

Майкл Рабигер. Монтаж

Перевод А.Лыковой
OCR: Михаил Эстрин

Реферативное изложение главы из книги
Майкла Рабигера
"Режиссура документального кино"

Учебное пособие

институт повышения квалификации работников телевидения и радиовещания
МОСКВА 1999

ПРЕДИСЛОВИЕ

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

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

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

Уже в начале профессионал обратит внимание на принципиальное различие во взглядах на монтаж (на употребление этого термина в отечественной и западной школах). Со времен Льва Кулешова, с его легкой руки и пера российской теории кино, а следом за ней и российской теории телевидения подра-зумевают под емким словом "монтаж" не только и не столько сборку фильма или передачи из отдельных кадров в целостное произведение. За этим термином стоит и "сборка" мыслей автора в сценарий, и "сборка" режиссером пла-стических и звуковых образов в его воображении, и разработка постановочного проекта, и умение профессионалов монтировать фильм до съемок на внутреннем "экране" сознания.

Л. Кулешов не только первым в мире заявил, что в основе всех монтаж-ных действий лежит принцип сопоставления, но неоднократно эксперимен-тально подтвердил этот вывод и даже провел аналогию между кино, музыкой и живописью. Глобальность участия принципа сопоставления во всех проявле-ниях осмысленной человеческой деятельности и плодах этой деятельности обосновали его последователи. Принцип сопоставления безраздельно и еди-нолично охватывает человеческое мышление и все процессы приема и выдачи информации нашим сознанием. Люди способны выражать и воспринимать речь и мысли друг друга только потому, что они рождаются в сопоставлении слов. Вы, произнося слова, монтируете их во фразы, а ваш друг, оказывается, точно так же умеет, воспринимая слова, монтировать их. И только поэтому он спосо-бен понимать вашу радость и ваше горе.

По своей сути монтаж - это действие и его результат, выполненные по методу сопоставления. Он проявляется во всем. Он - в образе, он - в сочета-нии образов, он - в кадре, он - в сопоставлении кадров, он - в сложении сцен, он - в построении драматургии и композиции произведения, он - и в самом творческо-технологическом процессе монтажа фильма.

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

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

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

Обзор монтажно-тонировочного периода

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

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

Подготовку монтажных листов.

Индексацию отснятого материала.

Подготовку "бумажного" варианта - плана монтажа.

Монтаж первой черновой копии.

Монтаж окончательного варианта.

Запись дикторского текста (если таковой имеется).

Запись музыки (если это необходимо).

Устранение дефектов записи диалогов и их сведение на меньшее количество дорожек для последующего выравнивания.

Подготовку к монтажу таких компонентов, как звуковые эффекты, атмо-сферные шумы и музыка.

Микширование (сведение) этих элементов звукозаписи на одну дорожку.

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

Роль монтажера и его обязанности

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

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

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

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

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

Вы прочитали всего несколько абзацев, а уже требуется комментарий. В современном отечественном производстве фильмов и солидных передач ре-жиссер никогда не устраняется от работы над монтажом (Если, конечно, он "не наломал дров" во время съемок, как это случилось у М. Ромма на его пер-вом фильме "Пышка", когда ему разрешили самому сделать пересъемки и но-вый монтаж).

Практика, предлагаемая М. Рабигером, широко распространена в запад-ном кинопроизводстве художественных картин. В истории кино есть блиста-тельные примеры, когда один снимает, а другой монтирует без участия перво-го. В результате такого содружества были созданы фильмы, ставшие призера-ми и лауреатами многих международных фестивалей.

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

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

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

Но какие бы формы ни приобретало это сотрудничество, профессио-нально мыслящий режиссер всегда попадает в зависимость от того, как ра-ботает монтажер. Коллективная работа, которая, в отличие от того, что делает один человек, предполагает многообразие подходов к делу, способ-ствует созданию

содержательно более насыщенной и в то же время гармоничной по форме ленты.

Начало монтажа: просмотр кадрового материала

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

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

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

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

Подобранный по сценам и эпизодам весь материал, просматриваемый в начале монтажного периода, производит большее впечатление на сценариста и режиссера, вызывает более точные мысли, комментарии, эмоции, нередко позволяет именно на этом просмотре увидеть будущую модель всего фильма или документальной передачи. Такую предварительную подборку, конечно, может сделать монтажёр самостоятельно, если он имеет соответствующие указания режиссера, режиссерский сценарий и отметки на пленке, показывающие принадлежность кадров к той или другой сцене.

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

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

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

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

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

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

Эта запись не так трудоемка, как обычно считают. Кроме того, она помогает в последующем длительном процессе монтажа, а также обеспечивает уверенность в том, что вы не пропустили ни одного из возможных вариантов монтирования.

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

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

Но если вы не можете примириться с идеей записи всего хоть сколько-нибудь значительного, что имеет отношение к вашему фильму, можно

воспользоваться другим, менее трудоемким методом.

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

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

Индексация кадрового материала

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

01:00:00мужчина у ткацкого стана.

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

01:00:49его руки с челноком.

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

01:01:41его руки и челнок.

01:02:09ноги на педалях.

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

Протоколирование монтажных отрезков осуществляется для того, чтобы можно было быстро найти материал, так что любые классификаторы, индексы и цветовые шифры, какие вы можете придумать, помогут вам в дальнейшей работе и сэкономят время и силы, особенно если материалом для монтажа служат многочасовые записи. Поспешное индексирование не-больших отрезков может потом плохо сказаться: Мерфи (я имею в виду закон Мерфи) любит устраивать засады в непродуманных системах индексации и проч. Так что в тот момент, когда вы будете испытывать искушение сделать монтажный кусок очень коротким, я советую подумать о том, что в будущем вам может понадобиться именно данный остаток кадра и его срочно нужно будет найти. И случится это наверняка поздно вечером, нужный кадр окажется затерянным где-то в пленках с пятичасовым материалом, а вы будете напрасно скрежетать зубами и разрывать одежды.

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

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

Когда материал снимается на видео, то на кассете необходимо написать названия отснятых сцен в порядке их съемки и хронометраж каждой из них. Если на исходном материале не было таймкода (Таймкод - ряд цифр, вынесенный на изображение, который указывает месторасположения данного кадрика от начала кассеты или съемки), как описано у М. Рабигера, то его необходимо нанести на материал в той или другой технологии, которую вы будете использовать при монтаже.

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

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

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

Подбор фрагментов для черновой копии

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

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

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

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

Определить, пригодны ли для монтажа в задуманном вами виде выделенные реплики, учитывая особую интонацию начала высказывания, вы сможете, лишь вернувшись к звукозаписи. Точно так же может потребоваться изменений и предполагаемый конец эпизода в том случае, если высказывание персонажа заканчивается восходящей интонацией: это звучит странно и производит впечатление незаконченности.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Монтаж на бумаге: работа над созданием структуры

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

Почему структура имеет большое значение

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

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

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

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

Временные и структурные варианты

Структура и "договор" со зрителями. Создать структуру - это, прежде всего, решить, как вы будете обращаться со временем, так как последовательность протекания событий во времени является важнейшим организующим признаком любого повествования. Вы должны решить, в каком порядке будут показаны причина и следствие, определить, что выиграете, если измените естественный или действительный ход событий. Это, безусловно, является важнейшей стороной того договора, который вы заключаете с аудиторией.

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

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

Российская школа документалистики имеет прочные традиции со времен Дзиги Вертова. В нашей практике все должно быть решено до съемок: тема, идея, позиция автора, жанр, точка зрения на проблему, характер и пластичный стиль каждого эпизода и каждой сцены. Режиссер обязан знать заранее, что он хочет получить на экране, что донести до зрителя, какие вызвать у него эмоции, под каким углом зрения вести выбор героев, пейзажей, образов обстановка, какие события в жизни персонажа будут работать на замысел авторов и т.д. Все перечисленное он должен объяснить (внушить) оператору, договориться с ним о методах и приемах работы до начала съемок.

На съемках что-то может получиться как задумано, что-то - превзойти ожидания, а что-то не осуществится. Но неизбежно первоначальный замысел так или иначе, обязательно найдет свое отражение в отснятом материале и послужит отправной точкой для поиска совершенно нового драматургического решения, которое зародилось в ходе съемок и опрокинуло первоначальный план. Именно первый замысел послужит трамплином для нового дерзкого драматургического хода.

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

Исключение не заменяет правило в организации творческой технологии монтажа.

После сортировки материала, раскладки по сценам и эпизодам, сначала следует смонтировать каждую сцену самостоятельно в черновом варианте. Перед этим - несколько раз просмотрите материал сцены или эпизода. Оцените - удалось или не удалось реализовать замысел. И если "ДА", то можно приступать к монтажу по мысленно выстроенному плану. Если материал принес новую трактовку сцены и драматургических ходов, то появится потребность утвердиться в ней. Снова в своем воображении построить необходимую последовательность кадров и после этого идти к монтажному столу или в аппаратную. Грубо, без окончательных подрезок, собрать задуманную

последовательность и дать сцене название, выражающее ее смысл. Удержать в памяти кадры и дубли одной сцены, как правило, не составляет большого труда, если тексты написаны на бумаге. Поэтому вам предлагается вариант организации монтажа фильма, осуществляемый по кускам.

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

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

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

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

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

Структура фильма должна быть динамичной

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

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

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

Камера фиксирует только то, что находится перед ней: отвлеченные метафизические материи получают конкретное физическое воплощение. Идеи, которые мы вкладываем в фильм, формируются на основе чего-то внешнего - того, что можно увидеть. В отличие от авторов литературных произведений, мы не можем компактно подать какое-то обобщение или отвлеченную идею. Показать что-то отвлеченное, не прибегая к литературно-повествовательному дикторскому тексту, очень сложно. Если вы сталкиваетесь с этой проблемой, подумайте о том: не использовать ли вам закадровый текст.

Писатели прошлого сталкивались с теми же проблемами. Один из способов их решения состоит в том, чтобы найти какой-то сюжет, который можно использовать как метафору. Так, "Путешествие пилигрима" Беньяна относится к жанру приключенческих романов о путешествиях, однако это сочинение можно трактовать и как аллегорию духовного пути человека. Здесь уместно вспомнить и замечательное произведение братьев Мейслс "Торговец" (1969): это фильм о путешествии по Флориде нескольких библейских персонажей - торговцев, занятых продажей различных товаров. Мы видим, что Павел, который сначала предстает перед нами как наиболее успешный коммивояжер (по его собственным понятиям и по меркам его компании), постепенно отходит от дел. Фильм не только показывает все этапы работы коммивояжера (этим когда-то занимались и сами братья Мейслс). Здесь утверждается то, что ценой борьбы за успех в бизнесе, продиктованной стремлением ухватить американскую мечту, является нравственная деградация и унижение.

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

Итак, подведем итоги:

Документалист должен быть хорошим рассказчиком: из имеющегося отснятого материала он должен не только составить проблемный рассказ, но и суметь донести его до зрителя.

Выбранная вами структура фильма должна не только соответствовать общеизвестным причинно-следственным отношениям: она также должна составлять сюжетную канву и одновременно идею фильма.

Во всех удачно построенных киноисториях показывается объект в его развитии. Даже при условии, что проблемы, о которых идет речь в вашем фильме, интересны сами по себе, но если у него нет динамики (эмоциональной, сюжетной или динамики развития характеров), то этот фильм нельзя будет признать удачным.

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

Окончательный вариант фильма на бумаге

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

Придерживайтесь той структуры, которую вы выбрали. Если вы снимаете фильм о провинциальной девушке, отправляющейся в город учиться, следуйте за хронологией (в отличие, например, от показа событий в порядке их значительности). Позднее, когда вы лучше будете видеть сильные стороны вашего материала, вы сможете вставить в повествование то, как героиня заканчивала школу, вела разговоры с учителем, спорила с отцом и, наконец, собралась покинуть родной дом, сцены, относящиеся к ее первому семестру в колледже, когда она уже стала студенткой и начала учиться актерскому мастерству. Теперь вам придется параллельно рассказывать две истории: о настоящем и о прошлом. Было бы серьезной ошибкой предположить, что вы сможете добиться этого в один прием.

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

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

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

1/Джейн/2 Обед с семьей приятеля.

1/Джейн/3 Разговор с учителем английского.

2/Джейн/1 Разговор с отцом.

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

1/5:30 Вид школы, подъезжают машины.

2/9:11 Джейн репетирует одна на сцене.

4/17:38 Аэропорт, Джейн ищет автобус.

Разложите полоски бумаги на полу или на большом столе (если таковой имеется) и посмотрите, как они будут сочетаться друг с другом. Определенные фрагменты интервью или диалогов будут соответствовать определенным отрезкам изображения: или потому, что они были записаны в одно и то же время, или потому, что одно помогает объяснить другое. Это "объяснение" может быть выражено непосредственно в речи, но лучше, если оно будет следовать из такого сопоставления действия и слов, которое поможет зрителю самому составить мнение о происходящем.

Рассмотрим, например, сцену, когда нашей героине Джейн предстоит произнести речь по случаю окончания школы перед полным залом, и она очень волнуется. Чтобы показать именно и только это, в сцену репетиции можно вставить произнесенные Джейн позднее слова о том, как сильно она волновалась. Менее буквалистским был бы показ Джейн, репетирующей речь, которую бы прерывали слова матери Джейн о том, что ее дочь всегда была очень уравновешенной и уверенной в себе девушкой. А визуальная передача этого сюжета заключалась бы в показе того, как Джейн нервничает, когда обнаруживает, что микрофон не подходит ей по высоте, как дрожат ее руки, когда она переворачивает страницы речи.

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

концентрирует наше внимание на поведении Джейн, которое подтверждает, что девушка страдает. Первый вариант дает возможность также и зрителю самому осторожно заглянуть во внутренний мир героини.

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

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

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

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

Здесь М. Рабигер изложил несколько вариантов драматургических построений фильма.

Но все это, как правило, должно быть решено *до съемок!*

Если вы сняли и только потом впервые задумываетесь о драматургии и сюжете рассказа, это дилетантизм. Тогда монтаж фильма отнимет у режиссера и монтажера чрезмерно много времени, станет nepозволительной роскошью и приведет к неизбежному конфликту с продюсером.

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

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

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

Наконец-то настал момент, когда все сцены смонтированы, лежат в коробках на столе или введены в компьютер. И у вас, конечно, как у каждого опытного режиссера, есть материал, снятый в запас: пейзажи, перебивки, крупные планы слушающих партнеров вашего персонажа, характерные детали событий, забытые вещи и т. д. Они вам помогут, когда что-то не будет получаться.

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

Монтаж: первая сборка

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

Видео: от пленки к цифровой технологии

Видеопроизводство позволяет достичь сильного увеличения съемочного коэффициента (норм расхода пленки и количества снимаемого материала - прим).

А. С.) за небольшую дополнительную плату. Но поскольку электронная компоновка трудоемка и требует дорогостоящего оборудования, результат часто имеет ту же цену за минуту экранного времени, какую он имел бы при съемке старых добрых низкотехнологичных фильмов с низ-ким съёмочным коэффициентом. Настоящие документальные фильмы редко дают возможность работать с таким же строгим контролем, который возможен при съемке художественных фильмов, и чтобы иметь возможность подробно снимать, точно не зная, что именно понадобится, незави-симые создатели фильмов, которым не чужда мысль о выходе на общена-циональный уровень, вынуждены обычно работать с видео. Новые цифро-вые форматы видеокамер, например цифровой видеоформат Сони, при-ближаются к уровню Бетакам и дают возможность идеально копировать и переписывать непосредственно на жесткий диск компьютера, причем не-обходимое видеосжатие производится сразу же, когда видеокамера произ-водит запись на свою очень маленькую (6- миллиметровую) пленку.

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

Оцифровка для нелинейного монтажа

Для монтажа необходимо загрузить материал, оригинал, отснятый на цифровой камере, в компьютер. Если оригинал отснят в цифровом форма-те, то он уже до некоторой степени сжат, иначе говоря, уже обработан с помощью алгоритма, удаляющего повторяющуюся, избыточную инфор-мацию, которая возникает при наличии множества сходных кадров. Это ре-шает проблему уменьшения огромных объемов видео и звуковой инфор-мации, и, таким образом, удастся объять необъятное. Сжатая информация может записываться прямо на жесткий диск, не сжатая же - аналоговые аудио и видео материалы - должны подвергнуться сжатию в формате JPEG, MPEG или каком-то другом, в зависимости от того, чем вы пользуетесь.

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

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

Эти вопросы важно рассмотреть здесь потому, что в случае, если на этапе чернового монтажа вы вынуждены работать с ограниченным объе-мом памяти на диске, на довольно ранней стадии вам придется удалить ис-ходный материал с диска. Может помочь монтаж на бумаге, но он, воз-можно, не разрешит полностью эту проблему, все зависит от объема ваше-го жесткого диска. Для приблизительной оценки исходите из того, что 50 минут оригинального материала, переведенного в цифровую запись со средним разрешением, займет один гигабайт на жестком диске. Если у вас 9-гигабайтный диск, то беспокоиться не о чем. При малом объеме памяти надо делать работу по частям или же быть готовым к тому, что вы снова будете просматривать весь отснятый материал на более позднем этапе и восстанавливать все позже обнаружившиеся жемчужины. Впрочем, это на-до сделать в любом случае. Но самая насущная задача - принять решение, что именно оцифровывать и как работать.

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

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

Черновой вариант фильма

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

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

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

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

Возврат к неискушенности

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

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

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

После первого просмотра:

решение об оптимальной продолжительности

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

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

Диагностические вопросы

Вы имеете дело с самым черновым вариантом фильма, так что вам хо-чется сформулировать свои собственные преобладающие ощущения. Что-бы оценить вероятную реакцию зрителей, после первого просмотра задайте себе следующие вопросы:

Оставляет ли фильм ощущение драматической сбалансированно-сти?

Например, если в середине фильма есть волнующий и захватываю-щий эпизод, то остальные части фильма могут показаться скучными и разочаровать. Или может показаться, что фильм долго ходит кругами, прежде чем действительно что-то начинается происходить.

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

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

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

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

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

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

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

Что делать с неудовлетворительным материалом

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

Вот несколько частых причин, по которым материал дает осечку:

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

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

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

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

Хороший материал так или иначе не замечается зрителями. Мы извлекаем из фильма то, что подсказывает контекст, и если он неверно ориентирует или не подготавливает к правильному восприятию, то и сам материал не производит желаемого впечатления.

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

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

Выскажу только одно соображение. Если у вас в режиссерском сценарии была запланирована какая-то сцена, то в отснятом материале вы должны найти отражение своих режиссерских взглядов на проблему, характер героя или его поведение - то, ради чего она снималась. В этой же сцене должны быть заложены некие драматические начала, конфликтность, предпосылки контраста для контрапункта к какой-то другой сцене. И эти начала уже в черновом монтаже (этой сцены) непременно проявятся. Когда каждая сцена смонтирована под углом зрения будущего драматургического решения, хранящегося в режиссерском воображении, то дальше работать намного проще.

Но, допустим, черновой вариант вас разочаровал. С тяжелым чувством поражения вы ушли с просмотра. Вместе с чувствами вы должны унести и свои записи комментариев увиденного. Целесообразней их записать на диктофон и не отчаиваться. У вас есть бумажная модель фильма с карточками "пасьянса" Дома, не тратя деньги на использование дорогой аппаратуры для просмотра, вы можете создать совсем новый фильм. Надо только понять, пользуясь советами американского режиссера, причины неудачи.

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

Создатель документального фильма как драматург

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

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

Документальное кино, вероятно, является продолжением устной традиции; это история, которую кто-то лично пережил и рассказал другим. Чтобы иметь успех, она должна быть связана с эмоциональной и внутренней жизнью

современной аудитории. Вас как создателя фильмов должно заботить не просто самовыражение, которое слишком часто оказывается самовлюбленной демонстрацией собственного сознания или чувств, но также занимательность фильма для других и, следовательно, полезность его для общества.

Как сделать видимое существенным

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

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

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

Когда рассеялся туман, что же дальше?

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

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

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

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

Монтаж: процесс усовершенствования

Проблема достижения плавности

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

Как монтаж подражает восприятию

Рассмотрим часто экранизируемую ситуацию, когда беседуют два человека.

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

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

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

Направление взгляда и изучение происходящего

В приведенном выше примере в фильме должны были бы чередоваться три разные точки зрения: двух участников беседы и наблюдателя. Точка зрения наблюдателя находится вне ограниченного сознания двух собеседников, он склонен смотреть на них более беспристрастно, с высоты автора. Поэтому в зависимости от того, какое решение было принято при монтаже, зрители могут отождествлять себя с каким-то одним из персонажей или же с более отстраненной точкой зрения невидимого наблюдателя, который фактически является в фильме рассказчиком. Пока, например, говорит персонаж А, наблюдатель (чьими глазами и через призму восприятия которого мы смотрим) может смотреть или на А, или на В, пытаюсь понять, что думает А о В или наоборот. Или же фильм может дать возможность зрителю долго смотреть на них обоих.

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

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

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

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

Монтаж и ритмические структуры:

аналогия - музыка

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

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

Приведу пример. Мы собираемся монтировать сцену, где человек говорит о безработице на фоне мрачного городского пейзажа. Сначала в кад-ре говорящий, а затем, пока он еще говорит, мы показываем городской пейзаж, чтобы окончание его речи звучало на фоне вида города. Получается такой эффект: пока наш персонаж рассказывал нам о безработице, мы смотрели в окно и видели все эти простирающиеся внизу дома, пустые автостоянки и холодные трубы закрытых фабрик. Фильм подражает инстинктивно брошенному в окно взгляду

сидящего там и слушающего человека; изображение служит эффективным фоном для слов говорящего и дает волю нашему воображению при размышлении о бедственности положения, о том, каково жить в одном из этих домов.

Оттенивание того, что мы слышим, другим изображением. Этот прием можно использовать по-разному. Его цель, в первом варианте, - просто проиллюстрировать реальность того, о чем словами можно только рассказывать. Текст, где работник пекарни говорит об изнуряющей работе, можно смонтировать со снятыми сквозь мерцающий жар кадрами, на которых рабочие хлебозавода движутся, словно зомби, выполняя свою монотонную работу.

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

Практическое использование оттенения: объединение

материала в единое целое

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

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

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

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

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

Режиссер представляет своим читателям основные приемы звукозрительного монтажа. Но ценность его рекомендаций для нас особенно актуальна, так как включение в окончательный монтаж фильмов и передач множества "говорящих голов" в отечественном кино и на телевидении и построение на этих "головах" целых произведений стало в профессиональном творчестве чуть ли ни единственным современным приемом. Повторение его из фильма в фильм, из передачи в передачу под тем предлогом, что это делает произведение якобы особенно объективным, не имеет иных оснований, кроме подлинного отсутствия режиссерских знаний. Соединение текста с изображением, которое образует контрапункт или диссонанс, лишь усиливает убеждение зрителя в авторской правоте.

Зрители как активные участники

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

Но существуют и другие варианты стимулирующего воображение сопоставления и оттенения, при которых традиционная синхронность звука и изображения нарушается. Например, можно показать снятые на улице кадры, в которых молодая парочка заходит в кафе. Мы предполагаем, что это влюбленные. Через окно видно, как они садятся за столик. Мы же остаемся снаружи и оказываемся рядом с пожилой парой, обсуждающей цену на рыбу, но камера

крупным планом снимает окно, так что через стекло нам видно, как молодая парочка нежно и оживленно беседует, но слышим мы пожилую пару. Получается иронический контраст между двумя этапами близости; видим мы стадию ухаживания, слышим же заботы дальнейшей жизни. Минимальными средствами и не без юмора зароняется циничная мысль о браке, которую остальная часть фильма могла бы, в конечном счете, развеять обнадеживающими альтернативами.

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

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

Наложение при монтаже: диалоговые сцены

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

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

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

Теперь взгляните на тот же самый диалог, смонтированный с применением наложения. Начинает говорить А, но когда мы слышим голос В, сам он появляется в кадре лишь после того, как прозвучит какая-то его фраза. Персонаж А перебивает В, и на этот раз прежде, чем в кадре появится А, толкующий свою мысль, мы еще некоторое время показываем недовольное лицо В. Поскольку теперь нам интересно растущее раздражение В, то прежде, чем А закончит говорить, мы снова показываем покачивающего головой В. Когда А закончил, В довершает дискуссию, и следующую сцену мы присоединяем с помощью простого монтажа.

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

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

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

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

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

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

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

Монтаж с наложением: стыки между сценами

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

Простой монтаж был бы похож на быструю смену театральных сцен. Интереснее смонтировать разговор между мальчиком и девочкой со сценой, где мать у холодильника, таким образом, чтобы на фоне этой сцены прозвучали слова девочки "... я ее уговорю". Когда она договаривает фразу, на экране мы уже видим мать, хлопаящую дверцей холодильника. Затем она высказывает свою позицию: "Ни за что!"

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

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

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

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

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

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

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

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

Помогите! Не понимаю!

Если возникает ощущение, что все это выше вашего понимания, не волнуйтесь. - Чтобы понять, как монтировать фильм, лучше всего взять сложный и интересный отрывок из художественного фильма, и просматривая его на видеомagneтоне по одному-двум кадрам, сделать диаграмму, показывающую, как соотносятся звук и изображение.

Дикторский текст

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

Дикторский текст как возможный элемент

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

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

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

Отрицательные стороны дикторского текста и вызываемые им ассоциации

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

Положительные стороны дикторского текста

Несмотря на неблагоприятные ассоциации, которые может вызывать дикторский текст, он не обязательно должен оказаться снисходительным или навязчивым. К тому же, он может быть спасительным средством, может быстро и удачно представить новое действующее лицо, обобщить происходившие события или кратко сообщить важные факты. А сбереженное время позволит включить дополнительный материал, особенно если фильм необходимо вогнать в жесткие временные рамки. Приемлемый дикторский текст, как правило:

Ограничивается изложением полезной фактической информации.

Не манипулирует чувствами.

Избегает оценочных суждений, если только они не доказаны уже самим материалом.

Старается не создавать заранее какой-то определенной настрой у зрителя, но может оправданно привлекать внимание к тем аспектам материала - зрительным или звуковым - значимость которых может иначе остаться незамеченной.

Позволяет зрителю самому делать выводы.

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

Историческая перспектива, как в бесчисленных фильмах об иммиграции, войнах или рабстве.

Нарочитая простота, как в случае с персонажем наивного репортера в фильме Майкла Мура "Роджер и я" (1989).

Предположительность типа "что, если", как в фильме Алена Рене "Ночь и лиса" (1955).

Поэтическое и музыкальное отождествление с предметом, как в фильме Бэзила Райта "Ночная почта".

Сердитая ирония, как у Луиса Бюнюэля в "Земле без хлеба" (1932).

Голос автора некоего текста, обращающийся от первого лица к его конкретному читателю, как в случае с письмами с войны в сериале Кена Бернса "Гражданская война".

Голос дневника, как у Хэмфри Дженнингса в "Дневнике для Тимоти" (1946).

Два подхода к созданию закадрового текста

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

Способ 1. Чтение написанного текста. Это традиционный путь, который очень хорошо применим, если ясно, что в основе фильма в самом деле лежит какой-то текст - письма, дневник и т. д. Тогда отработанность чтения оправдана. Но когда нужна непосредственность или доверительный тон беседы с глазу на глаз, использование заранее написанного текста всегда оказывается неудачным. Подумайте, как часто дикторский текст оказывается единственным элементом, из-за которого фильм становится скучным.

К числу типичных ошибок относятся:

многословие;

тяжелый или книжный язык;

что-то неприятное в голосе диктора (он может быть нудным, снисходительным, самодовольным, слишком доминирующим, нарочито

развле-кающим, пытающимся понравиться или вызывающим отвлекающие ас-социации).

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

Способ 2. Определенный элемент импровизации. Импровизированный текст может создать привлекательную атмосферу неформального общения со зрителем "с глазу на глаз". Его можно использовать, например, в сле-дующих случаях:

Когда в роли диктора выступает кто-то из персонажей фильма.

Когда в фильме-дневнике вы используете свой собственный голос, кото-рый должен звучать непринужденно и не оставлять впечатления напи-санного текста.

Когда вы хотите создать сложный поэтический голос, скажем, японки, проводящей чайную церемонию (чрезвычайно спорная апология любви-мого занятия, которая раньше считалась более приемлемой).

Теперь рассмотрим подробнее, что подразумевает каждый из этих спо-собов.

Заранее написанный дикторский текст

Написание

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

Плохой текст содержит:
страдательный залог (когда субъект подвергается действию - что пагуб-но в жанре, который и так изобилует жертвами);

высокопарные, шаблонные выражения и клише;

длинные предложения;

синтаксис и обороты книжного языка;

пустую цветистость;
жаргонные или другие специфические выражения с целью произвести впечатление;

избыток информации, оставляющий зрителю недостаточно времени для работы воображения или догадок (что постоянно случается в детских фильмах);

изложение того, что и так очевидно;
притворный тон или снисходительный юмор. Для хорошего текста характерны:

простой и ясный язык;

правильный выбор слов;

живой язык;
минимум слов - как в стихах, вмещайте максимум смысла в минималь-ное число слогов;

взвешенность и убедительность;
действительный, а не страдательный залог (например: "Иммигранты здесь *водят* такси", а не "Такси здесь *водятся* иммигрантами". Вы не поверите, как много всевозможных текстов злоупотребляют страдатель-ным залогом.) В процессе внесения в фильм корректив оттачивайте свой текст, пытаясь

придать ему силу простоты. Радуйтесь, когда найдете способ сократить

предложение хотя бы на один слог.

Проверка

В процессе написания текста внимательно просматривайте каждую часть фильма и пишите то, что считаете необходимым. Затем прочитайте вслух текст к каждой части. Ваш текст должен находиться в ритмическом соответствии со сменной кадров. То, что вы пишете, должно согласовывать-ся с тем, что говорят в фильме, и иметь подходящую длину, чтобы не при-ходилось ускорять темп речи или же замедлять его для заполнения пустот. Иногда при добавлении дикторского текста приходится подправить начало и конец сцены.

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

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

Дикторский текст "как голос самого фильма" - всегда авторский глас. Ес-ли текст создается как один из компонентов произведения, используется как одно из главных выразительных средств, то он непременно окрашен авторски-ми эмоциями, авторской заразительностью, авторской непредвзятостью, если хотите.

Корректировки порядка слов

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

Вставки звуков

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

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

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

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

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

К сожалению, в современном кино и телевизионном вещании эти психологические особенности восприятия игнорируются, текст не всегда связывается с действием на экране. В результате зритель теряет способность воспринимать и, тем более, осмысливать сообщаемую ему информацию.

Весомость каждого первого слова

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

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

Изображение	Художник за мольбертом	Портрет женщины
Текст	Сначала Спенсер написал портрет жены,	а позже -- знакомой своей дочери

Получается, что мы видим портрет жены

Изображение	Художник за мольбертом	Портрет женщины
Текст	Сначала Спенсер написал портрет жены,.....	а позже -- знакомой своей дочери

Получается, что мы видим портрет приятельницы его дочери

Изображение	Художник за мольбертом	Портрет женщины
Текст	Сначала Спенсер написал портрет жены, а позже -- знакомой своей дочери

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

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

Изображение	Первая скульптура	Вторая скульптура
-------------	-------------------	-------------------

Текст	Позже его стиль изменился
-------	---------------------------

Изображение	Первая скульптура	Вторая скульптура
-------------	-------------------	-------------------

Текст	Позже его стильизменился
-------	--------------------------------

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

Ключевые слова

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

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

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

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

Изображение	Звук
Общий план, женщина и сын	"Я хочу, чтобы ты тут..."
Крупный план, непослушное лицо мальчика.	подождал, и
Крупный план: ее рука у него на плече.	не надо никуда уходить, (пауза) Я...
Крупный план: непреклонное лицо матери.	поговорю с тобой потом".

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

Дополняйте, но не дублируйте

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

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

Проверка: пробная запись

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

диктора и записью окончательного варианта закадрового текста.

Мы обычно пользуемся несколько иным методом.

Первое обязательное требование - до написания текста следует сделать монтажную запись собранного варианта произведения, очень близкого к за-вершению Кадр 1-й, крупный план: Лицо Пети - 4 сек. и т. д. До конца.

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

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

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

Текст для диктора

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

Выбор диктора и запись закадрового текста

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

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

Пробы голосов

Чтобы выяснить способности претендентов, дайте каждому из них прочитать что-нибудь показательное. Затем попросите прочитать тот же текст по-другому, чтобы увидеть, насколько диктор в состоянии следовать указаниям режиссера. Один успешно справляется с новой трактовкой, но ему не удается сохранить то, что вы сочли удачным в предыдущем прочте-нии. Другой может очень стремиться угодить, будет выполнять ваши ука-зания, но ему не хватает широкого видения фильма. Это часто случается с актерами, весь опыт которых был связан с телерекламой.

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

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

Запись закадрового текста и указания диктору

Постарайтесь делать запись профессионально, то есть с показом фильма, чтобы диктор мог учитывать при чтении ритм и интонации других звучащих в фильме голосов. Диктору не надо видеть изображение (это де-ло монтажера и режиссера), ему не должна быть слышна регулировка ба-ланса звука, поскольку это будет отвлекать... Записывать "наобум" (т. е. не одновременно с проекцией и не заботясь о синхронизации) крайне риско-ванно, потому что вы можете обнаружить, что грубо ошиблись, что все по-лучилось несинхронно. Но

вы обнаружите это, когда отпустите диктора.

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

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

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

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

Могу только удивляться, как поразительно одинаково режиссерское знание в России и за океаном. Все, что касается выбора диктора и записи прочитанного им текста, происходит и у нас при работе над фильмами. Казалось бы, все профессионалы хорошо знают, как это делается, но ни один российский режиссер не написал по этому поводу ничего подобного. В этом отношении рекомендации Рабигера представляют особую ценность.

Запись обычно ведется под изображение. Режиссер сразу видит, как на-кладывается текст на кадры, дает команды диктору для чтения очередного кус-ка текста. Сокращает, если текста оказывается много, или смещает его распо-ложение по отношению к развивающемуся действию.

Создание импровизированного закадрового текста

...Вот несколько методов создания импровизированного закадрового текста:

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

2. Импровизация на основе образа. Этот метод подразумевает созда-ние некоего образа, в который должен воплотиться рассказчик. Вместе вы уточняете, кем будет рассказчик и что этот персонаж хочет довести до све-дения зрителей. Затем вы проводите интервью с этим персонажем, может быть, и сами выступая в роли какого-то персонажа, и задаете соответст-вующие наводящие вопросы. Вхождение в роль выбранного персонажа помогает рассказчику достичь желаемого результата. К этому методу мож-но прибегнуть для озвучивания какого-нибудь исторического персонажа.

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

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

В моем фильме о детском докторе Бенджамине Споке использовался метод 3. В качестве центрального персонажа телевизионного очерка доктор Спок излагал свои представления о человеческой агрессивности и ее роли в политической жизни Америки на протяжении бурных шестидесятых го-дов. Фильм снимался в самых разных местах на востоке Соединенных Штатов, а монтироваться должен был в Англии без всякой возможности возврата. За одну встречу, продлившуюся весь день, мы провели обшир-нейшее интервью, чтобы получить материал для закадрового текста на случай любых непредвиденных обстоятельств.

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

Запись звуков, создающих эффект присутствия

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

На языке наших звукооператоров и звукорежиссеров то, о чем говорит М.

Рабигер, называется несколько иначе. "Тишина", записанная в студии, - "мик-рофонная пауза". А куски пленки, на которых отсутствует какой-либо звук, используемые для вставок между шумами и музыкой, обычно называют "глухой паузой". Тишина природная должна быть записана на природе.

Наложение закадрового текста

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

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

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

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

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

На просмотр немого варианта с чтением дикторского текста из зала сбу-маги или фильма на двух пленках как раз и нужно приглашать своих друзей.

Это последняя возможность оценить достоинства и недостатки картины, поскольку еще можно сравнительно безболезненно, с малыми затратами времени и средств, внести изменения.

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

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

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

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

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

Использование музыки

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

Хорошая музыка может вызвать у зрителя эмоциональное состояние, нужно для восприятия происходящего на экране. Хорошим примером служит то, как Эррол Моррис использовал музыку минималиста Филипа Гласса в своем великоленном фильме "Тонкая голубая линия" (1989). В этом фильме (который Моррис называет "черным" документальным кино) уныло-прекрасная изобильная повторениями музыка Гласса подчеркивает кошмарность безвыходного положения человека, ожидающего казни за преступление, которого он не совершал.

Фильм сам подсказывает, нужна ли музыка и если да, то где именно. Она часто бывает уместна во время показа поездок и других кадров монтажного перехода - например, когда персонаж едет к новому местожительству. Любые переходные куски могут выиграть от музыки, особенно если она создает более приподнятое настроение, чем то, которое преобладает в фильме. Музыка может подчеркивать изменение настроения, например, когда стремившийся попасть в команду футболист узнает, что его приняли, или когда человек, только что

ставший бездомным, в первую ночь уклады-вается спать в подъезде. Музыка начинает шире использоваться по мере того, как документальные фильмы снова становятся более субъективными и лиричными.

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

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

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

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

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

Могут возникнуть сложности с авторскими правами на музыку, то есть может потребоваться внести лицензионную плату и получить разре-шение на использование музыки композитора, исполнителей, издателей и звукозаписывающей компании. Студенты часто могут за очень скромную плату получить письменное разрешение, но только на использование на фестивалях и в конкурсах. Если затем вы продаете свой фильм или право на его показ, вам может быть предъявлен иск. Альтернатива - использовать музыку, специально сделанную для фильма, хотя многие дешевые фильмы оказались малопривлекательными из-за бряцания какого-нибудь приятеля на плохом пианино. Лучше не использовать никакой музыки, чем исполь-зовать плохую, хорошо инструментованная музыка может иметь самостоя-тельную ценность и произвести огромное впечатление.

Монтаж: последний этап

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

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

Диагноз и составление общей схемы

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

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

Приведенная ниже монтажная диагностическая формапозволяет оценить сильные и слабые стороны фильма.

Для использования этой формы необходимо:

Просмотреть фильм, делая паузы после каждого эпизода.

В пустые клеточки формы вписать краткое определение содержания ка-ждого эпизода.

Эпизод может отражать:

фактическую информацию,

характеристику или появление нового персонажа,

новую ситуацию или новую сюжетную линию,

аллюзию, которая получит позднее дальнейшее развитие, особое настроение или чувство.

Вам следует:

Рядом с каждой клеткой записать значение, которое данный эпизод имеет для фильма в целом.

Добавить расчет времени (только при необходимости: это полезно в тех случаях, когда вам нужно что-то сокращать).

Дать оценку выразительности каждого эпизода так, чтобы лучшие из них получили бы пять звездочек (хотя эта процедура и необязательна, она может оказаться полезной, если вам придется отказываться от како-го-то материала).

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

Монтажная диагностическая формаСтраница.....

Название фильма.....

Длина.....

Монтажер Дата..../.../....

Название эпизодаЗначение эпизода для фильмацелом

Эпизод в"-- 1Значение

.....
.....
.....

Конец:мин.....секДлина: ...мин... .сек.

Эпизод в"-- 2Значение

.....
.....
.....

Конец:мин.....секДлина: ...мин... .сек.

...Что же может показать схема? Как и при просмотре первого чер-нового варианта фильма, вы, скорее всего, столкнетесь со следующим:

Недостаточно выразительная или растянутая экспозиция: действие начи-нает развиваться слишком поздно (что абсолютно недопустимо в теле-фильмах).

Повторы и избыток пояснений

Нехватка необходимой информации.

Нарушения в изображении последовательности событий. Неодинаковая художественная достоверность различных эпизодов (что выражается в толчкообразном развитии действия).

Изображение того же самого различными способами, отберите лучшие варианты и уберите (или используйте как-то иначе) остальные.

Несоответствие одного или нескольких эпизодов общей концепции фильма. Проявите мужество и удалите их. Иногда приходится расста-ваться с самым дорогим.

Идея фильма становится понятной слишком быстро, так что оставшаяся часть фильма сводится к простому повторению уже сказанного.

У ленты несколько концовок (вплоть до трех)...

Для каждой из этих болезней есть свое собственное лекарство. По-пробуйте его применить, и вы увидите, насколько улучшится результат, даже если вы не будете точно осознавать, как вам это удалось.

Невозможно перечислить все те соблазны, которым подвергается создатель киноленты. После внесения существенных изменений вы столк-нетесь с новыми проблемами. Весьма разумно будет сделать еще одну схему фильма, это поможет выявить новые дефекты.

Со временем многое из того, чего вы добьетесь при помощи вашей схемы, войдет в привычку, и вы будете замечать недостатки своей работы на более ранних стадиях монтажа. Тем не менее, даже опытные докумен-талисты не отказываются от формального анализа.

Первый просмотр

Использование схемы принесет вам также следующие выгоды. Зная назначение каждого кирпичика в здании фильма, вы теперь готовы к проб-ному показу ленты в небольшой аудитории. Вашими зрителями должны быть 5-6 человек, к вкусам и мнению которых вы относитесь с уважением. Чем меньше эти люди знают о целях и задачах вашего фильма, тем лучше. Предупредите их, что фильм еще не завершен и находится в работе. Пере-числите то, что пока не готово: например, музыка, звуковые эффекты, тит-ры. Хорошо, если вы предложите какое-то рабочее название фильма: это поможет аудитории понять

ваш замысел.

Во время показа фильма монтажёр должен регулировать силу звука. Даже у опытных продюсеров возникает неверное представление о фильме в том случае, если ничего не слышно или если дефекты звукозаписи слишком явные. Постарайтесь представить ваш фильм как можно лучше - в противном случае вы услышите незаслуженно резкую критику.

Как пережить критику и извлечь из нее пользу

После просмотра спросите ваших зрителей, какое впечатление производит фильм в целом. Лучше четко формулировать вопросы, так как в противном случае предметом обсуждения станут материи, имеющие к вашим задачам лишь косвенное отношение. Устанавливать контакт с аудиторией следует очень осторожно, иначе вся затея может оказаться бесплодной. С одной стороны, вы должны внимательно слушать, с другой - не забывать о своем собственном мнении о фильме в целом. Говорите как можно меньше и любой ценой избегайте того, чтобы объяснять то, что вы хотели сказать. На этом этапе разъяснения неуместны, так как они мешают зрителям составить собственное мнение. Ведь судить будут только ваш фильм, и комментарии тут не нужны. Так что старайтесь думать лишь о том, что скажут ваши критики.

Нужно проявить немало мужества для того, чтобы спокойно сидеть и записывать то, что скажут. Многие люди очень страдают, когда приходится выслушивать критику. Приготовьтесь к тому, что вас не поймут и не оценят.

Ниже приводятся вопросы (начиная с самых общих), которые уместно задать:

О чем этот фильм?

Какие в нем затрагиваются проблемы?

Не слишком ли длинным он кажется?

Что остается неясным или выглядит двусмысленным?

Какие фрагменты фильма выглядят затянутыми?

Какие фрагменты фильма оставили вас равнодушным, какие показались хорошо сделанными?

Что вы думаете о ... (имя персонажа)?

Как бы вы поступили ... (ситуация или проблема)?

По сути дела, вы подвергаете проверке то, что вы сами написали в графе "значение эпизода" в вашей диагностической форме, а заодно и вашу концепцию фильма. Если зрители проявят терпение, вы сможете узнать их отношение к большей части фрагментов фильма. Если же они станут выражать неудовольствие, вам удастся обсудить только те стороны фильма, которые вызывают у вас наибольшие сомнения.

Записывайте все, что говорят о фильме, или же сделайте магнитную запись, которую вы сможете проработать позднее. Тогда вы сумеете взглянуть на картину глазами, например, тех троих из ваших зрителей, которые не поняли, что мальчик, о котором идет речь в фильме, был сыном "той женщины". Конечно, скрытые указания на их родство уже содержатся в других фрагментах фильма, но теперь вы постараетесь включить кадры, где он называет ее "мама". И это решит проблему.

Раздраженному режиссеру частенько приходится выслушивать мнение критиков, которые говорят не о фильме, а исключительно о том, какой фильм сняли бы они сами (в киношколах именно так и происходит). В этом случае постарайтесь дипломатично перевести разговор на интересующую вас тему.

Способность воспринимать критику означает умение воспринимать разные мнения. Через какое-то время вы задумаетесь над тем, как же вам поступать со столь противоречивыми мнениями. Помните о том, что ваши критики пристрастны и субъективны. Поэтому не стремитесь учитывать все сказанное - задуматься стоит только в том случае, если на один и тот же недостаток укажут несколько человек. А если возникнут противоположные мнения, то вам, возможно, лучше вообще ничего не менять. Не вносите изменений, не обдумав их хорошенько. Помните о том, что когда вы просите дать критический отзыв, люди, стремясь сделать полезный вклад в вашу работу, ищут то, что, по их мнению, нужно изменить. Никогда и ни при каких обстоятельствах вы не сможете угодить всем.

Самое главное - не изменять замыслу. Вы не должны пересматривать его без серьезных на то причин. Если же их нет, вы должны принять во внимание только те замечания, которые служат улучшению вашей собственной концепции.

Для документалиста, да и для любого художника, это трудное время. Очень просто оказаться сбитым с толку и усомниться в сути своей работы. Продолжайте слушать и не поддавайтесь искушению немедленно начать кромсать ленту.

В такие минуты документалист, как правило, считает, что результатом его усилий является никому не нужный хлам, что он потерпел неудачу и что все его старания тщетны. Если вы чувствуете себя именно так, советую взять себя в руки. Учтите, что на первом просмотре ваш фильм неизбежно выглядит не лучшим образом. Зрителей страшно раздражают попадающиеся там и сяма несоответствия звука и изображения, кадры, которые по ошибке остались невырезанными, эпизоды, которые следует вставить в другой контекст. Все эти недоработки снижают общее впечатление в глазах непрофессионального зрителя. Помните, что предстоящая вам шлифовка деталей окажет немалое влияние на зрительское восприятие фильма.

Иногда лучше не спешить

Независимо от того, нравится вам ваш фильм или нет, будет хорошо, если вы на время отложите работу над ним и займетесь чем-нибудь другим. Если никогда раньше вы не сталкивались с этой проблемой, не волнуйтесь: сейчас вы испытываете муки творческого человека. Рождению всегда предшествует долгий и болезненный процесс. Когда через несколько дней или месяцев вы снова

вернетесь к работе над фильмом, и стоящие перед вами проблемы уже не будут казаться неразрешимыми.

Отрешиться на несколько дней от работы над монтажом - иллюзорная и мучительная роскошь. В 95% случаев это не удастся: на вас давят сроки, торопит продюсер и т. д. Тут приходится вернуться к тому совету, что был дан раньше.

Вспомните про "пасьянс". Мы рекомендовали начать эту "игру" перед тем, как делать промежуточный или окончательный вариант монтажа фильма.

После просмотра, который поверг вас в уныние, после всей критики по-следовательно разложите свои карточки с действенными и яркими названиями сцен на письменном столе, а еще лучше - на полу. Встаньте над ними во весь рост и мысленно проигрывайте по ним драматургический ход собственного изложения мыслей, а параллельно - ход мыслей и изменения переживаний ваших будущих зрителей.

На этом этапе обычно каждая из сцен уже смонтирована достаточно чисто. А потенциальные возможности наилучшего изменения драматургии скрываются только в перестановке сцен. Причем, эти возможности настолько широки, что позволяют изменить смысл всего фильма даже на противоположный.

К этому моменту изобразительный ряд и разговоры героев картины настолько хорошо запечатлены в вашей памяти, что, перекладывая карточки на полу в новой последовательности, вы почти мгновенно обнаруживаете, как меняется смысл от перестановки сцен. Найдите оптимальный вариант и отправляйтесь в монтажную, за пользование которой вам вновь придется платить. Нужно только напомнить, что все это лучше делать до записи диктора, музыки и шумов.

Пробуйте снова и снова

Если лента требует длительной обработки монтажером, приготовьтесь к тому, что вам придется устраивать несколько пробных показов в различных аудиториях. Чтобы понять, в чем именно вы улучшили вашу ленту, вы можете показать окончательную версию фильма тем же зрителям, которые первыми увидели ваш фильм.

Будучи режиссером и имея за плечами большой опыт работы монтажером, я уверен в том, что на самом деле фильм создается именно в процессе монтирования. На этом этапе отснятые метры приобретают волшебные очертания фильма. Лишь немногие члены съемочной группы знают, что же на самом деле происходит в монтажной. Ведь это работа алхимиков, о которой непосвященные не имеют ни малейшего понятия.

Окончательный вариант

Описанный выше процесс завершается созданием окончательного варианта фильма. Правда, из осторожности его обычно называют не окончательным, а просто беловым, поскольку в него еще можно вносить небольшие изменения. Некоторые из них связаны с подготовкой звуковых дорожек и музыки к микшированию - сведению звука.

Звуковое микширование

Вы можете свести воедино все звуковые дорожки, когда вы уже:

завершили работу над содержательной частью ленты,

определили место музыкального сопровождения, рассортировали дорожки диалогов с тем, чтобы облегчить синхронизацию,

записали и определили место дикторского текста,

провели монтирование звуковых эффектов и атмосферных шумов,

составили схему балансировки звука.

На эту тему можно было бы написать отдельную книжку, так что ни-же приводится перечень лишь основных шагов, которые вы должны будете сделать, а также некоторые упрощающие этот процесс инструкции. Сбалансирование звука определяет следующее:

Установление соотношений по силе звука: например, между записью голоса одного из персонажей на переднем плане и фоновым шумом автотранспорта на заднем.

Преобразование силы звука: уменьшение или увеличение силы звука так, чтобы, избегая наложений, можно было использовать новые компоненты, такие, как голос диктора, музыку или диалоги.

Выравнивание: фильтрация и обработка отдельных звуковых дорожек, осуществляемая или для приведения в соответствие с другими дорожками, или для обеспечения лучшей слышимости и комфорта при прослушивании. Например, режущий слух шум, производимый грохочущим транспортом, может быть смягчен, если несколько срезать низкие частоты, оставляя без изменения начальный диапазон.

Оформление звукозаписи: введение таких приемов, как эхо, "голос по телефону" и т.д.

Совершенствование диапазона звука: компрессор сокращает широкий динамический диапазон до размеров, допустимых в телетрансляции; ограничитель оставляет без изменений основной диапазон, но сводит вершины громкости звука к среднему уровню.

Звуковая перспектива: выравнивание и работа над диапазоном звука в определенной мере способствуют и появлению звуковой перспективы.

Создание эффекта многомерного звукового пространства.

Распределение стереоканалов: для создания эффекта пространственной удаленности при работе над стереодорожкой или дорожкой, совмещающей различные звуки, различные компоненты звука следует помещать на различные звуковые тракты.

Очистка от ненужных шумов: применение системы Долби по сокращению шумов, а также других подобных систем помогает свести к минимуму шипение, которое раздается в не сопровождаемых другими звуками эпизодах фильма.

Думчивая заинтересованность, с которой зрители смотрят хороший фильм, может быстро исчезнуть из-за резких колебаний уровня, качества и типов звукового оформления. За исключением моментов, которые и должны вызывать шок, звуковое сопровождение фильма призвано способствовать переключению внимания зрителей на следующий объект.

Едиственный способ, которым можно этого добиться - распределить фрагменты звукозаписи в шахматном порядке между двумя или более дорожками. Работая и над кинолентой, и над видеофильмом, вы не сможете добиться нужного сочетания звука или подогнать фрагмент звукозаписи с одной дорожки к записи на другой дорожке до тех пор, пока вы не разведёте сами дорожки. Причина этого проста: все изменения по преобразованию частоты требуют времени, и они не могут быть сделаны одним махом в месте соединения двух дорожек.

Подготовка

Звуковые дорожки к киноленте обрабатывать проще, чем звуковые дорожки видеофильма, потому что увидеть, как устроена дорожка киноленты, можно собственными глазами. Каждый фрагмент дорожки исчерчен разноцветными линиями, и вашу работу значительно облегчает то, что вы видите материал, с которым вам приходится иметь дело. Контролировать же точность ваших действий помогает то, что вы можете резать по рамке (1/24 сек.). Упорядочивание дорожек видеофильма, осуществляемое в результате компьютерного переноса, выглядит как бы более абстрактным, хотя основные рабочие принципы, которые при этом используются, остаются прежними. Если упорядочивание дорожек производится в цифровой форме на экране вашего компьютера будут слева направо появляться указания времени, так что устройство дорожки выглядит в высшей степени наглядно и логично.

Вот что следует помнить при монтаже:

Небрежное резание: внимательно следите за тем, чтобы не отсечь едва слышимый конец убывающего звука или, наоборот, нарастание звука в самом начале. Отрезать можно лишь при включении звука на большую громкость, так, чтобы вы слышали все, что режете.

Неудачно преобразованные звуки: поместите раздражающий слух звук на задний план, так, чтобы на переднем плане оказался другой звук (например, дайте его как фон к диалогу или звонку в дверь).

Пропуск фрагментов звука: вы можете сократить циклически производимый звук, вырезая один или несколько циклов.

Нежелательный фон: если вы имеете дело с записью музыки или каких-то других звуковых эффектов, которые привносят свой собственный фон, подрезайте нужный вам отрезок непосредственно перед нарастанием звука и сразу после его ослабления, так, чтобы чужеродный фон не мог проявиться.

Акустический эффект: старайтесь вводить и останавливать звук не внезапно, а постепенно. Помните о том, что человеческий слух значительно более чувствителен к началу и окончанию звучания, чем к постепенному его изменению.

Логика синхронизации звука: подумайте о том, нет ли возможности изменить силу и перспективу звука тогда, когда меняется ракурс восприятия и у персонажа на экране (например, когда он открывает дверь на улицу). Наложение звука: не забудьте вырезать отрезки с наложением звуков.

Структурная организация звуковой фонограммы

Компоненты звуковых дорожек, представленные ниже в порядке убывания их значения, могут меняться. Музыка, например, может быть выведена на первый план, в то время как слова диалога могут быть еле слышны.

Дикторский текст: Выше уже было дано подробное описание того, как синхронизировать дикторский текст. Если части текста сопровождают никак иначе не озвученные эпизоды, вы должны будете как-то заполнять паузы между словами с тем, чтобы фонограмма оставалась "живой".

Дорожки диалога и проблема несовместимости: Дорожки диалогов следует расположить в шахматном порядке еще на стадии монтажа. Если вы работаете с видеосистемой с двумя дорожками, то каждый последующий фрагмент следует помещать на новую дорожку. Это предполагает то, что вы заранее провели подгонку различных фрагментов при помощи микшера, используя паузы между кусками текстов. Это позволит вам отрегулировать: неравномерную громкость и четкость отдельных фрагментов речи героев".

Неравномерная громкость (очень тихо и рядом на дорожке очень громко) - это признак плохой записанного звука. Такой звук заставляет зрителя обращать внимание не на содержание фильма, а на сопутствующие технические недоработки. Подобные дефекты часто появляются, например, в следующей ситуации. Речь двух говорящих, находящихся в одном и том же месте, звучит по-разному из-за того, что во время записи микрофон находился на разном расстоянии от каждого из них. И поскольку реплики записывались непосредственно друг за другом, то их звучание оказалось различным. Пользуясь разделением реплик на две дорожки, можно усилить звучание более тихого голоса, который после этого будет лучше сочетаться с другим, более громким...

Аналогично сведение реплик делается и у нас на этапе подготовки монтажного варианта фильма на двух пленках. А если расхождения в громкости не очень велики, то иногда операция выравнивания громкости реплик осуществляется на перезаписи.

Характер звучания голосов: Различные акустические свойства помещений, в которых делалась запись, разные микрофоны, а также разные расстояния, на которых они устанавливались, нарушают принцип тождественности акустического впечатления, воспроизводимого голосом. Но если при микшировании уделить должное внимание фильтрации (выравниванию) звука, то вы значительно уменьшите напряжение и раздражение, неизбежно появляющееся у человека, который должен постоянно приспосабливаться к немотивированным переменам в качестве звука.

Музыка: Музыка легко синхронизировать, но учтите, что звучание музыки должно начинаться сразу после запуска фонограммы, в противном случае будут слышны даже голоса в студии или шипение записывающего устройства. Звучание музыки должно прекращаться непосредственно перед началом или во время звучания новой фонограммы, а также перед появлением нового элемента на экране или уже на его фоне. Музыка должна замещаться чем-то, что позволяло бы переключиться вниманию зрителей.

Короткие звуковые эффекты: Эти звуки должны точно соответствовать тому, что происходит на экране, когда, например, кто-то закрывает дверь, со звоном кладет на стол монету, или же когда раздается телефонный звонок. Самые общие указания сводятся к следующему:

Не рассчитывайте на то, что вы сможете использовать в своем фильме все, что содержится в фонотеке: сначала надо посмотреть, подходит ли вам конкретный звуковой фрагмент.

Записи в фонотеке, CD-ROM и пр. часто содержат наборы различных шумов. Как уже говорилось выше, для того, чтобы свести побочные эффекты к минимуму, звуковой фрагмент, который вы взяли из фонотеки, следует ограничивать в точках непосредственно перед нарастанием звука и сразу после его ослабления.

Вы можете сократить время звучания периодически повторяющихся звуков (таких, как шаги или звуки, издаваемые человеком, который рубит дерево), уменьшая число повторяющихся циклов. Но "нарастить" недостающие циклы можно только при помощи цифрового компьютерного оборудования, которое позволяет продлить время звучания, не снижая при этом высоты тона.

Атмосферные и фоновые шумы: Подбор фонограмм таких шумов проводится с тем, чтобы:

Создать определенное настроение (сравните, например, пение птиц, раздающееся на фоне картины утреннего леса, и звуки вроде тех, какие бывают при распиливании дерева, в случае, если речь идет о мастерской плотника).

Скрыть дефекты какой-то другой фонограммы, используя в данном случае фоновый шум, отвлекающий внимание.

Обеспечить звуковое сопровождение к целому фрагменту изображения, а не к его части, за исключением тех случаев, когда логика требует обратного...

У российских профессионалов перечисленные работы принято называть "озвучиванием". Так мы и говорим: речевое озвучивание, шумовое озвучивание, музыкальное озвучивание. Если выполнены все виды озвучивания, то вы на пороге следующего ответственного этапа. У русских он называется "перезапись", у англичан - "звуковое микширование". А по существу это есть процесс сведения всех фонограмм на одну дорожку.

Стратегия микширования

Предварительное сведение фонограмм. Одна часть художественного фильма включает в себя не менее 40 фонограмм. А поскольку микшерским пультом в процессе сведения звука может одновременно пользоваться до четырех человек, то к работе лучше готовиться заранее, то есть проводить предварительное сведение. Это относится и к более скромным документальным фильмам, где бывает от 4 до 8 фонограмм, подлежащих микшированию, и к простейшим видеопленкам, на которых одновременно могут воспроизводиться только 2 дорожки.

Запомните золотое правило: сводить фонограммы следует в порядке, позволяющем выставлять на первый план наиболее значительные элементы.

Если вам предстоит переписывать на одну пленку одновременно диалог и звуковые эффекты, то при последующем добавлении звуковых эффектов или музыки диалог должен оставаться на переднем плане. И так как самое главное - это обеспечить, чтобы были слышны слова диалога, вы должны все время за этим следить.

Хотя диалог не всегда оказывается самым значительным элементом, в простейшей ситуации (для видеосистемы с двумя дорожками) порядок сведения должен быть следующим:

1. Осуществите сведение диалогов, используя синхронизированные дорожки.

2. Осуществите сведение диалогов и атмосферных шумов.

3. Сведите воедино звук диалога с шумами и музыкой.

4. Объедините результаты 2-го и 3-го действий, так, чтобы у вас было все на одной дорожке.

5. Последнее действие - соединение дикторского текста (если он есть) и результатов предварительного сведения.

При нецифровой обработке записи каждое новое перенесение звука влечет за собой появление дополнительного уровня шумов или шипения системы. К сожалению, на тихих фонограммах, таких, как медленно говорящий голос в тихой комнате, или на малонасыщенных музыкальных фонограммах эти побочные звуки отчетливо слышны. Поэтому при сведении следует избегать повторных перенесений звука с дорожки на дорожку.

Сведение нескольких фонограмм на одну пленку или дорожку в английской терминологии называется премикшированием. Для облегчения понимания технологических действий и манипуляций со звуком мы позволили себе ввести термин "сведение", используемый в отечественной производственной практике.

В чем заключается процесс сведения? Допустим, у вас имеется несколько речевых пленок: с записью интервью и с закадровыми репликами героев. Их лучше свести на одну дорожку до перезаписи. Для получения качественного звучания в окончательном варианте фильма каждая требует конкретной обработки. Если фонограммы обработаны и очищены при сведении, тогда звукорежиссеру будет легче справиться с обработкой и сведением на одну пленку музыки, шумов и речевой фонограммы при перезаписи.

Классическая технология проведения работ по озвучиванию требует следующего порядка:

1. Монтаж и сведение интервью и диалогов с одновременным выравниванием звучания и предварительной чисткой фонограммы.
2. Дополнительное речевое озвучание, если это требуется.
3. Запись и сведение фоновый шумов на одну дорожку.
4. Запись и сведение шумовых эффектов.
5. Запись под изображение и сведение всех музыкальных фонограмм.
6. Сведение всех шумов и музыки на одну дорожку. Эта фонограмма входит в комплект так называемых исходных материалов. Если фильм переводится на другой язык, то данная фонограмма обычно подкладывается под все переведенные тексты.
7. Дикторский текст и несущие основное содержание диалоги и реплики сводятся отдельно. Если диалоги служат только фоном, то их обычно размещают на общей сведенной фонограмме.
8. Последняя операция - самая ответственная: сведение всех звуков и речи на одну дорожку. Результат называется "оригинал перезаписи". Об этом далее рассказывает М. Рабигер.

Сначала отрепетируйте, а потом записывайте: Вы добьетесь лучших результатов, если сначала будете прослушивать обрабатываемый фрагмент, а уже после этого проводить микширование. Так, делая паузы в удобных местах, вы будете продвигаться вперед, обрабатывая фрагмент за фрагментом. Только не очень торопитесь.

Речь идет о поэтапной перезаписи, которая требует предварительных репетиций. Далеко не всегда в процессе озвучания фильма осуществляются все перечисленные сведения фонограмм. Поэтому часто на завершающем этапе перезаписи у звукооператора появляется необходимость сводить не две, а значительно больше пленок или дорожек. А когда их больше трех, без репетиций обойтись невозможно.

Перед перезаписью режиссер и звукорежиссер обязательно составляют партитуру всех дорожек, указывая, где, в каком месте той или другой сцены на звуковых дорожках находятся тексты, шумы и музыка. Звуковая партитура - своего рода проект всего звукового ряда фильма в его многообразии.

Завершение микширования: По окончании микширования прослушайте без остановок всю сделанную запись звука.

Синхронизация звукозаписи и киноизображения: В кинолаборатории звукозапись в ее конечном виде переносят на оптическую (фото-) дорожку, а затем синхронизируют с изображением. В результате возникает проекционная версия фильма. Телевидение часто транслирует "двойную систему": изображение и магнитная запись звука загружаются в отдельные, но соединенные друг с другом аппараты, так что звук передается с высококачественного магнитного оригинала, а не с 16-миллиметровой фотографической дорожки среднего качества.

Синхронизация звукозаписи и видеоизображения: При условии, что вы располагаете соответствующими дорожками видеосистемы, синхронизированный звук можно перенести (используя отметку начала синхронизации) с одной пленки на другую. На практике это означает то, что при синхронизации звукозаписи и видеоизображения используются копии монтажного оригинала и оригинала звукозаписи, а затем оригинал звукозаписи вновь совмещается с оригиналом изображения, представляя, так сказать, копию второй генерации. **ОСТОРОЖНО:** поскольку в ходе этой процедуры стираются, уступая место микшированной записи, исходные дорожки, то для того, чтобы убедиться в правильности процедуры, сначала ее следует опробовать на копиях...

Храните запасную копию оригинала микшированной звукозаписи: Поскольку микширование представляет собой долгий кропотливый труд, по его окончании профессионалы всегда сразу же делают запасную копию. Ее держат про запас "на всякий случай". Копии снимаются с первого оригинала микшированной звукозаписи.

Титры и слова благодарности

У каждого фильма есть рабочее название, но то, каким будет окончательное название, иногда решается в последний момент. Часто название нелегко придумать, ведь оно должно кратко выражать то, о чем идет речь в фильме. Помните, что "имя" фильма является одновременно рассчитанной на зрителей рекламой, так что оно, должно привлекать к себе внимание. Ни в телепрограммах, ни в киноафишах сведений о фильмах, как правило, не дается, так что название - это ваш единственный опознавательный знак.

Верным признаком непрофессионализма служит огромный список тех лиц, которым выносятся благодарности. Однажды я просмотрел 4-минутный фильм, титры к которому занимали почти столько же времени, сколько и сам фильм, что и было отмечено бурными рукоплесканиями ироничных зрителей. Титры должны быть немногословными, занимать не много времени. Имя одного и того же человека, выполняющего различные функции, не должно постоянно мелькать на экране, а благодарность следует выражать в элегантной и лаконичной форме. В этом отношении мы можем смело следовать образцам, предлагаемому телевидением. Ниже в качестве примера приводятся титры для вымышленного фильма:

В" --	Текст на экране	Секунды
	(название)	
1.	Как вы думаете держать их на ферме?	7
	(конечные титры)	
2	Текст читает - Робин Рэгт	4
3	Музыка - Грэхем Кольер	4
4	Документальный материал - Мэгги Холл Оператор - Тони Каммингс Звукооператор - Розалин Манн Монтажер звука - Даниэль Рихле Монтажер - Жаклин Гинбо	13
5	Сценарист и режиссер - Авриль Лемуан	5
6	Мы приносим благодарность: Национальному фонду искусств, Совету по гуманитарным наукам штата Иллинойс, Департаменту сельскохозяйственных исследований, Университету Смита, Иллинойс, Мистеру и миссис Майк Рой, Джо и Лин Локер	10

Чтобы установить экранное время странички (которая представляет собой одно экранное изображение титров), прочитайте ее вслух и увеличьте затраченное на это время в полтора раза. Когда вы будете делать съемку титров, увеличьте это время еще по крайней мере в три раза. При необходимости это позволит не только продлить экранное время титров, но и облегчит компьютерную обработку материала.

Во время работы над фильмом люди, оказывавшие вам помощь, не рассчитывали ни на какое иное вознаграждение, кроме благодарности в титрах, так что постарайтесь пунктуально выполнить данные вами обещания. Получив откуда-то финансирование, вы обязаны упомянуть об этом, о соблюдении всех подобных обязательств вы должны тщательно следить. По крайней мере, два человека с соответствующим образованием должны выверить орфографию, особое внимание следует уделить правильному написанию имен.

Использование видеосистемы позволяет с легкостью отладить используемые шрифты, а вот кинолента требует к себе большего внимания...

Никогда не откладывайте составление титров на последний момент. Это - сложная работа, особенно в том случае, если вы честолюбивы и хотите произвести хорошее впечатление. Титры, как и несчастья, посылаются для того, чтобы нас испытать, так что оставьте запас времени на тот случай, если вам придется все переделывать.

М. Рабигер - опытный режиссер, монтажер и педагог. В его творческой биографии - десятки фильмов самых различных жанров. Многие режиссеры под его руководством начинали свой путь в искусство. Он - один из тех, кто хорошо понимает, как труден путь к вершинам режиссерской профессии, как много здесь препятствий. И потому старается мягко предупредить своего читателя о возможных просчетах и ошибках, которые часто случаются у начинающих. Что называется - показывает, где подстелить соломку, чтобы больно не удариться при падении.

Автор книги о документальной режиссуре прекрасно знает, что профессия не может быть освоена после одного прочтения его учебника, и предлагает читателю в какой-то степени повторить основные уроки мастерства. В заключительных параграфах раздела он возвращается к главному - к драматургии и исконным принципам экранного творчества документалиста в кино и на телевидении.

На Западе монтажер - весьма уважаемая и высокооплачиваемая профессия. Творческая личность, которой продюсер или режиссер доверяют осуществить монтаж фильма. Монтажер - это не только специалист, владеющий мастерством сложения пластических образов и звуков, но и обязательно - драматург с широким кругозором и обширными знаниями. Мастер своего дела.

Монтажер, как правило, имеет высшее специальное образование. К тем, кто решил овладеть искусством монтажера, обращены следующие параграфы книги. Они в равной степени будут интересны режиссерам и операторам.

Монтажные проекты

Каждый кинопроект ставит перед монтажером свои собственные задачи. Ниже приводятся замечания и наблюдения, связанные с подготовкой различных экранных проектов: они помогут вам при всех типах монтажа.

Проект 1. Интервью: различные размеры изображения

Цель: сократить и придать иную структуру материалу интервью, отснятого одной камерой при использовании трех различных по крупности кадров кусков.

Обратите внимание, что даже при съемке интервью М. Рабигер подразумевает, что материал, снятый всего лишь одной камерой, снят не с одной точки, как это бывает у нас, а с трех разных и с разной крупностью. Только при этом условии материал поддается монтажу.

Мои рекомендации таковы:

1. Прежде всего придайте интервью иную структуру, чем та, которая была при съемках. Обычно интервью имеет рыхлую и сбивчивую конструкцию, как это бывает с любым рассказом независимо от его длины. А вы должны создать структуру, у которой было бы начало, середина и конец. Если интервью длинное, используйте монтажные листы и бумажный вариант монтажа.

2. Постарайтесь убрать голос того, кто берет интервью, так, чтобы был слышен только голос интервьюируемого.

3. Убирая ненужные фрагменты, старайтесь избегать провалов и несоответствий в развитии действия.

4. Звукзапись в процессе монтажа следует прослушивать на большой громкости, так, чтобы вы случайно не вырезали звуки, отражающие дыхание: они являются неотъемлемой частью нормальной речи.

5. Проследите за тем, чтобы сохранить естественный ритм речи, а также за тем, чтобы восходящая и нисходящая интонация звучали бы естественно на границах вырезанных фрагментов.

6. Иногда ненужный фрагмент легче всего убрать из середины предложения. А вот использование с этой целью пауз между предложениями хотя и кажется разумным, часто выглядит очень грубо: вместо того чтобы затеряться в потоке слов и движений, из-за неумелых действий монтажера место вырезки привлекает к себе дополнительное внимание зрителей.

7. Внимательно следите за тем, чтобы после того, как вы уберете ненужный фрагмент, положения головы и тела говорящего соответствовали друг другу на стыке кадров. Если этого невозможно добиться, помните о том, что чем более резким является переход от одной крупности плана к другой, тем менее заметным он будет для зрителей.

Что следует соблюдать

Итак:

Интервью имеет четкую структуру.

Положения головы и тела говорящего на стыке кадров (после того, как вы убрали лишний фрагмент) соответствуют друг другу.

Ритм речи интервьюируемого выглядит естественно.

Лишние фрагменты вырезаны аккуратно (оставлено придыхание).

Сила звука по всей длине звукозаписи постоянна.

Интервью представляет собой ясную, понятную, ничем не прерываемую монологическую речь.

Нет никаких признаков присутствия интервьюирующего.

После проведения монтажа фильм производит цельное впечатление.

Проект 2. Беседа двух или более лиц

Цель: осуществить монтаж и сделать более короткой ленту, на которой снят разговор нескольких людей; при необходимости придать ей новую структуру; используя фрагменты, снятые под различным углом, а также убирая лишнее и делая необходимые вставки и перебивки, добиться естественного темпа действия; превратить слишком длинный материал с неравномерной интенсивностью действия в ленту нужной длины с динамически развивающимся действием.

Как мы видели, все комментарии к предыдущему монтажному проекту связаны с ритмом и гармоничным развитием действия. Однако для того, чтобы показать, какие проблемы решают и что думают персонажи, вы можете по своему усмотрению делать вставки и допускать мотивированные пропуски в развитии действия. Например, при наличии необходимого материала вы можете углубить характер того персонажа фильма, который сталкивается с теми же проблемами, что и интервьюируемый. Что следует соблюдать:

Диалог должен иметь ясную структуру.

Положения головы и тела на стыке кадров должны соответствовать друг другу.

Ритм речи говорящего должен производить впечатление естественного.

Опираясь на реакцию слушателей, вам следует убирать лишнее.

Для введения дополнительных деталей могут использоваться вставки. Визуальный ритм сбалансирован по всей длине ленты.

Лишние фрагменты вырезаны аккуратно (оставлено придыхание).

Отрегулирована сила звука по всей длине записи.

После монтажа фильм производит цельное впечатление.

Проект 3. Монтаж с пропусками во времени

Цель: сократить экранное время в том случае, когда снят процесс, занимающий длительное реальное время.

Часто монтажёр, имеющий дело с плёнкой с отснятым длинным разговором или какими-то длительными процессами (это может быть, например, человек, меняющий шину или сажающий дерево), должен ее сильно сократить. Опытный оператор таким образом снимет перебивки и опустит лишнее, что швы останутся незамеченными. Более того, он сумеет представить разворачивающееся действие с различных логически допустимых точек зрения. Так что важнейшие компоненты фильма займут значительно меньше времени, чем это было в действительности, и монтажёр будет иметь возможность создать иллюзию того, что мы видим перед собой реальную жизнь, а не смонтированный фильм.

Однако с материалом, отснятым неопытным оператором, могут возникнуть проблемы. Незадачливый монтажёр, у которого не будет достаточно количества снятого в различных ракурсах материала, должен будет проявить изобретательность, иначе дело кончится монтированием ленты с "ямами и ухабами".

Теперь замечания:

1. Сопоставление немонтирующихся и контрастирующих кадров на фоне гармонично чередующихся нарушает стилистическое единство ленты и всегда заметно для зрителей, но несколько к месту сделанных резких переходов могут показать зрителю, что между разделёнными таким образом фрагментами прошло много времени.

2. Если вы не можете смонтировать наплывы и если у вас нет в запасе вырезок из параллельно развивающегося сюжетного действия, вы можете прибегнуть к другому спасительному источнику - к звуку. Вы можете создать оптический эффект постепенного перехода от одного сюжета к другому, если предшествующая сцена будет заканчиваться, а последующая - начинаться при отсутствии звукового сопровождения.

3. Если звуковые дорожки каких-то двух сцен резко контрастны, то вы можете сходным образом создать оптическое впечатление наплыва, наложив окончание одной дорожки на начало другой. Эта классическая стратегия монтажа звукозаписи отличается простотой и эффективностью.

Что следует соблюдать:

Сжимается реальное физическое время.

Определены начало и конец развития действия.

Показаны или обозначены все необходимые стадии действия.

Все очевидное опускается.

Все стадии процесса занимают должное количество экранного времени.

Ритм действий и речи выглядит естественно.

Развитие процесса/ диалога не противоречит логике.
Художественные средства, используемые в отдельных фрагментах, не выбиваются из общей ткани повествования.
Творчески используются возможности оперирования звукозаписью и звуковых переносов.

Эффективно используются кадры, отснятые в различных ракурсах.

Переходы от одного изображения к другому мотивированы.

Правильно определена длина фильма.
Смонтированная версия фильма производит цельное впечатление.

Проект 4. Комплексный монтажный проект

Предполагается, что в подобном фильме:

Монтаж подчинен адекватному отражению развития действия. Принципы монтажа ориентированы таким образом, чтобы показать драматически развивающееся действие или же создать лирическое настроение.

Монтажер учитывает передвижения объекта съемки и возможность его показа в различных ракурсах.

Делаются вставки (перебивки) между дополняющими друг друга кадрами.

Осуществляется монтаж "внахлест", когда звук, сопровождавший предыдущий кадр, сопровождает и последующий.

Проявлено внимательное отношение к словесному, визуальному и музыкальному ритмам.

Допускается использование вставок и пробных кадров.

Присутствует подтекст.

Существует тесное взаимодействие, своего рода контрапункт между словами и изображением.

Используются выразительные потенции звука и изображения для создания таких категорий, как намек, аналогия, ирония, метафора, повтор.

Есть музыка.

Некоторые из перечисленных моментов нуждаются в пояснении. Наложение звука, которое вы можете произвести при помощи простейшего видеоборудования, требует того, чтобы вы переносили само наложение самостоятельный (и только звуковой) пассаж как до, так и после переноса всего синхронизированного фрагмента. Так что я советую вырезать синхронизированный фрагмент в моменты паузы между словами и звуками: в противном случае, когда вы захотите добавить "хвостик", состоящий из сегмента с наложением звука, у вас будут проблемы с соблюдением нужной силы звука.

Создание контрапункта - тесного взаимодействия - между словами и изображением обычно предполагает использование заложенного в последнем метафорического смысла (а не просто иллюстративных возможностей). Так, голос молодого человека, сообщающего о том, что в прощании с домом была и радостная сторона, может интерпретироваться по-разному подтекст фрагмента будет зависеть от того, звучит ли этот голос на фоне кадра с сидящей на подоконнике и глядящей на улицу кошкой или на фоне кадра с выкипающей кастрюлей. От вашего прикосновения к материалу зависит, станет ли он поэтическим или нет и что он будет выражать. Что следует соблюдать:

Факты и ситуации тщательно проработаны.

Действия монтажера не нарушают порядка развития сюжета.

Монтажер исходит из того, как движутся персонажи.

Монтажер использует кадры с изображением одного и того же объекта, снятого в различных ракурсах.

Монтажер не допускает немотивированных пропусков в развитии действия.

В фильме используются наложения, причем звук предшествует синхронизированному изображению.

Успешно используется наложение кадров, когда звуковая дорожка, от-носящаяся к предыдущему кадру, захватывает и часть последующего.

В фильме верно отражены речевые ритмы.

В фильме верно отражены изобразительные ритмы.

В фильме верно отражены музыкальные ритмы.

Характеры персонажей представлены в развитии.

В фильме используются визуальные средства для создания настроения.

Между словами и изображением существует тесная взаимосвязь.

Смонтированные диалоги звучат естественно.

Выбор музыки оригинален и эффективен.

Хорошо продумана длина фильма.

Звуковые фонограммы сведены на разные дорожки в шахматном порядке.

Микширование (перезапись) проведено последовательно и эффективно.

Фильм производит цельное впечатление.

Если у вас есть возможность осуществить цифровой нелинейный монтаж, то вы сможете использовать то, что в кино называется оптически-ми возможностями. Это значит, что вы можете остановить кадр, замедлить или ускорить движение, применить цвет или оптическую фильтрацию, использовать наложение кадров, сделать кадр светлее или темнее. Все эти спецэффекты, если ими злоупотреблять, могут оказаться излишним и даже вызывать раздражение. С другой стороны, подобные эффекты позволяют зрителю оторваться от прозаического реализма и создают то лирическое созерцательное настроение, которое и повергает в трепет.

Монтажер не только объединяет части фильма в единое целое, он наделен еще и свободой в выборе средств: в его распоряжении находится масса разнообразных технических приемов. Эта свобода не является чем-то новым - в кино всегда умели делать подобные вещи, но раньше это дорого стоило и

требовало огромных временных и энергетических затрат. Теперь различные технические возможности могут быть использованы по вашему усмотрению прямо на рабочем месте. Ваша свобода ничем не ограничивается.

Повторение главного

Монтаж

На экране воссоздаются различные аспекты психологии человека, чтобы зрители могли разделить меняющиеся взгляды персонажа фильма или его рассказчика.

Привлекающие внимание несоответствия между звуком и изображением заставляют зрителя активно сопереживать тому, что происходит на экране.

Каждый раз, когда вы заставляете работать фантазию и интеллект ауди-тории, вы заявляете о вашем равенстве со зрителями и как бы приглашаете их участвовать в открытии.

Структура фильма и его авторская интерпретация получают выражение в процессе монтажа.

Монтажер должен быть терпеливым, организованным, дипломатичным и в то же время открытым для экспериментирования.

Первоклассный монтажер документального фильма, по сути дела, является его вторым режиссером: он должен стремиться к тому, чтобы иметь свое собственное мнение.

Для того чтобы обеспечить в работе объективность, режиссеру следует оставить монтажера одного в его мастерской и дать ему возможность подумать над материалом.

Расшифровка материала на бумаге

Покадровые записи текста не отражают интонаций речи, не думайте, что письменный текст сам по себе будет изображен на экране.

Чтобы вы могли быстро найти нужный вам материал, резюмируйте об-суждаемые темы и их местонахождение в виде индекса.

Не делать монтажных листов - значит поступать по принципу "скупой платит дважды".

Составление протокола монтажа

Потратив время на составление списка всех имеющихся у вас материалов, вы освободите себе время в будущем для творческих занятий.

Не меняйте принятой системы в середине работы над фильмом.

Выбирая фрагменты

Сделайте ксерокопию монтажных листов с тем, чтобы использовать ее следующим образом:

Во время ознакомления с монтажными листами (с записями расшифровок-ки текста) ставьте черту против всех понравившихся вам фрагментов.

Затем заключите эти фрагменты в скобки.

Поставьте индекс (кассета, персонаж/сцена, номер раздела) на полях.

Дайте короткое описание фрагмента на полях.

Подготовка к монтажу на бумаге

Подготовьте ксерокопию размеченных монтажных листов, чтобы затем:

Вырезать выбранные вами фрагменты.

Указать название и содержание каждой сцены.

Структура монтажа на бумаге

Как ваш фильм будет структурирован во времени?
Какую основную фактическую информацию следует сообщить зрителям для того, чтобы сделать фильм понятным?
Каковы другие его структурные признаки, позволяющие сгруппировать материал?
Каким образом зрители смогут понять то, какие задачи стоят перед вашим фильмом?
Выиграет ли фильм, если в нем будет нарушена естественная последовательность событий во времени?
Пересечение и соответствующее ему монтирование двух историй позволяет или "увидеть время в телескоп", или растянуть его.
Монтаж с использованием двух историй допускает сопоставление и тем самым помогает создать сравнение и иронию.
Каким образом вы можете показать событие в развитии (ведь это так важно)?
Кроме всего прочего, постарайтесь рассказать хорошую историю.

Сборка монтажного варианта на бумаге

Старайтесь, как можете, но помните о том, что бумажная версия монтажа - это всего лишь текст, заметки, и они не заменяют сам фильм.
Чтобы в вашем документальном фильме слова не стали самым главным, прежде всего займитесь самым действием и характерами персонажей. Сначала сделайте вариант монтажа при опоре исключительно на действие, а затем соедините его с речью.
Если вы сомневаетесь, то не выбрасывайте ничего такого, что может пригодиться: потом вам будет легче найти недостающее.
Ваш план должен быть простым: пусть проблемы будут поставлены самими фильмом, а не на бумаге и не в вашей голове.

Первый монтажный вариант

Составьте предварительный вариант фильма, не прорабатывая деталей.
Не занимайтесь украшательством до тех пор, пока вы еще хорошенько не знаете свой фильм и его цель.
Порядок соположения компонентов фильма имеет очень важное значение.
Считайте, что вы используете улики и свидетельские показания с тем, чтобы повлиять на мнение зрителей о данном "деле".
Пусть ваш фильм сам начнет говорить вам, чего он от вас хочет.

Черновой вариант

На этом этапе (а впереди еще много других этапов) обращайте внимание только на самое главное.
Если вы сейчас решите, какой может быть максимальная длина вашего фильма, это поможет вам в будущем увидеть неизбежность расставания с частью вашего материала.
Легче сократить длинный фильм, чем потом пытаться растянуть слишком короткий фильм.
Попытайтесь посмотреть на каждый кадр глазами зрителей, забыв о ваших замыслах и профессиональных познаниях.
Если монтажный вариант получился не таким, как вы рассчитывали, просмотрите его снова и снова до того, как делать выводы.

Что в вашем фильме явно не на месте?

Имеет ли смысл график "драматической температуры"?

О чем этот фильм, каков его смысл?

Что вы запомнили, а что не оставило следа в вашей памяти?

Какие проблемы обсуждаются в фильме?

Дикторский текст

Стремитесь к тому, чтобы ваш фильм говорил сам за себя и при отсутствии дикторского текста.
Если присутствие дикторского текста неизбежно, подумайте о том, какого рода закадровый текст уместно использовать - предусмотренный сценарием или импровизированный.
Дикторский текст или сразу воспринимается аудиторией, или не воспринимается вообще.
Дикторский текст должен быть написан простым доступным языком, отличным от языка сугубо письменной речи. Никогда не описывайте того, что и так видно на экране. Ваши слова должны дополнять, а не дублировать изображение.
Будьте готовы к тому, что вам придется "переворачивать" порядок слов вашего текста: он должен соответствовать той последовательности, в которой зрителю подаются соответствующие кадры.

Оставьте место для звуковых эффектов.

Зрительская интерпретация кадра зависит от первого произнесенного в связи с этим кадром слова.

Изменение соположения слов и кадров приводит к созданию новых смыслов.

Дикторский текст должен использоваться в основном для изложения фактов.

Дикторский текст не должен оказывать давление на зрителей: им это не понравится.

Хорошо составленный дикторский текст способствует тому, чтобы зрители сами формировали свое мнение.

Дикторский текст может ускорить темп, в котором развиваются события фильма, поскольку он позволяет плавно и быстро переходить от фрагмента к фрагменту.

Любой дикторский текст, а особенно плохо написанный или прочитанный, представляет собой давление на мнение зрителей о том, что происходит на экране.

Дикторский текст помогает обратить внимание зрителей на такие аспекты материала, которые кажутся вам особенно важными.

Зрители воспринимают голос рассказчика как голос самого фильма.

Ваше отношение к происходящему выражается в тембре голоса и особенностях речевой манеры выбранного вами рассказчика.

Перед тем как записывать дикторский текст, сделайте пробное прослушивание: вы увидите, все ли перечисленные выше проблемы учтены.

Отнеситесь очень внимательно к подбору дикторов: объясните кандидатам что от них требуется, и посмотрите, как они будут с этим справляться.

Покажите выбранному вами диктору фильм и разъясните, что должен выражать закадровый текст.

Дайте диктору короткие позитивные указания.

Рассказчик изучает сценарий, а режиссер во время записи текста смотрит фильм и слушает (непосредственно или через наушники) текст, его задача - следить за тем, все ли на месте и правилен ли темп записываемой речи.

Не забудьте записать после закадрового текста 2-минутную "тишину в студии".

Музыка

Музыка не должна вызывать не относящиеся к фильму эмоции.

Музыка должна подбираться так, чтобы пояснять характер персонажа или сюжет фильма.

Музыка задает эмоциональный уровень зрительского восприятия того, что происходит на экране.

Вы не можете судить о том, правильно ли подобрали музыку, до тех пор, пока фильм не озвучен.

Лучше фильм без музыки, чем фильм с плохой музыкой.

Беловой вариант

Используйте наложения изображения и звука для того, чтобы сделать гладкими переходы от фрагмента к фрагменту и творчески использовать несоответствия между тем, что зрители видят и слышат. стремитесь к такому монтажу компонентов, которое позволило бы сделать ленту заранее установленной вами длины. стремитесь к тому, чтобы через малое выразить что-то большее.

Хорошие короткие фильмы нравятся всем.

Многие зрители не любят длинные фильмы, за исключением лент, тематика которых оправдывает потраченное на их просмотр время.

Реакция зрителей на пробном просмотре

Помните о том, что вы не можете угодить всем!

Задавайте вашим первым зрителям прямые вопросы: это позволит вам выяснить, добились ли вы того, чего хотели.

Во время пробного показа постарайтесь свести к минимуму дефекты звукозаписи: они могут плохо отразиться на восприятии вашего фильма зрителями.

Постарайтесь сфокусировать внимание аудитории на интересующих вас проблемах. Задавайте вопросы таким образом, чтобы не провоцировать заранее предполагаемых вами ответов, и внимательно слушайте все то, что вам скажут.

Поняли ли зрители то, что вы хотели сказать вашим фильмом? Если нет, то почему?

Придерживайтесь вашего первоначального замысла; если вы отходите от него, то для этого должны существовать веские причины.

Метод диагностики

Для выявления каких-либо скрытых дефектов составьте схему фильма.

После повторного монтирования ленты для того, чтобы выявить остающиеся в вашей работе проблемные зоны, составьте схему фильма еще раз.

Отложите работу на неделю или на две, а затем, чтобы решить, требуются ли еще какие-то изменения, просмотрите ленту еще раз.

Озвучание и микширование

Для того чтобы облегчить выравнивание и регулицию силы звука, чередуйте (в шахматном порядке) звуковые дорожки диалогов.

Для того чтобы заполнить пробелы в диалоге, закадровом тексте или в какой-то сцене, используйте дорожку с "записью тишины студии". Используйте выразительные возможности звуковых эффектов для заполнения пауз в разговоре.

Осторожно озвучивайте зону молчания.

Старайтесь скрыть неизбежные погрешности вставками фонограмм, от-ражающими звуковую атмосферу места по изображению, где проводилась запись.

Включения музыки или студийной атмосферы должны производиться встык, без пустых мест в фонограммах перед усилением звука или сразу после прекращения звучания, так, чтобы избежать просачивания других звуков.

Создание наплыва звуков требует соответствующего наложения дорожек.

Стремитесь составить такую партитуру микширования (перезаписи), ко-торой было бы легко пользоваться во время перезаписи.

Звуковое микширование (перезапись)

Проведите предварительное микширование с тем, чтобы вы могли про-контролировать преобладание более важных компонентов над менее важными.

Прослушайте каждый фрагмент перед тем, как записывать.

Смягчите шероховатости врезок, осуществляя монтаж таким образом, чтобы более громкие отрезки плавно, но быстро переходили в более ти-хие.

Когда вы микшируете речь персонажа и фоновые звуки (музыку, зону молчания, атмосферу студии и т.д.), лучше проявить излишнюю осто-рожность и четко разделить фонограмму первого плана и фоновую дорожку.

Сделайте запасную копию микшированной записи и храните ее в безо-пасном месте.

Титры и выражение благодарности

До окончания монтажа используйте рабочее название фильма.

Тщательнейшим образом проверьте, кого вы должны поблагодарить.

Тщательно проверьте орфографию, уделяя особое внимание написанию имен собственных (люди всегда замечают, если что-нибудь не так, и за-поминаютэто).

На всякий случай лучше сделать запись титров подлиннее.

Титры должны хорошо смотреться.

Экранное время каждой странички титров должно быть в полтора раза длиннее, чем время, за которое вы бы прочитали эту страничку вслух.

Не думайте, что хорошие титры можно сделать быстро. Титры - это ваше последнее испытание.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Темы монтажа и режиссуры в документалистике невозможно исчерпать в одной книге. А тем более в скромном объеме тех выдержек, которые были предложены читателю. Каждый думающий режиссер, монтажер, оператор, сце-нарист или звукорежиссер могли бы привнести в нее еще очень многое из сво-его обобщенного и индивидуального опыта. Но М. Рабигеру - одному из немно-гих - удалось создать книгу, которая дает цельное представление о творческих приемах и методах работы в документалистике.

Как бы ни различались терминология и организация работы над филь-мами и передачами в России и на Западе, в режиссуре, в широком ее понима-нии, эти несоответствия отходят на второй план, становятся несущественными. Главное, основанное на приспособлении драматургии, выбора принципов съемки, монтажа и озвучания к особенностям человеческого восприятия и соз-нания, проявляется как единое независимо от страны, языка и даже культуры.

Режиссура - дело сложное. Не думайте, что, прочитав один раз М.

Рабигера, вы научитесь всему, о чем он написал. Вам придется возвращаться и пе-речитывать его советы еще не один раз, работая над своими произведениями. Но мы надеемся, что, делая все новые и новые открытия в своей профессии, вы будете с благодарностью вспоминать эту книгу.

СОДЕРЖАНИЕ

ПРЕДИСЛОВИЕ*

Обзор монтажно-тонировочного периода*

Монтаж на бумаге: работа над созданием структуры*

Монтаж: первая сборка*

Монтаж: процесс усовершенствования*

Монтаж: последний этап*

Монтажные проекты*

Повторение главного*

ЗАКЛЮЧЕНИЕ*

ИНСТИТУТ ПОВЫШЕНИЯ КВАЛИФИКАЦИИ РАБОТНИКОВ ТЕЛЕВИДЕНИЯ И
РАДИОВЕЩАНИЯ

Редакционно-издательский отдел

МОНТАЖ

Реферативное изложение главы из книги МАЙКЛА РАБИГЕРА РЕЖИССУРА
ДОКУМЕНТАЛЬНОГО КИНО

Перевод А.Лыковой Предисловие и комментарии
доктора искусствоведения, режиссера кино и телевидения А-Г.Соколова
Редактор Л.А.Скопинцева Тираж - 30 экз.