, получившая множество призов. Нельзя сказать, что она была великолепно продумана режиссером, но у нее было несомненное достоинство.

Работа называлась «Цветы и камни». По сюжету студенты отправились в туристический поход по местам боев Великой Отечественной войны на Кавказе. В картине не было ни одного слова — только изображение и музыка. Начиналась она с того, что в первом кадре долго шагали ноги по каменистой земле. Оператор снял свои собственные ступни, камера смотрела почти прямо в землю- А за 178

кадром шум шагов переходил в насвистывание знакомой всем мелодии: Это насвистывал человек, ноги которого были видны в кадре, а взгляд был обращен в землю. Зритель тоже вместе с этим человеком смотрел в землю и слышал музыку песни, слова которой он знал наизусть: «Сережка с Малой Бронной и Витька с Маховой лежат в земле сырой». Зал через десять-пятнадцать секунд волея-неволей проникнулся мелодией и начинал подкладывать к музыке слова и осознал смысл того, что именно в этой земле лежат Сережка и Витька.

Туристы шли дальше, поднимались в горы, а по пути им попадались то разбитый миномет, то полуистлевшая шинель, то пробитая осколком каска. Они собрали останки солдат, укрыли камнями, сделали могилу и поставили табличку. А за кадром звучал фрагмент мелодии из песни «Соловьи», как раз тот кусок под который звучат слова «Пусть солдаты немного поспят...». Он повторялся дважды, и зрители снова невольно начинали напевать про себя эти известные слова.

Группа студентов-альпинистов поднималась выше, встречала и другие грустные свидетельства боев и, наконец, достигла вершины. Там, на горе, молодые ребята поставили принесенный ими памятник своим отцам и положили к подножию цветы. А в зал с экрана летела музыка Е. Колмановского «Хотят ли русские войны». На просмотрах были случаи, когда кое-кто из зрителей тихо начинал напевать слова песни. Заканчивался фильм, зажигался свет, и было видно, как взволнован пережитым зал. Некоторые старушки, вытирая слезы, благодарили создателей ленты за проникновенную, трогательную душу картину.

Принцип построения звукозрительного ряда был тот же, что у Э. Майзеля, когда он писал музыку к «Броненосцу «Потемкину». Мелодии песен принесли на экран смысл их текстов, который был известен зрителям, близок их духу, понятен даже без слов. Бесспорно, мелодии известных песен составили часть объединенного звукозрительного содержания ленты.

Оригинальная композиторская музыка может наполниться для зрителя содержанием даже во время просмотра передачи или фильма. Автору этих строк довелось как режиссеру делать большую и сложную картину о философских проблемах прогресса, как тогда говорили — о проблемах научно-технической революции. Нужно было рассказать о возможном будущем человечества, о том, куда

мы движемся и что нас ждет там, за горизонтом времени. Фильм так и назывался «Поступь грядущего».

Первой сложнейшей творческой задачей было создание обобщающего образа человечества, стремительно несущегося во тьму будущего. Так или иначе режиссеру удалось сотворить такой образ путем постепенного приближения к обобщению с разных сторон. Поликадр, выражавший эту идею пластическими средствами, можно найти на вкладке первой части учебника: трехмесячный ребенок с приоткрытым ртом парит над мчащимися на камеру из темноты железнодорожными рельсами и стрелками.

Вторая задача была поставлена перед композитором И. Космачевым: написать музыку, которая по своему характеру выражала бы ту же самую мысль и выражала те же эмоции, которые вызывает неотвратимое движения в неизвестное, как движение без света в пещере с надеждой его увидеть. И композитор написал такую музыку.

Третью задачу предстояло решать зрителям: принять или не принять поликадр и музыку как обобщающий образ человечества, летящего в завтра. И зритель принял этот образ, а тем самым наполнил музыку совершенно конкретным содержанием — именно этого образа, образа невидимого будущего.

Эта музыкальная тема звучала в фильме несколько раз и стала его лейтмотивом. Она повторялась как прямое подтверждение бега в грядущее и как контрапункт к бездумному развитию цивилизации с реальной угрозой человечеству. Все, что мы делаем или творим на планете сегодня, связано и обязательно аукнется завтра. И музыка несколько раз напоминала зрителям об этом в разных эпизодах и тогда, когда рассказ шел о чудовищных загрязнениях Земли, способных задушить жизнь, и тогда, когда повествовалось об фантастических научных открытиях в области электроники и космоса, и это связывалось с надеждой, что добро победит зло, как в сказке.

Содержательность музыки, ее подтекст, внутренний смысл подчас способны однозначно определять характер всего звукозрительного произведения. За примером далеко ходить не надо. Еще в эпоху Советского Союза заставку, так сказать, эмблему программы «Время» олицетворяла музыка Г. Свиридова «Время вперед» из одноименного кинофильма, блистательное по своим музыкальным достоинствам произведение. Эпоха была советская, и заставка ни у кого не вызвала лишних вопросов. 180

Но вот сменилось политическое и экономическое устройство России. Бывшая первая программа, ставшая телекомпанией ОРТ и считающая себя независимым общественным телевидением, уже в новую эпоху, называемую демократической, в определенный момент вернулась не только к сохраненному названию своей главной информационной передачи, но вновь предложила всем своим зрителям заставку к программе «Время» с той же музыкой Г. Свиридова.

Полностью разоблачен как антинародный коммунистический режим, изобличены злодеяния вождей от Ленина до Брежнева, погубивших миллионы граждан собственной страны, доказана чудовищная бесчеловечность коммунистической идеологии, и в этот момент программа «Время» — лицо канала — опять становится «покрасневшей» до безобразия.

Великолепное музыкальное произведение настолько крепко оказалось связанным с содержанием коммунистических идей, что вполне могло бы стать гимном партии большевиков или главной песней души марксистов.

Оно имеет одно единственное тематическое содержание, не допускает никакого двойственного толкования. И опять сработал эффект Э. Майзеля. Одна часть населения страны, которая осталась на позициях коммунистической идеологии, млела от удовольствия и надеялась, что все возвращается к их идеалам, а другая заходила от ужаса: неужели вес начнется сначала!

Музыка прекрасного композитора стала клеймом коммунистического порока на лице всей телекомпании. Хотя в тот же период сама компания своими разоблачительными передачами все дальше и дальше уходила от преступной идеологии. Однако в глазах подавляющего большинства телезрителей именно благодаря этой музыкальной теме первый канал становился символом предвкушения коммунистической реставрации. В тот период можно было спросить первого попавшегося зрителя: к какой партии принадлежат руководители и хозяева компании — и не сомневаться в ответе.

О контрапунктном использовании музыки написано довольно много. Здесь нет тайны за семью печатями. Парадоксально мыслящий С. Эйзенштейн в своей известной работе «Неравнодушная природа», в главе «О строении вещей» выворачивает идею контрапункта буквально наизнанку и доводит ее до полной оригинальности. Он пишет, что контрапункт может быть использован и внутри самой музыки, и в этом качестве музыка способна привести на эк-

ран дополнительный смысл. В качестве примера он приводит возможную постановку задачи композитору выразить в звуках «жизнеутверждающую смерть».

Примечательно, что однажды режиссеру, автору этих строк, пришлось буквально прибегнуть к такому музыкальному решению. В фильме «Не ведая страха» о легендарном исследователе Сибири И. Черском в финальной музыке звучала тема жизнеутверждающей смерти, исполненная на трубе.

Неизлечимо больной ученый, вычислил день своей смерти, отдал приказ экспедиции двигаться по реке Колыме на север и скончался в пути. Его заслуги в исследовании Восточной Сибири необычайно велики. Он пережил свою смерть тем, что его имя навечно носит самая грандиозная по площади горная страна в мире — Хребет Черского. Музыка окончательно обрела жизнеутверждающий смысл смерти в контексте изображения и словесного комментария.

Любое соотнесение музыки с изображаемыми событиями по принципу выражения противоположного можно назвать авторской оценкой действия на экране. Такое творческое звукозрительное решение может нести в себе моральный, философский или иронический подтекст, но во всех случаях это будет драматургическая музыка, ибо она раскрывает некую часть общего смысла сцены или эпизода, который режиссер намеревался выразить и передать зрителям.

Мы привыкли к тому, что действие на экране очень часто идет в музыкальном сопровождении. Идет передача, и в ней временами звучит музыка. Смотрим кино, а из динамиков в зал вместе со словами или без них льется музыка. Казалось бы, что в этом особенного? А особенное есть!

Задумайтесь: как правило или чаще всего, действующие на экране персонажи музыку не слышат. Они влюбляются, ссорятся, встречаются и расстаются, так сказать, в сухую. Они не знают, что в тот или иной момент их поступки и размышления «окрашиваются» или «комментируются» музыкальным сопровождением, построенным по одному из перечисленных принципов. Музыка слышат только зрители. Только зрители внемлют и впитывают во время просмотра гармонию созвучий, которые вызывают у них дополнительные

<sup>1</sup> Э й з е н ш т е й н С. М. Избр. произведения. В 6 Т. — М: Искусство, 1964, т. 3. С. 39. 182

эмоции и мысли. Это свойство музыки за экраном должны четко осознавать каждый режиссер и звукорежиссер.

По формам использования музыку делят на две категории: музыка за кадром и музыка в кадре. Когда в сцене, происходящей в ресторане, звучит оркестр, совсем не обязательно показывать в кадрах сам играющий оркестр. Достаточно сделать намек, который уловит зритель по ходу развития действия. Один из персонажей может просто в такт покачивать головой, показывая, что он слышит музыку. Или в последовательность кадров сцены включаются кадры с танцующими парами. Но даже такое использование музыки режиссером будет пониматься зрителями как музыка в кадре.

В той же сцене «Мышеловка» в «Гамлете» Г. Козинцев показывает, как трубачи делают вступление к спектаклю, созывая всех на представление. В кадре трубачи, и зрители слышат звуки их труб. Отсюда следует вывод, что мы можем пользоваться двумя разновидностями показа музыки в кадре: прямым, как у Г. Козинцева, и непрямым, как в сцене в ресторане.

### Приемы монтажа музыки

Еще на этапе детальной разработки замысла режиссер в своем сценарии продумывает и прописывает, где в его произведении, в каких сценах и кусках действия должна звучать музыка. Он с самого начала задает характер всего музыкального решения фильма или передачи в своем воображении и записывает его словесно в режиссерском сценарии. Но это — не догма, а руководство к действию. В ходе съемок и монтажа может родиться совершенно новое музыкальное построение произведения, и в этом нет ничего предосудительного.

Композитора на большой фильм иногда приглашают с самого начала работы, в предсъемочный, подготовительный период, и он начинает сочинять основные темы. Бывает, что работа с композитором вступает в активную фазу в разгар съемок, а подчас на этапе монтажа, Post Production.

В документалистике далеко не всегда удается по экономическим причинам обращаться к оригинальной музыке, и потому чаще пользуются уже готовой музыкой. Тогда для подбора музыки приглашается композитор или музыкальный редактор, который имеет достаточно хорошие навыки по подбору музыки к экранным произведениям и отлично знает возможности фонотек.

Реальная подготовка к подбору и записи любой музыки начинается с того, что режиссер точно по смонтированному изображению определяет окончательно, где и какая по характеру должна звучать музыка. И не менее важно, где она должна начинаться и заканчиваться в каждом куске. Режиссер определяет и задает длительность звучания каждой темы ее хронометраж.

Исходным документом для подбора и записи музыки является условная партитура, имеющая следующий вид (таблица 3):

**Название работы** (фильма, передачи)

**Условная партитура**

Режиссер Ф. Пендриков  
14.05.2001 года

№ п/п	Название сцены	Начало	Конец	Хроном.	Характер музыки
1	Титры	00.00.20	00.01.10	00 мин. 50 сек.	Бравурный марш
2	Встреча Олега и Зинаиды	00.03.14	00.05.57	02 мин. 43 сек.	Лирическое предвкушение
3	Заговор родителей	00.07.33	00.09.21	02 мин. 12 сек.	Мрачная угроза
4	Третий — лишний	00.11.16	00.14.18	03 мин. 02 сек.	Тема балбеса

*Таблица 3*

(В киноварианте партитуры вместо тайм-кодов могут стоять метры или секунды с минутами.)

Чтобы составить такую партитуру, нужно, отключившись от суеты и суматохи студии, сесть за монтажный стол или перед монитором с бумагой и ручкой. Настал момент, когда для вас существует только плод вашего творчества, ваше еще не рожденное дитя. Полностью погрузиться в работу и, мысленно ведя развитие действия и смысла, просматривая работу, постараться пережить те чувства, которые вы намерены возбудить у зрителей во время показа. От этого собственного переживания и появится творческое решение, сформируется задача, которую следует поставить перед композитором или композитором.

На втором прогоне изобразительного и словесного рядов режи

серу предстоит определить с точностью до кадрика моменты начала и конца каждого музыкального фрагмента, отметить их на киноплёнке, записать тайм-коды и последовательно внести в условную партитуру. С таким исходным документом можно идти на встречу с музыкальным соавтором.

Затем смонтированный материал с диалогами или текстом просматривается совместно, и режиссер дает развернутые пояснения своих задач композитору или композитору. Тут же договариваются о сроках и предварительном прослушивании сначала только музыки, а потом о просмотре совмещенного варианта — музыки с изображением. При работе с композитором режиссер прослушивает музыкальные фрагменты, исполненные на рояле, воображая себе каждое действие на экране.

Окончательная запись — следующий этап.

**Самый простой прием** сопоставления музыки со зрительным рядом. Музыка или музыкальная тема начинается с первых кадров сцены или самостоятельного куска действия и закачивается с последним кадром рассказа. А кадр новой сцены идет уже в ином звуковом сопровождении. Обычно такое музыкальное решение встречается в документальных, просветительских и учебных произведениях. Но числить этот режиссерский прием по разряду высшего пилотажа никак нельзя.

**Событие на экране** — повод для вступления музыки.

Когда мы имеем дело с полноценным драматургическим построением произведения, смена настроения, поворот сюжета, изменение хода мыслей героя или автора происходит не в момент завершения или начала сцены, а именно внутри нее. Как раз события, действия, поступки героев, их реплики или комментариев автора становятся причиной возникновения новых коллизий, новых столкновений, новых перипетий. И именно в этот момент происходит смена настроения, накала конфликта, возникновение новых мотивов поведения персонажей, а, следовательно, смена характера музыкального сопровождения действия.

Обращаемся снова к эпизоду «Мышеловка» из фильма «Гамлет». Главный герой договаривается с актерами о сюжете, который они разыграют в спектакле перед королем. Они соглашаются. Начинается спектакль. Действие идет под шум близкого моря. Королева на

сцене клянется королю-актеру в верности. Король по сюжету спектакля ложится отдохнуть. Это действие и служит толчком для вступления музыки.

Начинается тяжелое ожидание реакции короля на представление. Гамлет следит за его реакцией, потому что король в жизни свершил такое же преступление, какое будет представлено на сцене. Музыка выражает высокое нервное напряжение. Принц переходит от Офелии к королю, следя за представлением. «Вот!», — говорит Гамлет королю, указывая на сцену. — «Это и есть племянник короля». Музыка после его слов круто меняет характер, ожидание в звуках оркестра превращается в предвестие страшного события. На сцену выходит убийца по сюжету, вливает яд в ухо короля. И снова поворот в музыке. Она уже выражает приближающееся роковое событие, нагнетает внутреннее напряжение до предела. В ее сопровождении идет дальнейшее развитие действия до момента, когда король не выдерживает этого напряжения, взрывается и, отбросив трон, уходит. Он сорвался и разоблачил себя. А гнев и действия короля опять служат поводом для следующей смены музыкальной темы.

Прием вступления музыки или смены музыкальной темы в связи с изменением событий в развитии действия на экране может быть использован во всех жанрах и видах экранного творчества. И в трагедии, и в комедии, и в игровой драме и в документальной публицистике.

Музыкальная тема, начинающаяся в одной сцене, а заканчивающаяся в следующей служит, кроме всего прочего, связующим началом сюжета между разными по содержанию и характеру сценами, между двумя высказанными в тексте за экраном мыслями, которые ведут зрителя к пониманию общего смысла произведения.

#### *Музыка как предвестник грядущих событий*

Этот прием достаточно часто используется в фильмах. Его схема выглядит весьма просто.

Допустим, идет благополучное развитие сюжета. Ничто не предвещает осложнения событий. Герой или героиня совершают какой-нибудь безобидный поступок. Они не подозревают, что может за этим последовать. Или произносится фраза, которая, по мнению героев, ни к чему не ведет. Но именно безобидный поступок или малозначительная фраза служат началом отсчета подготовки к дра-

матическим или даже трагическим событиям. С этого момента вступает за кадром музыка, готовящая зрителей к восприятию конфликта или поворота сюжета.

Таким музыкальным предвестием режиссер стремится взвинтить еще до начала роковых событий эмоциональное состояние зрителей. И когда случается непредвиденное, зрители, «подогретые» музыкальным ожиданием неприятностей для их любимых персонажей, втройне эмоционально начинают переживать эти самые катастрофические удары судьбы.

Процесс восприятия у зрителей развивается примерно так. Как правило, тихо вступающая музыка первоначально осознанно не воспринимается сидящими перед экраном. Она воздействует исподволь, на бессознательном уровне. Лишь спустя время некоторые зрители по мере усиления звучания фонограммы начинают понимать, что чувство тревоги принесла на экран музыкальная тема. До наступления критических событий эмоциональное состояние зрителей находится в фазе тлеющих углей.

Но вот в развитии сюжета происходит тот самый подготовленный режиссером поворот, музыка взрывается дополнительным эмоциональным зарядом, и это действует на переживание зрителей, как масло выплеснутое в огонь.

Так (или почти так) подчас строят прием музыкального упреждения событий режиссеры латиноамериканских сериалов.

Данным приемом часто пользуются даже в Голливуде.

Д. Камерон в фильме «Титаник», получившим много «Оскаров», тоже прибегает к такому музыкальному построению.

Бедный художник случайно оказывается на корме «Титаника», когда молодая и красивая девушка, невеста богатейшего молодого англичанина пытается покончить собой, бросившись за борт в пучину океана. Роуз не любит своего жениха. Ее своенравной натуре претит его чопорная напыщенность, фальшь и уверенность, что все в мире решают деньги. Она отказывается идти в кабалу создаваемой семьи ради спасения от банкротства своей матери.

Бедный художник, Джек Даусон, убеждает несчастную и взбалмошную невесту отказаться от попытки покончить с собой.

По настоянию невесты в знак благодарности за ее спасение жених приглашает на ужин Джека.

После происходит несколько встреч. Роуз узнает, что Джек замечательный художник. Они влюбляются друг в друга. Она просит

нарисовать ее обнаженной с бриллиантовым колье и огромным голубым сапфиром «Сердцем океана» на груди—подарком жениха.

Рисунок сделан. Роуз просит Джека положить коробку с бриллиантами обратно в сейф. Он исполняет ее просьбу.

Жених обнаруживает пропажу невесты. Посылает в погоню. Влюбленные скрываются в багажном отделении. На сидениях шикарного автомобиля происходит любовная сцена. Их ищут. Они счастливы.

Жених обнаруживает пропажу бриллиантов.

Негромко, вытесняя шумы, вступает музыка. В ее строе прослушиваются трагические ноты, что-то отдаленно напоминающее рекем. В сопровождении этой темы проходит несколько сцен до момента, когда «Титаник» столкнется с айсбергом. Дальше идет развитие трех сюжетных линий, каждая из которых заканчивается трагически в конце фильма. А музыкальная тема повторяется еще несколько раз по ходу событий.

Совершенно иным образом использует этот прием М. Ромм в фильме «Убийство на улице Данте». Можно сказать, что он выворачивает его наизнанку.

В Париже, в оперном театре, идет спектакль. Зал полон. На сцене артисты ведут свои партии. Играет оркестр. Но постепенно в зал проникает топот солдатского строя. Он звучит все громче и громче. Это гитлеровские войска перешли границу с Францией, и для всех сидящих в зале началась война. Но они еще этого не знают. Шум марширующего строя солдат слышат только зрители.

Музыка способна взять на себя и решить различные функциональные задачи. Она способна олицетворять и обозначать эпоху, прошлое и будущее героя, его мечты и галлюцинации, сновидения и воображение. Все это описывает в своей книге «Эстетика киномузыки»<sup>1</sup> З. Лисса, польский музыковед.

### О простом и тонкостях

Прежде всего о профессиональных приемах работы с самой музыкой.

Первое обязательное правило обращения с музыкой состоит в том, что любой музыкальный кусок должен заканчиваться концом музыкальной фразы. Но, увы, среди нашего брата, киношников и

<sup>1</sup> З. Л и с а. Эстетика киномузыки.— М.: Музыка, 1970. 188

телевизионщиков, оказывается, существует такое большое количество музыкально безграмотных и музыкально глухих «профессионалов», что требуется специальный разговор на эту тему.

Музыка, как и словесные тексты, состоит из своеобразных фраз. Это означает, что во многих музыкальных произведениях можно различить и выделить относительно обособленные куски, которые имеют свои начала и концы. Заканчивается, например, вступление, а в его финальных звуках есть кусочек, выражающий завершение этой части. Это и есть конец музыкальной фразы. Чаще всего она заканчивается звуком исполненным так, что он может быть проассоциирован с точкой в речевой фразе. Иногда перед началом следующего куска можно даже уловить крохотную паузу.

Вступает основная тема произведения. И она ярко отличаются от вступления по своему характеру. И это начало нового куска, следующей музыкальной фразы. По мере развития музыкального произведения в нем несколько раз может поменяться тема. А в теме может быть несколько музыкальных фраз. Но каждый раз смена темы будет означать конец одного и начало другого относительно обособленного музыкального куска.

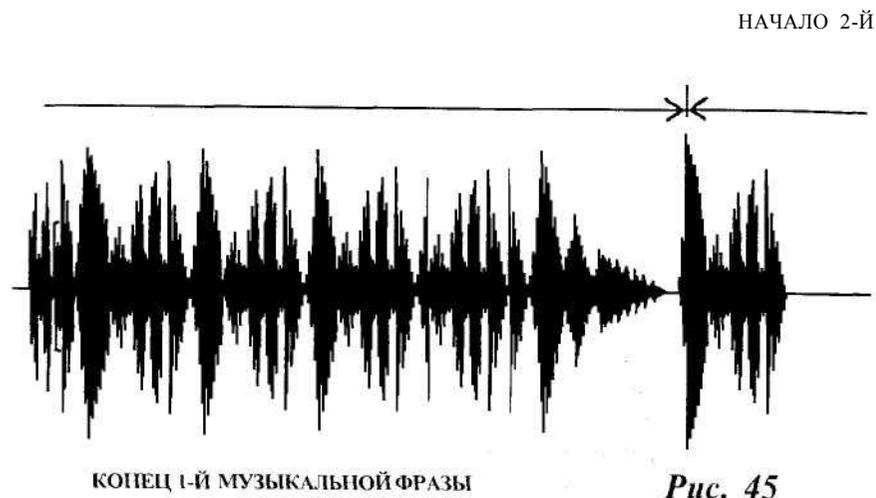
Такое объяснение структуры музыкальных произведений потребовалось для того, чтобы изначальное правило обращения и монтажа музыкальных фонограмм стало понятным и неукоснительно соблюдалось.

Когда режиссер дает композитору партитуру, запись с указаниями всех кусков музыки с точным определением длительности звучания каждого, композитор сочиняет музыкальные фрагменты в точном соответствии с хронометражем. Он проверяет время звучания по своему секундомеру, исполняя каждую из тем на рояле. Оказалась музыка короче — добавляет несколько тактов, длиннее — убирает лишние такты. Композитор обязательно напишет музыку так, что у каждого куска будут четко выраженные начало и конец. Но если используется компилятивная музыка, то дело обстоит несколько сложнее.

Режиссер и компилятор должны уметь слышать и резать музыку только по местам ее естественной структуры: между концами и началами музыкальных фраз. Не Бог весть какое сложное искусство, но требование этого правила непререкаемо. А примеры нарушения этого правила в практике встречаются сплошь и рядом.

Если монтаж музыки идет в одной из компьютерных программ,

то процесс разрезания и выбора музыкального фрагмента существенно облегчается. На дисплее присутствует графическое отображение звучания фонограмм, а потому можно не только на слух определить начало и конец музыкальной фразы, но еще и увидеть на графике это место (рис. 45).



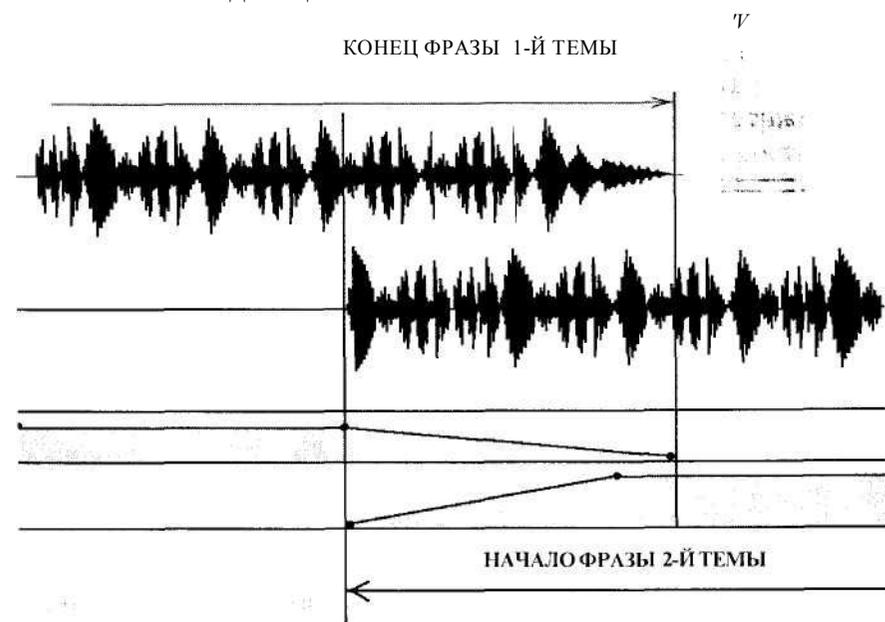
И в том случае, когда вы делаете захлест второго музыкального куска на первый, с помощью микшера (наложением) переходите с одной темы на другую на двух дорожках, необходимо учитывать концы и начала музыкальных фраз. Ибо даже при уменьшении громкости звучания первой темы, когда уже вступила вторая, зритель слышит и ощущает законченность или незаконченность фразы первой темы. На дисплее рекомендация может выглядеть как на рис. 46.

У внимательного читателя уже должен был возникнуть вопрос: как быть, если по смонтированному изображению требуется музыкальный кусок в 25 сек., а соответствующая музыка имеет длительность звучания в 30 сек.?

Существует три способа решения такой проблемы. Самый простой — сжать (ускорить) звучание всего куска на 5 сек., если от этого существенно не нарушится характер музыки.

Второй — попытаться вырезать несколько тактов в середине музыкального фрагмента. Но такая операция требует хорошего слуха и определенных навыков. Суть такой хирургической операции состоит в том, чтобы очень точно сделать разрезы на тактовых всплесках и, самое главное, найти места, совпадающие по тональности

звучания. На новом стыке в музыке зритель не должен заподозрить наличие вашего вмешательства. Но иногда такое усечение оказывается невозможным, потому что в развитии музыкальной темы нет тонально совпадающих мест.



Третий способ может быть применен только при условии, что момент купирования (вырезания лишнего) оказывается под текстом (диалогом или авторским комментарием). Для этого одна и та же музыка ставится на две дорожки. На первой — точно от места начала звучания по изображению с первого такта, а на второй — точно по месту завершения в соответствии с последовательностью кадров, но с финальным аккордом и его отзвуком. Где-то в середине в момент звучания текста микшером переходят с первой дорожки на вторую, и благодаря этому последний аккорд оказывается в требуемом месте (рис. 47).

Таковыми же способами можно растягивать музыку, добавляя такты или, повторяя ее, переходя на вторую дорожку с финалом.

Если вам приходилось пить натуральный кофе, в котором на поверхности плавали крупные куски недомолотых зерен, то вы

наверняка испытывали чувство неловкости, потому что зернышки после каждого глотка попадали в рот и портили все удовольствие. Профессионалы по образу и подобию назвали небрежно и неумело смонтированную и записанную к экранному произведению музыку: «крупным помолом».

Постарайтесь работать так, чтобы ваш труд не называли этим уничижительным термином.



Рис. 47

По каналу «Культура» как-то прошла передача о великом живописце П. Рубенсе. Сначала был кусок, который рассказывал об эпохе и некоторых произведениях художника. Голос искусствоведа не очень впопад пояснял содержание изобразительного ряда. А за кадром звучала музыка его эпохи. Но вот эта часть закончилась, и музыка оборвалась.

На экране искусствовед, ведущий рассказ о Рубенсе дальше. Он сидит на стуле и в полной тишине студии обращается к зрителям.

Стык между первым и вторым кусками передачи был настолько грубым, что воспринимался, как провал в пропасть. Мгновенное исчезновение музыки при неожиданном появлении рассказчика разоблачало с головой топорную работу режиссера. Эпизод с описанием эпохи и показом на экране произведений живописца был сделан в одной стилистике, а сухомытная информация из уст искусствоведа в студии — в противоположной. Первый кусок, можно сказать, из классической оперы, а второй из программы «Время».

В этой передаче музыка как раз могла связать разные по способу изложения материала части произведения, дать зрителю почувствовать непрерывность хода авторской мысли, если бы она поддержала рассказ из студии. Она бы помогла автору найти нужную для продолжения рассказа интонацию, соответствующую стилю и жанру передачи. Но...

Но, видимо, вся передача делалась «крупным помолом». Пригласили искусствоведа, посадили в студии, попросили рассказать о Рубенсе. И он рассказал, не ведая и не задумываясь о том, что в этот момент будет видно на экране и слышно за кадром. Потом под его текст наснимали несколько десятков кадров и кое-как их смонтировали. Подложили музыку соответствующей эпохи, и получился первый кусок, который с горем пополам смог проглотить зритель. А «сухомытка» из студии одним махом оборвала робкие ростки возвышенного стиля и застряла на полпути восприятия.

Если бы рассказчику дали послушать музыку, которая приведет его от сцены показа эпохи к его устному изложению жизни и творчества Рубенса, он бы поменял весь тон рассказа, стилистику фраз, подобрал другие слова, ибо музыка повела бы его за собой.

И уж совсем бездарно был сделан финальный эпизод. Искусствовед рассказывал за кадром, что художник на своих полотнах изобразил самого себя и членов своей семьи. Но когда на экране было полотно с изображением близких Рубенса, говорилось о том, что в композиции присутствует сам автор. А когда в кадре с полотна на нас смотрело лицо жены, то пояснялось, что художник включил самого себя в свое живописное произведение. На телеэкране бывает и такое.

Музыка почти всегда включает в себе некое таинство. Соединяясь с изображением, она несколько меняет его характер, иным становится восприятие экранного материала. Опытным путем многократно установлено, что музыка сглаживает стыки кадров, делает более мягким восприятие монтажной последовательности, что она даже замедляет процесс считывания и распознавания образов на экране. Этот вывод требует некоторых пояснений.

Один из студентов-режиссеров снял очень большой по объему документальный материал для одного из эпизодов десятиминутного фильма. В целом материал представлял собой определенный интерес. Но по-настоящему ценным и заслуживающим внимания была всего одна четверть или одна его пятая часть. Остальное нужно было просто вырезать и оставить неиспользованным. Но ему материал очень нравился и было жалко расставаться с каждым кадром. К тому же он мечтал сделать не десятиминутный фильм, а получасовой. Он долго не показывал мастерам результаты своей съемки, потому что, видимо, догадывался, что при жестком отборе по содержанию и качеству придется оставить не больше четверти. Как быть? И он удумал.

В один прекрасный день он показал рыхло смонтированный немой изобразительный материал с музыкой. Цель была почти достигнута. Действительно, хорошая музыка существенно сгладила небрежности и почти закрыла пустоты в монтаже кадров, а главное — материал на первый взгляд не показался скучным и неоправданно затянутым. Но, так как мастера были высокими профессионалами своего дела, то его маневр был разгадан.

Зато эксперимент наглядно показал ему, как музыка несколько тормозит, замедляет процесс восприятия изображения и, привнося собственное содержание, скрадывает скуку в пластическом ряду. У зрителя при одновременном восприятии информации через зрение и слух скорость восприятия несколько замедляется в силу увеличения поступающего к нему объема сведений в единицу времени.

Однако такой вывод не означает, что музыка позволяет допускать ляпы в монтаже кадров и длинноты в изобразительном ряду. Плохо смонтированная сцена даже в сопровождении музыки не сможет вызвать у зрителя тех эмоций и мыслей, которые потенциально несет в себе отснятый материал. Режиссер такого произведения просто оскопит возможные зрительские переживания от восприятия такой сцены, обвесит зрителя, как на базаре, в полноте его переживаний.

Мы рассмотрели различные приемы сопоставления изображения и музыки. А сопоставление чего-либо с чем-либо — всегда монтаж в том числе, продуманное соединение гармонически выстроенных звуков с пластическими образами.

Приемы использования музыки, о которых шла речь, могут быть взяты на вооружение в любом виде экранного творчества.

## Съемка и монтаж под фонограмму Ритмический монтаж

Стало уже притчей во языцах упрекать наших эстрадных, мягко говоря, «звезд» за то, что они поют под «фанеру». Это — тот самый вариант, когда открывает рыба рот, а не слышно, что поет! В зал из динамиков летит звук надрывающегося голоса певички. Кажется, что в этот момент у бедной могут разорваться связки от натуги. А она еле шевелит губами без всякого напряжения. Обман в чистом виде. А неискушенные зрители осыпают плутовку незаработанными аплодисментами. 194

Технология незамысловата и давно известна. Фонограмма, которую слышали зрители, была записана в студии два года назад. Ее подвергли тщательной компьютерной обработке, почистили. Заставили певицу пятнадцать раз исполнить припев, в котором есть очень высокие ноты. Из 15 дублей ей удался только один. Его-то и вставили звукорежиссеры в окончательную фонограмму с оркестром. И зрители аплодировали не «эстраднему чуду» за сиюминутное, «живое» исполнение, а, по сути дела, мастерству звукорежиссера. Ибо певица спустя два года эти высокие ноты взять уже не может. Для пущего обмана звукорежиссер, сидящий за сценой, может открыть микрофон, что стоит перед певичкой, и она от всей души поблагодарит зрителей за незаслуженную награду.

Эта технология пришла на эстраду из кино, где была давно и хорошо отработана.

Достоправная телевизионная передача «Кабачок «13 стульев»» долгие годы имела оглушительный успех у зрителей. Режиссеры и авторы этого многосерийного телевизионного спектакля в каждый выпуск вставляли две-три песни в исполнении польских эстрадных певцов на польском языке, правильнее сказать — их фонограмму, а пели под нее наши драматические артисты. В этом был и юмор, и ирония, своеобразный комедийный эффект, соответствующий жанру представления на экране.

Допустим, вам необходимо снять мюзикл. Естественно, что качество звучания исполняемых песен и музыкальных номеров должно быть в окончательном варианте на экране безупречным. Если действие снимается в павильоне, в декорации, еще можно как-то попытаться записать голоса исполнителей прямо на съемке. Хотя вероятность качественного варианта очень невелика. А если режиссер задумал перенести разворот событий на натуру, в лес или на улицу деревни, то не стоит даже пробовать на такой съемочной площадке записать качественную фонограмму. По крайней мере, современная техника еще не позволяет осуществить чистовую фиксацию звучания голосов исполнителей прямо в момент съемки.

Проверенный годами способ решения такой задачи весьма прост. Он точно такой же, как у обманщицы-певицы. Предварительно в звуковой студии, чаще всего с участием композитора записываются все музыкальные куски будущего фильма или музыкальной передачи. Делаются дубли, чтобы выбрать наилучшее исполнение, проводится компьютерная обработка, если это требуется. В результате

получают оригинал фонограммы с голосами и музыкой. С оригинала делается копия студийной записи. Ее раздают исполнителям для домашних репетиций, ибо им предстоит на съемочной площадке синхронно с собственным исполнением петь под фонограмму и одновременно играть свою роль.

В день съемок звукооператор выезжает на объект с двумя комплектами аппаратуры: записывающей и громко воспроизводящей.

Перед съемкой для общей репетиции с камерой через громкоговоритель пускается копия оригинала фонограммы. Под нее проводится репетиция актеров, операторской и звукооператорской групп. А потом под эту копию ведется сама съемка. В этот момент пишется черновая фонограмма, которая включает в себе все звуки: и голос под музыку с оригинала и голос актера на площадке.

Главная задача звукооператора — обеспечить полную синхронность воспроизведения фонограммы и черновой записи, скорость записи должна быть равна скорости воспроизведения. Только при соблюдении этого обязательного условия может быть достигнут требуемый результат. Конечно, и камера должна работать строго с частотой 24 кадра в секунду при киносъемке и 25 кадров в секунду при съемке на видео. Во время съемки могут скрипеть рельсы под тележкой, на которой едет аппарат, режиссер может подавать команды актерам — фонограмма черновая.

Недопустимо только несоответствие характера исполнения в оригинальной фонограмме и перед камерой. За этим следит режиссер. Он требует от актеров не только абсолютного попадания: такт в такт и слово в слово с оригинальной фонограммой, но еще внешнего соответствия манеры исполнения на площадке. Как на эстраде под «фанеру» еле шевелить губами, артисту не позволит режиссер. На крупном плане все видно.

В игровом кино случаются ситуации, когда блистательный исполнитель, драматический актер, не владеющий вокальным искусством, приглашается на роль, в которой есть несколько песенных кусков. Именно тогда режиссеры прибегают к методу съемки под заранее записанную в студии фонограмму. Так, в фильме «С легким паром» у Э. Рязанова Барбара Брыльска пела под фонограмму, записанную А. Пугачевой. И в этом нет ничего зазорного для драматического артиста, снимающегося в кино.

В исключительных случаях бывает, что оригинальное исполнение песни на съемочной площадке потом, при последующем озву-

чании заменяется. Такая процедура менее продуктивна, и связывает характер исполнения вокалиста, который озвучивает сцену, жесткими рамками артикуляции и темпа, уже зафиксированными в момент съемки. Подбор актерского ансамбля для исполнения ролей в кадре с музыкальными кусками представляет собой довольно сложную задачу и анализируется в курсе общей режиссуры. Можно только заметить, что внешность артиста должна удовлетворять не только требованиям облика персонажа, но еще и характера его голоса. Как ни странно, но в нашей памяти присутствуют некие стереотипы соответствия внешности человека и его голоса. Игнорировать такое обстоятельство не рекомендуется.

В истории кино более чем достаточно примеров, когда снимались оперы или оперетты и за драматических актеров, исполнявших роли в кадре, пели лучшие голоса России. Метод создания музыкальных произведений хорошо известен повсюду: и у нас, и за рубежом — сначала запись качественной фонограммы в студии, а потом съемка под эту фонограмму.

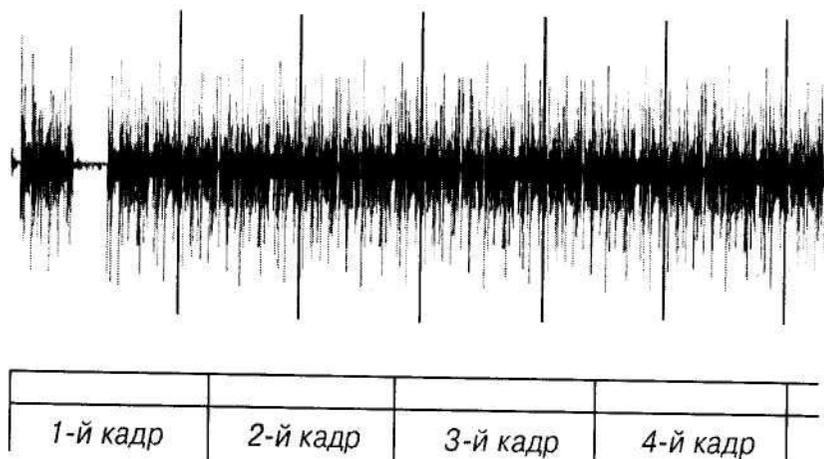
После трудных дней на площадке наступают будни монтажа. Все драматические сцены монтируются, как обычно, а монтаж музыкальных номеров мы рассмотрим отдельно.

Предположим, вы сняли сцену, в которой актер поет песню и одновременно танцует, перемещается по декорации и вступает в общение с партнерами, а не просто сидит на стуле. Если вы снимали, используя только внутрикадровый монтаж, то задача при монтаже предельно проста — выбрать наилучший дубль. Но если вы сняли песню с танцем несколькими кусками с разных точек или даже одновременно несколькими камерами, но тоже с разных точек, то работа при монтаже несколько осложняется. Напомним, что продумывать такой монтаж и моменты перехода с кадра на кадр следует до начала съемок, пользуясь раскадровками и рисованными мизансценами. Но существуют некоторые дополнительные требования, обусловленные музыкой и движением в кадре.

Вашему вниманию предлагается выбор. Как бы вы смонтировали изображение и фонограмму одновременно, как бы вы совместили монтаж кадров и развитие музыки?

Перед вами условная схема, отображающая реальную фонограмму музыкального произведения, как на дисплее компьютера при цифровом нелинейном монтаже. Это — график громкости музыкальных звуков. Под ним приведен возможный вариант монтажно-

го соединения кадров изображения. Таких вариантов два: *рис. 48* и *рис. 49*. Какую схему монтажа изображения предпочтете вы?



*Рис. 48*

Вглядитесь внимательней в график самой фонограммы. В нем отчетливо видно музыкальное вступление, которое заканчивается резким снижением уровня громкости на короткий отрезок времени. Затем начинается звучание основной темы и продолжается непрерывно на взятом нами участке фонограммы. Весь кусок музыки занимает около 18 секунд. Для тех, кто знаком с музыкальными компьютерными программами, добавим, что отображение фонограммы несколько сжато и потому занимает столь короткий отрезок по прямой.

Видимо, вы уже обратили внимание на то, что в графике присутствуют шесть вертикальных линий, резко выделяющихся по своему размеру. Эти линии отображали результат громкого звучания ударного инструмента в конце или в начале каждого музыкального такта. Они графически обозначили ритмическую структуру нашего музыкального произведения — ритм музыки.

Отсюда и возникает вопрос: а как выглядит ритм монтажа изображения?

Совпадает ли он с ритмом музыки? Как будет лучше восприниматься звукозрительный ряд: когда ритмы совпадают или когда они следуют каждый сам по себе?

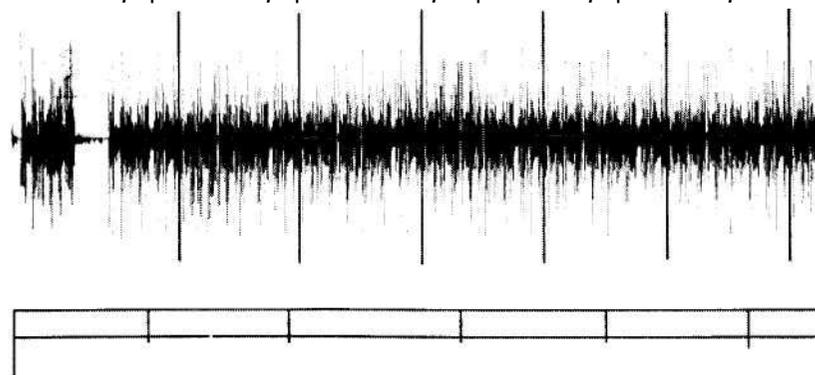
Из ответов на только что поставленные вопросы должен был бы сложиться и принцип выбора варианта *ни рис. 48* и *49*. (Подробный разговор о ритме смотри в третьей части учебника). 198

Немного подумав и напрягая память, вы должны были прийти к выводу, что десятки и сотни музыкальных клипов, которые вы видели на экранах, смонтированы как раз по предложенным на рисунках принципам. Девять из десяти сложены так, что ритмы стыков изображения и музыки не совпадают. И это у вас не вызвало особых отрицательных эмоций. Лишь кто-то из вас, может быть, заметил или ощутил некоторые шероховатости, ритмическую размытость.

Зато на неосознаваемом уровне, в глубинах жизни интеллекта и души произошли грандиозные тормозящие возбуждение эмоций процессы. Ритмы музыки и монтажа кадров гасили друг друга, «дрались» за первенство в побуждении переживаний, но победа одного над другим неизбежно оказывалась пирровой, неполноценной.

Такой звукозрительный монтаж, как правило, является следствием того, его делали тят-ляперы с амбициями и самомнением. Единственным разумным и профессионально грамотным вариантом монтажа может быть только третий, показанный *на рис. 50*.

1-й кадр | 2-й кадр | 3-й кадр | 4-й кадр | 5-й кадр | 6-й



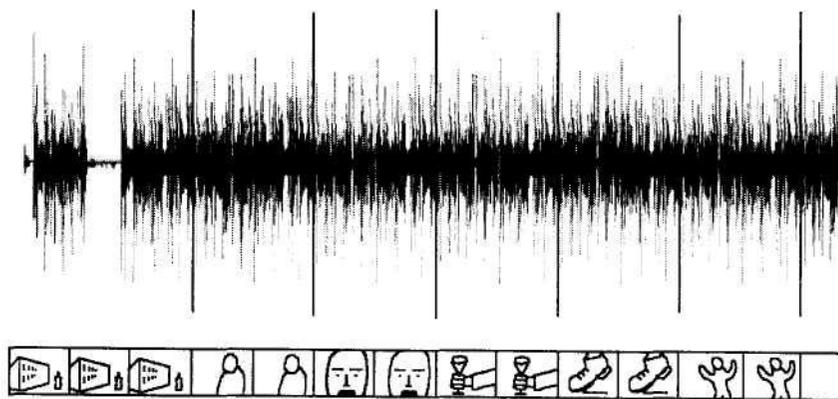
*Рис. 49*

Обычно акцентированными нотами, ярко выраженными звуками, композиторы обозначают конец или начало тактов. Такие «подчеркнутые» звуки и их чередование с более слабыми образуют ритмическую структуру музыкальных произведений. И когда создается музыкальное экранное произведение, музыкальный кусок в драматическом фильме или передаче, то ритм музыки становится жесткой канвой, по которой режиссеры должны вышивать монтажом изображения, монтажом кадров. Только совпадение ритмов, точ-

ное совмещение музыкальных и изобразительных кусков и одновременная смена элементов приводит к полноценному, полномасштабному воздействию на сознание и чувства зрителей.

Почему людям нравится танцевать? Да потому, что в момент танца происходит совпадение ритмов слышимой музыки и физических движений человека. Эти ритмы идут в «унисон», но не по высоте звуков, а по частоте чередований, по ритму. В этот момент они воздействуют одновременно по двум каналам на наш организм.

Рис. 50



В природе хорошо известно явление, когда совпадет частота собственных колебаний объекта и частота колебаний воздействующей на него силы. В этом случае происходит не простое сложение амплитуды колебаний объекта, а умножение размера колебаний, раскачивание, которое способно даже привести к разрушению объекта — эффект строя солдат на мосту. Прямо, по С. Эйзенштейну, — «сопоставление двух монтажных кусков больше похоже не на сумму их, а на произведение».

Звукозрительный монтаж, при котором происходит совпадение ритма музыки и ритма смены кадров, называется музыкальным ритмическим монтажом.

Как же на практике осуществляется такой монтаж?

Чтобы его выполнить необходимо, во-первых, научиться слышать и выделять на слух акцентированные доли в музыкальных произведениях и уметь находить их на дисплее. 200

На схеме фонограммы (рис. 49) отчетливо видны наиболее длинные по вертикали линии. Они как раз принадлежат акцентированным звукам, образуют ритмическую структуру музыкального произведения и служат указанием режиссеру для мест соединения кадров. Там, где всплеск звука, там и должен быть выполнен стык кадров. Обратите внимание на то, что первый кадр несколько длиннее. Он соответствует музыкальному вступлению, входу в ритм. А далее длина кадров точно совпадает с длиной звучания музыки между тактами, от одного всплеска до другого. Примерно так может выглядеть монтажное ритмическое построение музыки и изображения в некоторых компьютерных программах.

Ритмический музыкальный монтаж применяют иногда в документалистике, когда складывают изображение, используя тематический прием монтажа. При монтаже сцен, которые должны произвести на зрителя повышенное эмоциональное впечатление. Иногда применяют в игровых фильмах и комедийных сценах. А музыкальные клипы без него просто не могут существовать.

Но есть еще одна тонкость в ритмическом монтаже, о которой необходимо предупредить.

Практика показывает, что точное, кадр в кадр совпадение музыкальных акцентов и стыка кадров изображения не всегда получается достаточно изящным. Наиболее элегантное удачным можно считать такое построение, когда акцентированная доля в музыке оказывается на 2—3 кадрика раньше, на  $1/8$ — $1/10$  часть секунды, чем склейка кадров изображения. Объясняется это, видимо, тем, что эмоциональный всплеск у зрителя от услышанного им звука, наступает несколько позже, чем эмоциональное переживание от увиденной на экране смены кадров. Другими словами — слуховое восприятие срабатывает несколько медленней, чем зрительное. Но в любом случае при выборе того или другого решения (кадр в кадр, с затактом на три кадрика или даже с отставанием на три кадрика) монтажное звукозрительное решение необходимо проверить опытным путем: посмотреть и послушать, какой получается эффектней. В разных случаях, при использовании различных музыкальных произведений может быть выбран тот или другой вариант музыкального ритмического монтажа.

Бывает, что ритмическое построение музыки таково, что частота тактов слишком высокая, а изобразительный материал, содержание кадров требуют более длительных кусков для полноценного

восприятия. В таких случаях монтировать изображение можно не на каждый такт, а через такт, т. е. стык кадром можно расположить на каждой второй акцентированной доле. Вполне вероятно, что и этот вариант вдруг окажется слишком учащенным. Тогда стыки кадров лучше расположить на каждом третьем или даже четвертом акценте в музыке. Если вы выдерживаете такой ритмический рисунок звукозрительного монтажа, то это тоже следует считать ритмическим музыкальным монтажом.

Музыкальность в звукозрительном монтаже у режиссеров должна проявляться не только в случаях прямого ритмического совпадения стыка кадров и музыкальных тактов. Чувство изящества монтажного построения необходимо и во всех других случаях работы при совмещении музыки с изобразительным рядом.

Допустим, вам надо снять балетный номер в мюзикле или танец ансамбля И. Моисеева. В вашем распоряжении три камеры. Они снимают синхронно все от начала и до конца. По сценарию зрители в изобразительном ряду не присутствуют. А, следовательно, линия взаимодействия всего актерского ансамбля проходит по внешнему краю сцены. Камеры вы можете установить одну посередине, вторую справа, а третью слева. Оператору центральной камеры вы поручаете снять дальние по крупности планы начала, когда танцует вся труппа, и общие планы танца солистов. Правая и левая камеры должны снимать общие и средние планы солистов, а главное — начало каждого следующего номера в развитии сюжета танца, выход очередной пары или группы. Драматургия танца предусматривает куски, когда танцуют только солисты, и моменты, когда в танце участвует весь кордебалет вместе с солистами. Операторы выполнили ваше задание, все снято, предстоит монтаж.

Музыкальное произведение, под которое танцуют артисты, тоже содержит разные куски. Одни из них исполняются полным составом оркестра, другие отдельными группами инструментов. В ходе развития музыки меняются ритмы и характер звучания.

Как режиссер при монтаже, так и операторы при съемке обязаны уметь чувствовать характер музыки и в соответствии с ним вести съемку, использовать разные скорости наездов и отъездов, панорамы, менять крупность кадров. Тогда в руках режиссера может оказаться полноценный изобразительный материал. Предположим, что съемка прошла идеально, операторы успешно выполнили задание режиссера.

Музыка начинается со вступления, которое исполняет весь оркестр. Танец начинается выходом всех исполнителей. Логично, если вы откроете действие самым широким дальним планом всей сцены с полным составом участников. Далее в музыке начинает солировать группа инструментов, а на середину сцены выходит пара солистов в активном движении. Сам собой напрашивается общий план в рост артистов (не шире) и дальнейшее их укрупнение.

Но тут же возникает вопрос, с какого момента в музыке и в движении начать второй кадр?

Можно совместить начало первого аккорда с началом кадра, если в этот момент имеет место вступление в танец артистов: прыжок или ярко выраженное движение при занятии позиции к началу танца.

Можно начать второй кадр с первого прыжка, который обязательно должен совпадать с каким-то акцентом в музыке. Ваше решение зависит и от хода развития музыки, и от процесса танца. Произвольное расположение стыка кадров недопустимо. Ищите вариант такого совмещения. Только тогда можно достичь определенного изящества в звукозрительном монтаже.

Заканчивается танцевальный номер солистов. Не худо, если бы оператор сумел снять средний план финала их выступления, как бы наградил артистов за исполнение и показал их ликующие лица. Этот план может продолжаться ровно до тех пор пока не начнется следующий музыкальный фрагмент. Начало третьего номера не может зазвучать на плане с артистами предыдущего номера. И опять от вас требуется принять творческое решение: как и с чего начать следующий кадр.

Хорошо, если поклон артистов может служить завершением второго кадра, а начало третьего музыкального куска совпадает в изображении с началом активного движения в кадре. При таком построении совмещения изображения и звука зритель почувствует, что вы следуете ходу музыкального произведения, ведете своего рода «музыкальный» монтаж.

В процессе исполнения второго сольного номера совсем не обязательно следовать только внутрикадровым монтажом. Вполне можно весь номер составить из нескольких кадров. В этом случае придется выполнять требования 10 принципов и почти каждый раз искать для стыка кадров акценты в музыке. Иногда можно допустить склейку кадров, не попадая стыком на музыкальный акцент или аккорд. Но тогда следует так выбрать момент перехода с плана на план,

чтобы для зрителя это было совсем незаметно. Такими моментами, как правило, служат быстрые вращения артистов, прыжки или ярко выраженные развороты при условии точной смены крупности. Активное движение на стыке сглаживает переход. И опять его лучше проверить глазами на экране: как получилось? Хорошо или не очень.

Общим правилам для такого звукозрительного монтажа является принцип следования музыке. Меняется тема в музыке — требуется перемена кадра и его крупности, вступает новая группа инструментов с иным характером и настроением — опять напрашивается подчеркивание перемены в звуке изменением в зрительном ряду.

Напомним, что весь такой монтаж идет строго под фонограмму. Музыку вы изменить не можете, а съемка тремя камерами позволяет варьировать изобразительным рядом.

Постарайтесь чувствовать соответствие крупности плана и характера звучания музыки. Если в музыкальном произведении слышится интимность, то скорее всего лучше выбрать крупный план, а когда оркестр заиграет полным составом и во всю мощь, то разумней на это место поставить самый широкий кадр, в котором весь ансамбль танцоров активно движется. Такое часто бывает в финале танцевального произведения.

Надо признать, что данное правило не является жестким. Иногда вся мощь оркестра может выражать бурные переживания всего лишь одного артиста. Не исключается монтаж в контрапункт музыки и изображения. Ищите всегда наилучшие варианты совпадений, развивайте в себе чувство музыкальности и доверяйте ему в музыкальном монтаже.

## ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Прочитав вторую часть учебника, вы можете считать, что проштудировали еще четыре солидных раздела монтажа: организацию технологии творчества, внутрикадровый монтаж, монтаж звука и звукозрительный монтаж.

Но прочитать и понять еще не означает, что вы уже владеете всем написанным в этой книге. Вам предстоит еще попытаться на практике, в конкретных работах проявить свои знания и, может быть, не один раз вернуться к чтению этих глав, чтобы восстановить в памяти приемы и методы монтажа. Устойчивые навыки профессионализма появляются только тогда, когда теоретические знания проходят апробацию в деле. Знания, два-три раза примененные в работе, или однажды выполненные рекомендации помогают снять внутренние сомнения, которые могут возникнуть по мере чтения учебника. Недоверие к предлагаемым приемам и принципам чаще всего возникает у практиков, которые успели поработать, а лишь потом взялись за учебу. Стандартное рассуждение неоперенных профессионалов обычно сводится к одной фразе: «Но я же десять раз сделал это наоборот, и все прошло в эфир!»

«Прошло в эфир» — это еще не показатель. «Вышло на экран» — еще не доказательство. Одобрено начальством, но оно — не высшая инстанция в творчестве.

Не поддается исчислению количество беспомощных и неинтересных работ, вышедших на экраны. А начальство все одобрило фактом выпуска.

Лозунг первых телевизионщиков — «зритель все проглотит» — еще бытует в сознании некоторых служителей экрана новых поколений, хотя они стесняются произносить его вслух. Кто-то кивает на Запад, кто-то ссылается на успешность коллег, но от этого наше творчество не становится лучше.

Вторая часть учебника не исчерпала всех необходимых знаний в области монтажа экранных произведений. Самое главное еще предстоит узнать и изучить.

В третьей части будут рассмотрены такие области монтажа, как

сочетание межкадрового и внутрикадрового монтажа, драматургия в различных аспектах и формах применения, ритмы в экранных произведениях, композиция произведений и полное озвучание с чистовым монтажом.

Дерзайте! Учитесь и творите! Творите и учитесь!

Алексей Георгиевич Соколов

## **МОНТАЖ**

Телевидение. Кино. Видео

Учебник Часть вторая

Отпечатано в типографии «Момент» М.О. Химки-6, ул. Нахимова, д. 2.

Подписано в печать 01.10.2001.

Формат 62х94 1/16. Бумага офсетная № :

Печать офсетная. Объем 13 п. л.

Тираж 1000 экз. Заказ № 237.