

АЛАН РОЗЕНТАЛЬ

Создание кино и видеофильмов от А до Я

Часть 1

От замысла до проекта

ГЛАВА 1 . Подготовка плацдарма

Время от времени я встречаюсь со своим партнером Ларри, чтобы обменяться новыми киноидеями. Обычно Ларри сидит, лихорадочно делая записи, а я брожу вокруг него с чашкой кофе.

«Как насчет сериала о городах? — говорю я. — О нашем вчерашнем, сегодняшнем и завтрашнем дне, изменениях в окружающей среде, о том, как эти изменения сказываются на качестве нашей жизни. А может снять разделенные города: Бейрут и Берлин, Иерусалим и Белфаст? Или, например, покинутые — Анкор Ватт, Фатипур Сихри? Еще есть заново отстроенные: Токио и Ковентри. В качестве лейтмотива можно использовать «Метрополис». Ну, что ты об этом думаешь?»

Теперь наступает очередь Ларри. «А я бы хотел сделать фильм «Британский стяг над Эдемом» о британских писателях и актерах Голливуда 30-х годов. От Гарри Гранта до Бориса Карлова. Их было немало. Они даже организовали свою крикетную команду с Дейвидом Нивеном и Эролом Флинном. А вот еще идея: мы снимаем знаменитых генералов на местах бывших сражений, где оживают их воспоминания.»

Идеи, конечно, не возникают непосредственно на встрече. Чтение, новости политики и текущие события позволяют нам заранее подготовить целый блок потенциальных материалов. Эти материалы со временем созревают, и мы обсуждаем уже обдуманные и сформулированные идеи, проверяя их друг на друге. Некоторые из них новые, некоторые возникли давно. Часто прежняя идея неожиданно становится воплотима, приобретая актуальность в свете происшедших событий. Так, трагедия землетрясения в Армении возродила мой интерес к теме городов.

Выбор темы

За внешней хаотичностью наших встреч скрывается серьезный творческий процесс.

Подшучивая друг над другом, мы с Ларри приближаемся к принятию серьезного решения о том, чтобы потратить несколько месяцев собственной жизни на съемку фильма. Но прежде, чем что-то предпринимать, мы должны ответить на один очень важный вопрос: «Почему мы хотим снять именно этот фильм?». Данный вопрос имеет решающее значение.

Зачастую другого выбора у нас нет. Мы одержимы темой, она преследует нас уже несколько лет. Мы вкладываем в нее все воображение, чувства, мысли. Мы не можем не говорить о ней, наш жизненный и политический опыт соответствует будущей работе.

Я убежден, что именно так создаются лучшие фильмы. Они рождаются из страстного желания сказать человечеству о человечестве что-то интересное, новое, жизненно важное как, например, в фильме Роба Эпштейна «Время Харви Милк» или «Совершенно позитивно» Питера Адера. Некоторые работы просто затрагивают какой-то вопрос (Марлон Риге «Установка цвета»), некоторые призывают к социальным или политическим переменам (Эйб Ошероф «Мечты и кошмары», Барбара Коппл «Графство Гарлан»). Иногда фильм становится предупреждением из прошлого будущим поколениям (Клод Ланцман «Шоа», Марсел Офулс «Агония и жалость», великолепный сериал Генри Хамптона «Взгляд на призм»).

Можно годами обдумывать тему и мечтать о фильме, но этого не достаточно. Рано или поздно придется задуматься над еще одним принципиальным вопросом: можно ли из этого сделать историю? Если тема представляет собой только вопрос для общего обсуждения, отдайте ее в ток-шоу на телевидении. В основе хорошего документального фильма лежит крепкий повествовательный стержень и история, рассказанная максимально убедительно и драматично.

Да, я знаю, что существуют прекрасные и талантливые документальные картины, снятые в

импрессионистской манере без всякой истории. Среди наиболее выдающихся работ этого жанра, появившихся в последние годы, можно назвать фильмы «Сатя» Эллен Бруно и «Империя луны» Криса Самуэльсона. Однако я продолжаю настаивать на том, что драматический сюжет является основной составляющей документального фильма. Захватывающий сюжет сразу переводит ваш фильм из категории «интересных» в категорию «незабываемых». Рик Берне («Доннер Пати») повествует о трагичной жизни и смерти первых американских поселенцев. Фильм «Сердца тьмы» рассказывает о сложностях съемки картины «Апокалипсис сегодня».

Мощный сюжет всегда обладает силой обобщения, выходя за рамки одной личности. Фильм Джона Петта «Утро» посвящен высадке союзников в Нормандии во время Второй Мировой войны, Антони Томас («Да придет царствие твое...») рассказывает о развитии религиозного Фундаментализма в Техасе и так далее.

Таким образом, я всегда начинаю с драматичной истории, которая меня увлекает. А что дальше? Если появляется идея, на которую стоит потратить несколько месяцев жизни, я задаю себе кучу вопросов.

Целесообразна ли идея? Есть ли в ней интересные герои, на которых можно построить сюжет? Какой потребуется бюджет? Будет ли идея представлять интерес для широкой аудитории? Как можно развить замысел? Мы начинаем подготовку плацдарма, и выясняем, есть ли в нашей идее потенциал, достаточный для ее воплощения. В принципе, если идея стоящая, нужно немедленно приступить к делу, но перед этим все-таки необходимо ответить на последний и главный вопрос: сможем ли мы продать нашу блестящую идею? И если да, то как?

Очень здорово быть сценаристом, но, как правило, серьезный режиссер-сценарист с самого начала должен заниматься поисками финансирования, особенно если он выполняет функции продюсера. Таким образом, сценарист проделявает двойную работу. Во-первых, он должен написать заявку, то есть документ, где кратко сформулирует основную идею и попытается убедить какую-либо финансирующую организацию — спонсора, ассоциацию или телекомпанию — субсидировать фильм. Во-вторых, сценарист должен написать сценарий. Значительная часть этой книги посвящена проблемам и вопросам, связанным с написанием заявки. Если вам подадут фильм на тарелочке с голубой каемочкой, и вы не беспокоитесь о финансировании или о том, как продать свои идеи, можете пропустить эти страницы. В таком случае было бы здорово, если вы черкнули мне записку и рассказали, как вам это удалось, потому что я уже позеленел от зависти.

Нужно ли писать сценарий?

Если бы вас попросили назвать девять-десять выдающихся документальных фильмов или сериалов, вполне вероятно, что среди них могли оказаться «Нанук» («Nanook of the North»), «Больница» («Hospital»), «Самый лучший парень» («The Best Boy»), «Графство Гарлан» («Harlan County»), «Мозг» («The Brain»), CBS Reports, «Военная игра» («The War Game»), «Дневник для Тимоти» («Diary for Timothy»), «Прогулка по двадцатому веку» («A Walk Through the Twentieth Century»), «Девушки-солдатки» («Soldier Girls») и «Развязанные языки» («Tongues Untied»). Чем примечателен этот список? Прежде всего, разнообразием: от классического социального портрета инуитов-эскимосов, сделанного флаэрти, до тонкого наблюдения за жизнью Англии конца Второй Мировой войны, снятого Дженнингсом. «Самый лучший парень» повествует о жизни умственно отсталого человека; «Графство Гарлан» — о бастующих шахтерах. «Военная игра» — ужасающая документальная драма о возможных последствиях атомного взрыва в маленьком британском городке. Все они, каждый по-своему, являются примерами действительно выдающихся документальных фильмов.

Какое участие в этих проектах и их успехе принимали сценаристы? За исключением сериала CBS Reports только пять или шесть работ — «Военные игры», «Мозг», «Двадцатый век» и, может быть, «Дневник для Тимоти» — имели что-то, напоминающее полную предварительную сценарную версию или план. Другие фильмы создавались без всякого

сценария. Наверное, существовали какие-то наброски или заметки, велись длинные дискуссии о том, какие эпизоды снимать, но подробных сценариев с предполагаемым видеорядом и дикторским текстом не существовало. Большинство фильмов было собрано непосредственно на монтажном столе. Следовательно, можно сделать хороший фильм и без сценария или, по крайней мере, чернового сценария, который четко определит действие и его развитие, представит полный дикторский текст или его основные тезисы. Это, конечно, подтверждено успехом метода киноправды в 1960-х годах и почтением, оказываемым пионерам этого жанра.

Да, можно снимать фильм без предварительного сценария. Нельзя снимать фильм без концепции. Под концепцией я понимаю общую идею, которая придает фильму определенное направление в соответствии с ясным планом. Но к этому мы вернемся позже.

Назначение сценария

Если мастера киноправды прекрасно обходятся без сценария, то, видимо, все остальные тоже могут отказаться от него. Подумайте о колоссальной экономии времени, кофе, сигарет, истрепанных нервов, ведь достаточно всего нескольких черновых набросков. Прекрасная перспектива!

Так почему сценарий? Потому что сценарий является наиболее логическим и целесообразным путем создания фильма. Я рассматриваю фильм как нечто сходное с архитектурным проектом. Здания можно возводить без базового дизайна и рабочих чертежей, в такой же степени можно без сценария создавать любые фильмы, но в обоих случаях существует миллион причин для того, чтобы записать и оформить творческие идеи. Другими словами, приличный сценарий в тысячу раз упрощает задачу создания фильма. Почему это происходит? В чем состоит действительная польза сценария и каковы его основные функции?

1. Сценарий является организационным и структурным инструментом, справочником и руководством, необходимым для всех участников фильма.
2. Сценарий представляет идею фильма всем, заинтересованным в его производстве, формулируя ее четко, просто и образно. В сценарии указана тема фильма и развитие его действия. Сценарий дает спонсору возможность понять, о чем фильм, и убедиться, что общие предварительные беседы оформились в приемлемые для фильма идеи.
3. Сценарий необходим как режиссеру, так и оператору. В нем содержится важная для оператора информация о настроении, действии и отдельных аспектах съемки. Этот документ должен помочь режиссеру в определении подхода и линии развития сюжета, его внутренней логики и последовательности.
4. Сценарий в дальнейшем поможет всей съемочной группе, так как в нем есть ответы на многие важные вопросы:
 - Размер бюджета;
 - Количество съемочных площадок и съемочных дней;
 - Необходимая осветительная аппаратура; «
 - Наличие спецэффектов;
 - Использование архивных материалов;
 - Необходимость дополнительной аппаратуры и оптики.
5. Сценарий станет руководством для режиссера монтажа, раскрыв предполагаемую структуру фильма и последовательность эпизодов. На практике монтажер читает исходный сценарий, но работает с несколько иным документом — монтажными листами. (По определенным причинам монтажные листы могут значительно отличаться от исходного сценария)-

Следовательно, сценарий является рабочим документом, а не литературным произведением. Это основа всех планов и действий. Он может оказаться выдающимся художественно-литературным произведением (что случается крайне редко), но это не самое основное предъявляемое к нему требование. Сценарий существует для того, чтобы изложить содержание фильма и предложить оптимальный способ его создания.

Я уже воспользовался аналогией с архитектурным проектом, но это сравнение верно только до определенной степени. Сценарий является руководством или первым тактическим планом сражения, самым удобным способом запустить фильм на основе информации, известной на момент написания. Это только примерный план движения по неотмеченной на карте территории, где указаны конечная цель маршрута и путь, который на этом этапе представляется наиболее вероятным.

Реальные съемки могут заставить вас многое изменить. Например, запланированные эпизоды не дали нужный эффект. Отличный персонаж, который выглядел таким живым и открытым во время пробного интервью, на пленке оказался плоским и ненужным. Хваленый карнавал, который вам расписали как потрясающее зрелище и который должен был стать кульминацией фильма, вышел ужасно унылым. Часто появляются и новые возможности: необычные персонажи или непредвиденный поворот событий. Даже самый подробный план не может предотвратить все неожиданности. В любом случае вам может понадобиться коренным образом изменить свое понимание фильма и сценария: пересмотреть отснятые эпизоды, отказавшись от одних и оставив другие, поменять местами целые части фильма. Теория практически никогда не совпадает с практикой, являясь неисчерпаемым источником головной боли для режиссера. Сценарий, который так привлекательно выглядел на бумаге, оказывается совершенно бесполезным после предварительного монтажа материала: ритм никуда не годится, фильм перегружен информацией и так далее до бесконечности. Приходится выверять сценарий, вырезать и перемонтировать эпизоды в соответствии с новой логикой. В большинстве случаев это делается относительно просто: сценарий модифицируется с учетом изменений без разрушения основной структуры и замысла фильма.

Основные стадии работы над фильмом

Чтобы увидеть потенциальные проблемы сценария, полезно Представить себе весь процесс создания фильма, основные стадии которого приведены ниже. Производство документального фильма с предварительно написанным сценарием, скорее всего, пройдет следующие этапы:

1. Разработка сценария;

Идея и ее развитие;

Обсуждение со спонсорами и финансирующими структурами;

Предварительное исследование;

Написание заявки;

Согласование заявки;

Согласование бюджета;

Исследование;

Написание режиссерского сценария;

Согласование и редактирование сценария.

(После этого сценарист может немного расслабиться, но ненадолго, так как скорее всего будет активно участвовать в процессе производства фильма.)

2. Режиссерский период (на основе сценария);

3. Съемки;

4. Монтаж;

Монтаж изображения на основе переработанного сценария; Монтаж звука и наложение дикторского текста по согласованному текстовому сценарию; , /

5. Микширование звука;

6. Завершающая лабораторная работа (кино).

Иногда сбивает с толку само слово сценарий, которое имеет множество совершенно разных значений в зависимости от производственной стадии. Кроме этого, можно там и сям услышать слова сценарная версия и синопсис. В действительности все просто:

Идея (замысел). Мы уже знаем, что это такое.

Заявка или синопсис. Чаще всего это несколько страниц с набросками замысла или темы

фильма: предлагается общее решение и кратко пересказывается сюжет (история).

Назначение этого документа - представить задачи фильма и развитие сюжета финансирующей организации.

Режиссерский сценарий. Это согласованный основной план (мастер-план). Чаще всего в нем содержится относительно полное описание видеоряда, сопровождаемое схемой идей или предварительным дикторским текстом. Режиссер руководствуется этим сценарием при съемках, составлении съемочного графика и соответствующей сметы. Выше уже упоминалось, что режиссерский сценарий даст оператору возможность выбрать и подготовить необходимую съемочную и осветительную аппаратуру.

Монтажные листы (видеоряд) либо совпадают с режиссерским сценарием, либо существенно отличаются от него. Обычно режиссер фильма просматривает отснятый рабочий материал вместе с монтажером. Если режиссер решит опустить, добавить или изменить эпизод, он скорее всего составит новый сценарий или сделает пометки для монтажера. Именно это мы и называем монтажными листами. Необходимо помнить, что монтаж производится на основании имеющегося рабочего материала, который может потребовать радикального изменения основного сценария. Отсюда появляется необходимость составления отдельного монтажного сценария (монтажных листов).

Сценарий дикторского текста является не столько сценарием, сколько окончательным вариантом дикторского текста, сопровождающего изображение. Режиссерский сценарий большинства событийных или биографических фильмов содержит только общую схему основных идей, а написание точного текста откладывается до окончательного закрепления видеоряда. Однако, даже если текст написан на ранней стадии производства, он обычно изменяется при монтаже, что приводит к необходимости создания нового сценария дикторского текста уже на самом последнем этапе.

Составление и запись дикторского текста являются завершающей стадией монтажного процесса.

ГЛАВА 2. Начало работы

На старте работа сценариста делится на две стадии: 1) от рождения идеи до оформления и принятия заявки; 2) от исследования до согласования режиссерского сценария. Обе стадии предполагают большой объем письменной работы, но ее цели различны. Конечная цель первой стадии — продажа идеи фильма потенциальным спонсорам. На второй стадии создается рабочий документ, который ляжет в основу производства фильма на всех этапах, от начала съемок до завершения проекта.

Получается, что сценарист — это рекламный агент, торгаш? В большинстве случаев — да! Иногда его приглашают только для того, чтобы написать сценарий уже запущенного проекта. Но чаще всего сценарист сам является продюсером или работает в тесном контакте с последним; в этой ситуации он должен создать листок бумаги, который продаст идею фильма.

Безусловно, на первой стадии существуют и другие задачи: упорядочивание мыслей, ясное формулирование идеи, согласование целей и задач со спонсором. Но, как правило, истинная цель этой стадии — убедить кого-либо принять предложение и профинансировать фильм, который может стоить от 5000 до 250000 долларов. На этом пути существуют четыре краеугольных события:

1. Подача основного предложения;
2. Обсуждение идеи или предложения со спонсором, телеканалом или другой организацией;
3. Написание и представление сценарной заявки;
4. Обсуждение заявки и подписание контракта.

Выполнение всех стадий неизбежно, если замысел фильма исходит от вас лично. Если автором идеи или заказа выступил телевизионный канал или спонсорская организация, тогда вы можете начинать прямо с заявки. В этой главе я хочу подробно рассмотреть стадии 1 и 2.

Основное предложение или идея

Основное предложение содержит письменную формулировку жущей идеи фильма. Это может быть небольшая записка, письмо или меморандум, призванный заинтересовать адресата настолько, чтобы он принял решение о финансировании картины. Ключевое слово — заинтересовать. Записка может быть составлена официально или дружески, серьезно или шутливо, но она написана для того, чтобы заинтриговать читателя, стимулировать его интерес и воображение. Вы должны добиться следующей реакции: «Отличная идея! Давайте обсудим ее подробно!». Записка должна быть написана коротко и по существу. Интересная идея бросается в глаза сразу. В письме автор в двух словах пересказывает содержание фильма и объясняет, почему идея нравится ему и обязательно должна понравиться спонсору. Вот несколько примеров.

Помогите!

Если любой взрослый боится лечь в больницу, то что чувствуют в такой же ситуации дети? Мы считаем, что проблемы, с которыми сталкиваются дети при госпитализации, слишком долго игнорировались.

В связи с этим мы предлагаем снять десятиминутный фильм, рассчитанный на детей от четырех до двенадцати лет, который помог бы им справиться со своим страхом. В настоящее время назрела серьезная необходимость в таком фильме, а больница Веллингтон, имеющая международную репутацию в сфере ухода, лечения и условий содержания детей, представляется нам идеально подходящим учреждением для создания и поддержки такого прогрессивного фильма.

По нашим оценкам стоимость производства составит около 12000 долларов.

Предложение краткое, но воспринимается легко. Оно может сопровождаться предложением встречи для обсуждения деталей проекта в случае возникновения предварительного интереса. Помимо этого можно более подробно обосновать выгоду производства такого фильма для госпиталя.

Другую идею можно сформулировать следующим образом:

Уважаемый доктор Корте, За последний месяц я прочитал как минимум три статьи в различных журналах, начиная с Ньюсуик и заканчивая Нью-Йоркер, о распространении стресса и резко возросшем числе самоубийств среди подростков. Что это — простое совпадение или традиция всех времен и народов?

Сложившаяся ситуация навела меня на мысль о вашем отделе, который заслужил столько хвалебных откликов в прессе в связи с исследованиями студенческого стресса и новаторскими методами его преодоления.

Я хотел бы предложить вам участие в документальном фильме об общей проблеме стресса. Этот фильм будет способствовать популяризации и распространению ваших методов лечения во всем мире. Мы можем снять его как научно-популярный фильм, либо дать некоторую волю фантазии и проследить несколько типических случаев, выбрав студента первого курса и выпускника, исследовать их проблемы и способы их разрешения.

Думаю, что не ошибаюсь, предполагая наличие большого интереса к такому фильму. Я также полагаю, что будет не очень сложно убедить университет и научно-исследовательский центр предоставить около 20000 долларов на производство картины. Что вы думаете по этому поводу? Можем ли мы встретиться для более детального обсуждения проекта?

В двух рассмотренных примерах предложение исходит от автора-продюсера. Иногда происходит наоборот: спонсор или телеканал объявляет творческий конкурс по какой-либо

общей теме. Тогда развитию индивидуального решения этой темы целиком зависит от авторов. Вот как выглядит одно из последних обращений Британского Центра Иммиграции: Основное предложение или идея

Творческий конкурс

Британский Центр Иммиграции планирует создание серии короткометражных документальных фильмов о проблемах прибывающих в Англию иммигрантов и процессе их успешной ассимиляции. Предложения, не превышающие объем трех машинописных страниц, должны быть поданы в трех экземплярах. Продолжительность фильма — 20 минут, выделяемая смета на каждый фильм — 15000 долларов. Предложения принимаются в Центре до 31 июля.

Вариант заявки на участие в конкурсе:

Оркестр

Фильм рассказывает о необычном манчестерском оркестре, состоящем из тридцати индусов, выходцев из Нью-Дели и Мадраса. Они живут в Англии уже пять лет. Далеко не все из них свободно говорят по-английски. Многие участники оркестра в Индии были профессиональными музыкантами, но сейчас они осваивают новые профессии, чтобы зарабатывать на жизнь в Манчестере.

Три года назад под руководством и по инициативе Асоке Бадра они организовали ансамбль индийской народной музыки.

Три раза в неделю они встречаются на репетициях. За последний год они дали большие концерты в Манчестере и Лондонском Концертном Зале. На будущий год оркестр приглашен выступать в Линкольн-Центр в Нью-Йорк.

Мы считаем, что знакомство с оркестром и его участниками позволит рассказать о необычном и эффективном решении проблемы ассимиляции иммигрантов.

Предложение подразумевает рассказ об этих людях, их проблемах, отношении к новой стране. В результате получится оптимистическая история. Вполне очевидно, что тема оркестра станет ее изящным обрамлением.

Я обдумывал эту тему, но не пробовал предложить ее заказчику. Тем более мне было интересно, когда, спустя несколько лет, я узнал, что Джим Браун, кинематографист и профессор университета из Нью-Йорка, только что закончил документальный фильм об оркестре иммигрантов из России в Америке.

Обсуждение будущего фильма со спонсорами или заказчиками

Предположим, вы получили благоприятный ответ на ваше первоначальное предложение. Врач, спонсор, канал или агентство заинтригованы. Они хотели бы подробнее ознакомиться с идеей предупредив, что окончательно еще ничего не решили. Вам назначена встреча. В повестке дня скорее всего будут следующие пункты: тема и задачи фильма; аудитория, на которую он рассчитан; трактовка идеи; бюджетные и временные ограничения. Тщательно обдумайте эти вопросы, чтобы не раздумывать над ответами. Помимо этого вы должны решить, какие вопросы обсудить со спонсором, чтобы впоследствии, когда вы начнете серьезно работать над фильмом, не возникало серьезных недоразумений.

Тема и задачи фильма

Независимо от того, каким будет фильм и кто его финансирует, важно с самого начала определить тематические границы и задачи фильма. Нужно стремиться к четкой формулировке или основному определению, из которого станет ясно, о чем фильм, что и кому он должен рассказать и какой цели достичь. Прежде, чем что-либо обсуждать, необходимо решить эти вопросы для себя. Толковая формулировка предназначена не только

для спонсора. Она не позволит вам отклониться от темы в процессе создания фильма. Постарайтесь понять, зачем вы снимаете фильм. Он может выполнять множество функций, и вы должны иметь о них представление. Фильмы бывают развлекательными, учебными, имиджевыми (корпоративными), предупреждают о скрытой опасности, становятся попыткой разбудить самодовольную общественность, в лучшую сторону изменить привычки и поведение людей. Возможно, ваш фильм выполнит все эти задачи или ни одной из них, но надо с самого начала знать, для чего вы работаете.

Если тема задана спонсором, попытайтесь с самого начала выяснить отношение к ней. Почему она его интересует? Чего он ждет от этого кта и каких результатов старается добиться? В идеальном случае вы окажетесь единомышленниками, хотя так происходит далеко не всегда. О этому лучше сразу устранить недомолвки, чем впоследствии получать неприятные сюрпризы, которые будут отрицательно сказываться на работе.

Аудитория будущего фильма

Невозможно обсуждать задачи фильма, не учитывая зрительскую аудиторию. Выясните все о потенциальном зрителе сами или проконсультируйтесь со спонсором. Узнайте состав вашей аудитории, на какой зрительский круг рассчитан фильм и как лучше всего подать материал. Ответы на эти вопросы имеют существенное значение. Написание сценария для телевидения — сложный процесс, так как телеаудитория весьма обширна. При создании телевизионного документального фильма нужно рассчитывать на все возрастные группы, от четырнадцати до семидесяти пяти, все образовательные уровни, различную религиозную и социальную ориентацию.

Что нужно знать о потенциальном зрителе?

Во-первых, общий состав аудитории. Кто конкретно будет смотреть фильм? Какого возраста ваш зритель? Каковы его политические и религиозные взгляды? Для какой аудитории вы работаете: городской, сельской, искушенной, образованной, непрофессиональной, безработной? Ответы на эти вопросы помогут вам вступить в прямой диалог с аудиторией, а не подниматься выше ее уровня, опускаться ниже его или вовсе игнорировать.

Далее, вам необходимо знать, в каком контексте будет демонстрироваться фильм: в школе, церкви, университете, по телевидению во время массового просмотра или в поздние ночные часы. Рассчитывая на прайм-тайм, придется несколько смягчить заявку. Позднее время показа сокращает численность аудитории, но зато вы сможете продемонстрировать более радикальный и революционный подход к теме.

Будет ли фильм демонстрироваться на шикарном банкете или в маленьком деревенском просмотрном зале? Рассчитан ли он на специфический круг зрителей в одной стране или его увидят во всем мире? Пойдет ли он в рамках сериала или самостоятельно?

Очень важно прочувствовать и понять отношение аудитории к Какой точки зрения придерживаются зрители: знакомы ли они с Не испытывают ли они чувства страха или неприятия к ней? Существуют ли какие-либо преодолимые или непреодолимые предрассудки? Выходит ли тема за рамки типичного восприятия аудитории? Одобряют ли они подход к теме, выбранный в фильме, или будут против негсР Практические последствия решения этих вопросов очень важны Например, при работе над фильмом о контроле рождаемости иметь представление о том, на какую аудиторию вы рассчитываете, обязательно-католическую или протестантскую, консервативную или либеральную. То есть, вы должны понимать культуру и верования аудитории, к которой вы пытаетесь обратиться и на которую хотите оказать влияние. Если вы пренебрегли этим элементарным условием, даже технически крепкий фильм не найдет понимания у зрителей.

Подходы к теме фильма

«Каков будет ваш подход к теме? Как вы собираетесь сделать фильм?» — эти вопросы неизбежны при первой встрече со спонсором. На этом этапе я стараюсь по возможности кратко выражать свои мысли, по крайней мере, если тема мне мало знакома, или я

недостаточно хорошо знаю спонсора. Прежде, чем окунуться в работу с головой, мне нужно время для ознакомления с предметом.

В поиске решения фильма постарайтесь найти в теме какие-либо точки отсчета. Вот наиболее типичные из них:

1. Ситуационные или личные конфликты;
2. Наличие сильных или харизматических личностей;
3. Возможные объекты особенного внимания;
4. Изменения характеров или ситуации (мгновенные или постепенные).

Существуют другие отправные точки, но вышеуказанные четыре пункта — наиболее продуктивные для обдумывания.

Вопросов и сомнений возникает много, однако спонсор обязательно захочет услышать от вас хоть какой-нибудь намек на решение фильма. Если тема «ваша», вы долго работали над ней, то вам будет не трудно удовлетворить его любопытство. Неприятности начинаются, если вы не имеете ни малейшего представления о теме.

Обсуждение будущего фильма со спонсорами или заказчиками

Иногда я просто тяну время. Работая над большими проектами, я непременно условие: прежде, чем определиться с решением темы, я должен провести предварительное исследование. Но если спонсоры все-таки настаивают, у вас не остается другого выбора, кроме как включаться прямо на месте. Даже если вы уверены, что придуманная сейчас идея будет твергнута вами сразу после окончания беседы.

Впервые такой вопрос застал меня врасплох, когда я работал в оvestях. Директор музея, где я снимал репортаж, ни с того, ни с сего поинтересовался, как бы я сделал большой фильм о музее. Я ни разу здесь не был и успел только один раз быстро пробежать по музею. Поэтому я сказал первое, что пришло в голову: мы могли бы показать экспозицию глазами двух восьмилетних детей. В этом возрасте человек любопытен, его взгляд на окружающий мир придаст теме новизну и необычность, разрушит стереотип интеллектуально-библиографичных фильмов о музеях. В конце-концов, я не получил заказ на фильм. Может надо было промолчать? Все-таки, я так не думаю.

В отличие от меня мой друг получил заказ, потому что в нужный момент отважился высказать неординарную мысль, так как имел дело с людьми, обладающими развитым воображением. Ему тоже пришлось сразу включаться в тему, не имея никакой информации о ней. Государственная налоговая служба Вермонта решила в популярной форме убедить налогоплательщиков платить местные налоги. Имея слабое представление о системе налогообложения, Дейвид предложил такой сценарий: герой во сне возглавляет восстание против уплаты налогов. Он пользуется всеобщей поддержкой и популярностью. Но неожиданно везде появляются воры и бандиты, потому что нет денег, чтобы оплатить работу полиции, закрываются больницы и школы, наступает хаос. Герой в шоке просыпается и бежит заполнять налоговую декларацию. Такое жизнеутверждающее решение фильма отлично проиллюстрировало главную идею: налоги необходимо платить для обеспечения социального порядка.

Одна из главных сложностей состоит в том, чтобы заставить спонсоров отказаться от собственного решения фильма. Это случается: они месяцами придумывали сюжет и подход к теме, а вы убеждены, что все их придумки — глупости. Например, они хотят запечатлеть в главной роли своего генерального директора или главного акционера, но вы считаете, что это загубит фильм. Если в идее нет ничего хорошего, ее нужно тактично убить в зародыше.

Теоретически, лучше всего отложить обсуждение подхода к теме до завершения исследования, но это не осуществимо на практике, ибо особенности это относится к новостным проектам, где срок между оформлением идеи и началом съемок настолько не принимается в расчет что считается несуществующим. В действительности вы сразу начинаете обдумывать подход, а последующее исследование либо подтверждает ваши интуитивные предположения, либо развенчивает заблуждения.

Замысел и реальность ограничения по срокам и деньгам

Одна из задач первой беседы — отделить возможное от невозможного и внести в планы элементы реальности, рассмотрев бюджетные ограничения, сроки и технические вопросы. В принципе, такой разговор должен происходить между продюсером и спонсором, но поскольку он может иметь решающее значение для сценария, я считаю, что участие сценариста обязательно.

Бюджетные ограничения. Поскольку смета в основном определяет ваши возможности, все существующие бюджетные ограничения нужно выяснить сразу. Грандиозные замыслы спонсора (или ваши собственные) могут стоить 100000 долларов, но оказаться неосуществимыми, если выделено только 20000. Сценарий должен быть выполним в тесных бюджетных рамках. Это золотое правило номер один.

Большинство специалистов, работающих в области теледокументалистики, имеют реальное представление о стоимости производства фильма. Их мнение редко разделяют финансирующие организации. Спонсоры всегда впадают в шок от предоставленной сметы, но мое сердце больше не екает, когда я в очередной раз слышу: «Что! Тридцать тысяч долларов! Мы запланировали потратить не больше пяти! Наверное, слайд-шоу будет дешевле и лучше!».

Лучше всего составить предварительную смету до начала переговоров со спонсорами.

Исходя из предварительного сценария, спланируйте количество съемочных дней, стоимость монтажа, расходы на пленку и т.д. — не забыв включить гонорар режиссера-постановщика. Необходимо учесть все расходы, чтобы сообщить спонсору, сколько стоит ваша блестящая идея и оценить выполнимость проекта на основе бюджета, который он предлагает.

Следовательно, второе золотое правило: не соглашайтесь на бюджет, который не соответствует вашему представлению о фильме. Бюджетные ограничения оказывают прямое воздействие на сценарий (но не воображение). Пренебрегая этим правилом, вы подвергаете себя финансовому риску.

Иногда ваше положение позволяет вам диктовать свои условия. Если финансирующая структура заинтересована именно в вас или в вашей идее, можно смело начинать борьбу за наиболее благоприятный бюджет. Что такое наиболее благоприятный бюджет? Постарайтесь со своей стороны узнать все о заказчике или спонсоре: его финансовое положение, основной способ получения прибыли, перспективы развития. Поняв ситуацию, делайте свою ставку. При наличии конкурентов положение во многом осложняется: встает вопрос, как сделать наиболее умеренную бюджетную ставку, которая позволит выдержать соревнование с другими претендентами, но в то же время снять качественный фильм и получить прибыль.

Сроки. Рассмотрите возможные ограничения по срокам: окажут ли они влияние на производственный процесс? Если это так, о сроках нужно договориться сразу. Например:

1. Фильм должен быть готов к определенной дате: ежегодному совещанию спонсорской организации или политическому празднику в стране. Достаточно ли времени для производства качественного фильма?
2. Сезонные или климатические изменения (режимная съемка) имеют решающее значение. Может быть, придется производить съемки в период снегопадов или дожди могут сорвать съемки с вертолета?
3. Съемки зависят от какого-либо частного лица, компании, группы лиц, событий, отсутствие которых может поставить съемки под угрозу.

При наличии подобных препятствий, хорошо подумайте прежде, чем начинать работу. Если вы не можете согласовать жесткий съемочный рафик, лучше отказаться от проекта.

Впоследствии вы поймете, что ступили правильно. В связи с этим я хотел бы привести один пример.

Летом 1985 года я встретил удивительного человека. Джон Хаусман, сценарист, продюсер, режиссер и герой сериала *The Paper Chase*, был свидетелем практически всех основных перемен в области кино, театра и телевидения США в период с 1940 по 1980 годы. Он работал с Орсоном Уэллсом на Фильме «Гражданин Кейн», продюсировал «Жажда жизни» с

практически всех в средствах массовой информации. Я подумал, что можно сделать великолепный фильм о развитии средств массовой информации на протяжении сорока лет, с участием и комментариями Хаусмана. Хаусман одобрил идею и выразил желание сотрудничать, но меня остановил его возраст. В 1985 ему было 83 года. Я рассчитал, что восемнадцать месяцев уйдет на поиск финансирования и запуск проекта, затем еще восемнадцать месяцев мы потратим на съемки и завершение фильма. Мог ли я рассчитывать на здоровье Хаусмана на три года вперед? Я понял, что это слишком большой риск, и отказался от идеи. Хаусман умер в 1988 году.

Кино или видео. Что хочет получить заказчик в качестве готовой продукции — видеокассету или кинофильм. Выбор обуславливается не столько техническими причинами, сколько задачами и рынком сбыта фильма. Видео предпочтительнее в следующих случаях:

1. Программа предназначена для демонстрации в офисе или дома;
 2. Зрителям необходимо просматривать эпизоды по несколько раз, возвращаться назад или перематывать кассету вперед, либо останавливать просмотр для проведения дискуссии;
 3. Необходимо провести съемку огромного количества материала, а вы вынуждены осторожно обращаться со сметой. В этом случае вам окажет неоценимую помощь низкая стоимость видеопленки;
 4. Предполагается большое количество копий фильма при низкой себестоимости;
 5. Вы планируете использование изощренных спецэффектов и считаете, что их лучше сделать электронным способом.
 6. Надо работать очень быстро, часто меняя место съемки, и одновременно отслеживать качество материала на мониторе;
 7. Камера должна быть максимально незаметной по политическим или иным причинам.
- Таким образом был снят фильм Эллен Бруно «Сатя» о тибетских монахах (Hi-8).

Преимущество кинопленки:

1. Заказчик либо вы сами как автор планируете провести презентацию проекта в кинотеатре.
2. Качество съемок является одним из основных факторов;
3. Сроки монтажа не ограничены: сейчас киномонтаж стоит гораздо дешевле видеомонтажа, но со временем это может измениться.

В сущности, все эти доводы весьма спорны по причине быстрой смены технологий.

Выполнимость. Прежде, чем приступить к новому проекту, я всегда обсуждаю его реальность не с заказчиком, а с самим собой. Иногда в голову приходят фантастические идеи, но вскоре начинаешь понимать, что они не совсем выполнимы с практической точки зрения. Нередко для принятия идеи требуется очень тщательное продумывание.

Примерно за неделю до того, как я начал писать эту главу, один мой приятель, продюсер, сообщил, что собирается снимать фильм о разведывательных службах разных стран и попросил помочь ему. Идея показалась мне великолепной. В архиве Майка уже было два фильма о международном терроризме, поэтому он был одним из очень немногих, кто мог выполнить такой проект. Но при обсуждении замысла сразу всплыло несколько проблем. Не так уж трудно рассказать о шпионах, взрыве корабля Гринпис французами, израильской разведке Моссад, Джоне Ле Карре, сбежавших сотрудниках КГБ и проблемах ЦРУ, но достаточно ли этого? Мы хотим сделать фильм о службах разведки, а не о шпионах и писателях детективов, хотя можно использовать и эти элементы.

Я очень сомневался, что мы сможем получить достоверную и оптимально необходимую информацию об основных разведках мира — ЦРУ, британских M15 и M16, израильской Моссад. Может быть нам удастся взять интервью у таких людей, как Питер Райт (бывший британский агент и автор книги «Spy Catcher»). Кроме того, в 1987 году была опубликована целая масса свидетельств о методах работы Моссад, но я был не уверен, что этого достаточно. Чтобы фильм получился, нужно взять интервью в самой теме. Но самое большее, на что мы могли рассчитывать — старые истории и легенды, основанные на слухах, инсинуациях и диких предположениях. Да, это интересно, но совсем не то, что мы хотели.

Но все-таки я очень не люблю отказываться от идеи. Если в теме заложен потенциальный интерес, нередко альтернативный подход или несколько измененная трактовка укажет путь к ее воплощению. Любая тема на первый взгляд может показаться сомнительной или

неинтересной, но ее можно реализовать при помощи воображения и упорства. В 1975 году Роджер Грэф, выдающийся кинематографист, работающий по методу киноправды, решил снять фильм о том, как принимаются решения в большом бизнесе. Ему был необходим доступ на конфиденциальные заседания правления крупнейших британских сталелитейных и нефтяных корпораций. «Тебе этого никто не разрешит.» — говорили ему все. — «Все решения в большом бизнесе тайно принимают толстые богатые дядьки с сигарами в элегантных интерьерах». Грэф настаивал на своем и, несмотря ни на что, получил разрешение трех крупнейших английских корпораций на съемку заседаний правления в течение шести месяцев. В результате сериал «Решения» стал значительным событием на телевидении.

Идея может казаться неосуществимой, но ее все-таки можно сделать.

Порядок действий в работе над фильмом

Я предложил следующий логический план работы над фильмом: от первоначальной идеи к встречам и переговорам, следствием которых станет составление заявки. Но иногда все происходит прямо противоположным образом: подробная заявка составляется до встречи с заказчиком. Я исходил из того, что встречи состоялись до написания заявки. Теперь посмотрим, как пишутся заявки.

ГЛАВА 3. Составление проекта

Итак, ваша идея принята доброжелательно, потенциальный спонсор заказчик хочет более подробно ознакомиться с ней. Для этого необходимо составить формальную развернутую заявку, которая станет гартвым механизмом проекта. Кроме этого, она решит множество других проблем: упорядочит ваши собственные мысли, продемонстрирует друзьям ваши планы на будущее, предоставит полезную информацию любому заинтересованному лицу. В ней содержится рабочая версия фильма, направление ваших мыслей, точка зрения на тему и ее драматический потенциал. Но основная задача заявки — убедить кого-либо или какую-либо организацию в том, что у вас есть потрясающая идея, вы твердо знаете, что хотите делать, вы квалифицированный профессионал с развитым воображением, и поэтому именно с вами, из всех возможных претендентов, необходимо подписать контракт на фильм или оказать вашей затее финансовую поддержку.

Иногда заявка может потребоваться после подписания контракта с продюсером. Но мы рассмотрим ситуацию, в основе которой лежит продажа фильма.

Стиль и содержание

Самое лучшее правило — простота, ясность и краткость. Краткость не всегда возможна, но это идеал, к которому стоит стремиться. Заявки, направляемые в гуманитарные фонды, нередко занимают сотни страниц, но это исключения из правил. Редкий спонсор или заказчик обладает Достаточным терпением, чтобы прочесть все длинные документы до нча. Скорее всего его внимание привлечет краткое предложение.

Как оформить заявку и какую информацию она должна содержать? На счет не существует твердых правил, но лучше помнить, что заявка является в расчете на определенное лицо или организацию. Обычно в и заявки я включаю следующие пункты:

1. Предложение;
2. Обоснование;
3. Трактовка, форма и стиль;
4. Съёмочный график;
5. Смета;
6. Аудитория, маркетинг и дистрибуция;
7. Биография создателя и рекомендательные письма;

8. Дополнительные сведения.

Предложение. В предложении вы формально заявляете о своем намерении и, как правило, указываете рабочее название фильма, метраж, общее определение темы и характеристику потенциальной аудитории. Из примеров становится ясно, что достаточно всего нескольких строк.

Университетский блюз

Предлагается создать тридцатиминутный фильм на пленке 16 мм о будущем Оксфорда и Кембриджа. Фильм рассчитан на широкую телеаудиторию BBC.

Наша забота

Предлагается создание сорокаминутного фильма на пленке 16 мм о больнице св. Уинстона для демонстрации потенциальным спонсорам в целях привлечения инвестиций.

Обоснование. В этой части заявки содержится краткая информация, знакомящая читателя с темой. Вам необходимо объяснить ему, чем интересна эта тема, почему такой фильм необходим и почему именно он основ их истории, не говоря уже о деталях привлечет своей развлекательностью и/или информативностью широкую зрительскую аудиторию.

Несколько лет назад я решил сделать фильм об утопических движениях 19 века в Америке. Заявку я составлял с моим другом Брайаном Уинстоном. Мы назвали фильм «Дороги в Рай» и составили следующую справку:

Наиболее серьезные и успешные переустройству мира были предприняты усилия по в 19 веке вдоль расширяющихся границ продвижения первых поселенцев Северной Америки. Появились сотни общин, насчитывающих тысячи членов, подавляющее число которых искало спасение в суровой и, по их представлению, старинной христианской практике. Открытие Нового Света и зарождение современного утопизма происходило почти одновременно в течении и, четверти столетия. Одно оказало огромное влияние на О другое, и Новый Свет сразу стал местом, где история и традиции могли быть переделаны и начаты заново.

На протяжении следующих трех столетий потенциал Америки как готовой площадки для проведения социальных экспериментов не истощился, несмотря на провалы, безумия и мошенничество.

Вдохновленные видениями раннехристианской жизни, которая прослеживается вплоть до общины эссенов, обогащенными монастырскими традициями и примером примитивных (в основном германских) протестантских сект, американские христианские радикалы приступили к строительству собственного Иерусалима. Из этого водоворота деятельности возникли основные группы: мормоны, шейкеры, амиши, онды, аманиты, раппиты, зоариты.

На материалы и составление справки ушло достаточное количество времени. Но мы не жалели об этом, так как писали заявку на часовой фильм, который мог лечь в основу сериала. Мы предположили, что фильм об утопиях может понравиться многим, но большинство читателей и зрителей не знают основ их истории, не говоря уже о деталях.

После исторической справки мы обосновали необходимость фильма следующим образом:

В этом фильме или сериале мы оглядываемся на прошлое, чтобы определить наше будущее, так как мечта о лучшем мире не умерла, а только отошла на второй план.

Поэтому мы затрагиваем целый ряд существенных вопросов. Как улучшить свою жизнь, жизнь нашей семьи и детей? Что мы можем узнать из прошлого о сексуальных традициях, структуре семьи и социальной организации? Что могут сказать видения и борьба утопистов о нашем собственном будущем?

Обоснование может быть развернутым или кратким. Вы должны задать е вопрос: достаточно ли у читателя информации для восприятия основного действия или предпосылки фильма? Сможет ли эта информация заинтересовать настолько, чтобы побудить его принять участие в проекте? Обоснование должно стать приманкой, заставить читателя воскликнуть; «Какая потрясающая идея для фильма!»

Трактовка, форма и стиль. Я уже упоминал, что осторожно подхожу к определению формы, трактовки или стиля до проведения исследования которое обычно дает ключ к решению этих вопросов. Но в заявке требуется указать хотя бы пробный подход, особенно если предложение исходит от вас. Именно эта часть заявки отличает ваше предложение от остальных, пришедших на конкурс. Разговоры — это одно, но как вы собираетесь снимать фильм? Ваши идеи интересны, но как вы предполагаете воплотить их на практике? Вот здесь вы опускаетесь на землю. Если вы имеете только пробную структуру и форму, скажите об этом или укажите еще несколько возможных вариантов раскрытия темы, которые вы хотели бы проверить позже.

Вопросы структуры и формы детально рассматриваются ниже, но я все-таки скажу несколько слов и о них. Для большинства телевизионных документальных фильмов выбирается форма очерка или иллюстративного рассказа. Стиль может быть любым: объективным, субъективным, анекдотичным. В начале 70-х годов британское Темз Телевижн выпустило отличный двадцатисерийный фильм о Второй Мировой Войне «Мир в войне» («The World at War»). В сериале был использован полный спектр стилей и структур, от классического очерка до очень личного фильма, передававшего историю войны голосами солдат.

Выше в качестве примера приводилась историческая справка об утопиях. Составить ее было не сложно. Но как раскрыть эту тему? Фильм можно сделать в форме очерка:

Действие фильма построено по хронологическому принципу по мере исторического развития общин, с 17 по конец 19 века, от шейкеров до зоритов. В фильме представлены все крупные общины, но главное внимание будет уделено шейкерам. В основе фильма — старинные и современные рисунки и картины, архивные фотографии и современные съемки, которые будут сопровождаться четким централизованным комментарием.

Если такой подход может показаться слишком сухим, то можно попробовать любой альтернативный вариант решения.

Утопическое движение будет представлено двумя главными героями — лидерами общин «Гармония» и «Новая Гармония». Эти две колонии находились на юге Индианы. Первая из них была основана мрачным авторитарным проповедником Эммануилом Раппом, выходцем с юга Германии. Со временем она была продана шотландскому идеалисту Роберту Оуэну, который задался целью основать утопический рай для рабочих.

Съемки будут производиться исключительно в Новой Гармонии, которая сейчас тщательно сохраняется в том виде, какой она была в дни Оуэна и Раппа. В качестве связующего комментария мы предлагаем отрывки из дневниковых записей Раппа и Оуэна. Эти лидеры, представляющие зрителю жизнь двух колоний, не могли дать понятию «утопия» двух более различных определений. Мы попытаемся восстановить чувства и понятия рядовых членов общины того времени. Стиль фильма скорее поэтический, наводящий на размышления и воспоминания, чем поучительный.

В начале 80-х канадский кинематографист Майкл Руббо снял фильм «Дейзи» о пластической хирургии. Я не читал его заявку, но, судя по фильму, можно представить, что он написал примерно следующее:

Почему люди соглашаются на пластические операции? Каковы их опасения и надежды? Мы хотим представить широкой зрительской аудитории некоторые факты из истории и сегодняшнего дня пластической хирургии. Мы считаем, что лучшим подходом к раскрытию

этой темы будет рассказ о шести месяцах жизни одного человека в период подготовки к операции, самой операции и реабилитации.

Наша героиня Дейзи — служащая канадского кинобюро, она открытая, жизнерадостная женщина, ей за пятьдесят. Несмотря на всю свою привлекательность, Дейзи считает, что пластическая операция улучшит ее внешность и социальное положение. Она надеется найти мужа.

Дейзи и ее опыт составят стержень фильма. Мы будем делать отступления, чтобы рассказать об истории пластической хирургии, о практике лечения в Монреале, и представить эту область медицины как процветающий бизнес.

Даже не проводя подробного исследования, можно придумать интересное решение фильма и найти его предварительную структуру. Несколько лет назад мне предложили снять фильм о британской пенитенциарной системе. Тема была мне, к счастью, практически не знакома, но я сразу подумал о том, что фильм будет посвящен людям по обе стороны решетки. В первой заявке я предложил снять фильм о жизненном опыте пяти человек: двух представителей администрации, скорее всего надзирателя и начальника тюрьмы, и трех заключенных: один получил первую судимость и должен провести в тюрьме шесть месяцев, другой приговорен к пожизненному заключению, третий отбыл пять лет, вот-вот освободится, и мы в течение трех месяцев будем наблюдать его жизнь на свободе. Я был абсолютно уверен, что смогу найти все персонажи. Наблюдение за всеми героями даст исчерпывающую информацию о тюремной жизни Англии.

Отразив все это в заявке, я отметил, что предполагаю использование минимального объема дикторского текста, так как в основу фильма лягут чувства и рассказы героев. Меня несколько беспокоил длительный съемочный период и то, как это может отразиться на смете, поэтому прежде, чем писать заявку, я переговорил с заказчиком. Он согласился предоставить приличный бюджет, и я мог спокойно заняться исследованием. При ограниченном бюджете я сэкономил бы на героях и на съемочном периоде или выбрал повествовательную форму, которую можно снять за две недели.

По возможности я стараюсь сразу определить аудиоряд: формальный дикторский текст, прямой диалог или закадровый комментарий. Иногда я немного комментирую стиль видеоряда, если считаю, что он станет одним из основных элементов фильма.

Съемочный график. Это необязательный пункт заявки, который включают, когда сроки играют существенную роль: надо снять определенное событие или время года. Иногда съемочный график включается в заявку для избежания ненужных споров, что позволяло парировать претензии спонсоров: «В заявке точно указано, что нам необходимо на съемки шесть месяцев, поэтому не надо мне говорить, что все можно сделать за три. Не получится.».

Бюджет. Как правило, я включаю в заявку примерную смету, но считаю не брать на себя письменных обязательств до разговора со спонсором. Мне не хочется отпугивать их до обсуждения стоимости. Однако, если вы отправляете заявку в гуманитарный фонд или Ассоциацию Рокфеллера, вам придется представить как минимум примерный план сметы.

Аудитория-маркетинг и дистрибуция. Этот пункт также не является обязательным. Если фильм предназначен для обучения персонала компании или является частью телевизионного сериала, нет никакой необходимости сообщать что-либо о дистрибуции. Но если вы пытаетесь продать свою идею спонсору или фонду и указали в заявке, что ваш фильм будет пользоваться большим спросом, необходимо обосновать это хотя бы на бумаге. Вы должны объяснить способ подачи фильма массовому зрителю: подробно перечислите возможные каналы реализации фильма. Вопрос о дистрибуции обязательно должен быть включен в основную заявку, направляемую в ассоциацию.

Ниже приведен пример, взятый из заявки на фильм «Братья Попович» Джилла Годмилова. Фильм, снятый в конце 70-х, рассказывает о сербской музыкальной семье, живущей в Чикаго. В основу фильма легла музыка, но он затрагивал и вопросы семьи, традиций, тесных взаимоотношений в иммигрантской общине, частью которой являются братья Попович.

Мы считаем, что создание фильма и его дистрибуция — две составляющие полного цикла. Фильм, который не доходит до своей аудитории, мало чем отличается от фильма, который не был снят. Только первый стоит намного дороже.

При дистрибуции фильма «Братья Попович» мы преследуем две цели. Первая состоит в том, чтобы сделать фильм доступным сербской общине на всех уровнях: в церквях, местных представительствах Сербской Национальной Федерации, школьных системах с большим числом сербских и славянских учащихся и университетах, где проводятся этнические исследования на базе общины. До сих пор мы сталкивались с огромным интересом и поддержкой проекта со стороны общины на местном и национальном уровнях.

Помимо сербской общины существуют четыре массовых канала дистрибуции этого документального фильма: .-, -, ,

1. **Телевидение.** Продажа на телевидение — коммерческое, учебное и зарубежное — является для независимого документального кино прямым средством доступа к широкой аудитории и самым дешевым источником дохода.

а. Коммерческие каналы выразили готовность купить до тридцати минут материала по цене 1000 долларов за минуту, перемонтировав и откомментировав их для своих программ.

б. PBS, национальная сеть учебных программ, также является рынком качественных независимых документальных проектов.

в. Продажи на зарубежные телеканалы.

2. **Продажа копий.** Музеи, публичные и университетские библиотеки начали закупать фильмы в постоянные фонды для общественных просмотров и видеопроката.

3. **Прокат.** Любой неигровой фильм должен найти собственный рынок проката, ориентированный на заинтересованную аудиторию. Фильм «Братья Попович» обладает хорошим потенциалом в таких областях, как музыка, танцы, американская история, этнические науки, социальная антропология, славянские языки и фольклор.

4. **Кинопрокат.** Четвертый канал дистрибуции фильма — кинопрокат. Этот рынок ограничен, но имеет немаловажное значение. Успех нашего фильма зависит от возможности проката в Нью-Йорке в сопровождении откликов критики и публики, что может создать фильму имя.

Я привел большой отрывок из заявки Джилла, так как это один из самых чуждых примеров дистрибуционного предложения. Фильм «Братья Попович» получил широкое признание, после чего Джилл Годмиллов стал автором других проектов, таких как «Вдали от Польши».

Биография и рекомендательные письма. Полезно завершить заявку краткой биографической справкой о вас и других участниках проекта. Можно набить ваш послужной список рекомендациями и благодарностями за вашу предыдущую работу, приложить любые письма от частных лиц и организаций, поддерживающих вашу идею, и предложения телевизионных компаний, заинтересованных в показе фильма.

Дополнительные сведения. Главное на данном этапе — продать проект, поэтому в заявку можно включить любую дополнительную информацию, которая могла бы по вашему мнению помочь читателю понять ваши мысли и принять предложение. Сюда относятся любые иллюстративные материалы, то есть карты, фотографии, рисунки, а также любые известные имена, которые вы привлекли в качестве консультантов.

Если вы планируете большой телевизионный проект, лучше всего подготовить рекламный видеотрейлер. Обычно это десяти-двенадцатиминутный видеоматериал, представляющий самые драматические и интересные моменты будущего фильма. Трейлер предполагает определенные расходы и проведение съемок до запуска основного проекта. Но расходы, как правило, окупаются, так как такой ролик — самое эффективное средство продажи идеи. Хорошо написанная заявка на фильм о религиозных общинах Америки приобретает еще большую силу в сопровождении видеоролика, демонстрирующего красоту и магию места действия.

Примеры

В зависимости от задач фильма одна и та же тема может потребовать УХ разных заявок. Давайте предположим, что нам необходимо написать заявки на фильм об университете. Один будет стандартным кументальным фильмом, рассчитанным на широкую телевизионную ИТОРИЮ' другой станет средством привлечения средств для студенческого городка. Рабочее название обоих фильмов - «Завтра 3 Нается сегодня». Ниже я выделил основные различия между двумя заявками

ФИЛЬМ А

ВСТУПЛЕНИЕ

Получасовой фильм-исследование перемен в университете.

ПРЕДПОСЫЛКА

Изменения в университете за последние двадцать лет. Изменяется идеология. Изменяется общество.

ЗАДАЧИ

Переоценка роли и назначения университета в глазах общественности. Рассчитан на массового зрителя.

ОБЪЕКТ

Группа студентов и их внутренний мир.

ФОРМА

В течении шести месяцев мы наблюдаем за тремя студентами, их политической, учебной и общественной жизнью. Интонация личная и доверительная.

КОММЕНТАРИЙ

Минимальный объем дикторского текста, вместо него используются комментарии студентов

ТЕХНИКА

Киноправда.

ТОЧКА ЗРЕНИЯ

Студенты в нашем понимании являются идеалистической и привлекательной силой добра

ФИЛЬМ Б

Получасовой фильм, который станет средством привлечения финансирования университета.

Меняющееся общество. Образование сегодня. Насущная потребность в новом университете. Ответ предоставляется университетом.

Найти финансирование для университета. Предназначен к показу небольшим группам заинтересованных лиц и попечителей университета.

Сложность структуры университета и потребность общества в этом учреждении. Будущие нужды университета.

Мы наблюдаем типичный будний день двух преподавателей и двух студентов. Фильм является обзором работы университета, а не анализом всех «за» и «против», Мы предполагаем уделить особое внимание построению учебной программы и приему учащихся из социально неблагополучной среды.

Использование стандартного дикторского текста, закадровый комментарий студентов и сотрудников факультета.

Стандартная документальная картина.

С нашей точки зрения университет является важнейшим элементом развивающейся нации, который необходимо поддерживать, если мы хотим выжить.

Заявка А в общих чертах соответствует фильму Артура Баррона «Повстанцы из Беркли» («Berkley Rebels»), снятый в 1965 году для сериала CBS Reports. На CBS Баррону сообщили, что в студенческом городке Беркли Калифорнийского университета происходит много беспорядков. Ему предложили исследовать эту ситуацию, выяснить цели студентов, их точку зрения на происходящее и решить, как лучше всего снять об этом фильм. Проведя месяц в

Беркли, Баррон представил телекомпании предварительные заметки. Эти заметки не являются в полном смысле слова заявкой, но дают ясное представление о замысле режиссера.

Тема. Это фильм не об университете, не о студентах 1965 года и не о происходящих в Калифорнии демонстрациях. Все перечисленное — составные части нашей истории, в своей основе фильм совсем о другом. Он повествует об определенной группе студентов, которых можно назвать «активистами» или «новыми радикалами». Это картина о них. В ней предпринята попытка узнать их мир. Мы будем стремиться ответить на следующие вопросы: Кто они? Чего добиваются? Почему играют такую важную роль? Мы постараемся передать настроения, состояние и взгляды нового, так не похожего на другие, поколения студентов, полностью преданных своим идеям.

Точка зрения. Мы не хотим навязывать свою точку зрения, но у нас сложилось определенное отношение к этим ребятам, и мы надеемся, что сможем передать его зрителю. Мы считаем, что несмотря на недостатки (нетерпимость, незрелость, черно-белое отношение к действительности, максимализм, сопротивление ради сопротивления, определенное неуважение к законам и правопорядку), эти студенты являются позитивной и притягательной силой американского общества. Они запальчивые идеалисты, и это делает их прекрасными * и живыми. Они охотно кричат: «А король-то голый!» Они щедры, сострадательны и высокоморальны. Они ' верят обещаниям Америки. В двух словах, они — наша совесть.

Стиль. Это очень интимный, личный, эмоциональный фильм. Это не репортаж, а скорее J человеческое откровение. Он более субъективен, чем объективен. Это — дневник, а не рассказ, автобиография, а не репортаж, драма, а не журналистика. Мы не собираемся вести наблюдение за миром этих ребят, мы хотим стать его частью. *

Комментарий. Наш основной принцип — гп.. минимальный объем дикторского текста. В идеале вся s, история будет передана словами и голосами ребят. Они — наши главные герои. Мы собираемся привлечь диктора CBS только для того, чтобы представить ситуацию, в двух словах рассказать (искаженно или нет), о том, как эти ребята смотрят на мир, и завершить фильм.

Форма. Фильм состоит из трех частей. Каждая часть г отражает одну из глубинных причин волнения и недовольства среди студентов. Часть первая рассказывает о Кейт Коулман, студентке выпускного курса, которая заканчивает университет в июне. На личностном уровне — это история ее калифорнийских радостей и разочарований, но на самом деле — рассказ о достижениях и неудачах массового образования. Герои второй части — Рон и Салли. Они не женаты, но живут вместе. Мы хотим раскрыть отношение этих ребят к авторитетам, ответственности, родителям, старшему поколению и морали. Смысл этой части заключается в следующем: наши дети чувствуют, что мир взрослых развращен и аморален, они считают, что сами должны определить для себя понятие нравственности. Часть третья называется «Майк и новая политика». Майк, студент-выпускник, преподает математику. Он выражает политические настроения и точку зрения поколения. Взгляды и убеждения Майкла разительно отличаются от философии моего поколения, которое предшествовало ему. Мы постараемся показать, как и почему это происходит и что означает для молодого поколения Америки сегодня.

Заметки заканчиваются описанием техники съемок. В фильм будут включены реальные эпизоды, фантастические сцены, «раскрывающие внутреннее состояние героя необычным воображаемым и драматическим способом», постановочные сцены, когда участники должны выполнить какие-либо действия по просьбе режиссера.

Джордж Стоуни — еще один великолепный кинематографист, известный по фильмам «Как создавалась легенда» («How the Myth was made») о работе Флаэрти и «Все мои дети» («All my Babies»). Стоуни был одним из продюсеров фильма о музыкальной группе «The Weavers», получившего всеобщую признательность, «Вот было время» («Wasn't that a time»). Одной из наиболее интересных работ Стоуни стал драматичный Документальный фильм «Крик о помощи» («A Cry for Help»), снятый для того, чтобы помочь сотрудникам полиции

справляться с ситуациями самоубийства. Я привожу отрывок из заявки Стоуни для того, чтобы проиллюстрировать его технические приемы:

Как среднестатистический полицейский относится к самоубийству? Мы приложили определенные усилия, чтобы получить ответ на этот вопрос. В пятнадцати департаментах полиции прошли конференции, на которых обсуждался список вопросов, специально составленный доктором Роуланом. Мы взяли интервью у сотрудников десяти других полицейских участков. Собранный нами материал позволяет сделать вывод о том, что отношение полицейских к самоубийству как к абстрактному понятию совершенно различно. Все они прежде всего обыватели, находящиеся под влиянием таких фундаментальных понятий как семья, происхождение, образование, религия и т.д. Но как профессионалы-полицейские оказались неожиданно единодушны в своем отношении к участникам таких инцидентов.

Просматривая кассету за кассетой, мы слышали, как сотрудники полиции рассказывали о «тех, кто рассчитывает на жалость», даже не пытаясь скрыть свой сарказм и отвращение, говоря о «повторниках» или «придурках, которые кидаются».

К счастью, мы встретили достаточно много полицейских, продемонстрировавших гораздо более глубокое понимание этой проблемы. Именно им мы обязаны полученным материалом. Однако наш фильм адресован среднему полицейскому.

Наша цель. Первостепенная задача фильма заключается в том, чтобы привлечь внимание сотрудников полиции к значимости суицидных попыток и угроз и, таким образом, попытаться спасти жизни многих людей.

Наш фильм прежде всего является учебным пособием для полиции, но он также будет представлять интерес и значение для служителей церкви, работников социальных служб, врачей и широкой аудитории.

Основное внимание мы уделим специфическим ситуациям и тому, как в них себя вести. Такие ситуации будут по возможности максимально обобщены, так как особую важность имеет подход к проблеме.

Фильм призван повысить образовательный уровень офицера полиции, чтобы он как можно более эффективно справлялся с суицидными ситуациями. Для этого ему не обязательно становиться психиатром. Но хорошо знать и изучать человеческую природу ему необходимо. Тогда он научится понимать людей. С такими качествами и некоторой тренировкой он может оказать неоценимую помощь.

Структура. Хотя предлагаемый синопсис должен стать цельным драматическим фильмом, для анализа структуры замысла его можно разделить на четыре части:

1. Способы предотвращения самоубийства и попытки самоубийства в тюрьме.
2. Процедура спасения на свободе.
3. Роль полиции в предотвращении самоубийства.
4. Личное отношение полицейского к человеку, совершившему попытку самоубийства; как это отношение может помешать или помочь в общении с такими людьми.
5. Как услышать «крик о помощи».

Первая часть фильма рассказывает о самоубийствах и суицидных попытках, совершаемых в заключении. Практически каждый полицейский согласится, что эта проблема является частью его ответственности, а мы сможем дать ему несколько простых инструкций.

Во второй части рассматривается более сложная проблема: самоубийства и попытки самоубийства, совершаемые людьми, находящимися на свободе. Мы поставили перед собой следующие задачи:

1. Представить самоубийство как статистически значимую проблему в общем благосостоянии общества.
2. Подчеркнуть важность восприятия крика о помощи буквально как вопроса жизни и смерти.

Третья часть фильма касается непосредственно роли полицейского в предотвращении самоубийства. Для того, чтобы дать возможность понять тех, кто пытался покончить с собой, мы представим четыре досье, переходя по мере анализа от одного к другому.

ГЛАВА 4. Исследование темы будущего фильма

Ваше предложение принято и согласовано. Вы ясно представляете замысел, задачи фильма и свою аудиторию. Контракт подписан и надо приступать к делу. Следующая стадия работы заключается в тщательном исследовании темы. Как исследователь вы должны обладать бесцеремонностью хорошего журналиста и исключительным вниманием к деталям, свойственным кандидату философских наук, стать наблюдателем, аналитиком, ученым, стенографистом. В течение нескольких дней или месяцев вы должны стать экспертом по теме, о существовании которой вы не догадывались еще два дня назад. Это не просто, но всегда увлекательно.

Направление исследования диктует тема фильма. Она заявлена: восемьдесят вторая летная эскадрилья накануне высадки в Нормандии, чернокожие солдаты на Второй Мировой, психиатрические больницы Калифорнии, британские сценаристы и актеры в Голливуде. Краткая формулировка темы определяет территорию поиска. На этой территории вы должны откопать все, что может показаться более или менее драматичным, убедительным или интересным.

Сказанное выше может показаться слишком очевидным, но необходимо помнить, что именно точная формулировка темы сэкономит много времени и избавит от большого объема ненужного вам информационного мусора. Она не позволит слишком увлечься процессом исследования, который может быть интересен в данную минуту, но ничего полезного фильму не даст. Процесс исследования можно разделить на четыре этапа: 1) исследование публикаций; 2) исследование фотоматериалов и работа в архивах; 3) беседа; 4) натурное исследование. На практике, вы скорее всего, займетесь всеми четырьмя формами исследования одновременно.

Публикации

Попытайтесь прочитать как можно больше литературы по теме, конечно, в пределах срока, сметы и здравого смысла. Ваша цель проста: в короткий срок вы должны стать, если не экспертом, то, по меньшей мере, человеком, обладающим незаурядным знанием предмета. Исследование печатного материала предполагает тщательное изучение основных библиографий и публикаций, чтение книг, газет, журналов каталогов, статей, дневниковых записей, писем, даже протоколов конгресса и судебных дел. Если материал оказался слишком техническим сложным или профессиональным, необходимо найти ассистента, который может обработать материал и сделать его доступным вам, простому смертному. Трудно высказать что-либо здоровое в фильме, если вы не владеете материалом.

Естественно, в процессе работы возникают проблемы. Сначала вы будете прочитывать слишком много или углубляться в дебри, что затруднит отбор полезной информации. Однако через некоторое время вы научитесь просматривать материалы и отделять важные факты от невразумительных деталей. Другая проблема заключается в том, что часть материала может устареть или быть подана предвзято и субъективно. Проверьте дату публикации, репутацию и послужной список автора. Если у меня возникает подозрение, что информация исходит из заинтересованного или предвзятого источника (особенно в материалах политического или полемического характера), я стараюсь найти альтернативную точку зрения. Также осторожно нужно относиться к статистическим данным, помня старую поговорку: "Бывает ложь, вопиющая ложь и статистика".

Еще одна важная деталь относится, в основном, к исследовательским фильмам. Всегда обращайтесь за информацией к оригинальным источникам. Не останавливайтесь на вторичных материалах и цитатах. При работе над фильмом о Первой Мировой Войне недостаточно прочитать несколько исторических книг. Постарайтесь ознакомиться с документами, записками, дневниками и материалами прессы того времени. Если вы снимаете фильм о политике правительства, придется вникать в официальные отчеты,

государственные бумаги, меморандумы и подобные документы. Это не легко, но необходимо.

Фото- и видеоматериалы

Источники фото- и кино (видео) материалов вполне очевидны. В зависимости, от темы фильма, придется пользоваться государственными архивами (например, Британский Королевский Музей военной истории или Национальный Архив), местными киноархивами (Пате) и материалами прессы (Шерман Гринберг) или телевидения (CBS в Нью-Йорке и ITN в Лондоне), работать с местными библиотеками, частными собраниями, мейными альбомами или просматривать старые видеосъемки. Рассматривая архивные фотографии и съемки, помните, что это не только источник информации, но и возможный видеоряд. Если последний является ашей основной целью, необходимо уже на раннем этапе работы выяснить озможность получения разрешения на использование этих материалов. Но об этом мы поговорим позже.

Даже получив доступ к основному источнику материалов, найти именно то что вам нужно, не просто. Архивы в своем большинстве организованы бессистемно. Сокровище лежит где-то рядом, но обнаружить его очень сложно. Многие архивные каталоги систематизируют свои коллекции по названиям фильмов, темам, иногда именам режиссеров. В хороших архивных карточках указаны основные эпизоды и элементы видеоряда, например: "Гитлер обходит почетный караул в Нюрнберге. Крестьяне в костюмах. Отель Гитлера ночью. Факельное шествие."

Чем лучше систематизированы архивы, тем проще найти материал. До недавнего времени работа в архивах требовала огромных усилий. Сегодня применяется компьютерная индексация, и эта задача значительно упростилась. Главное загрузить в компьютер правильные имена, тему и место действия. Например, мне нужны материалы по встречам союзников во время Второй Мировой Войны. Я задаю ключевые слова: "Ялта", "Рузвельт", "Черчилль" и "Сталин", чтобы в результате поиска получить материал, где присутствуют все три лидера.

Если тема более общая, например, Киссинджер и война во Вьетнаме, поиск может производиться по двум ключевым словам: "Киссинджер" и "Вьетнам". Компьютер выдаст несколько десятков файлов. Но даже в таком случае, выбор нужных материалов значительно упрощается.

Но даже в эпоху компьютерных технологий возникают проблемы. Часто фильмы бывают неверно зарегистрированы. Такое случается, если архивист не придал значение какому-то материалу, который существует, но не указан в каталоге. Например, вы ищете немецкого военного преступника Х в каталогах немецкого архива 1947 года. Но если капитана Х обнаружили только в результате расследования, проведенного в 1960-х, поиск может закончиться ничем, несмотря на то, что в архиве есть множество видеоматериалов по этому вопросу.

Успех архивного исследования зависит не только от тщательной Работы в каталогах, но и от интуиции, умения задавать вопросы и Действовать на ощупь.

Беседы с людьми

Основная цель этого этапа исследования - побеседовать с возможно большим количеством специалистов и людей, имеющих непосредственное отношение к теме. Как и при работе с публикациями придется действовать наугад. Будучи ограниченным во времени, вы должны суметь быстро выбрать самых лучших, самых важных, самых открытых, самых эрудированных собеседников и соответственно распределить свой график работы. Кто лучше всего владеет предметом? Это могут быть технические специалисты, важные чины или обычные люди, которые располагают информацией или участвовали в событиях. Таким образом, работая над фильмом о Второй Мировой Войне, можно выбрать в качестве собеседников историков, генералов, рядовых солдат и жертв бомбардировок. Ваша точка

зрения и трактовка темы укажут, с кем необходимо побеседовать, а вопросы будут варьироваться от общих до сугубо специальных, в зависимости от темы.

При встрече со свидетелями событий или носителями информации я в общих чертах обрисовываю им свой замысел, стараясь не вдаваться в излишние подробности. Я стараюсь заинтересовать, даже заинтриговать собеседника и честно объясняю ему, зачем мне нужна его помощь. На таких встречах я не только получаю информацию, но и выбираю возможных участников фильма.

Я всегда предпочитаю сам встречаться с людьми, так как это отличная возможность установить личный контакт, наладить хорошие отношения. Но проводить все встречи самому не всегда удается, приходится доверять это помощнику. При разговоре я стараюсь избегать двух вещей. Во-первых, всегда делаю заметки от руки и не пользуюсь диктофоном. Диктофон - удобная вещь, но он создает определенный барьер между собеседниками, по крайней мере на первой встрече. Во-вторых, не даю никаких обещаний по поводу фильма. Проявите заинтересованность в собеседнике, и многие с удовольствием согласятся поговорить на интересующую вас тему. Однако трудностей не избежать, особенно, если тема слишком личная или спорная. Что делать в таких случаях: настаивать на своем или ретироваться? Каждый должен самостоятельно решить для себя эту дилемму. Несколько лет назад я беседовал с Сью МакКонахи, одной из главных исследователей-историков сериала "Мир в войне" ("The World at War"). Мне было любопытно, как она разговаривала с немцами, собирая материалы для фильма, ведь ее интересовали не только воспоминания и происшествия, но и возможное участие в преступлениях и зверствах. Вот что она рассказала:

Поначалу было очень трудно вызвать людей на откровенный разговор. Но если немцы все-таки соглашались встретиться с нами и поговорить, их рассказы были намного живее, чем воспоминания англичан. С немцами никто до сих пор об этом не разговаривал. Молодое поколение не задает им вопросы о войне. У меня сложилось такое чувство, что если в Англии вполне допустимо, когда папа рассказывает детям о том, как он воевал в Африке, Индии или где-то еще, такая ситуация неприемлема в Германии.

Самым сложным было организовать встречу с теневыми фигурами или возможными преступниками. Обычно такие встречи назначались через целую цепочку посредников. Одному из них передавалась конфиденциальная информация, которую он был не вправе распространять. Вам разрешали только увидеть этих людей на условиях неразглашения. Если вам удалось войти в доверие, вы попадаете в "тусовку", и вас будут передавать от одного к другому. Для меня как для исследователя (и человека) такая ситуация была почти невыносима, поскольку приходилось общаться с людьми, которые определенный период жизни нарушали нормы человеческого поведения, морали, или, как еще это можно назвать, принципы, по которым живу я в силу своей природы или воспитания. (Отрывок из книги Алана Розенталя "Документальная совесть", Alan Rosenthal, *The Documentary Coscience*, Berkley and Los Angeles: University of California Press, 1980).

Примерно в тот же период я встретился с Питером Ваткинсом. Мы ^осуждали его знаменитый фильм "Военная игра" ("The War Game"), ^рмим всего прочего, фильм рассказывает об организации гражданской обороны в Англии и психологических последствиях сброса атомной бомбы на мирное население. Вот что я от него услышал:

Чем больше я делаю фильмов, тем тщательнее провожу исследование. Все идет по возрастающей. Я придаю все большее значение основательной информационной базе. Когда я работал над "Военной игрой", мне пришлось проделать большую исследовательскую работу, потому что информация такого рода не адаптирована в общедоступную форму... Литературы о третьей мировой войне почти нет. Имеющиеся книги пылятся на полках Американского Института Стратегических Исследований и никогда не попадают к массовому читателю. Это очень особенная и элитарная тема, трудно найти доступ к основным фактам.

При проведении исследования необходимо делать различие между обычными людьми и

государственными структурами. Все эксперты, профессора и другие специалисты были очень заинтересованы и хотели помочь. Некоторые из них, правда, скептически отнеслись к моим дилетантским блужданиям по их территории, но все же бесплатно делились со мной той небольшой информацией, которой обладали. Совсем другое отношение встретили мы со стороны государственных структур. Смысл их ответов сводился к одному: "Нет" (Алан Розенталь "Новая документалистика". Alan Rosenthal The New Documentary in Action, Berkley and Los Angeles: University of California Press, 1971).

Министерство Внутренних Дел Англии, отвечающее за внутреннюю политику и безопасность страны, отказалось помочь Ваткинсу в создании картины. Они не только не предоставили ему информацию, но запретили любое содействие на официальном уровне, а также пытались помешать исследованию, не разрешив пожарной и полицейской службам показать Ваткинсу оперативные планы действий на случай ядерной катастрофы. Ваткинс отметил, что "пожарная охрана добровольно пришла мне на помощь, и мне показалось, что она была единственной службой в Англии, которая имела разработанный четкий план действий на случай ядерной атаки. Только эта структура согласилась на неофициальную беседу со мной. Официально же мы находились под жестким контролем."

При исследовании спорной темы опасно полагаться всего на несколько мнений. В этом случае лучше всего побеседовать или попытаться побеседовать с совершенно разными людьми, чтобы иметь возможность оценить объективность полученной информации. Полагайтесь на здравый смысл. Вам нужна не золотая середина, а правда. Может случиться, что крайняя, односторонняя точка зрения окажется этой самой правдой. Во время бесед спрашивайте и самые простые, и неожиданные вопросы. Естественно, ваши методы будут меняться в зависимости от темы; иногда придется изображать дотошного исследователя, но чаще всего вы будете задавать обычные здравые вопросы, которые мог бы спросить любой заинтересованный человек.

Для корпоративного или представительского фильма могут потребоваться факты, выяснение проблем, системы работы, трудностей, удач, побочных эффектов и результатов. Для фильма-портрета понадобится знание жизненного опыта человека, его воспоминания, произошедшие с ним перемены, мысли, влияние определенных событий на жизнь людей и т.д. Часто беседа бывает трудной, болезненной, особенно если вы затрагиваете чувства или неприятные переживания человека. Вы не просто собираете фактический материал, но стараетесь найти перспективу, которая скрывается за фактами. Помимо всего, нужно обязательно решить для себя, на что обращать особенное внимание - на факты или эмоции, так как и то, и другое, может увести вас в своем направлении.

Важно внимательно относиться к случаям из жизни. Их всегда можно использовать в фильме. Порой такая история бывает ярче и иллюстративнее, чем любые факты.

Предположим, вы снимаете фильм о жертвах урагана в Атлантике. Вы узнали, что было эвакуировано тридцать тысяч человек, разрушено пять тысяч домов. Но эти же факты будут поданы гораздо эффектнее в сопровождении рассказа участника событий: "Я был дома. Ветер сносил все. Сначала сорвало крышу, потом унесло стену. После этого ураган поднял кровать, на которой я лежал, и выбросил ее вместе со мной в сад."

И, как всегда, предостережение. Существует огромная разница между беседой о событиях сегодняшнего дня и далекого или недавнего прошлого. В обоих случаях вы должны отдавать себе отчет в том, что информация может быть необъективной, но в разговоре о прошлом нужно учитывать ловушки памяти и ностальгические настроения. Иногда, правда, прошлое более отчетливо запечатлевается в памяти, чем события настоящего, но далеко не всегда. Побуждаемая любовью, ненавистью, возрастом или романтическими воспоминаниями, как в биографическом фильме о Лени Рифеншталь ("Удивительная и ужасная жизнь Лени Рифеншталь"), память может стать странным, искаженным зеркалом. Будьте начеку!

Натурное исследование

В заключении необходимо изучить предмет непосредственно на месте. Вы посещаете завод, проводите две недели в университете, чтобы прочувствовать, чем он живет, летите на самолете, выходите на дежурство с полицейской бригадой, наблюдаете жизнь маленькой деревушки в Вермонте, сопровождаете режиссера театра на репетицию, отправляетесь в Нормандию, где в свое время высадился десант Союзников, наблюдаете за туристами, наводнившими Сайгон. Все это время вы пытаетесь погрузиться в тему, по возможности ближе подойти к ней.

Исследование - процесс, необходимый для большинства хороших фильмов. Однако психологически очень трудно смириться с тем, что только мизерная часть собранного материала войдет в фильм. Мой коллега Джим Беверидж определил это очень точно: "Исследование подобно айсбергу: семь восьмых его находится под водой и никогда не покажется на поверхности".

Не стремитесь объять необъятное

Автору бывает трудно точно установить тематические границы фильма, и он сбивается с пути. Если цель четко определена, все должно быть в порядке. Большинство проблем возникает при работе со общими темами (наркотики, преступность несовершеннолетних, международный терроризм), где нет ориентиров. Что делать, если тема кажется безграничной? Проведите предварительное исследование и примите несколько быстрых решений. Установите границы, исходя из здравого смысла, и уже в заданных пределах определите три или четыре области для последующего их исследования и развития.

Ограничивая тему, руководствуйтесь своими интересами, актуальностью предмета и, как всегда, выполнимостью проекта. В результате общая тема (например, наркотики) должна быть сформулирована более узко и конкретно: наркотики и молодежь, наркотики и источники их поставки на Ближнем Востоке, наркотики и большой бизнес. Теперь можно двигаться дальше в заданном направлении.

Но даже будучи самым здравомыслящим и расчетливым человеком в мире, вы все равно рискуете сделать из одного фильма больше, чем нужно. Режиссеры иногда слишком амбициозны и мыслят глобально, хотя менее масштабный фильм мог бы смотреться гораздо интереснее. Я это знаю из собственного опыта. Я снимал фильм об автомобильных авариях. В фильме задействованы три элемента: люди - водители, пешеходы и жертвы дорожных происшествий; транспортные средства; дороги и дорожное строительство. Я мог бы выбрать одну из этих тем, но все-таки решил включить в фильм все три. Я пересмотрел все фильмы, прочитал все книги, разговаривал со многими специалистами, вел переписку по всему миру, каждый день обнаруживая новые факты. Я узнал о курсах коррекции потенциально опасных водителей. Мне рассказали об обществе семей, потерявших родственника в автокатастрофе. Я нашел фотографии автомобилей будущего. Психотерапевт поведал мне о гипнотических экспериментах, проводившихся над потенциально агрессивными личностями.

Я собрал массу удивительных материалов, но фильм получился сумбурным. Моя кардинальная ошибка стала мне ясна впоследствии: вместо того, чтобы выбрать что-то одно, я решил объять необъятное и рассказать сразу обо всем - людях, транспорте, дорогах. Я слишком увлекся исследованием и не смог вовремя остановиться, поэтому фильм получился слабым.

После исследования

После исследования сделайте передышку. Пусть информация уляжется в голове. Мусор постепенно отсеется, останется лишь самое главное. Часто во время исследования открываются новые пути и альтернативные стратегии развития темы. Появляется новый неожиданный материал и Персонажи. Самое время пересмотреть синопсис. До исследования

вы могли лишь предполагать, о чем будет ваш фильм. Теперь можно с Уверенностью приступить к непосредственной работе над фильмом.

ГЛАВА 5. В поисках фильма

Ваша главная забота на этом этапе - собрать материалы в единое логическое и эмоциональное целое, доступное восприятию будущей аудитории. Для этого необходимо определить четыре тесно взаимосвязанных составляющих фильма: подход, стиль, форма и структура. Между ними много общего: форма неразрывно связана со структурой, и как определить, где стиль, а где подход? По этой причине их можно рассматривать в любом порядке, но мне кажется, что удобнее всего обратиться к ним в приведенной здесь последовательности.

Подход к решению темы фильма после исследования

После заполнения информационного вакуума и прояснения всех туманных мест можно выбирать подход к решению темы фильма. В документальном кино существуют два основных общих подхода: очерк, (эссе или сюжет (история)). Сделать выбор не так сложно. Очерк удобен для фильма, хронометраж которого не превышает тридцати минут, так как при этом подходе удержать внимание зрителя в течении более продолжительного времени практически невозможно. За тридцать минут можно достаточно увлекательно в общих чертах рассказать о палестинском национализме, но если вы намерены снять часовой фильм на эту тему, лучше обратиться к конкретной истории Арафата или ООП. Я считаю, что зрителя больше привлекает история (сюжет), особенно, если в ней есть драматизм, конфликт, сильные личности, неожиданные сюжетные повороты и т.д. Это лишний раз доказывает, что правда интереснее и значительнее вымысла. Документальное кино для того и существует, чтобы рассказывать все эти фантастичные истории из реальной жизни.

Поэтому в любом материале я прежде всего ищу хороший сюжет или историю. Самые удачные фильмы совмещают в себе оба подхода: хорошая история иллюстрирует абстрактную, умозрительную идею. Упомянутый фильм Майка Руббо "Дейзи" - увлекательный очерк об истории сегодняшнем дне пластической хирургии. Однако в основе очерка лежит история Дейзи, рассказ о ее страхах и надеждах, связанных с предстоящей операцией.

При работе над общей темой - скажем, преступность 90-х - я стараюсь раскрыть общее через частное, найти несколько историй, которые проиллюстрируют ключевые высказывания фильма. Это прекрасно удалось Хелен Уитни в 1978 году в фильме "Террор молодых" (Helen Whitney, "Youth Terror"). Она выбрала неисчерпаемую тему подростковой преступности. Центром фильма стала небольшая группа подростков, живущих на окраине Бруклина в Нью-Йорке.

Но все-таки во всем этом кроется противоречие, неразрешимое напряжение между повествовательным фильмом и исследовательским очерком. Раскрывая глобальные общечеловеческие проблемы через отдельные личные истории и интересные персонажи, вы вносите в фильм элемент художественности, развлекательности, рискуя более глубокой, значительной информацией. Иногда, рассказав увлекательную историю, вы обнаруживаете, что масштаб фильма значительно сузился, а основные проблемы затронуты лишь поверхностно. Помимо этого зрители могут воспринять отдельную частную историю как типическую. Однако сбалансированная трактовка темы подчеркнет особенность, своеобразие истории.

Большинство фильмов нуждаются в ключе или рычаге, то есть точке зрения, с которой история будет выглядеть наиболее интересной, приковывающей внимание. Ключом может стать персонаж, обнаруженный в процессе исследования, например, старейший рабочий закрывающейся фабрики или солдат, который участвовал в неудачной атаке. Могу в качестве примера привести свой фильм "Я - их часть" ("Part of them is me"). Фильм рассказывает о молодежных поселках в Израиле, которые принимали иммигрировавших детей-сирот и

подготавливали их к жизни в новой стране. Тема хорошая, но за последние пять лет было снято десять фильмов о таких поселках, поэтому найти уникальное решение было очень трудно. При исследовании темы я узнал, что прибывших детей начали обучать по новой художественной программе. Один раз в месяц в поселок приходит учитель и рассказывает детям о музыке. Я встретился с одним из учителей, Дейвидом. Это был симпатичный мужчина около тридцати пяти лет. Когда выяснилось, что Дейвид двадцать лет назад сам °спитывался в таком поселке, я сразу понял, что именно он станет стественным ключом к фильму. Через его детские воспоминания, опыт Работы учителем мы сможем интересно рассказать историю появления аких поселков, показать их сегодняшний день.

Выбирая персонаж, я стараюсь определить, сможет ли он раскрыть неожиданную точку зрения, дать интересную оценку. Герой может привнести теплоту, заставить зрителя проникнуться историей, отождествить себя с ней. Большинство из нас любопытны от природы; нам нравится копаться в жизни других людей, их образе мыслей, проблемах, успехах, оценивать их методы работы. Герои высказывают свое мнение, что-то делают, с ними что-то происходит. Вот почему человек чаще всего становится идеальным ключом к фильму. Герой может стать центром спонсорского или рекламного фильма. Зачастую это выдуманные персонажи, иногда комические создания, которые фокусируют ситуацию своей неуклюжестью или, наоборот, качествами супермена.

Помимо всего, сказанного выше, персонаж придает форму тому, что без него могло бы стать аморфным хроникально-документальным материалом. В качестве примера можно привести фильм Памы Йетса и Тома Сигла "Когда дрожат горы" (Pam Yates, Tot Siegel, "When the Mountains Tremble") о гражданской войне в Гватемале. Фильм подробно повествует о жизни повстанцев, деревенских стычках, преследованиях, внезапной смерти. Для того, чтобы связать фильм в единое целое, режиссеры выбрали Ригоберту Манчу, девушку из гватемальского индейского племени. Она снята в студии и появляется в фильме четыре или пять раз с рассказом о трагической судьбе своей семьи. Ее живое присутствие стало стержнем всего фильма.

Еще один хороший пример того, как правильно выбранный герой связывает в единое целое расплывающийся материал, фильм Кевы Розенфельд "Американский старшеклассник" (Keva Rosenfeld, "American High"). В фильме показан год жизни веселых калифорнийских старшеклассников. Здесь есть все: школьные дискотеки и вечеринки, уроки по серфингу и основам семейной жизни. Смотрится симпатично, но слишком хорошо известно, чтобы волновать зрителя. Фильм спасла героиня - школьница из Финляндии, приехавшая в Калифорнию учиться на один год по программе школьного обмена. Она постоянно недоумевает по повод) норм и правил американского поведения. Ее частые и смешные комментарии оживляют картину, заставляют фильм играть, дают ему неожиданное направление.

При таком подходе существует и отрицательный момент: герой может произвести впечатление уловки или клише. Мы видели столько фильмов, снятых по воспоминаниям старого профессора или ветерана Вьетнамской войны, что трудно удержаться от вздоха разочарования уже в самом начале. Но хорошо сделанный фильм заставляет зрителя забыть о возможных уловках, заволажив его искренностью и неподдельностью ситуации.

Найдите ключ, и половина ваших проблем решена. Вот, к примеру, фильм Джима Брауна "Да, было время!" (Jim Brown, "Wasn't that a time") о невероятно популярной в 50-е и начале 60-х музыкальной группе "The Weavers". Браун мог бы снять отстраненное наблюдение постороннего человека, но он выбрал другой подход: музыканты глазами Ли Хейза, старейшего участника группы. Вспыльчивый, не признающий авторитетов, человек огромного обаяния, обладающий тонким чувством юмора, Хейз стал рассказчиком, и превратил добротный фильм в превосходный.

Если главной темой фильма являются люди, подобрать ключ не трудно. Все становится гораздо сложнее, если вы снимаете фильм об абстрактных идеях, архитектуре, исторической эпохе или географической1 точке. Можно сделать ошибку, последовательно представив несколько идей без всякой образной основы. Иногда потенциал материала оказывается настолько мощным, что испортить фильм просто невозможно. Но, как правило, в конечном

результате мы видим лишь серию фактов, выстроенных в определенном логическом, но совершенно не интересном порядке. К сожалению, простых решений и волшебных формул не существует. Придется бороться за каждый фильм до тех пор, пока вы не найдете к нему ключ.

Заказывая юбилейный фильм об острове Эллис, где в 19 веке иммигранты в США проходили карантин и период адаптации, спонсоры, Должно быть, имели ввиду классический документальный фильм, основанный на старых фотографиях и записях, плюс немного современных съемок и большой объем фактического материала. Мередит Монк, автор фильма, приняла гораздо более оригинальное и элегантное решение. Она отказалась от воспроизведения архивных материалов, вместо этого восстановив историческую атмосферу острова Эллис в танцах и коротких зарисовках. Связующим элементом фильма стала экскурсия по острову современной группы туристов. Эта часть снята в цвете. В экскурсию вставлены черно-белые "открытки", которые неожиданно оживают, превращаясь в группу переселенцев 19 века; мы видим танец греческих иммигрантов или женщин 1920-х, с трудом осваивающих английский, в то время как учитель пишет на доске слово "микроволновая печь" (реконструкция). Зрителям угрожал сухой исторический очерк, но в результате они были вознаграждены великолепным документальным фильмом, который очень натурально передавал атмосферу эпохи и места. Потенциальный провал оказался успехом, потому что режиссер приложил усилия для того, чтобы найти оригинальный подход к теме.

Не так давно я получил заказ на фильм о Тивериадском озере в северной части Израиля. Это очень любопытное и божественно красивое место с множеством исторических и библейских видов, получившее интересное современное развитие. Я чувствовал огромный потенциал фильма, но не мог найти ключ. Но потом я вспомнил, что ежегодно вокруг озера устраивается марафонский забег. Он и станет идеальным ключом. Состязание придаст фильму динамику, по мере следования за бегунами я смогу делать исторические или какие-либо другие отступления.

Поиск ключа - это тяжелый труд. Стоит ли тратить на это время и усилия? Безусловно.

Структура фильма

Авторы литературы о документальном кино практически полностью игнорируют вопросы структуры фильма. В художественном кино ситуация иная. Уильям Голдман писал: "структура - это все". В каждой книге о художественном кино особое внимание уделяется структуре картины, в основном трехчастной драме. Несмотря на то, что документалистика совсем не похожа на игровое кино, я полностью согласен с Голдманом в том, что драматическая структура - основа любого документального фильма. Существует слишком много фильмов, лишенных всякой структуры. Действие неспешно разворачивается вокруг одного более или менее интересного интервью или неизбежного события при полном отсутствии стержня. Скорее всего ключ к такому фильму утерян по пути или вовсе не обнаружен. Вот и получается фильм без динамики и осознания формы. Жесткая структура необходима документальному фильму также, как любой хорошей книге или пьесе. Фильм должен обладать четко выстроенным сюжетом со своим темпом и ритмом, ведущими к логической и удовлетворительной развязке.

Можно выделить две разновидности структуры: естественную * придуманную. С самого начала автор ищет естественную или здравую*0' продиктованную самим материалом. Под этим я подразумеваю обусловленную природой материала форму, которая настолько очевидна, что сюжет имеет только один путь развития. Такая структура всегда кажется даром Небес. Классическими примерами могут служить фильмы, снятые Drew Associates в самом начале популярности киноправды: "Стул" /("The Chair"), "Джейн" ("Jane"), "На полюсе" ("On the Pole"). В центре этих фильмов - люди, находящиеся между жизнью и смертью, в их историях прослеживается кризис, и его разрешение.

"Стул", снятый Доном Пеннебекером и Рики Ликоком, повествует о пяти днях из жизни негра Пола Крампа, приговоренного к смертной казни. На момент съемки Крамп, видимо,

Фильм "Джейн" снят в 1962 году о Джейн Фонде, репетирующей бродвейское шоу, которое обречено на провал. Мы наблюдаем частные и общие сложности, стрессовое состояние участников за неделю до премьеры, напряжение самой премьеры. Убийственные отклики критики появляются в первых утренних газетах. Шоу быстро сходит со сцены и герои расстаются. Этот фильм, как и предыдущий, развивается по естественному внутреннему сценарию, от определения конфликта до неумолимой кульминации.

Большинство фильмов Drew Associates зависят от так называемой "кризисной структуры", типичного литературного и драматического приема. Он знаком нам и по художественному кино, но, несмотря на столь частое применение, действует на удивление безотказно. Еще один ипичный структурный прием основывается на принципе значительных перемен в течении относительно короткого промежутка времени. Такой процесс киногоичен и вызывает непреходящий интерес зрителя.

Этот прием можно проиллюстрировать фильмом Иры Вол "Самый лучший парень" (Ira Wohl, "The Best Boy"), который рассказывает о двух годах жизни Филли, двоюродного брата Иры. Филли пятьдесят два года, но в умственном развитии он достиг только шестилетнего возраста. Родители Филли всегда заботились о нем, но им уже около восьмидесяти.

Беспокоясь о том, что станет с Филли после их смерти, Ира записывает его в школу для умственно отсталых, где его научат заботиться о себе. В фильме-наблюдении за растущей независимостью Филли и уверенностью его в своих силах тема перемены определяется противопоставлением кадров в начале и в конце фильма: в одной из первых сцен Филли бреет отец, а в последней Филли бреется самостоятельно.

Способность отражать перемены - один из приоритетов документалистики. Процесс приводит большинство зрителей в восторг, а если он снят в естественном и интересном антураже, результат превосходит всяческие ожидания. Самый выдающийся пример - "От семи до тридцати пяти" Майкла Аптеда (Michael Apter "From Seven Up to Thirty Five Up"). Автор сериала проводит удивительное наблюдение за ростом и развитием английских детей. Каждая серия снята с интервалом в семь лет, мы прослеживаем жизнь десяти мужчин и женщин с детских лет до тридцати пяти. Это трогательные, смешные, горькие фильмы. Мы видим, какую роль надежды и обещания играют в жизни каждого человека.

Процесс перемен интересует и меня лично, поэтому в 1980 году я написал заявку на телевизионный фильм об израильских девушках, призываемых на два года в армию. Я предложил выбрать трех героинь; одна призвана из богатой городской семьи, другая приехала из деревни, а третья - иммигрантка, недавно прибывшая в страну. Я хотел поговорить с ними об их надеждах и тревогах до призыва, потом наблюдать за ними в течении пяти-шести недель после поступления в одну учебную часть. Я хотел посмотреть, что с ними произойдет, когда они впервые окажутся вдали от дома в сложной армейской среде. Мне казалось, что армия станет интересным и неожиданным фоном. Может быть, нам удастся увидеть любопытные перемены в девушках в процессе адаптации к новому окружению.

Больше всего меня радовало то, что фильм изначально обладал достаточно очевидной структурой. Первая часть рассказывает о предармейском периоде: ожидание, надежды, тревоги и сборы. Действ^ второй части происходит в учебной части: зачисление на службу, стресс первых двух недель. В третьей части девушки получают первую короткую увольнительную, а в четвертой они завершают подготовительный курс *1 разъезжаются к местам прохождения службы. Тема мне очень понравилась, и я с удовольствием приступил к работе. Но все сорвалось сотрудники телевидения как раз в это время устроили забастовку, и

когда работа была возобновлена, предложение пропало из-за бюджетных сокращений. Гораздо сложнее найти верную структуру там, где не существует очевидного решения. Трудности могут возникнуть даже при наличии удачного ключа. В предыдущей главе мы рассматривали проект на фильм об университете, адресованный широкой аудитории. Подобные фильмы не имеют естественной структуры: в зависимости от воли сценариста сюжет может развиваться в любом направлении.

В таких случаях приходится принимать произвольные решения. Для начала предположим, что героями фильма станут два студента, два преподавателя и один сотрудник администрации. Таким образом, фильм становится более личностным, мы получаем возможность услышать разные точки зрения на перспективы развития университета. Герои вводят зрителя в действие фильма, становятся постоянными и легко узнаваемыми персонажами, однако структура сюжета может быть различной: один день университета, несколько значительных событий университетской жизни, лекции, спортивные состязания, выпускные экзамены. Выпускная церемония удачно подходит для презентационного (рекламного) фильма для потенциальных спонсоров, так как дает возможность сопоставить прошлое и будущее университета. Можно начать фильм со сцен подготовки к балу, выделить типичных новичков, студентов старших курсов, выпускников, рассказать их истории, а в заключении показать бал, на котором присутствуют все герои.

При наличии хорошего сценариста и режиссера любое из этих решений будет удачным, но в структурном механизме "один день из жизни...", кроется ловушка. Этот новый прием впервые начали использовать в полифонических фильмах 1920-х, таких как "Rien que les neiges" и "Берлин", но с тех пор прошло слишком много дней в слишком многих жизнях, поэтому к нему нужно относиться с осторожностью. Хотя, иногда он бывает достаточно убедителен, как, например, в фильме Ричарда Костона (Richard Cawston, "Royal Family") "Королевская семья", сделанном по заказу BBC. "Королевская семья" совмещает в себе рассказ о британской королевской семье и очерк о монархии в рамках британской конституции. Форма фильма достаточно проста: первая часть представляет типичный день королевы, во второй части зритель наблюдает за ней в течении одного обычного года. Эта структура не является интеллектуальным шедевром, но производит отличный эффект, которого добивался автор. Если учитывать огромный интерес публики к королеве, особенно к ее частной жизни, то именно наиболее простая и очевидная структура оказалась самой лучшей.

Еще один пример хорошо спланированного фильма, сделанного на очень аморфном и неопределенном материале, - "Золотой город" ("City of Gold"), снятый по заказу Национального Совета Кино Канады Коллином Лоу (Collin Low), Вольфом Кенигом (Wolf Koenig) и Романом Кройто (Roman Kroitor). Работая в 1956 году в Государственном Архиве, Лоу обнаружил собрание дагерротипов Е.А. Хейга, сделанных в городе Доусон Сити, в 1898 году ставшем центром золотой лихорадки на Клондайке. Вместе с другими авторами Лоу задумал сделать по этим материалам фильм о жизни некогда процветавшего города. Но как выбрать структуру фильма?

Сценарист и режиссеры нашли прекрасное решение. Действие фильма переносится из настоящего в прошлое, затем опять возвращается в настоящее, обрисовывая постепенно замыкающийся круг. Попад в современный Доусон Сити, мы видим маленький ресторанчик, расположившихся вокруг старожилов и мальчишек, играющих в бейсбол в парке. Оттуда камера направляет нас к реликвиям прошлого: старый двигатель, вытасченная на берег лодка, старинное окно. Комментарий переносит нас в те дни, когда все это было новым.

Мы практически не ощущаем переход от современной натурной съемки к фотографиям прошлого, зафиксированного Хейгом. В панорамном кадре появляется зловещий, скованный льдом перевал Чилкут, который преодолевали старатели, чтобы попасть в Доусон Сити, В первые мгновения мы уверены, что перед нами современный видеоряд, и только когда камера наезжает на фигурки старателей, мы осознаем, что на экране фотография. По фотоматериалам режиссеры подробно описывают путь вниз по течению реки к Доусон Сити и сумасшедшую жизнь, которая ожидает там жадных до золота старателей. Мы видим, как намыывают золото, и прослеживаем судьбы счастливых и неудачников. Перед нами

предстают конные полицейские, проститутки, буфетчики, Доусон Сити в карнавальный день. Затем, почти незаметно, действие возвращается в настоящее, и мы оказываемся в современном Доусон Сити. Фильм заканчивается кадрами, которые только кажутся повторением тех, что мы видели в начале. Мальчишки играют в бейсбол, старики сплетничают на веранде, но все совсем другое. Мы проснулись ото сна, наше восприятие находится влиянием пережитого прошлого. Это более чем удачный финал.

Возвращение в настоящее замыкает круг, идеальная форма достигнута.

Единственного идеального решения фильма не бывает. К желанной цели ведут разные пути.

Я одновременно обдумываю сразу две-три идеи, взвешивая все за и против каждой из них, прежде, чем окончательно остановлюсь на одной. Это не просто интеллектуальное упражнение, а, прежде всего, выявление недостатков каждого придуманного хода.

Не так давно я снимал два аналогичных фильма для двух разных организаций. Каждая из них являлась попечителем больницы и хотела сделать презентационный фильм для привлечения спонсоров. Недельное исследование дало мне ключ к первому фильму. Больница, где мы работали, была старой и мрачной. Кроме местного персонала в ней работали пятнадцать иностранных врачей. Может быть ключ именно в этом? Я взвесил несколько идей и в конце концов принял решение построить фильм на истории трех врачей, приехавших из Америки и Канады. Один из них, ведущий хирург, раньше работал в больнице Маунт Синай в Нью-Йорке, где получал более 200 000 долларов в год. Второй - врач средних лет из Феникса - специализировался на уходе за престарелыми, третий был совсем молодой доктор из Торонто, он ездил на работу на велосипеде и хотел стать семейным врачом.

Встречи и беседы с ними заставили меня задуматься. Почему эти люди оставили перспективную карьеру, переехали в Англию и работают в захудалом госпитале? Ответ: потому что верят в свой труд. Считая, что больница жизненно необходима обществу, они бросили вызов социальной проблеме, что с лихвой компенсировало низкую зарплату и плохие условия. С этого момента все пошло как по маслу. История рассказана самими врачами: почему они приехали и почему так энергично взялись за Дело. Мои герои были очень доброжелательны и открыты, и я надеялся, что их пример и самоотверженность вдохновят потенциальных спонсоров на щедрые взносы.

После того, как ключ оказался у меня в руках, структура фильма, который мы назвали "Это наша забота" ("Because we care"), сложилась достаточно легко. В первой части врачи приезжают на работу и приступают к своим обязанностям. Зритель знакомится с героями, ощущает атмосферу больницы и проникается сочувствием к пациентам. Во второй части, для разнообразия, показано, как врачи проводят свободное время. Мы сняли их дома, с семьей, в магазине, на пикнике. В третьей части зрители наблюдают врачей в трудных ситуациях, когда отношения между доктором и пациентом раскрываются гораздо глубже. Фильм завершается краткой экскурсией по больнице и рассказом о проекте ее реконструкции. В кадре появляется директор больницы, который обращается непосредственно к зрителям. Он озвучивает мысль, которая до сих пор только подразумевалась: больница по-настоящему заботится о своих пациентах. Эта сцена могла выглядеть пропагандистски, но весь предыдущий материал оправдывает эмоции директора.

В фильме "Это наша забота" нет комментатора, так как мы полагались исключительно на закадровый текст. Второй фильм о больнице "На благо всех" ("For the Good of all") полностью зависел от дикторского комментария в кадре, что получилось вполне удачно. Мы снимали фильм годом позже и тоже в целях поиска финансирования для больницы, но его решение было абсолютно другим. Заказчикам был нужен фильм о научной работе, исследованиях, обучении персонала и уходе за пациентами. Такая постановка задачи показалась мне слишком общей, поэтому я предложил ограничиться уходом и лечением. После нескольких бесед заказчики согласились на четыре темы: онкология, акушерство, глазная хирургия и кардиология. Это не снимало проблемы трактовки и структуры, поэтому я предложил представить госпиталь глазами пациентов. Они должны сами рассказать, что они думают о своих болезнях и о качестве лечения. Но я чувствовал, что этого будет недостаточно, поэтому включил несколько общих сцен в сопровождении стандартного дикторского текста.

В процессе съемок я убедился в правильности выбранного подхода, но фильму явно чего-то не доставало. Мы решили использовать в качестве обрамления симфонический концерт Исаака Штерна на открытом воздухе. Концерт связал отдельные истории между собой. В конце фильма все пациенты, принимавшие участие в фильме, появляются среди зрителей, оркестр играет увертюру 1812 года, грохочут пушки, вспыхивает фейерверк. Все это, конечно, подготовлено и несколько надумано, но зато я добился восхитительного и оптимистического эффекта, который особенно понравился спонсорам.

Стиль и творческое воображение

Четверо мужчин заметили на вершине холма красивую девушку и сразу же влюбились в нее. Каждый пытается ухаживать и хочет жениться именно на ней. Первый пишет возвышенное послание, вскарабкивается на холм и кладет его к ее ногам. Второй украшает ее и холм гирляндами цветов. Третий становится на голову, и исполняет для нее затейливый танец, в то время как четвертый пролетает над ее головой на самолете с развивающимся знаменем, на котором начертано: "Я люблю тебя!", из них демонстрирует собственный стиль стремления к цели.

Один - очень тщательный и кропотливый, другой - динамичный. Третий относится к ситуации с юмором, а четвертый - с фантазией.

Индивидуальный стиль - откровенный, комичный, изысканный, фантастический, любой, какой вы хотите - также важен в документальном кино, как и в любви. Стиль выбирается в соответствии с целью картины. Остерегайтесь заушной скуки, нудных рассуждений, элитарной чепухи, долгой болтовни. Для большинства зрителей понятие "документальное кино" является синонимом всего скучного и утомительного. Самое обидное, что в этом есть большая доля правды. В 80-х годах, к огромному сожалению, форма заостенела и стала избитым клише, поэтому большинство документальных фильмов делалось в пересушенной манере. Но документалистика вовсе не должна быть такой.

Многие кинематографисты уверены в существовании стандартных шаблонов, по которым снимается документальное кино. Это нонсенс. Предписанных, священных правил создания документального фильма не существует. Группа Грирзона осознала это еще в 30-х, и совершила революцию в документальном мире в области монтажа и звука. Drew, Leacock, Wiseman, Rouch и другие пришли к пониманию этого тридцать лет спустя, поставив документалистику с ног на голову идеями киноправды. Совсем недавно вышел новаторский фильм Эллен Бруно "Сатя: молитва за врага" (Ellen Bruno, "Satya: A Prayer for the Enemy"). Фильм продемонстрировал, что как лиричный видеоряд может поэтизировать самую сложную тему документального кино - политику. Фильм Марлона Риггса "Несвязанные языки" о проблемах негра-гомосексуалиста совместил в себе элементы театрального действия и стандартные приемы документалистики. В результате получился впечатляющий памфлет, призывающий к расовой и сексуальной Терпимости.

Итак, с чего начать? Дайте волю своей фантазии. Помните, что единственное ограничение - ваше воображение. Большинство Документальных лент прямолинейны, реалистичны, прозаичны. Но давайте на минуту задумаемся. Можно использовать фантазию, юмор, фарс, пародию. Но если все перечисленные элементы так хороши, почему и не применяются за пределами рекламного и учебного кино? Одна из причин заключается в том, что большинство телекомпаний заказывают новостийное документальное кино, недоброжелательно и с подозрением относясь к образным приманкам и юмору. Мне кажется, что они сильно заблуждаются, и можно только пожалеть о таких требованиях, так как творческое воображение оживляет даже самую серьезную тему.

Сценаристу полезно помнить, что в его распоряжении имеется огромное количество различных приемов. Некоторые утверждают, что документальный фильм должен состоять только из реальных эпизодов, архивных материалов и компьютерной графики. Меня всегда поражала вздорность таких суждений. Если вы хотите включить фантастические или постановочные эпизоды, реконструкцию, пожалуйста. Карл Саган использовал в своем сериале "Космос", снятом несколько лет назад, все мыслимые кинотрюки. Для начала они

соорудили кабину управления космическим кораблем будущего, которая стала главной декорацией во всех сериях. Именно из этой кабины Саган обзирал различные миры, Действие фильмов развивалось между кабиной, реальной натурой, компьютерной графикой, моделями, драматическими постановками и архивными съемками. Пуристы могли болтать сколько угодно, но этот сериал, сделанный ярко, оригинально, щегольски, стал одним из самых популярных на американском телевидении. Прежде всего он продемонстрировал, чего можно достичь при наличии воображения и приличного бюджета.

Коммерческие телесети США, сильной стороной которых всегда являлось новостийное документальное кино, к сожалению имеют тенденцию ограничивать своих сценаристов рамками очень строгого и реалистичного стиля. Иногда сценаристы восставали против такого принуждения и пытались вырваться из слишком тесных рамок. Это удалось Артуру Баррону, который подробно рассказал мне о проблемах стиля и воображения в фильме "Повстанцы из Беркли" ("The Berkley Rebels"), снятого им для сериала CBS.

Я не хотел делать аналитический или объективный репортаж. Я только хотел воссоздать мир студентов со всем динамизмом и силой, на которые только был способен. После долгих дискуссий компания CBS согласилась на такое решение.

Фильм получился смешанным. С одной стороны, я попросту изо дня в день наблюдал за своими героями, снимая как бы дневник их жизни. Потом попытался нарочно поставить какие-то сцены, чтобы создать определенное настроение. Например, я попробовал снять эпизод, который назвал "Факты, факты, факты!" Университет критиковали за то, что ребята перегружены информацией и фактами, но не умеют думать. Эпизод "Факты" должен был проиллюстрировать эту точку зрения.

Мы наполнили ванну мыльной пеной, из нее неожиданно возникал огромный бородастый студент, по которому стекала вода. Глядя в камеру, он сообщал: "Корень квадратный из гипотенузы равен...", после чего погружался обратно в ванну.

В следующем кадре парень съезжал с горы на скейтборде. Проезжая мимо камеры, он кричал: "Афинские войны начались..." Для другого эпизода я взял собаку и угостил ее хрустящим печеньем. Пока она жевала, создавалось впечатление, что она говорит, и мы подложили голос с немецким акцентом. (Alan Rosenthal, *The New Documentary in Action* [Berkley and Los Angeles: University of California Press, 1971]).

Эти небольшие забавные эпизоды, по словам Баррона, "поставили CBS на уши". В результате компания, которой явно не было свойственно чувство юмора и фантазии, вырезала эпизод "Факты" и сцену с собакой. К счастью, на BBC всегда с пониманием относились к экспериментам, поэтому одним из последних проектов компании стал фильм Тони Харрисона и Питера Саймса "Банкет богохульников" (Tony Harrison and Peter Symes, "The Blasphemers' Banquet"). Это уничтожающая критика Аятоллы Хомейни и мусульманского фундаментализма. Работа интересна с точки зрения концепции и сюжета. Зритель вместе с поэтом, Харрисоном, становится участником банкета. Места за столом зарезервированы для (-шара Хайама, Вольтера, Мольера, Байрона и Салмана Ружди. Это и есть "богохульники", чье мужество вывело мир из религиозного мрака к свету, Харрисон в кадре и за кадром рассказывает нам историю каждого из них На фоне театральных декораций, демонстраций в Париже, Декламирующих политиков, аукционных торгов, похорон Хомейни, ествий фундаменталистов, где сжигалось чучело Рушди. Время от Ремени мы возвращаемся в простенькое кафе "Омар Хайам", где происходит банкет и в современный Бред форд, где фундаментализм кРепнет день ото дня.

Рассказ Харрисона придает фильму особую магию. Он написан остроумным блестящим стихом, сухо и едко комментируя мерзости любого религиозного фундаментализма. Но, подождите! Стихи, поэзия в документальном кино? Да, стихи несколько неожиданны. Но сама их странность вместе с концепцией банкета и юмором создает гораздо более эффектную полемику, чем в любом политическом документальном фильме.

Многие телевизионные руководители и спонсоры не в состоянии понять, какую пользу может принести юмор. Наверное, именно поэтому большинству документальных картин не

достаёт искры таланта и оригинальности. В действительности все руководители уверены, что на серьёзные и важные темы можно говорить только тяжеловесным и серьёзным языком. Это полнейшая ерунда, независимо от того, идёт ли речь о документальном или художественном кино.

Фильм Стенли Кубрика "Доктор Стрейнджлав" ("Dr. Strangelove") - блестящий фарс, но в то же время - это разгромная критика ядерной стратегии. Юмор может оживить даже самый серьёзный документальный фильм, спасти его от погружения в собственные глубины.

Одним из самых наглядных примеров того, как юмор способствует раскрытию темы, можно считать сериал "Связи" ("Connections") по сценарию Джеймса Бурка (James Burke). Тема сериала - технологии, но связующим элементом всех серий стали необычные и неожиданные причины, давшие толчок развитию новых технологий. Чувство юмора проявилось и в нестандартных комментариях между делом, и в видеопутках, вставленных в сценарий. Один из фильмов сериала, "Отдаленные голоса" ("Distant Voices"), рассказывает о первых опытах с электричеством: "Экстравагантный французский монах по имени Ноллет, дававший хорошеньким женщинам частные уроки по электричеству, решил пропустить заряд через нескольких монахов одновременно, чтобы посмотреть, достигнут ли они таким образом возвышенного состояния духа. И они достигли!". В эпизоде, сопровождаемом таким текстом, шесть монахов берутся за руки и получают общий заряд из электрической банки.

Заряженные таким образом, они медленно и торжественно подпрыгивают. Создается впечатление, что они скачут под музыку, в результате получается очень смешно.

Во многих игровых фильмах применяется прием продолжительного гэгга, который отлично работает и в документалистике. В 1982 году мне заказали низкобюджетный телевизионный фильм о спорте. Получилось очень информативное и динамичное спортивное обозрение, оставалось вязать между собой отдельные эпизоды. Для этого включил четыре или пять коротких дополнительных сцен, в которых снимался один мой достаточно полный приятель. В первой сцене он изображает восторженного футбольного болельщика, которому вполне достаточно смотреть матчи по телевизору. Следующий эпизод имеет отношение к автомобильным гонкам. Зафиксированный крупным планом приятель сражается с рулевым управлением. Когда камера отъезжает, обнаруживается, что он сидит в автомобиле, который увозит полицейский буксир. Эпизод о марафонском забеге заканчивается тем, что выжатый, как лимон, Дейв в смешных мешковатых шортах пытается поймать на трассе машину. Я отлично понимаю, что это не самые лучшие гэгги в мире, но в контексте моего фильма они вполне отвечали своему назначению. Смысл этих эпизодов читался ясно: нельзя воспринимать спорт слишком серьёзно.

В 1986 году вышел фильм Росса Макэлви "Марш Шермана" (Ross McElwee, "Sherman's March"). Там тоже использован прием продолжительного гэгга, но несколько по-другому. Это некоторая претензия на историческое исследование разрушительного марша Шермана на Юг Америки во время Гражданской войны. На самом деле это очень смешная история того, как Макэлви искал любви и ласки у южанок. Поэтому одновременно с основным действием (разнообразные встречи Макэлви с удивительными и необычными женщинами) продолжительный гэгг затрагивает главную тему (нашу кажущуюся заинтересованность маршем Шермана).

Фантазия и юмор незаменимы в борьбе со сложными эпизодами. Они творят чудеса, связывая фильм в единое целое и наполняя его новыми оттенками. Они могут превратить потенциально средний фильм, такой как "Дорога на пристань Виган" ("The Road to Wigan Pier"), в небольшое произведение искусства. Этот фильм, снятый Франком Квитановичем (Frank Cvetanovich) для Темз Телевижн, повествует об условиях труда Шахтеров в Англии 30-х годов; в основу фильма легла книга Оруэлла с тем же самым названием. Судя по названию и другим произведениям Оруэлла, Можно предположить, что перед нами серьёзное историко-Документальное исследование, где изображение шахтеров, угольных шахт, Фабрик, переполненных рабочими, и трущоб будет сопровождаться Текстом Оруэлла. Почти так и снята первая часть фильма. Я говорю "Почти", потому что Квитанович неожиданно полностью меняет атмосферу картины. Первое отклонение от обычного пути - шесть семь баллад. Песни, исполняемые на различных съемочных площадках английским

бардом, являются юмористическим комментарием к тексту Оруэлла и превращают весь документально-исторический сюжет скорее в документальный мюзикл. Второй сюрприз автор преподносит в конце фильма. Мы знаем события 1930-х и уверены, что фильм должен завершиться войной, разразившейся в Европе и отметившей конец целой исторической эпохи. Наши ожидания не оправдываются, так как в конце фильма комментатор неожиданно задает вопрос: "Но что случилось с вашей мечтой о социализме, господин Оруэлл?" Действие резко переносится в современную пустую телевизионную студию. В кадре появляется бард, он садится к пульта и смотрит на мигающие мониторы. На них начинают по очереди появляться британские премьер-министры, начиная с Болдуина и Чемберлена и заканчивая Черчиллем и Вильсоном. Один за другим в отрывках, взятых из предвыборных речей, они обещают Англии процветание и великое будущее. Однако видеоряд смонтирован в ужасающей манере. Когда один из политиков заявляет: "Британия никогда еще не находилась в таком благополучном состоянии, как сейчас", ему немедленно отвечает другой со второго монитора: "Чушь!" Лейбористский премьер-министр сообщает, что рабочие живут лучше день ото дня, премьер-министр от партии консерваторов возражает: "Полнейшая ерунда и чепуха!" И, наконец, когда Гарольд Вильсон говорит о британском Новом Иерусалиме, монтаж заставляет Эдварда Херта парировать: "Заткнись, пристегнись и вали домой!" В этом озорном и смешном сатирическом эпизоде периодически появляется бард, наблюдающий за мониторами и ухмыляющийся всей этой политической галиматее.

Неожиданно фильм принимает новое направление: бард мчится по бесконечным коридорам, где установлены тысячи компьютеров. Когда он приостанавливается, диски компьютеров начинают вращаться, из машин вываливаются перфокарты, разные анонимные голоса вещают об ужасающем состоянии промышленности и условий труда в 70-х, имея ввиду, что со времен Оруэлла ничего не изменилось. Прекрасный последний эпизод превратил добротный документальный фильм, не представлявший особого интереса для широкой аудитории, в острый выразительный портрет современного английского общества.

Примеры

Еще один забавный и остроумный документальный фильм "Кризис на колесах" ("Crisis on Wheels") снят Стюардом Худом. Это рассказ об автомобиле и его месте в системе ценностей. Принимая во внимание саму тему, Худ рисковал попасть во все типичные ловушки и сделать обычный фильм о массовом производстве, экономике, дизайне автомобилей, безопасности на дорогах и маркетинге. Но Худ аккуратно обошел все избитые места и выстроил фильм на пяти-шести необычных автомобильных сюжетах. В первой части автомобиль рассматривается как идол:

Видеоряд

Крупный план автомобильного приемника.

Автомобиль моют.

Человек становится на колени и моет колесо.

Автосалон: шоу с участием красивых девушек, сидящих на капотах.

Реклама автомобиля установлена на вершине горы.

Аудиоряд

Предмет благоговения на пригородных улицах в воскресное утро.

Музыка: Да святится!

Предмет первой необходимости для всех, кроме самых бедных. Объект для обожания и член семьи. Хороший автомобиль, нежно любимый всеми.

Эта религия имеет своих священников и служительниц. Ее золотые идола требуют ежедневных человеческих жертвоприношений.

Объект преклонения установлен на возвышенностях и вершинах.

Одна из наиболее забавных сцен называется "Автомобиль в качестве Второго дома". Эта часть фильма рассказывает об многочасовых автомобильных пробках, которые все чаще приходится наблюдать в лондонских пригородах. Чтобы подчеркнуть нашу растущую еспомощность перед транспортной перегруженностью магистралей, Худ РИдумал ситуацию, в которой автомобильная пробка становится "солютом, люди привыкают жить в своих машинах по много недель. Этот был инсценирован в Слафе, небольшом городке возле Виндзорского Замка. Текст я привожу ниже. Видеоряд отражен только в общих чертах, но его не так трудно представить.

Видеоряд

Инсценированная автомобильная пробка огромных размеров.

Между машинами разносят чай.

Разносчик газет.

Почтальон разносит почту.

Машина миссис Стаей.

Текст

Точка насыщения все еще находится на улице Клифтон в Хапендоне, сразу при выезде из Лондона. Нет никакого смысла предлагать кому-либо здесь буксировку до дома.

Эта пробка образовалась три недели назад и до сих пор не сдвинулась ни на сантиметр.

Теперь, когда все покинутые машины подвергаются немедленному уничтожению, водители решили остаться в своих автомобилях. Большинство из них действительно предпочитает дом на колесах. Женщины-добровольцы прекрасно поддерживают общий настрой, а утренний чай является самым приятным событием дня.

Пробка устраивает не каждого, но разносчик газет очень доволен. Все находятся так близко друг от друга, что он справляется со своей работой за считанные минуты.

Почтальону сначала приходилось несладко, было трудно ориентироваться по номерным знакам вместо привычных имен и фамилий, но сейчас члены общины, живущих в пробке, стараются облегчить его задачу.

Миссис Стаей возвращается после выходных. Теперь ее домик в пятнадцать лошадиных сил самый уютный на улице. Кухня находится на заднем сиденье, есть телефон, телевизор работает от аккумулятора. Когда наступает время чаепития, миссис Стаей подсоединяется к выхлопной трубе, включает зажигание и кипятит чайник.

Это прекрасная сцена дает нам еще один шанс убедиться, какую роль играет юмор и творческий подход к делу.

"Беркли 60-х" не просто очень хороший фильм. Он вызывает во мне ностальгические воспоминания молодости, когда я был студентом последнего курса в Стенфорде. Это было как раз в те бурные годы. Работая над вторым изданием книги, я случайно встретил Стива Моста, одного из авторов сценария "Беркли". Стив писал дикторский текст к фильму. За обедом он рассказал мне о том, как трудно структурировать практически готовый материал. Поскольку проблемы формы и структуры фильма являются основной темой моей книги, я попросил его записать свои мысли по этому поводу и переслать мне письмом. Вот отрывки из его заметок:

"Беркли 60-х" стал семилетней одиссеей режиссера Марка Китчела. Он собирал архивные

материалы и беседовал с участниками событий, ставших поворотными для тех, чье совершеннолетие пришлось на шестидесятые. Все материалы объединяла одна тема. Марк придерживался хронологической последовательности. Однако сами события - движение за свободу слова, антивоенное движение, Черные Пантеры, появление хиппи, возвышение Рейгана, Народный Парк - сильно отличались друг от друга.

Марк пригласил меня писать комментарий и показал рабочую копию смонтированного фильма. Я сразу увидел, что в нем отсутствуют герои, без которых фильм представлял собой только последовательность отдельных эпизодов. Не было сюжета и единой темы. К сожалению, эмоционально последовательность эпизодов производила депрессивное впечатление: от восторга победы движения за свободу слова действие двигалось к разгрому Народного Парка, приведшего к гибели человека и взлету популярности губернатора Рейгана. Почему зритель должен думать, что "шестидесятые" закончились поражением (хотя поражения были) и что "шестидесятники" за целое десятилетие активной жизни не добились ничего, кроме иллюзий, разбившихся о реальность? Кто будет смотреть такой фильм? Что зритель должен из него понять?

Я высказал свои замечания Марку, продюсеру Кевину Пену и монтажерже Веронике Зельбер. Они внимательно выслушали, в конце концов, согласились. И поскольку я знал выход из ситуации, то получил заказ.

На мой взгляд это была история не столько Беркли шестидесятых, сколько поколения "шестидесятников" - тех, кому в те годы исполнилось восемнадцать. Дикторский текст должен был читать человек, который участвовал в событиях, чей голос мог стать представителем поколения. Двойная роль Сьюзан Гриффит как диктора фильма и участника движения за свободу слова решила финал картины. Ведь политический опыт, накопленный в шестидесятые, имел положительные и долгосрочные последствия. Некоторые из них проявились только к концу 70-х: рост женского движения, ощущение свободы и силы, которое эти люди пронесли через всю жизнь, уверенность в том, что мир может измениться к лучшему и любой человек принять в этом участие.

Таким образом возникла тема диалога между нашим поколением и следующим. Мы попытались (и до сих пор пытаемся) изменить мир к лучшему. Мы сделали для этого все, что было в наших силах, так и не завершив начатого. Ни одно поколение не может сделать это самостоятельно. Другие должны учиться на нашем опыте и продолжать наше дело...

В общем, работая над фильмом, я применил принципы драматургии, то есть драматического повествования, к документалистике. Драматурги привыкли начинать действие "здесь и сейчас". Марк Китчел хотел начать фильм с иллюстративного рассказа о 50-х или с лекции Кларка Керра о мультиуниверситете. Я предложил что-нибудь более эффектное, например, разгон демонстрантов у городской ратуши Сан-Франциско в 1969 году. Это первое "политическое крещение" поколения шестидесятых. Китчел проверил свой вариант на зрителях и, к его чести, признал необходимость драматического начала, согласившись с моей версией.

Три человека писали комментарий. Некоторые части первого варианта создавал продюсер. По крайней мере, он всегда критиковал мой текст. Диктор, Сьюзан Гриффин, присоединилась к нам после закрепления видеоряда: она подбирала фразы, которые лучше всего представляли ее как поэта и как участника событий. Монтажер тоже принимал участие в обсуждении и подавал интересные идеи. Мне кажется, что результат понравился всем нам.

У меня тоже возникли трудности со структурой фильма, который я снимал за несколько месяцев до встречи со Стивом. В декабре 1992 года Министерство иностранных дел Израиля объявило конкурс на документальный фильм о Ближнем Востоке после заключения мира. Это было задолго до заключения договора между Израилем и ПЛА в Осло и возвращения Иерихона и Газы, поэтому темой фильма стала оптимистичная вера в будущее. Я решил послать свою заявку. По условиям конкурса она должна была включать подробную информацию о подходе к решению темы и структуре фильма.

Главная проблема состояла в том, что фильм должен быть о событиях, которые еще не произошли. Я начал исследовать несколько возможных вопросов: экономическое развитие,

сельское хозяйство, туризм, водные ресурсы, контроль за вооружением, беженцы и так далее. Это было просто. Сложности начались, когда я стал обдумывать образную структуру фильма. Она не зависела от умных рассуждений экспертов.

Я решил перенести действие фильма в будущее, скажем, 2004 год. Журналист делает репортаж из пустыни о десяти годах мирной жизни страны. Он должен рассказать о юбилейной церемонии, посвященной десятилетию заключения мирного договора. В ожидании начала церемонии он вспоминает события прошедших лет. Для этого мы используем прием реконструкции: совмещаем документальные кадры, постановочные сцены и реконструированную хронику. Вот отрывки из первого сценария.

Видеоряд

Мы находимся в пустыне. Журналист готовится к эфиру. За его спиной происходит бурная деятельность. Подходит ассистент с хлопушкой, произносит: "Дубль первый". Репортер обращается к зрителям, как будто во время прямой трансляции.

Репортер (примерный текст комментария):

Текст

Сегодня мы отмечаем десятую годовщину мира между Израилем и соседними государствами.

Церемония проводится здесь, в пустыне, так как первый мирный договор был подписан десять лет назад именно в этом месте.

Зрители, конечно, помнят, какая титаническая работа предшествовала этому событию. И что это был за день...

Праздничная атмосфера в мечетях, христианских храмах, у стены плача.

Сегодня делегации Ливана, Сирии, Иордана, Саудовской Аравии и Израиля собрались здесь, в пустыне, чтобы возобновить и продлить мирный договор, заключенный десятилетие назад.

В кадре сквозь марево пустыни проезжают автомобили с дипломатическими флажками. Из машин выходят фигуры.

Оглядываясь назад, мы не можем не поразиться происшедшим переменам. Социальный, культурный и экономический прогресс последнего десятилетия заставляет нас задать только один вопрос: неужели мы были так неразумны, чтобы так долго оттягивать мирный процесс?

Подбегает ассистент и щелкает хлопушкой. Конец съемки. Мы наблюдали репетицию сцены фильма. Мы все еще в пустыне. Репортер протирает очки, небрежно садится на стол, снова обращается к аудитории, теперь уже неформально, по-приятельски.

ГЛАВА 6. Начало работы над первым сценарием

В течении нескольких недель работы у авторов фильма начинает складываться примерная картина. Вы решили совместить повествование с очерком. Все вопросы подхода, структуры, возможной завязки и финала фильма в общих чертах решены. Отлично. Теперь можно работать над первым вариантом сценария. Существуют два формата режиссерского сценария: на уровне идей и на уровне дикторского текста. В первом случае перечисляются идеи, заложенные в видеоряд. Во втором случае вы составляете полный предварительный вариант дикторского текста, несмотря на то, что в процессе создания фильма он вероятнее всего изменится.

Предварительный режиссерский сценарий на уровне идей может выглядеть следующим образом:

Видеоряд

Панорама Иерусалима с воздуха.

Переполненные улицы Иерусалима. Люди с трудом прокладывают себе путь между автомобилями.

Диктор в кадре.

Идеи

Иерусалим как высший идеал. Совершенство. Видение св. Иоанна. Иерусалим как религиозный центр.

Иерусалим сегодня. Реальная жизнь. Город, где живут 25000 человек. Ежедневные проблемы.

Диктор определяет противоречия современного Иерусалима. Напряжение современной жизни. Противостояние духа и материи. Задает направление фильма.

Режиссерский сценарий с дикторским текстом:

Видеоряд

Панорама Иерусалима с воздуха.

Иерусалим земной. Переполненные улицы. Люди с трудом пробираются между автомобилями. Хаос.

Аудиоряд

Покидая Палестину в 1920 году, британский губернатор столицы сказал: "После Иерусалима не может быть повышения по службе".

Для него, как и для миллионов других людей, в западной истории не было другого города, который мог бы сравниться с Иерусалимом. Иерусалим был центром двух религий и священным местом для третьей. Он был светом. Блестителем идеалов. Вечным городом. Символом совершенства.

Но наряду с умоглядным Иерусалимом существует и реальный. Это и современный город, выстроенный в прошлом веке, и древний, где за старинными средневековыми стенами все еще живут и работают 25000 человек.

Какой формат выбрать? Решение определяется обстоятельствами и характером фильма. Несмотря на то, что дикторский текст меняется в процессе работы над фильмом, большинство спонсоров предпочитают сценарий с развернутым комментарием. Как правило, видеоряд или идеи практически ничего не означают для непрофессионала, в то время как Дикторский текст дает исчерпывающее представление о фильме. Даже Отдел документальных телефильмов, сотрудники которого привыкли ко всяким вариантам заявок, может потребовать сценарий с полным Дикторским текстом. Это же относится и к фондам, куда вы обращаетесь за получением гранта. Однако не всегда есть возможность написать Дикторский текст на стадии сценарной заявки. При работе над политическими, новостными или любыми другими фильмами, действие которых находится в развитии, и которые создаются преимущественно на монтажном столе, вы сможете, самое большее, определить сверхзадачу, перечислить основополагающие идеи, а дикторский текст написать после монтажа.

Если мне предоставляется возможность выбора, я предпочитаю сначала записать идеи (только для себя), а затем составить сценарий на основе полного дикторского текста для представления заинтересованным лицам. Выполнять двойную работу необязательно, но это поможет точно сформулировать идеи.

Оформление сценария

Вероятно, из приведенных примеров вы получили общее представление о форматах и оформлении сценария. Как правило, страница делится на две части: в левой колонке - видеоряд, в правой - аудиоряд (комментарий или идеи). Например:

Видеоряд

Ипподром Аскот.
Загон для лошадей.

Элегантно одетая публика наблюдает бега.

Простолюдины и рабочие в джинсах и
заношенных футболках, с пивом и
гамбургерами.

Аудиоряд

Когда-то это был спорт королей.
Люди приходили, потому что у них было
состояние, свободное время и красивая
любовница.
Теперь спорт королей стал досугом
пролетариев.

Как вы можете убедиться, в отличие от подробного комментария, видеоряд представлен лишь в общих чертах. Лучше всего дать режиссеру только основную идею видеоряда, предоставив ему возможность решать остальные задачи самостоятельно. Исключение могут составлять технические кадры и эпизоды, используемые в научно-популярных фильмах, которым иногда требуется специальная характеристика. "Идейный*" сценарий вполне может быть составлен схематично. Обычно я не трачу времени на длинные сложные предложения; чтобы определить идею, достаточно всего нескольких слов.

Обязательно ли делить страницу на две колонки? Вовсе нет. Просто мы привыкли к этой условности. Если вы хотите представить видеоряд в верхней части страницы, а аудиоряд - ниже, пожалуйста. Единственным критерием является ясность изложения: идеи должны быть понятны людям, работающим над фильмом.

При работе над сценарием полезно сделать заметки по следующему плану:

1. Основные идеи.
2. Логика сюжета.
3. Видеоряд.
4. Завязка.
5. Ритм.
6. Кульминация.

Лично мне такой анализ очень помогает, но большинство моих коллег приступает к составлению сценария сразу же, автоматически решая все эти вопросы в уме и обходясь без писанины. Однако необходимо помнить, что каждый сценарист, формально или неформально, сознательно или непроизвольно, должен обдумать все пункты плана, приведенного выше.

Главное назначение сценария - наиболее интересно и увлекательно представить идеи автора. Они должны произвести впечатление единого целого, а не разрозненных фрагментов вашего воображения. Все идеи должны быть выстроены в простую и с виду незамысловатую логическую цепочку.

Проблема сводится к следующему: выбор и подача идей. Во время исследования они появляются сотнями друг за другом. Теперь вам нужно их пересмотреть и выбрать только самые подходящие, а от других отказаться. Вот общий список идей для фильма об университете:

Что олицетворяет университет?

- о Исторически - религиозное и юридическое образование;
- о Общественное положение: Оксфорд, Кембридж, Гарвард, Йейл;
- о Пустая трата времени;
- о Предмет нападок людей без университетского образования;
- о Генератор идей;
- о Синекура для избалованных гениев;
- о Рассадник политических волнений;

- о Рынок женихов и невест;
- о Башня слоновой кости;
- о Центр интеллектуального поощрения;
- о Секс без ограничений.

Самое трудное - выбрать самые важные идеи, необходимые для проекта. В результате придется отказаться от некоторых великих мыслей, но, к сожалению, это неизбежно. Из данного списка в сценарий, скорее всего, войдут только три идеи. Но и их нельзя рассматривать абстрактно. Одновременно вы выбираете героев фильма. Это люди, чья жизнь, поступки подтверждают действие идеи в реальности. Например, в "Повстанцах из Беркли" университет представлен как центр политической активности, что проиллюстрировано историей Майка.

На этом этапе полезно вспомнить об аудитории. Будут ли выбранные идеи интересны зрителю, сможет ли он понять их? Насколько подробно нужно подавать идеи? Стоит ли углубляться в суть? Большинство руководителей американских телевизионных сетей считают своих зрителей идиотами, которые способны воспринять минимум идей, и только в том случае, если они лежат на поверхности или поданы самым незатейливым образом. Меня не привлекает такая точка зрения. Я считаю, что большая часть аудитории способна быстро и одновременно усваивать множество даже самых сложных идей при условии, что фильм сделан увлекательно.

Здесь вполне уместно напомнить, что независимо от количества идей, в фильме должен существовать единый связующий элемент. Чаще всего это общий вопрос, на который вы пытаетесь ответить. В чем польза университета для общества? Кеннеди: пророк в своем отечестве? Действительно ли Ирвинг Берлин - самый популярный композитор двадцатого века? Каким был настоящий Хемингуэй? Подобная формулировка не должна быть для вас новостью: несколько месяцев (недель) назад вы именно так представили главную идею фильма в заявке.

Выбранные идеи надо распределить по смысловым блокам или эпизодам, расположенным в простом последовательном, логическом порядке. Под эпизодом мы понимаем последовательность кадров, объединенных одним или несколькими характерными элементами: рядом идей, визуальным оформлением, действием, музыкальным мотивом. Кадры в эпизоде могут быть объединены следующими элементами:

1. **Центральная идея:** Дети в парке играют в футбол; женщина бросает копье; профессиональный бейсбольный матч; состязание борцов. Спортивный мотив является очевидным объединяющим элементом, но центральная идея сценариста заключается в том, что спорт берет свое начало в войне.
2. **Пейзаж (антураж):** Скалистые горы. Заоблачные вершины, водопады, бурные реки. Непроходимые джунгли. Огромные леса. Общим элементом здесь является пейзаж и величие природы.
3. **Действие:** Студентка выходит из дома, едет в университет, встречается с друзьями, пьет кофе, входит в аудиторию. Все действия, предшествовавшие входу в аудиторию, составляют единое целое. Кадры, снятые в классе, скорее всего станут началом нового эпизода.
4. **Настроение:** Началась война. Идут танки. Плачут женщины. Видны отдаленные контуры разрушенных зданий. Группы мужчин обсуждают новости. Одинокий мальчик бродит по улицам. В данном случае стержневым элементом является не только начало войны (идея), но и серое, унылое настроение людей и места действия.

Таких элементов существует гораздо больше, они во многом совпадают, пересекаются. Идеи, действия, антураж, главные герои, настроение - все эти составляющие одновременно могут определять эпизод. Можно рассматривать эпизод с другой точки зрения: информация, ряд идей и образов, составляющие единое целое. Эти элементы дадут вам эпизод, позднее вы сможете определить его место в фильме.

Выстраивая эпизод, задайтесь следующими вопросами:

- о В чем смысл эпизода?
- о Как лучше раскрыть смысл посредством видеоряда?
- о Как наиболее оптимально использовать звуковое сопровождение: музыку, диалог,

звуковые эффекты, комментарий?

Нередко для создания цельного эпизода и расстановки необходимых ^Центов используется дикторский текст.

Выстраивая эпизоды по определенному принципу, необходимо учитывать две особенности.

Во-первых, огромную разницу между математической и кинематографической логикой.

Последняя гораздо более неуловима, эмоциональна и иллюзорна. Ее скорее можно почувствовать, чем понять. Недавно я видел фильм о знаменитой во всем мире виолончелистке Жаклин дю Пре, которая умерла очень молодой. Режиссер-сценарист мог бы начать фильм с кадров триумфального концерта Жаклин, а потом перейти к рассказу о ее детстве. Вместо этого в первых кадрах фильма в сопровождении фрагментов концерта для виолончели Элгара возникает мягкий осенний пейзаж; лучи солнца проникают сквозь оранжевые и красные листья деревьев. Тонкое, поэтическое начало фильма создает необходимое настроение и очень уместно, несмотря на то, что задерживает завязку основного сюжета. Во-вторых, логическое развитие идей должно осуществляться параллельно с визуальным и эмоциональным развитием фильма. Акцентирование одного элемента за счет других может погубить картину.

Наиболее простая и естественная логика повествования - хронология, но можно ориентироваться и на пространственное развитие. Главное, найти последовательность, которая создаст ощущение роста, движения. В своей замечательной книге о написании сценариев для художественного кино Дуайт Свейн (Dwight Swain) советует вести ход рассуждений от простого к сложному, от частного к общему, от известного к неизвестному, от проблемы к решению, от причины к следствию. Самое важное - добиться впечатления неизбежности или естественного движения.

Хронологическая последовательность - самая старинная форма повествования. Она используется наиболее часто, так как удовлетворяет присущее человеку желание узнать, что будет дальше. При знакомстве с одаренным ребенком, всегда любопытно увидеть, каким он вырастет, или что будет с Филли, когда он станет самостоятельным ("Самый лучший парень"). Нам интересно, что произойдет с неопытной, выросшей исключительно в кругу своей семьи девушкой, которая делает первые шаги в своей жизни. Мы с увлечением следим, как монахиня отрекается от данных ею обетов и возвращается в мир. Фильм Иона Элса "День после Троицы" (Jon Else, "The Day After Trinity"), удостоенный награды Академии, рассказывает о Роберте Оппенхаймере и событиях, предшествовавших созданию атомной бомбы. В основу фильма положена простая последовательная история, начинающаяся с детства ученого, до того момента, когда он стал руководителем атомного проекта в Лос-Аламосе. В соответствии с той же логикой фильм Джона Пеннебекера "Джейн" начинается с кадров прибытия Джейн Фонды на первую репетицию бродвейского шоу и завершается выходом утренних газет с рецензиями.

Фильм "Несвязанные языки" - один из самых трогательных кинопроизведений о расизме и личности. Марло Риге глубоко погружается внутрь себя, чтобы постепенно обнаружить собственную гомосексуальность. Со всех сторон он наталкивается на непонимание и враждебность, пока однажды белый юноша не доказывает ему, что любовь может преодолеть расовые барьеры. Фильм рассказывает о политической и сексуальной эволюции. Это просто превосходный документ гуманизма.

Другая последовательность - кризис, конфликт и развязка - уже обсуждалась в связи с фильмом "Стул". На первый взгляд она ничем не отличается от хронологической, но все же между ними существует несколько различий. Например, один из общепринятых хронологических приемов состоит в отображении развития личности героя или его карьеры в политике, коммерции или творчестве, как, например, в фильме об Оппенхаймере "День после Троицы". То же может произойти в документальном фильме, построенном на основе конфликта, но в этом случае мы больше заинтересованы в развязке или разрешении конфликта, чем в изменении характера.

Действие фильма "Стул" развивается в течении пяти дней. Проходит время, но характер героя остается прежним. Двигательной силой фильма является напряжение, связанное с решением судьбы Пола. Останется ли он в живых или будет казнен? Вот вопрос, который

интересует нас более всего. В центре фильма Джеймса Липскомба "Деньги против птицелова" (James Lipscomb, "Money versus Fowler") два энергичных футбольных тренера и борьба между их командами за первое место в местном чемпионате по футболу. Матч завершен, конфликт разрешен, фильм на этом закончен.

Еще одним хорошим примером конфликтного фильма может стать фильм BBC "Чей же это все-таки дом?" ("Whose House Is It Anyway?").

Большинство англичан до сих пор свято верят в миф о том, что их дом - это их крепость, священная и нерушимая. Но, видимо, это не так. Если местный совет под благовидным предлогом захочет получить какой-нибудь дом, он его получит. Билли и Гордон Ховарды, владельцы виллы "Розовый коттедж", много лет жили на ней, но местный совет наложил на здание ордер обязательной продажи и потребовал перевести дом в свою собственность.

Эксцентричные братья-холостяки, старшему из которых семьдесят три, а младшему - шестьдесят пять, отказались признать действительность ордера, заявив, что скорее застрелят представителей совета, если те придут, чем откажутся от права, которое они имеют от рождения. Конфликт определен уже в первые секунды фильма, в течении часа мы наблюдаем развитие борьбы. Этот вопрос касается всех нас, поэтому, увлеченные сюжетом, мы с интересом ожидаем разрешения конфликта.

Хронологическое и конфликтное развитие сюжета - два наиболее популярных приема документалистики. За ними следует мотив поиска или раскрытия тайны. Отсюда огромная популярность сериала "Открытия" ("Discovery"), в котором проводится расследование всех загадок истории от происхождения Дракулы до рассказа о поиске Трои археологом Шлиманом.

Упомянутый мною сериал Джеймса Бурка "Связи" в сущности стал рассказом о поиске. Вместо ожидаемой демонстрации целенаправленного научного поиска Бурк доказывает зрителю, что большинство технологических открытий происходит совершенно непредсказуемо. Его фильм развивается от неожиданности А к неожиданности Б и так далее. Фильм подобен фокуснику, который изумляет аудиторию, вытаскивая кролика из шляпы. Бурк сумел настолько стимулировать наше любопытство, что мы готовы с удовольствием смотреть странный сериал о технологическом прогрессе. Для интереса я набросал логическую цепочку рассказа Бурка об изобретении реактивного двигателя:

1. Начало фильма. Бурк находится на современном заводе и рассказывает о многочисленных способах использования пластмассы.
2. Эта тема наводит его на разговор о пластиковых кредитных картах, которые вскоре заменят деньги.
3. Беседа плавно переходит к теме финансовых кредитов.
4. Этот предмет переносит нас в 14 век. Мы видим рыцарей и прекрасных дам, развлекающихся на фоне старинных замков. Бурк начинает рассказ о том, как изобретение кредита помогла в те дни финансировать небольшую армию герцога бургундского.
5. При помощи кредитования армия может увеличиваться с нескольких до шестидесяти тысяч, то есть кредит позволяет увеличивать армию.
6. По мере увеличения армии приобретают популярность новые виды оружия. Пика находит новое применение, но вскоре она уступает место мушкетону, который постепенно превращается в мушкет. После этого пика и мушкет соединяются в штыке.
7. Мы возвращаемся к мысли о постоянно растущей армии, которая теперь достигает трехсот тысяч. Но армии необходимо продовольствие.
8. Армии, такие как войско Наполеона, разрастаются до таких размеров, что им уже не хватает сельскохозяйственной продукции страны. Им нужна пища, которую можно есть, даже если она не свежая. Это привело к развитию консервирования.
9. Для консервирования потребовались агрегаты по производству льда, которые в свою очередь обусловили изобретение химического и газового замораживания и создание холодильников.
10. Растущая потребность в сохранении продуктов питания привела к изобретению вакуумной колбы.

11. Принцип вакуумной колбы инициирует эксперименты в области вакуума. Если проводить широкомасштабные эксперименты, вы получите ракету V-2 Вернера фон Брауна. В конце фильма зритель несколько ошеломлен, обнаружив, что провиант для армии стал причиной изобретения реактивного двигателя. Интересно, в чем заключается хитрость? Ответ прост: Бурк сплел Увлекательную логическую нить рассуждений.

Фильм Бурка состоял из одиннадцати частей, которые кажутся выстроенными в неизбежной логической последовательности. Я говорю "кажутся", потому что при внимательном рассмотрении можно обнаружить простую "ловкость рук". Но что делать, если в фильме отсутствует внешняя логика? Лучше всего составить блоки логически связанных идей и плавно переходить от одного блока к другому, используя ряд и дикторский текст.

Работая над фильмом об автомобильных авариях, я выделил четыре основных темы: непосредственно аварии; реакции жертв; причины аварий; конструирование дорог. Я не видел логики последовательности тем. Как же был написан сценарий?

Я решил начать фильм с дорожного строительства, так как эта тема содержала максимум полезной информации и минимум эмоций, необходимых для кульминации. Я надеялся найти трогательный и драматичный материал о водителях, который будет хорошо смотреться в финале. Тогда материал об автомобилях можно включить в середину. Я оставил сценарий в таком виде до тех пор, пока случайно не нашел очень интересный материал об автомобилях будущего. Я надеялся, что эта информация легко выведет фильм на вопрос о том, какими мы будем в двадцать первом веке, что и станет отличным финалом фильма. Поэтому я поменял местами части о машинах и водителях. Вот каким был самый первый вариант сценария:

Видеоряд

Машины на дорогах

Столкновение. Полиция. Скорая помощь.

Больница. Субъективное мнение потерпевшего.

Интервью с пациентами в больнице.

Город, переполненный людьми.

Интенсивное движение транспорта.

Полицейская лаборатория. Проведение следственного эксперимента на месте аварии.

Плохие дороги. Ловушки. Разговор с инженером.

Разговор с водителями автобуса и такси.

Курсы повышения квалификации водителей.

Обучение новичков. Обучение специалистов.

Плохая видимость.

Переполненная машина. Плохие указатели.

Психологическое напряжение.

Спортивный автомобиль. Гонки. Большие автомобили и красивые женщины.

Испытание на удар.

Автомобили проходят серию испытаний.

Испытания ремней безопасности.

Новаторский дизайн автомобилей.

Автомобили с обратными сиденьями и зеркалами-перископами.

Анимационный фильм, Демонстрирующий новые автомобили и хорошо спланированные, удобные для автомобилей города.

Идеи

Травматологические последствия автокатастрофы.

Название: "Это всегда происходит с кем-то другим"

Реакции пострадавших.

Предпосылка аварии. Перенаселенность городов.

Проблема движения.

Как полиция расследует аварии.

Почему происходят аварии.

(А) Плохие дороги. Состояние дорог. (Б)

Водитель.

Беспечное отношение.

Обучение водителей.

Стресс у водителей.

Автомобиль как зеркало души.

Психология автомобилизма и вождения.

(В) Автомобиль сам по себе.

Создание автомобилей.

Недостатки машины.

Новые меры безопасности.

Автомобиль будущего.

Мир будущего.

Обломки автомобилей на свалке металлолома. Необходимо побеспокоиться об этой проблеме уже сегодня.

Я привел лишь основную схему, весь сценарий занимал четырнадцать страниц. Он выглядел как черновой набросок, но, тем не менее, принцип совмещения аудио- и видеоряда был вполне ясен. Подробные сценарии, которые мне придется писать позже, потребуют гораздо более тщательного подхода, к тому же в процессе съемки возникнут новые модели и варианты. Но мне было необходимо зафиксировать свои идеи на бумаге, с тем, чтобы понять, имеет ли смысл структура и последовательность, по крайней мере, в теории. Некоторые эпизоды включены в сценарий вовсе не потому, что они необходимы для сохранения и развития логики моих тезисов. Просто я решил, что их любопытно снять, так как они интересны с изобразительной точки зрения. Сцена в лаборатории полиции, например, не содержала особой информации, но в этом занимательном месте можно увидеть детекторы лжи, скрытые камеры, методы тестирования металла и т.д. Яркий эпизод с красивой длинноногой блондинкой на капоте Ролле-Ройса не обязателен, но может внести разнообразие в видеоряд.

Важно подчеркнуть, что первый вариант сценария отражал предполагаемый порядок и связь между практически несопоставимыми эпизодами. Это было только начало. В конце концов при монтаже получилась совсем другая последовательность, но эту историю я расскажу в главе, посвященной монтажу.

Я еще раз подчеркиваю важность понятия связи эпизодов, потому что без основания, сюжетной линии, добротных идей фильм не сможет полностью исчерпать свой потенциал, он захлебнется. Именно эту претензию я мог бы предъявить фильму "Несвязанные языки", несмотря на то, что картина мне очень нравится. В ней есть действительно блестящие эпизоды, но они сопоставлены совершенно произвольно. В результате ваша эмоциональная связь с картиной оказывается разорванной.

Типичные проблемы

В поисках логики сценария можно обнаружить множество различных* возможностей.

Наиболее часто встречающаяся трудность - выбрать что-то одно: хронологическую, интеллектуальную или пространственную последовательность. Что это может означать на практике? Давайте сравним хронологическую и интеллектуальную последовательность.

В фильме о Второй Мировой войне вы решили затронуть тему сопротивления. Основное действие фильма развивается в 1942 году. Вы подбираете четыре или пять историй о сопротивлении, одна из них происходит в 1942 году, другая - в 1944, третья - в 1945. Чтобы выразить и обосновать определенную точку зрения, необходимо последовательно рассказать все истории. Но тогда вы окажетесь в 1945, при том, что основное действие фильма останется в 1942. Итак, возникла проблема.

В том же фильме вы показываете высадку десанта союзников в июне 1944. Эта идея уводит вас в исследование других более или менее успешных военных акций, например, вторжение в Италию. Стоит ли уклоняться от основной сюжетной линии и включать другие военные эпизоды или остаться на берегах Нормандии?

Однозначных ответов не существует. В таких случаях я задаю себе вопрос: будет ли читатель сбит этим с толку? Будет ли это способствовать эмоциональному и драматическому развитию сюжетной линии? Как это отразится на общем ритме фильма? В девяти случаях из десяти я выбираю хронологическую последовательность и остаюсь в одном месте действия до тех пор, пока информация о нем не исчерпает себя. Есть, конечно, исключения, но ответы на эти вопросы оказывают неоценимую помощь при принятии решения.

При создании первого сценария автора подстерегает еще одна опасность: перегруженность эпизодами. Оказывается, столько всего нужно сказать! Серьезно обдумайте каждый факт, каждый эпизод. Действительно ли он нужен в фильме? Будет второй сценарий, много сцен выпадут при монтаже, но все-таки лучше сразу избавляться от лишней информации. Перегруженность - второй недостаток фильма "Несвязанные языки". Автор решил

высказаться по максимуму и тем самым "распылил" силу воздействия фильма. Главное, нужно помнить, что в таких случаях меньшее может оказаться большим.

ГЛАВА 7. Завершение первого сценария

Видеоряд

Итак, вы разработали сюжетную линию, выстроили последовательность идей. Теперь начинается самое интересное: перевод идей в изображение. Смысл каждого эпизода можно передать с помощью видеоряда, комментария или сочетания обоих элементов. Вам нужно наиболее эффектно использовать силу слова и изображения.

Каждый фильм содержит несколько идей или утверждений, подаваемых зрителю по мере развития сюжета: сегодня автомобиль является божеством; голод в Эфиопии - страшная трагедия; теперешняя молодежь гораздо менее управляема, чем их родители. Для того, чтобы утверждение не было голословным, его необходимо проиллюстрировать. Это можно делать на полном серьезе или с юмором. Главное, подобрать видеоряд, который интересно и образно аргументирует вашу мысль.

Сценарист и режиссер вместе работают над видеорядом. Сценарист предлагает план действия и визуальный ряд, учитывая, что на съемочной площадке, режиссер может изменить и дополнить его предложение или найти новое решение. Режиссер, в свою очередь, руководствуется сценарием видеоряда, который всегда является большим подспорьем. Вот одна из основных идей моего фильма об автомобильных авариях: автомобиль часто становится продолжением личности хозяина, символом власти, секса, мужественности. Я решил выразить эту идею следующим образом:

Видеоряд

Замедленные кадры уносящегося дорожного полотна. От скорости изображение дороги становится размытым. Переход на гоночные автомобили, мчащиеся по трассе. Женщины машут им вслед.

Переход кадра на мужчину, который разглядывает витрину автосалона. Внутри две красивые длинноногие блондинки в купальниках, сверкая улыбками, в соблазнительных позах сидят на капотах Мерседеса и Феррари.

Аудиоряд

В машине я чувствую себя настоящим мужчиной. Огромная сила подчиняется движению моей руки. Моя подруга сидит рядом. Нажимаю на педаль, и через час мы попадаем из Сан-Франциско в Монтерей. Только в машине я завожусь по-настоящему. Мужчина без машины - не мужчина.

Я написал дикторский текст своими словами на основе нескольких интервью, взятых мною во время исследования. Решив не выстраивать видеоряд буквально по дикторскому тексту, я постарался найти визуальный образ смысла этого текста. Видеоряд в данном случае должен отразить мужественность, силу - именно то, что сводит с ума говорившего человека. В другой части фильма речь шла о стрессах, которым подвергаются водители. Стресс можно показать следующим эпизодом:

1. Огромное количество дорожных знаков, которые загораживают друг друга и дают противоречивые указания. Водитель перегружен информацией.
2. Плохая видимость. Ветровое стекло запотело, покрыто дождевыми каплями.
3. Дети кричат и балуются в машине.
4. Движение становится все более интенсивным. На дорогах гололедица и сумерки.
5. Встречные водители включают дальний свет, огни слепят, нарушается резкость зрения.
6. Начинает идти снег.

Процесс или развивающееся действие показать не сложно. Но иногда приходится создавать

видеоряд для более абстрактной и не такой j Чевидной идеи. Здесь можно дать волю фантазии. В сценарии об 1 Университете упоминается новое повальное увлечение студентов - I °литика. Эту идею можно передать в следующей сцене:

Видеоряд

Студент лежит на траве на берегу реки и читает книгу.

Аудиоряд

Когда-то студента можно было сравнить с монахом-отшельником. Он был одинок и усерден, дисциплинирован и поглощен учебой.

Беспорядки 1965 года в Беркли. Студенческие антивьетнамские выступления 1969 года. Студенты сражаются с полицией.

Сегодня такое представление о студентах кажется несколько странным.

В этом случае видеоряд становится главным аргументом идеи, а комментарий - лишь самым незначительным обрамлением. Я хотел бы особо подчеркнуть этот момент, поскольку он играет немаловажную роль при написании сценария: можно писать словами, можно писать образами или кадрами, но именно последние делают вашу мысль наиболее убедительной. Я уже упоминал о нескольких правилах написания сценария. Я ошибался. Существует только одно непреложное правило: хороший сценарист мыслит и словами, и кадрами. Многие скучные документальные фильмы обязаны своей неудачей именно невниманию к возможностям видеоряда.

Процесс воплощения идей имеет свою приятную сторону: всегда интересно подбирать изображение под свободный текст. Давайте предположим, что мы снимаем фильм об умственной деятельности. Нужно показать простую мысль: "Одно из основных различий между человеком и животными заключается в развитии речи. Мы обладаем речевыми навыками, а они - лишь а самом примитивном уровне. При помощи речи мы совершаем невероятные вещи.". Иллюстрировать такой текст очень просто, причем самыми разнообразными способами. Вот кадры, выбранные наобум:

о Чаплин поет бессмысленную песенку.

о Стоя на коленях и используя все свое красноречие, мужчина делает предложение руки и сердца своей избраннице.

о Итальянец и немец кричат друг на друга каждый на своем языке.

о Лоренс Оливье читает монолог "Быть или не быть".

о Гитлер обращается с речью к массам.

о Ребенок разговаривает с куклой.

Мы могли бы для развлечения завершить эпизод следующим высказыванием: "Язык - золото, но, слава Богу, молчание - платина". Придумайте видеоряд сами.

Работа с эпизодами

Работая в стиле киноправды или над новостийным фильмом, вы следуете за развитием событий, оставляя написание дикторского текста на последний этап. Видеоряд "задан", в том смысле, что вы просто снимаете происходящее. Но в стандартном документальном кино большую часть материала приходится планировать. До сих пор мы подбирали отдельные кадры под фрагменты дикторского текста, но гораздо чаще приходится работать с целыми эпизодами. Основная задача остается прежней: придумать лучший способ воплощения главной идеи сценария, а затем передать составляющие элементы ситуации при помощи наиболее красноречивых деталей. В этой работе помогут заметки об антураже и героях, включая их костюмы и действия. Это обычная практика при съемках постановочного презентационного фильма, но они могут оказаться полезными и для обычной документальной картины, основанной на более или менее реальной ситуации, особенно, если вы провели исследование и представляете ход развития сюжета. Заметки помогут режиссеру понять основной смысл сцены и выделить детали, на которые надо обратить особое внимание.

У меня есть один давний сценарий, который можно привести в качестве примера. Фильм рассказывает о четырехдневной дружеской встрече двух групп школьников из Лос-Анжелеса, негров и белых. Сценарий назывался "Определенное знание". Фильм должен был Доказать, что стереотипы не так трудно преодолеть, подозрительность и антагонизм могут перерасти в дружбу, если сломать внутренние барьеры знания. Я хотел сделать обычный обзорный фильм, но спонсоры были Строены на большее. С их точки зрения фильм должен убедить другие школы принять участие в таких встречах. Для этого они попросили включить в сценарий реально происходившие события.

Надо было выбрать ситуации, где проявлялся исторически сложившийся антагонизм, а затем показать изменение отношений. Изучив основную программу встречи, я выбрал следующие сцены: во-первых баскетбольный или волейбольный матч в начале встречи, где черные играют против белых. Это сформулирует понятие противостояния, ведь такие матчи проводились довольно часто. В дальнейшем я хотел повторить эту сцену со смешанными командами. Во-вторых, я предложил провести для обеих групп видеосеанс с показом материалов о жестокости полиции в отношении негров на юге страны и выступлениях Малькольма Х и Луиса Фарракана против белых. Я хотел записать непосредственные реакции школьников на увиденное, чтобы потом использовать их как звуковое сопровождение видеоматериала. После просмотра проводилась открытая дискуссия.

В финале фильма я предполагал снять "домашний день", когда черные школьники посещают семьи белых и наоборот, и совместный поход в горы. Понимая, что эпизоды, снятые в семьях, могут получиться натянутыми и неловкими, я использовал поход для снятия напряжения. Я попросил режиссера обратить особое внимание на ситуации, в которых дети помогали друг другу преодолеть скалы, протягивая руку помощи, или вместе сидели на траве и пели песни.

Чтобы избежать излишней позитивности и слащавости видеоряда, я предложил использовать в последнем эпизоде голоса за кадром: один с оптимизмом рассказывает о положительных изменениях в отношениях между черными и белыми, другой, скептик, выражает сомнение в долговечности такой дружбы и необходимости подобных встреч.

Эмоциональное содержание

Чем больше я работаю, тем чаще обращаюсь к опыту других режиссеров документального кино. Один из них оказал особенное влияние на формирование моих взглядов и образа мышления: Гампфри Дженнингз (Humphrey Jennings), режиссер классического английского документального кино, работавший в самом начале 40-х годов.

Его самый известный фильм "Слушайте Британию" ("Listen to Britain") стал настоящим учебником по изобразительным средствам документального кино. В фильме представлен портрет Британии времен Второй Мировой Войны. Особую мощь фильму придает эмоциональное содержание изобразительного ряда. Дженнингс и его коллега Стюарт МакАллистер отбирали только кадры, несущие помимо непосредственного прямолинейного значения эмоциональный и исторический подтекст. Именно этот скрытый эффект придает фильму особую глубину. Вы можете убедиться в этом на примере эпизода, снятого на детской площадке:

1. Женщина средних лет в спальне рассматривает фотографию мужа в военной форме. Голоса поющих детей.
2. Выглянув из окна, женщина видит семилетних детей, танцующих в хороводе на школьной площадке.
3. Переход на крупный план: лица танцующих в парах детей.
4. Детская песня смешивается с шумом броневика (открытый бронированный автомобиль с смонтированным рядом с водителем автоматом). Переход на броневик, с грохотом проносящийся по узеньким улочкам английской деревеньки.
5. После прохода броневика мы более отчетливо видим старинные соломенные крыши и домики в стиле Тюдор.

Эти образы можно трактовать по-разному, но учитывая задачу фильма, - поддержать

моральный дух военной Британии - их смысл становится абсолютно ясен.

1. Женщина с фотографией солдата олицетворяет дорогих и близких, ушедших воевать за нас.
2. Дети олицетворяют наше будущее, которое надо защитить.
3. Броневи́к представляет непосредственную защиту британского образа жизни.
4. Деревня с домиками в стиле Тюдор и соломенными крышами является обобщенным образом всех культурных и исторических ценностей, которые надо отстоять от посягательств врага. Этот фон напоминает и о более ранней критической ситуации, когда Англия елизаветинской эпохи в одиночку противостояла испанцам и вышла победителем из этой войны. Параллель с Англией и Германией 1939 года вполне очевидна. Эпизод длится около 40 секунд, но порождает множество эмоций и ткликов, которые продолжают накапливаться по ходу фильма.

При создании сценария стоит подумать о важности обращения к и воспоминаниям зрителя. Каждый эпизод кроме непосредственного значения может иметь эмоциональный подтекст, придающий фильму глубину. Я не имею в виду очевидные символы -, Американский флаг и так далее. Я говорю о сценах и эпизодах, которые основаны на культурной памяти и традициях: субботняя игра в бейсбол, рождественские покупки, школьный выпускной бал. Если правильно использовать такие сцены, они могут вызвать у зрителей наплыв воспоминаний и чувств, что очень поможет фильму.

Добиваясь "эмоционального отклика" аудитории, необходимо помнить об одном: сцена, имеющая конкретное эмоциональное содержание для зрителей в одной стране, может оказаться бессмысленной в другой. Работа Дженнингса произвела огромное впечатление на английскую аудиторию, но выглядела гораздо слабее в США. Несмотря на это, эмоциональный отклик все-таки сильное оружие в руках сценариста.

Начало фильма

Начало фильма выполняет две функции: во-первых, поймать зрителя "на крючок", а во-вторых, очень быстро задать тему фильма и направление развития действия. Эти правила хороши не только с точки зрения творчества, они приносят практическую пользу в сегодняшнем мире, где зритель смотрит документальный фильм в основном по телевизору, и режиссеру, чтобы быть увиденным, необходимо выдержать конкуренцию с другими программами. Исключение составляют хорошо известные, много раз проданные, популярные темы. Можно позволить себе игнорировать любые золотые правила, если вы работаете над фильмом под названием "Шерман: самый великий генерал", "Настоящий Элвис" или "День высадки десанта выиграл войну". Большинству зрителей все три темы небезызвестны. Зная, что ожидать от фильма по его названию, зритель не будет возражать против несколько затянутой завязки, как в фильме о виолончелистке Жаклин дю Пре. "Крючок" в самом начале фильма должен сыграть на любопытстве аудитории. Вы подаете интригующую ситуацию, как бы говоря: "Смотрите-ка! Дальше будет еще интереснее". Давайте представим, что фильм начинается со сцены, в которой пожилой мужчина надевает женскую одежду. В начале другого фильма примерная девочка-подросток заряжает револьвер и стреляет в кого-то, кто находится в подвале дома. Мы сразу же поражены странностью, даже экстравагантностью ситуации. Мы заинтригованы: кто этот мужчина? Шпион, трансвестит или актер?

Что это за девочка? Может она собирается убить своих родителей? Или посто учится самозащите? Может она чемпион штата по стрельбе из револьвера?

В этот момент любопытство зрителей возбуждено, воображение работает. Мы хотим получить ответы на свои вопросы, поэтому решаем некоторое время посмотреть фильм, но только в том случае, если дальше увидим объяснение первых кадров. Таким образом, создатели фильма лают понять, что сейчас зритель увидит нечто очень интересное, и будет последним дураком, если пропустит это. ""~ обязательно ловить аудиторию на столь драматическую завязку. Иногда можно обыграть заурядность ситуации: человек спокойно сидит в библиотеке, что-то записывает, берет с полки другую книгу. Или: хрупкая женщина

разговаривает с пожилой индианкой. Ни одна из этих сцен не шокирует, наоборот, они достаточно тривиальны. Но если добавить комментарий, сцены приобретут другой смысл. Например, эпизод в библиотеке: "Он играет в шахматы и футбол. У него есть жена и две дочери. Ни один человек не узнает его в толпе. Однако он спас миллионы жизней. Его зовут профессор Йонас Салк.". Комментарий для второй сцены: "Ей семьдесят пять. Она живет в маленькой двухкомнатной квартире и зарабатывает около двух тысяч долларов в год. Нищие молятся за нее, парламенты присуждают ей награды и звания, президенты носят ее портреты. Ее зовут Мать Тереза."

Большинство зрителей знает, что Салк открыл волшебную вакцину против полиомиелита, а Мать Тереза получила Нобелевскую премию за работу с индийскими бедняками. Даже если зритель вообще ничего не знает об этом, имена могут прозвучать как что-то где-то когда-то уже слышанное, поэтому нет особой необходимости определять тему в самом начале. Но в большинстве случаев основное определение темы и "крючок" Должны быть хорошо сбалансированы и работать рука об руку.

Давайте более подробно поговорим об основном определении темы, которое задает ход всему фильму. Иногда тема определяется простым текстом:

Сначала они были героями и Америка преклонялась перед ними. Потом они были злодеями и мир проклял их. Они стали самыми знаменитыми родителями в мире. Один стал отцом атомной бомбы, второй создал водородную.

Сегодня в фильме "А означает Атом, С означает Смерть" мы расскажем вам о жизненном пути Роберта Оппенхаймера и Эдварда Теллера и мировом значении их изобретений.

Автор несколько преувеличил, назвав их самыми знаменитыми в мире родителями. А как же Адам и Ева? Но такие гиперболы вполне допустимы в сценариях.

Еще один способ определения темы - постановка вопроса, тогда начало фильма "А означает Атом" могло быть таким: "После расщепления атома нам обещали обновленный яркий мир. Хиросима. Прошло сорок лет. Потеряло ли это обещание свой смысл? Что несет ядерная физика - разрушение или избавление? Новую вселенную или вымершую планету?". Можно сформулировать вопрос намеренно провокационно: "Он явился как царь мира и спокойствия. Однако его последователи грабили, убивали и разрушали его именем. Они говорили, что их вдохновляет Христос, но так ли это? Крестовые походы: священная миссия или последнее нашествие варваров?". Вступительная фраза, в утвердительной или вопросительной форме, четко определяет направление развития сюжета. Она является словесным противовесом визуального "крючка", но если визуальный "крючок" поманил, текст должен дать все гарантии, что часовой просмотр будет соответствовать всем ожиданиям.

Если вы снимаете фильм об историческом деятеле, интересном человеке или выдуманном в рекламных целях персонаже, лучше представить героя с самого начала и намекнуть на наличие конфликта. Поманите зрителя всевозможными достоинствами сюжета, заставьте его нетерпеливо ожидать каждый новый поворот интриги. Фильм о главнокомандующем немецкими танковыми войсками Второй Мировой войны Роммеле можно начать так:

Видеоряд

Немецкие танки ведут мощный огонь.

Возбужденные немецкие солдаты окружили невысокого аккуратного офицера.

Сцены танковых сражений. Тот же офицер на балконе рядом с Гитлером, приветствует ликующие толпы.

Крупный план лиц Гитлера и Роммеля.

Одинокий понурый Роммель стоит в комнате.

Крупный план его лица, подавленного, но

Аудиоряд

В 1941 году он был героем Германии номер один. Его танки наголову разбили французские и английские войска.

Солдаты обожали его. Женщины восхищались им. Гитлер присвоил ему звание фельдмаршала.

Спустя три года он стоял перед выбором: пуля или яд в обмен на похороны героя,

сильного.

организованные лидером, которого он предал.
Сегодня: Роммель. Лиса пустыни.

Военные похороны с почестями.

Энергичная, подобная пулеметному огню, завязка идеально подходит для фильма о солдате роммелевского типа. Это один вариант решения. В качестве контрастного примера можно привести начало фильма "День после Троицы", снятого Ионом Элсом о жизни Роберта Оппенхаймера.

Видеоряд

Название на черном фоне: "День после Троицы"

Хакон Шевалье читает письмо.

Портрет Роберта Оппенхаймера.

Взрыв и атомный гриб при испытании атомной бомбы, предшествовавшем Хиросиме.

Медленный наезд на лицо Оппенхаймера.

Панорама руин Хиросимы.

Ханс Бет.

Портрет Оппенхаймера в детстве.

Оппенхаймер в Гарварде.

Аудиоряд

Диктор: В августе 1945 взрыв всего одной бомбы стер Хиросиму с лица земли за девять секунд. Эту бомбу создал мягкий интеллигентный физик по имени Роберт Оппенхаймер. Мы представляем историю Роберта Оппенхаймера и атомной бомбы.
Хакон Шевалье: Стинтон бич, Калифорния, 7 августа 1945 г.

Дорогой Оппи.

сегодня ты, наверное, самый знаменитый человек в мире, но все-таки я не уверен, что ты получишь это письмо.

Но если оно дойдет до тебя, я хочу, чтобы ты знал: я очень горжусь тобой. А если не дойдет, ты все равно это знаешь. Твое молчание в течение последних лет раздражало нас, но мы знали, что все в порядке, работа продвигается, ты остался

тем же добрым и сердечным человеком, которого мы знали и любили. Теперь я понимаю, я ведь догадывался и раньше, твою угрюмость при наших последних встречах. На долю очень немногих людей за всю историю выпадал груз ответственности за такое предприятие.

Я знаю, что при' твоей любви к людям очень нелегко принимать участие и играть не последнюю роль * в создании дьявольского' приспособления для их уничтожения. Но в возможности смерти заложена возможность жизни. Ты сделал историю. Мы так рады за тебя.

Ханс Бет: Можно задать правомерный вопрос: почему люди с добрым сердцем и гуманистическими убеждениями работают над созданием оружия уничтожения?

Диктор: В 1904 году, когда родился Оппенхаймер, об атомной бомбе не имели представления даже писатели-фантасты. Он учился в нью-йоркской этико-культурной школе и прошел программу Гарвардского Университета за три года. Он говорил на шести языках и не знал, кем ему

архитектором, поэтом и ученым. Именно увлечение физикой привело его в начале 20-х годов в Англию и Германию, где атом уже начинал раскрывать свои секреты Эйнштейну, Резерфорду и Бору.

Спокойная завязка выстроена очень эффектно и тщательно. Тем полностью определена в первом же предложении "в августе 1945 года..." история жизни человека, который несет ответственность за создание оружия, которое до 1950-х было самым разрушительным и страшным инструментом человечества. Далее можно было перейти к рассказу о детстве: "1 1904 году, когда родился Оппенхаймер...", но авторы отказались от этого вполне профессионального хода.

Вместо этого после вводной фразы они дают отрывок из письма. Почему? Не затягивает ли это завязку? Нет. Это смелый и красивый ход. Письмо открывает внутренний мир Оппенхаймера: этот человек обладал чувствами, мог грустить и радоваться. После этого Бет задает вопрос, который будет преследовать нас на протяжении всего фильма. Только теперь комментарий вводит нас непосредственно в действие.

Очень удобно начинать фильм с короткого утверждения дополненного провокационным комментарием одного из участников! Этот комментарий может быть очень злым, даже яростным. Иногда вызывающим. Общим является страстность, с которой люди высказывают свое мнение. Мы сопереживаем их чувствам, неважно к чему - войне, страданию, счастью - мы хотим услышать и узнать об этом как можно больше. Прекрасным примером может стать фильм "Заколдованные герои", снятый для BBC в 1985 году Тони Салмоном: ("Haunted Heroes", Tony Salmon). Фильм рассказывает о ветеранах Вьетнама, удалившихся от общества и цивилизации. Для завязки вполне достаточно дикторского текста, чтобы определить тему и вставить отрывок из интервью, которое полностью захватывает наше внимание.

Видеоряд

Панорама долин, озер, гор с воздуха.
Дополнительные кадры лесов и озер.

Деревья.

Стив рубит дерево.
Средний план Стива.

Общий план Стива, собирающего листья.

Крупный план Стива.

Стив несет в хижину папоротник.

Аудиоряд

Музыка

Диктор: Среди лесов и гор дикой американской природы затерялись люди, живущие отголосками забытой войны. Одинокие и истязаемые моральными муками, они живут отверженными в собственной стране.

Защищенные от людей, они выживают благодаря навыкам, приобретенным в джунглях Вьетнама.

Музыка прекращается

Эти леса священны для таких людей, как Стив.

Стив: Я живу между белым и черным. Между жизнью и смертью, я живу так уже много лет. Когда я сталкиваюсь со стрессовой ситуацией, всегда

есть шанс, что я найду слишком далеко. Я всегда иду в лес, чтобы успокоиться и обрести мир в душе. Не потому что я боюсь людей. Я больше боюсь того, что я буду делать в этом обществе. В принципе, если у тебя есть нож, немного

Стив маскирует вход в хижину.	веревки, может быть топор и одежда, которую носишь на себе, вот и все, что нужно. Еще безопасное место.
	Не просто там, где не промокает, но и чтобы ветер не проникал и вид был на природу. Если правильно замаскировать жилье, никто его не найдет.
Название: "Заколдованные герои"	Музыка

Еще пример из фильма "Чей же это дом", снятого для BBC Дейвидом Пирсом. Я уже упоминал этот фильм, рассказывая о ситуации конфликта. Местный совет хочет вынести вердикт об обязательной покупке дома, принадлежащего двум братьям, которые отказываются оставлять его.

Видеоряд

Билли и Гордон, одному шестьдесят семь, другому - семьдесят три в темноте перед камином.

Общий план обшарпанного фасада.

Фасад городской ратуши.

Крупный план Гордона.

Название: "Чей же это дом ?"

Крупный план Яна Вуда.

Аудиоряд

Гордон Ховард: Ну, вот. Билл, ты сегодня читал газету?

Билли Ховард. Читал. Гордон: Смотри-ка какая рожа. Он ее корчит, а мы сидим здесь и ничего не можем сделать.

Диктор: "Там, где нет собственности, нет несправедливости", написал триста лет назад философ. Обладание этим домом привело братьев Ховард на грань выселения.

На этой неделе они ждут извещения о прибытии судебного исполнителя.

Гордон: Я не боюсь судебных исполнителей. Я не боюсь вообще никого. Почему я должен бояться в собственном доме? Мужчина должен встать и защитить свой дом. Так поступают настоящие англичане. А эти поступают как фашисты, как Гитлер.

Ян Вуд: Братья Говард, как и большинство англичан, думают, что их дом - их крепость. Боюсь, что это не так. Он является крепостью только до тех пор, пока его не захочет получить комитет или государственный орган. Тогда дом станет крепостью для других.

В 1980 году Роберт Ки, известный английский журналист, написал! дикторский текст для сериала BBC "Ирландия: телевизионная история"! ("Ireland: a Television History"). Он также сам снялся в фильме. Четвертый фильм сериала рассказывает о страшном картофельном голоде, которь Ирландия пережила в 19 веке. Начало фильма очень спокойное и невыразительное, но сила слов и важность событий, которые привели иммиграции большинства ирландцев в США, делает его эффектным и трогательным.

Видеоряд

Суровый ирландский пейзаж. Холмы. Долины. Удары церковного колокола. Звучит список ирландских имен.

Аудиоряд

Роберт Ки: Это имена мужчин, женщин и детей, которые умерли в Ирландии от голода в 1845 - 1849 годах. Много сотен тысяч людей. Нам известны имена только некоторых из них. Огромное большинство смертей, наверное, около миллиона, не было зарегистрировано.

Интервью с миссис Данливи.

Миссис Данливи: Моя мама рассказывала нам о голоде и обо всех людях, которые умерли от того, что не было картошки. Ну, конечно, от того, что нет картошки никто не умирает. Я думаю, что англичане приняли в этом участие, чтобы убрать ирландцев со своей земли.

Холмы, долины, темнеющее солнце, над землей собираются облака.

Ки: Как всегда ничто не предвещало катастрофу. Лето выдалось теплым и сухим. Погода неожиданно и резко переменялась в августе 1845 года, когда пошли проливные дожди со снегом, молнии и грозы.

Дождь и гроза.

В отчетах с мест говорилось о крупном урожае картофеля. Но 11 сентября 1845 ... Второй диктор: мы с сожалением вынуждены констатировать, что к нам поступило несколько сообщений от наших корреспондентов о, так называемой, "картофельной холере" в Ирландии, особенно в северной части страны.

Журнал Фриман.

Ки: Почему эта новость навела на Ирландию такой ужас? Прежде всего, потому что жизнь одной трети всего населения Ирландии полностью зависела от картофеля. Мелкий ирландский фермер жил за счет урожая картофеля. Особенно остро эта зависимость стала ощущаться в течении последних сорока лет, когда население Ирландии увеличилось вдвое, с четырех до восьми миллионов.

Роберт Ки в камеру.

Стиль Ки - краткость и прямота. Ему необходимо рассказать м^оциональную и глубокую историю, он передает ее ненавязчиво, предпочитая, чтобы события и факты сами говорили за себя.

Ритм, темп и кульминация

Хорошее начало вводит зрителя в действие фильма сразу, заставляя его с нетерпением ожидать продолжения. Но интерес необходимо удерживать в течении получаса или часа. Четкая структура поможет решить эту проблему. Но даже в этом случае существуют ловушки, которые можно избежать, если немного поразмыслить над ритмом, темпом и кульминацией.

Не только документалист, но и каждый писатель - романист, драматург или сценарист - должен обращать серьезное внимание на эти элементы его работы. Как часто нам приходится слышать: "Сюжет книги истощается уже в середине" или "Уже в середине стало скучно, казалось это никогда не кончится". Жалобы на вялость и растянутость, к сожалению, слишком часто слышны в адрес документального кино, особенно когда необходимо передать все подробности о человеке или детали процесса, независимо от их увлекательности. Даже в самых хороших фильмах бывают ошибки. Несколько лет назад фильм Барбары Коппле "Графство Харланд" заслуженно получил высшую награду). Это очень мужественный фильм о том, как шахтеры борются за человеческие условия труда. Первые две трети фильма великолепны, но потом начались повторы, энергия улетучилась, действие запуталось. Основная проблема бросалась в глаза: автор не заметила естественный финал, заложенный в самом материале. После естественной кульминации фильм начинался сначала и мог продолжаться бесконечно. Уже высказанные мысли повторялись и в других ситуациях, не

давая новой информации. По-моему, Коппле в погоне за темой забыла или игнорировала основные правила ритма, темпа и кульминации.

Что такое хороший ритм и темп? Это логический и эмоциональный ход, разный уровень насыщенности, постоянная поддержка зрительского интереса и убедительный финал. К сожалению, гораздо легче определить проблему, чем предложить всеобъемлющее решение. Вот несколько основных ошибок:

1. Эпизод затянут.
2. Между отдельными эпизодами нет связи.
3. Слишком много одинаковых эпизодов подряд именно тогда, когда зритель жаждет разнообразия.
4. Слишком много сцен действия и слишком мало отражения.
5. Отсутствие развития логического или эмоционального порядка эпизодов.

Существуют ли какие-нибудь правила, позволяющие поддерживать верный ритм и темп? Я могу предложить несколько из собственного опыта. Во-первых, динамичная завязка.

Скажите, что хотите сделать, и сразу сделайте. Во-вторых, разнообразие сцен и последовательное нарастание кульминаций.

В этом смысле большой удачей стал фильм Алана Кинга "Женатая пара" (Allan King, A Married Couple). Действие происходит в течении трех месяцев. В отношениях Билли и Антуанетты Эдварде наступил кризис. В (середине фильма они устраивают большую вечеринку. Билли ходит по комнате с фотокамерой, делает снимки, игнорируя Антуанетту. Антуанетта сидит у камина и демонстративно кокетничает с гостем из Нью-Йорка. Между супругами огромная пропасть. Следующая сцена в постели: Антуанетта плачет на плече у Билли. Зритель догадывается, что в этот момент она думает: "Почему я должна делать такие вещи, кокетничать с другими мужчинами? Ведь я люблю своего мужа.". Сочетание этих двух сцен очень удачно.

Этот фильм иллюстрирует эффект нарастающих кульминаций. За три месяца между Билли и Антуанеттой произошло несколько крупных ссор. В самом начале съемок в одной особенно яростной схватке Билли вышвыривает Антуанетту из дома. Хотя по хронологии эта ссора была второй, но она настолько превосходила все остальные, что Кинг использовал ее в кульминации.

Никогда не помешает еще и еще раз напомнить автору о необходимости разнообразия сцен.

Это прием преимущественно художественного кино, но он очень важен и для документального. Прежде всего это разнообразие эпизодов и их темпа. "Буч Касиди", написанный Вильямом Голдманом ("Butch Cassidy", William Goldman) имел огромный Успех благодаря чуткому ощущению структуры, ритма и разнообразию. В фильме много погонь и стрельбы, но они не утомляют зрителя. В середине Фильма Голдман вставляет идиллический эпизод, где Пол Ньюман катает девушку на велосипеде среди деревьев в сопровождении мелодии "Raindrops are falling on my Head". Это легкая, веселая сцена дает нам возможность передохнуть и расслабиться прежде, чем снова вернуться к Погоням.

Третье правило: фильм должен иметь определенный финал. Оно кажется Невидным, но авторы очень часто игнорируют его на свой страх и риск.

Многие фильмы, особенно кризисные, обладают естественным финале^ Некоторые документалисты прибегают к "монтажному" финалу отделяясь кратким резюме и панорамой центральных фигур фильма. Иногда это срабатывает, но я расцениваю такой финал как признание поражения. При верном логическом построении сценария финал очевиден: завершение учебного года, выпускной бал, выздоровление больного. Если у вас все-таки нет финала, я мог бы порекомендовать какой-нибудь красивый и запоминающийся эпизод: школьный вальс, празднование окончания войны, приход кораблей, самолет, улетающий на фоне заката. Красивый росчерк даст публике понять, что фильм окончен. Что такое хорошая кульминация? Именно это и есть. Фильм должен оставлять у зрителя ощущение законченности, катарсиса (если использовать старинный литературный термин). Это вполне очевидно, но практика доказывает обратное. Я видел много документальных фильмов, действие которых разворачивалось без всякого намека на законченность, Этот

вопрос имеет гораздо более глубокий философский смысл. Жизнь складывается непросто, и далеко не все истории имеют ясное начало, середину и конец. В благополучной развязке кроется серьезная опасность. Противостояние в Ирландии будет еще долго продолжаться после завершения истории о преследовании и задержании члена Ирландской Республиканской Армии. Никарагуа останется со своими проблемами после того, как беженцы пересекут границу, а сами они не будут жить долго и счастливо. Понимая это, я все-таки настаиваю на том, что конкретный сюжет фильма должен быть полностью завершен. Необходимо довести историю до развязки, достичь кульминации и быстро все закончить.

Конечно, написать об этом легче, чем сделать. Никогда нет твердой уверенности в том, где наступает кульминация, будет ли очевидный финал самым удачным или стоит потратить время на поиски иной развязки. В 1988 году я снял фильм "Особое совещание" ("Special Counsel") о мирном договоре между Израилем и Египтом 1979 года и о частных и официальных лицах, способствовавших разрешению конфликта. На пути к миру стояли серьезные препятствия. С одной стороны, было бы вполне естественно завершить фильм подписанием мирного договора на лужайке Белого Дома в марте 1979.

Эта эффектная кульминация напрашивалась сама собой, но чувствовал, что слишком много вопросов о судьбах людей и проблем которые я поднимал в фильме, осталось без внимания. Поэтому я добавил десятиминутную часть о выводе израильских войск с Синайского полуострова и конфликте вокруг ухода солдат. Я показал, что произошло с главными действующими лицами фильма: убийство Садата, проигрыш президента Картера в предвыборной компании, смерть Моше Даяна и присвоение почетного докторского звания одному из частных лиц, сыгравшему важную роль в драме. Я рисковал, потому что эта часть могла стать антикульминацией. Но я думаю, что нашел верный выход, так как чувствовал психологическую потребность в информации и физическую необходимость несколько сгладить стремительное движение масштабных событий.

Какую роль играет режиссер монтажа в решении всех этих проблем? Я уже говорил, что определение ритма, темпа и кульминации - задача сценариста. Очевидно, что монтажер будет принимать в этом немаловажное участие. Ритмы и решения, которые вы как сценарист обозначили на бумаге, могут оказаться неверными, если перевести их в реалии кино. Поэтому, как правило, сценарист, автор и режиссер вместе ищут решение фильма. Несмотря на это, сценарист в первую очередь не должен избегать этих вопросов. Не сумев сложить основной скелет, вы перекладываете все проблемы на плечи монтажера. Но монтажер должен иметь первоначальный план, на который он мог бы опереться. При наличии такого плана все остальное достаточно просто.

Проекты и изменения

Выше мы рассматривали только окончательные варианты сценариев, поэтому подходить к ним нужно с долей осторожности. Пусть вас не вводит в заблуждение их причесанный вид, ведь они наверняка прошли через изменения и правку. Также нужно помнить, что текст Ки об Ирландии мог быть написан до съемок, а связующий дикторский текст в фильме "Герои" без сомнения составлен после монтажа картины. Предварительный план фильма "Герои" скорее всего только обозначил начало фильма и выглядел примерно так: 1) В начале фильма определение: Сиамиские ветераны - лесные отшельники, выживают за счет навыков, приобретенных на войне. 2) После этого мы переходим к разговору с одним из ветеранов, который рассказывает об этой жизни и показывает, как он существует сам.

Первый вариант сценария очень сильно отличается от окончательного, вместе с ним подвергается изменениям и возможное начало картины, поскольку сценарист находится в поиске оптимального решения. Хорошей иллюстрацией подобного процесса может стать мой фильм "Из пепла" ("Out of the Ashes"). При работе над сценарием вместе со сценаристом Брайаном Винстоном мы столкнулись с непреодолимой трудностью. Тема фильма (оккупация Европы нацистами и уничтожение евреев) несмотря на всю важность,

многими считалась исчерпанной и надоевшей. Об этом снято огромное количество фильмов, удивить и заинтересовать зрителя еще одним было практически невозможно. Мы обсудили несколько решений, которые в результате были использованы в фильме, и поняли: прежде всего нам необходимо мощное и альтернативное начало.

Мысль пришла в голову именно Брайану: использовать что-то Кафки, который исследовал в своих сочинениях зло бюрократической власти, те темные и пыльные углы, которые определяли 1920-1945 годы. Я] с восторгом отнесся к предложению. Однако выбранные отрывки и дикторский текст менялись несколько раз. Вот первый предварительный вариант сценария, а ниже окончательный дикторский текст фильма:

Видеоряд

Открывается окно (фрагмент из "Триумфа воли").

Люди у окна (из "Триумфа воли").

Гитлер сжимает себе горло (из "Триумфа воли").

Диктор в Праге.

Аудиоряд

Диктор читает отрывок из "Процесса" Кафки: С легким мерцанием, подобным возносящемуся свету, неожиданно открылось окно. Человеческая фигура резко высунулась далеко вперед и вниз, протянув руки еще дальше.

Кто это был? Друг? Хороший человек? Сочувствующий? Кто-то, кто хотел помочь?

Но руки одного из партнеров уже были на горле К, в то время как другой воткнул ему в сердце нож и повернул его там.

Диктор: Убийство, убийство, совершенное сотрудником тайной полиции - кульминация романа Франца Кафки "Процесс". В таком столетии такая смерть слишком обыкновенна. Поскольку именно наше время стало временем тайных полицейских, уличных головорезов, тюрьмы и концлагеря - временем бесчувственного легализованного ужаса, который мы сейчас называем "Кафкианство". Несмотря на прогресс, мы не смогли стряхнуть с себя дьявольскую сторону нашей натуры.

Но шестьдесят пять лет назад, в конце Первой Великой войны, появилась надежда на то, что зверь улегся на отдых среди окопной резни. Над землей витал новый дух; только что окончившаяся война должна была положить конец всем войнам, сделать мир безопасным для демократии и создания государств, достойных только героев.

И никто из людей не мог извлечь больше пользы из этого нового мира, чем евреи.

Название: "Из пепла"

Как режиссер я немедленно представил себе кадры, которые могли бы сопровождать такой текст. Брайан сказал, что мы будем использовать отрывки из классического "Триумфа воли" Лени Рифеншталь. "Триумф воли" рассказывает о крупнейшем съезде нацистов в 1934 году в Нюрнберге. В моем воображении возникли картины ночного шествия штурмовиков, мерцающие факелы, силуэты черных шлемов на фоне плывущих облаков, ярко освещенные здания, крупные планы сапог, сжимающих ремни, украшенные нацистской эмблемой с

черепом. Мне не хотелось показывать конкретных гитлеровцев, меня интересовало ощущение темного ужаса, которого я и хотел добиться больше всего.

Убедившись, что с видеорядом все в порядке, мы обнаружили две ошибки в первом поспешно составленном варианте текста. Во-первых, хотя идея использовать текст Кафки была хороша, выбранные отрывки не давали нужного нам эффекта. Они были слишком общие, в них не было предсказания ужасов нацистской Германии. Поэтому я попросил Брайана найти более подходящий текст. Во-вторых, последующий дикторский текст разрушал идею, заложенную в начало фильма. Мы пытались показать зарождение черного, жестокого мира, а диктор сообщал, что именно евреи извлекут колоссальную пользу из новой ситуации. Это вводило в заблуждение и полностью противоречило настроению, заданному отрывком Кафки. Подсознательно мы создали начало фильма, которое развивалось в противоположных направлениях. Более того, последнее предложение было спорно, если не ошибочно. Начало 20-х дало призрачную надежду евреям Европы, которая вскоре была разрушена десятилетием беспрецедентного ужаса.

Брайан сразу увидел противоречие и вернулся к своему компьютеру. В течении нескольких последующих месяцев завязка подвергалась значительным изменениям, пока Брайан не написал текст, который я привожу ниже. Этот вариант обеспечил именно такую завязку, как мы планировали:

Видеоряд

Отрывок из нацистского фильма.

Марширующие ноги, силуэты, горящие во мгле факелы, темные каски на фоне облаков.

Ощущение зловещей мглы.

Диктор перед мемориалом Холокост.

Время от времени камера переходит на скрюченные, агонизирующие фигуры мемориала.

Темный замок, нависший над озером.

Аудиоряд

Диктор читает отрывок из "Процесса": Кем могли быть эти люди? Какую власть они представляют?

К жил в стране с законной конституцией. Был вселенский мир. Все законы действовали. Кто посмел схватить его в собственном жилище? Где Судья, которого он никогда не видел? Где Высший Суд? Он поднял руки. Но руки одного из партнеров уже были на горле К., в то время как другой воткнул ему в сердце нож и повернул его там.

Диктор: Жозеф К., герой романа Франца Кафки "Процесс", умирает, даже не узнав, в чем его вина. Его врагом стала необузданная, иррациональная

и бездушная власть современного тоталитарного государства. В нашем столетии мы слишком часто наяву наблюдали этот узаконенный кошмар: кошмар, который можно назвать "Кафкианство", с тайной полицией, уличными головорезами, концентрационными лагерями, когда смерть может стать государственной отраслью промышленности.

Сама судьба распорядилась, чтобы Кафка, пророк этого ужаса, родился евреем. Поскольку именно европейские евреи в особой мере должны были пройти тяжелейшие испытания двадцатого века. Время, сулившее свободу, привело их к уничтожению.

В окончательном варианте отрывок из произведения Кафки перекликается с темой гитлеровской Германии. Более того, повествование разворачивается гладко и постепенно,

развивая тему "узаконенного кошмара", которая: очень точно определяет положение евреев и других народов в Германии 1930-х Комментарий обещанием свободы, о котором шла речь в первом варианте сценария, основной акцент делается на неминуемый холокост.

Простой план фильма

Синописис - это простой план фильма" написанный после з исследования, Это еще не сценарий, но уже более подробное заимела, чем. заявка, Писать синописис не обязательно, В большинстве случаев в этом нет необходимости. Синописис о- wo полезное упражиение для изложения и распределения идей при работе над сложными, объемными политическими или историческими картинами. Довольно часто случается" что заказчик требует синописис после подписания койтракта на производство фильма, БОЛЬШИНСТВО фондов также просят предоставить подробный синописис фильма после завершения предварительного исследования,

В синописисе авторы фиксируют свой исходный замысел в сопровождении всех тех идей, которые мы обсудили в последних двух главах. Объем может варьироваться от нескольких наскоро набранных страниц до целой книги (по требованию некоторых благотворительных фондов). Как правило, в синописисе содержится следующая информация;

1. Сюжетное развитие исходной идеи фильма;
 2. Ключевые эпизоды
 3. Главные герои;
 4. Положения, в которых оказываются главные герји;
 5. Их действия и последствия;
 6. Завязка и кульминация;
 7. Основные сюжетные повороты, противоречия" способы разрешения конфликта;
 8. Драматическое построение и ритм фильма.
- В качестве примера я выбрал синописис фильма "Опасное путешествие" ("Perilous Journey"). Автор Ион Элсе описал первый сериала "Великая депрессия".

Синописис

Действие начинается в 1914 году, На первый взгляд, отношения между Генри Фордом, его многонациональным рабочим коллективом и большинством", для которых они производят автомобили" складываются самым прекрасным образом, Но все далеко не все так мирно. Форд вводит исключительно строгую систему контроля рабочих на производстве и вне рабочее время. Аграрная Америка уступает место о индустриальным пейзажам колоссальных производственных империй, вроде фабрики Форд Ривер Руж. В 1920-е годы начинает проявляться американский расизм и шовинизм" Благодушный капиталист превращается в репрессивного автократа, а его когда-то кроткие рабочие хотят сами решать свою судьбу.

В результате система, не выдерживает. Обрушивается рынок акцийи экономические беды 20-х надолго поселяются в Америке. Десятки тысяч рабочих автозаводов оказались выброшенными на улицу, жители Детройта отправляются и свободный полет в глубины Великой Депрессии, В 1932 году действие заканчивается гибелью манифестантов под градом полицейских пуль возле ворот фабрики Форд Ривер Руж.

Суть трагедии - проигранная борьба за сохранение невозможного прошлого и утерянные возможности индустриальной утопии, Это история власти и бесправия. Все начиналось с реальных и невероятных: достижений Форда" оптимизма и абсолютной уверенности в американской системе, а закончилось жестокостью, безнадежностью, страхом перед революцией, сокрушительным коллапсом индустриальной системы. Мы увидим надежды и опасения нации, ее устремленность к экономической катастрофе глазами тех, кто производил и покупал машины Форда. Но на обломках все-таки сверкнет маленький луч надежды и веры в потенциал Америки.

Пролог

Фильм начинается с пятиминутного общего обзора событий Великой депрессии, построенного на музыкальных номерах, анекдотах, архивных видеокадрах, Мы представим

героических "обычных людей", которые являются главными героями сериала, а также галереей портретов наших персонажей: Франклин Рузвельт, Джо Луис, Элеонор Рузвельт, Ла Гардиа, Тон Синклер, Дороти Хили и другие участники, вроде Гарри Гопкинса, "который потратил пять миллионов долларов за первые два часа своего рабочего дня и дал работу трем миллионам людей в течение шести недель". В прологе мы задаем главную тему фильма: распространение демократии и развитие общества разных культур. Мы также закладываем несколько мин замедленного действия: сможет ли американская демократия выжить в окружении процветающих во всем мире диктаторских режимов? Может ли правительство вовремя и оперативно принимать антикризисные меры? Какой эффект будет иметь увеличивающееся расовое сознание?

В прологе зрители убедятся, что это вовсе не та давно знакомая и изученная вдоль и поперек "Великая депрессия", которая всем успела надоесть.

Комментарий объясняет, что люди на экране - наши родители и бабушки, дяди и тети. В их Америке, Америке 30-х, произошло что-то ужасное... кошмарный сон... чума. Их мир, прекрасный новый индустриальный мир, обрушился им на голову, и они не знали, почему. Без работы, без денег, без пищи им некуда было идти, некуда стремиться, только в свои семьи, сообщества и к добрым иностранцам. Никто не знал, когда это кончится, чем это кончится и кончится ли вообще. Никто не знал, что делать.

Но каким-то образом, когда Америка разваливалась на части, наши родители, бабушки и дедушки нашли в себе силы сопротивляться. Они объединились в своей борьбе и победили страх. Надежда сделала их героями, хозяевами собственной судьбы, они победили правительство и заставили его работать на их пользу.

Не все получалось сразу. Некоторые выбывали из борьбы, рушились начатые дела. Но к концу испытания они не просто выжили, они открыли новую Америку.

Часть первая - фордизм: 1914-1918

(Эпизод 1: Генри Форд и модель Т) Генри Форд влезает на дерево, ловко цепляясь руками и ногами за березу, как обычный долговязый мальчишка с фермы. Эти кадры сняты летом 1914 года во время пикника в мичиганских лесах. Участвуют: Форд, его семья и друзья. Форд родился 51 год назад (одновременно с битвой при Геттисберге), ему очень нравится простая и наполненная жизнь фермеров на свежем воздухе. В такой же мере он ненавидит большие города, Уолл Стрит, беспорядок и лень. Этот застенчивый самоучка "чистокровный простой механик-янки" вегетарианец и автор модели Т.

Генри Форд задался целью "демократизировать автомобиль" (до этой поре это удовольствие было доступно только очень богатым людям). Цена на его простую и надежную модель Т постоянно снижается. Теперь она стоит меньше, чем небольшой табун хороших лошадей. Старые фермеры рассказывают нам о громадных возможностях скромной машины, которая спасает земледельцев от ужасной изоляции и тяжелой физической работы. Для женщин, выросших на этих равнинах, мы узнаем, что модель Т расширила горизонты их жизни, дала возможность посещать школу. Благодаря Генри Форду одиночество их бабушек исчезло, жизнь стала комфортной и здоровой.

"Мы обменяли лошадь на модель Т... Нас было восемь братьев и сестер, и мы должны были все вместе ходить в школу. Но нужно было работать на ферме, по дому. Чтобы все успеть, мы в школу ездили на машине. Если бы не это, пришлось бы жить как на Луне, в тысячи миль от ниоткуда. Было здорово. (В заметках Эле указывается, что это цитата из предварительного интервью. Другие цитаты взяты из книг и газетных статей, перечисленных в прилагаемой библиографии. - А.Р.)".

В старой хронике и рекламных фильмах автомобиля Форда прокладывают путь через реки, леса, пустыни и даже по ступеням государственных учреждений Америки. Мы видим родео, поло, туризм, сельскохозяйственные работы на моделях Т. "Абсолютное большинство" может включить Форд в еженедельный список своих покупок. В каталоге Сире перечислено более 5000 запчастей для машины. Автомобиль Форда меняет лицо Америки, а заодно превращает его в самого богатого человека в Мичигане.

(Эпизод 2: пять долларов в день на фабрике Хайланд Парк). Дочь одного из рабочих Форда рассказала нам, как Генри Форд объявил о том, что намерен делиться своим богатством. Она

читает пресс релиз:

"Самая крупная и успешная компания в мире "Форд Мотор" объявляет о том, что 12 января 1914 года осуществит великую революцию в оплате тРУДа своих рабочих!".

Ни с того, ни с сего, Форд сокращает рабочий день с девяти часов до восьми и в два раза увеличивает заработную плату... На следующее утро новость появляется во всех газетах страны. Мы видим заголовки, карикатуры, репортажи. Прилив надежды распространяется как лесной пожар

Этот образцовый синопсис занимает 42 страницы. Он легко читается как любое колоритное эссе. У читателя не возникает никаких сомнений и вопросов по поводу содержания и настроения фильма, направления развития сюжета. В синопсисе также содержится библиография и рабочие заметки авторов.

Однако между синопсисом и окончательным вариантом сценария произойдет много перемен, эволюцию которых мы рассмотрим в 14 главе где речь идет о комментариях.

ЧАСТЬ II. Предпродакшн

ГЛАВА 8. Смета и контракт

В производственном контракте, то есть договоре между вами и тем кто дает на фильм деньги, сформулированы условия производства фильма. Обычно контракт составляется до написания сценария, но многие организации предпочитают оплатить сценарий отдельно и принимать на себя обязательства по производству фильма только в случае, если сценарий понравился. Для удобства предположим, что ваш спонсор принадлежит именно к этой категории: он принял сценарий и хочет приступить к съемкам.

Вероятно, вы уже обдумывали финансовые вопросы. Но теперь, заключая свое существование в рамки формального договора, необходимо аккуратно составить подробную смету, иначе сумма контракта может оказаться недостаточной для производства приличного фильма по согласованному сценарию.

Мысль о бюджете приходит в голову одновременно с идеей фильма. Но теперь настает момент истины. Я придерживаюсь следующего порядка действий. Во-первых, составляю подробную производственную смету, которая дает представление о приблизительной стоимости фильма. С этой цифрой я рассматриваю условия и сроки официального производственного контракта. Конкретно рассчитав размер необходимого бюджета, я делаю гораздо меньше ошибок при обсуждении условий со спонсором.

Бюджет

При составлении сметы мы часто сталкиваемся с новой версией старого вопроса: что сначала - курица или яйцо? Нужно ли составлять смету, исходя из сценария, или писать сценарий, исходя из сметы? Однозначного ответа на этот вопрос нет, так как каждый раз условия работы разные. Самое главное, чтобы бюджет был наиболее полным и точным. Это правило не просто важно, оно необходимо. Если вы сделаете ошибку при составлении бюджета связав себя нереальной суммой, скорее всего, вас ждет участь банкрота. Считаю, что смета должна учитывать все возможные потребности и немного более того. Лучше составить завышенную смету, чем заниженную. В противном случае вы рискуете потерять контракт на несколько фильмов, участвуя в конкурсе, и это стоит того. Приличный бюджет спасет вас от бессонницы. Вот основные статьи стандартного бюджета. Пусть список станет вашим исходным ориентиром.

А. Исследование

1. Исследование сценария, включая командировки и гостиницы.
2. Общие производственные расходы, включая поездки, встречи и т.д.

Б. Съемочный период

1. *Съемочная группа*

Оператор

Ассистент оператора
Звукооператор
Светотехник
Ассистент режиссера
Водитель о
Директор

2. *Аппаратура*

Камера с комплектом
Специальные аксессуары (высококочувствительные линзы
и т.д.)
Магнитофоны и микрофоны
Свет

3. *Натурная съемка*

Аренда транспорта
Бензин
Питание группы
Гостиницы
Авиабилеты

4. *Кинопленка*

Негатив
Проявка и печать
Катушки
Магнитная пленка

В. Постпродукция

1. *Монтаж*

Режиссер монтажа
Ассистент режиссера
Звукорежиссер
Монтажная студия и оборудование

2. *Лаборатория и другие расходы*

Кодирование звука
Запись звука и музыки
Оптические и спецэффекты
Титры
Запись дикторского текста
Микширование звука
Негативная рабочая копия
Оптический негатив
Первая и вторая монтажная копия
Прокатная копия
Цифровой монтаж

3. *Прочее*

Офисные расходы, аренда, телефон и т.д.
Расшифровка текста
Музыкальные и архивные выплаты
Страхование
Юридические расходы
Доставка и растаможивание
Реклама
Ассистенты

Бюджет

4. *Сотрудники*

Сценарист
Режиссер

Продюсер
Диктор
Ассистент продюсера
Консультант
Ассистент по общим вопросам

Г. Обеспечение компании

Непредвиденные расходы

Прибыль компании

Девяносто процентов вышеуказанных бюджетных статей обязательны для сметы большинства документальных фильмов. Десять процентов зависят от масштаба и финансирования проекта. Если проект небольшой, вам, скорее всего, не понадобится ассистент продюсера или ассистент по общим вопросам. Может получиться и так, что помимо выполнения обязанностей режиссера и сценариста, вы станете исследователем и научным консультантом.

Два замечания:

- 1) Смета на съемочную группу составляется на основе ежедневной оплаты, а на режиссера монтажа и ассистента - еженедельной. Например, оплата работы оператора - \$200 в день из расчета 14 съемочных дней, а режиссера монтажа - \$750 в неделю из расчета 10 недель монтажа. Сумма аренды аппаратуры также рассчитывается, исходя из ежедневной оплаты.
- 2) Расходы на пленку рассчитываются за один фут: 20 000 футов кинопленки 7291 по 18 центов за фут.

Кроме вышеупомянутых, могут возникнуть и другие расходы:

- о Аренда студии;
- о Актеры;
- о Костюмы;
- о Реквизит;
- о Подарки.

Некоторые статьи нашей сметы требуют пояснения, так как ц[^] неправильная оценка может иметь плачевные последствия.

Кинопленка и коэффициент. Очень важно с самого начала знать нужное количество пленки. Если фильм запланирован до последней детали, а съемки будут не сложными, коэффициент составляет 5:1. То есть, чтобы получить получасовую прокатную копию, необходимо два с половиной часа пленки. В более сложных случаях коэффициент достигает 13:1 или 14:1, что вполне нормально для стандартных телевизионных проектов. Если вы собираетесь поспорить с Фрэдом Вайзманом или Рики Ликоком и заняться киноправдой, коэффициент составит 40-50:1.

На сегодняшний день стоимость производства двадцатиминутной рабочей копии составляет \$350, поэтому нужно постараться как можно точнее определить коэффициент, иначе бюджет окажется абсолютно не соответствующим действительности. При возможности предварительного планирования съемочного периода я выбираю 10:1.

При производстве видеофильма возникает гораздо меньше проблем, так как двадцатиминутная видеокассета стоит около 18 долларов, что несравнимо с \$350.

Аппаратура. Некоторые имеют собственную аппаратуру. У меня ее нет, хотя я владею монтажным столом на пару с моим партнером. Обычно я арендую аппаратуру, исходя из необходимости. При использовании собственной аппаратуры вы должны включить ее стоимость в смету. В конце года это поможет вам оценить, насколько она окупилась.

Съемочная группа и съемочный период. Приличный сценарий позволит до начала съемок определить продолжительность съемочного периода. Сегодня минимальная стоимость съемочной группы и аппаратуры составляет около \$1500 в день. Если вы хотите привлечь лучшего оператора и новейшую аппаратуру, эта цифра может увеличиться до \$3000. Если вы недооценили продолжительность съемочного периода, рассчитывайте, что каждый день вы будете отдавать от 1500 до 3000 долларов из собственного кармана. Поэтому, помните: лучше переоценить, чем недооценить.

Кроме этого, необходимо точно оговорить все детали с группой Продолжительность

рабочего дня: восемь, десять или двенадцать часов Условия командировки, компенсации за работу во время выходных дней профсоюзные обязательства и выплаты. Подобные вопросы должны быть согласованы до начала съемок. В противном случае, в конце дня вы будете получать завышенные и раздутые счета.

Одна из основных проблем заключается в том, что вам придется сталкиваться с огромным количеством неясностей и неопределенностей. Я могу дать единственный полезный совет: ошибаться в большую сторону. Это касается и монтажа, так как никогда нельзя с уверенностью определить его продолжительность: восемь недель или шесть.

Еще один способ решить такие проблемы - договориться со спонсором о точном количестве съемочных дней и монтажных недель при условии, что в случае необходимости продления этих сроков, он выплатит дополнительную сумму. Этот вариант будет подробно рассмотрен в следующем разделе главы о производственном контракте.

Совмещение видео и кино. Все чаще применяется практика съемок на киноплёнку с последующим переводом материала на видео для монтажа. Если вы решили поступить таким образом, внесите соответствующий пункт (перегонка на видео) в смету.

Авторские выплаты. Лицензионные сборы выплачиваются в случае использования определенных музыкальных фрагментов, фотографий или архивных материалов. Если вы используете уже записанную фонограмму, вам придется платить той компании, которая ее выпустила. Размер выплаты обычно зависит от величины используемого отрывка, географии распространения фильма и аудитории, на которую он рассчитан. Сумма выплат при демонстрации в кинотеатре или на коммерческом телеканале бывает несколько выше, чем при использовании вашей продукции в образовательных целях. Иногда можно добиться бесплатного использования музыкального отрывка, если фильм предназначен для общественных целей.

Если вы еще не имеете представления об окончательном назначении фильма, лучше всего оговорить все права отдельно и согласовать сумму, которую вы выплатите в случае изменения области применения фильма. Я стараюсь договориться обо всем до начала производственного процесса, так как в противном случае продавец прав не захочет пойти на уступки или предоставить льготы, зная, что права вам необходимы в любом случае, и ВВ1 вынуждены платить столько, сколько он запросит.

Положение с фотографиями несколько иное. Если они не являются государственной собственностью, вам придется заключать соглашение с автором или владельцем в отдельности. Газеты обычно разрешают использовать свои фотоматериалы за небольшую плату однако, фотографии будут стоить гораздо дороже. Имеет смысл поискать несколько альтернативных источников, находящихся в государственной собственности. Потраченное на это время и усилия позволят позже сэкономить значительную сумму.

Основное правило - получать разрешение до использования прав, д знаю, что многие этого не делают, отщипывая понемногу ото всех и не платя никому. Я считаю, что это абсолютно неверная политика, которая в конечном итоге отрицательно сказывается на фильме и репутации режиссера. С одной стороны, на вас вполне могут подать в суд, с другой стороны, телеканал может не принять фильм до тех пор, пока вы не представите всех лицензий на использование материалов.

Большая часть всего сказанного выше относится и к видеоматериалам или правам использования архивных фильмов. Стоимость этих прав также варьируется в зависимости от назначения фильма. Несколько лет назад все архивные материалы были достаточно дешевыми. Хроника сражений Второй Мировой войны стоила несколько долларов за фут. Однако теперь архивы превратились в процветающий бизнес, который требует огромные суммы за использование материалов. Сегодня архивы берут от пятидесяти до шестидесяти долларов за использованный в конечном результате фут, что соответствует \$100 за три секунды в законченном фильме. Таким образом, если ваш фильм имеет отношение к истории или исторической личности, необходимо выделить большую сумму для оплаты архивных прав. В фильме о Второй Мировой войне, который я сделал для нью-йоркской телекомпании, архивные выплаты составили около \$30 000.

Можно заняться поисками архивных материалов, находящихся в государственной

собственности, например, Национальных Архивах, что частично решит эту проблему. Там, где это невозможно, и в случае, если владельцы не хотят соглашаться на номинальную цену, придется составлять соответствующую смету.

Несмотря на то, что архивы назначают твердую цену за один фУ1 материала, никогда нелишне лично переговорить с администрацией. Если им очень понравится ваша идея, они могут предоставить права использования материала на льготных условиях. Кроме этого, оий понимают, что студенты не миллионеры и не крупные телекомпаний' поэтому, вполне вероятно, сделают скидку. Такое случается не всегда, #° попробовать все же стоит.

Страхование. Страховой бизнес существует благодаря закону Мерфи: gjivi что-то плохое может случиться, оно обязательно случится. Страховка помогает воспринимать хаос и катастрофы с определенной долей хладнокровия. Страховой полис, как правило, включает аппаратуру, пленку, съемочную группу, собственность и риски третьих лиц. Он должен быть по возможности наиболее обширным. Необходимо застраховать материал на период съемки до получения контрольного негатива, обращая особое внимание на неисправность аппаратуры и повреждение при проявке пленки. Обычная компенсация ущерба - стоимость повторной съемки.

Однако страховой полис не покрывает дефектность кинопленки. Поэтому проверка качества пленки перед съемками обязательна. В страхование не входит компенсация повреждения в результате воздействия рентгеновских лучей в аэропорту. Эта опасность действительно серьезна, и раньше большинство компаний страховало такой риск. К сожалению, сегодня многие из них отказались от этой услуги. Единственный выход - регистрировать фильм как ручную кладь (не всегда возможно) или перевозить его в свинцовых футлярах.

Администрация аэропортов осознает опасность воздействия рентгеновских лучей на пленку, поэтому на большей части контрольных аппаратов имеется надпись о том, что они безопасны для пленки до 1000 ASA. Может быть, это так, но мое сердце всегда неспокойно до тех пор, пока я не увижу проявленный материал.

Некоторые страхуются от плохой погоды, но я нахожу это излишним.

Обычно я страхую реквизит, собственность и аппаратуру. Если мы не едем за границу, группу я не страхую. Помимо этого имеет смысл застраховать риски третьих лиц на случай, если съемки нанесут ущерб собственности или третьему лицу. Я не делал этого до тех пор, пока моя осветительная аппаратура не расплавила пластиковую крышу, и в школе, где мы снимали, чуть не начался пожар. Этого урока мне было вполне Достаточно.

Избегайте чрезмерного страхования. Слишком осторожным приходится выплачивать огромные суммы за риски, которые могут произойти только в воображении. Лучше всего обратиться к надежному Специалисту по страхованию кинопроизводства.

Большинство страховых компаний неохотно страхует один фильм, Редпочитая заключать контракты на год. Вы можете договориться со своими друзьями и, совместно выплачивая расходы по страхованию, одновременно снимать несколько проектов в течение целого года.

Юридические вопросы. В какой-то момент производства фильма, ца стадии переговоров со спонсором либо позднее, вам понадобится консультация юриста, например, если вы планируете раздельную дистрибуцию или продажу за границу. Юридическая консультация необходима при составлении контракта, даже в том случае, если особых осложнений не возникает. Поэтому лучше всего предусмотреть в смете хотя бы минимальную сумму на эти издержки. По тем же причинам вы можете предусмотреть определенную сумму на покрытие стоимости бухгалтерского учета.

Авторы фильма. Гонорары сценариста, режиссера и продюсера выплачиваются единовременно, хотя режиссер может получать оплату еженедельно. Как рассчитывается их гонорар? Как правило, сценарист получает 3% от суммы бюджета, а режиссер - около 12%. Но многое зависит от позиции сторон. Если сценарист является членом Гильдии Писателей, тогда ему придется в любом случае выплачивать минимальную ставку, то же самое происходит, если режиссер является членом Американской Гильдии Режиссеров (АГР). Если вы хотите привлечь члена АГР, ситуация может осложниться необходимостью подписания контракта с Гильдией и привлечения "их" ассистента режиссера.

Оплата работы диктора определяется его известностью и умением вести переговоры.

Получасовой текст может обойтись от нескольких сот до нескольких тысяч долларов. Если вы хотите получить самого профессионального или самого известного диктора, придется платить соответствующим образом. Если вы делаете по-настоящему престижный фильм для общественности, у вас есть возможность привлечь "личность" для прочтения комментария бесплатно или за мизерную благотворительную сумму.

Накладные расходы. Бывает, что накладные расходы съедают значительную часть бюджета, и это нужно принимать в расчет. Вы должны предусмотреть аренду офиса, телефонные счета, услуги секретаря, ксерокс, факс и др. При съемках за рубежом необходимо учитывать не только командировочные расходы съемочной группы, но и возможную стоимость отправки и растаможивания. Даже если вы сами привезете фильм домой, таможня может потребовать, чтобы специальный агент произвел таможенную очистку. Итак, это еще один пункт в вашей смете.

Непредвиденные расходы. Несмотря на самое тщательное планирование бюджета, стоимость фильма может превысить смету. Типичные причины: необходимо продлить съемочный период или монтаж. Но иногда случается нечто совсем непредвиденное. Несколько лет назад братья Хант пытались скупить у мировых поставщиков серебро, в результате цена на серебро поднялась до астрономических цифр. Как прямое следствие этого, возросла стоимость киноплёнки. Это означало, что контракты, подписанные до повышения цен, не могли соответствовать действительности.

Непредвиденные расходы, предусмотренные в смете, оградят вас от неожиданностей и перерасходов. Я отвожу на непредвиденные расходы около 7.5% от общей суммы сметы. Иногда это приводит к спорам со спонсорами, которые не могут понять, почему нельзя составить точную смету. Тогда я предпочитаю не настаивать на своем и не учитываю непредвиденные расходы, но в контракте указываю точное количество съемочных дней и метраж пленки. Если мне понадобятся дополнительные дни или метры пленки, спонсоры будут за это платить.

Естественно, что все эти вопросы надо решать осторожно и благоразумно. Не имеет смысла слишком упорно настаивать на своих правах и в результате потерять контракт. Это означает, что непредвиденные расходы можно оставить на собственное усмотрение: вы сами рассчитываете смету, и ничто не мешает вам добавить 7.5%, чтобы получить удобный бюджет. Тогда вам будет ясна и наиболее благоприятная, и самая минимальная стоимость фильма.

Доля прибыли. Нужно ли учитывать прибыль компании, и если да, то как? Большинство людей, а особенно спонсоры, имеют об этом странное представление. Они считают, что если вы сценарист, режиссер или продюсер, вам вполне достаточно оплаты вашего труда и нет необходимости вести разговор о комиссионных. Это полная ерунда, которая не практикуется ни в одном бизнесе. Если я управляю гаражом, который является моей собственностью, но зарегистрирован как компания, я предполагаю получать оплату труда в качестве управляющего и выплаты прибыли компании. Та же ситуация складывается и в кинематографии. Можно потратить полгода на производство фильма, еще полгода на написание сценариев, погоню за другими проектами, воплощение различных идей. В это время необходимо вносить арендную Плату, выплачивать налоги, платить за электричество и телефонные счета, только комиссионные, получаемые за фильм, позволяют существовать в Этот период.

Это ответ на первую часть вопроса. Но какова должна быть доля Прибыли? Сложно дать точную цифру, мне кажется, что 15% было бы вполне разумно. Однако эти пятнадцать процентов рассчитываются исходя из общей суммы бюджета без учета непредвиденных расходов. Точно также непредвиденные расходы учитываются в смете без доли прибыли.

Видеоленка. Отличие сметы производства кинофильма от сметы видеофильма вполне очевидно: другая стоимость пленки, нет расходов на проявку и печать. В период постпродукции вы экономите на негативах, печати и т.д. Но другие расходы могут быть чрезмерными. Прямой монтаж и спецэффекты, как правило, достаточно дороги, поэтому эти статьи необходимо тщательно рассчитать.

Производственный контракт

С реальной сметой в руках можно приступить к переговорам со спонсором и составлению производственного контракта. Вполне вероятно, что вы заключили неформальное соглашение, но лучше иметь краткий протокол о намерениях в письменной форме, где будут указаны основные условия соглашения. Это надежный документ. Целесообразно обмениваться контрактами до начала съемок, хотя очень многие бросаются снимать, имея в качестве гарантии только рукопожатие. Это можно делать, только хорошо зная заказчика, или при наличии причины, заставляющей вас спешить, например, какое-то событие.

Как уже упоминалось, производственный контракт заключается либо до написания сценария, либо после этого. Давайте предположим, что сценарий уже оплачен и написан, а контракт необходим для начала производства фильма. Контракт может занимать три страницы или тридцать, в сущности, необходимо отразить всего несколько пунктов. Ниже я привожу только те пункты договора, которые требуют особого внимания.

Определение метража и содержания фильма. В первых пунктах контракта определяется жанр фильма, его тема, максимальный метраж, тип киноплёнки: "Часовой цветной кинофильм на плёнке 16 мм о вопросах лечения глухоты, для показа в специализированных школах". Или: "Получасовой видеофильм о технике прыжков лягушки для показа по учебному телевидению". Первые предложения могут находиться в окружении всяких "поскольку", "принимая во внимание", но это всего лишь юридический жаргон, который не стоит принимать всерьёз. Главное - иметь ясное представление о предмете контракта, то есть о конечном результате вашей работы.

Сроки и сдача продукции. Заказчик постарается назначить определенную дату сдачи готовой продукции. Здесь необходима осторожность, так как обычно все происходит совсем не так, как было задумано, и вы рискуете сорвать срок. Я предпочитаю форму определения намерения, а не обязательства: "Кинематографист понимает необходимость представления готового фильма до 15 июля 1990 года". Избегайте штрафных санкций за несоблюдение срока сдачи продукции. Это особенно важно, поскольку даже при наличии самых лучших намерений в мире множество обстоятельств задерживает работу. Зачастую спонсоры понимают причину задержки и сочувственно относятся к этому, но далеко не всегда. Поэтому, будьте осторожны.

Кроме этого, в контракте может быть указано количество представляемых копий. Я практически всегда вписываю цифру один, предпочитая, чтобы все остальные копии оплачивал спонсор. Я также оговариваю оплату комбинированного обратного интернегатива, который используется для многократного копирования.

Если вы снимаете фильм на видео, заказчик может потребовать предоставления мастер-копии на бета-кассете. Если вы работаете в Штатах, проверьте, какой формат (PAL, SECAM) требуется по договору.

Иногда спонсоры требуют передачи всего рабочего материала и негативов после завершения работы над фильмом. В большинстве случаев это не создает никаких проблем, но если материал может быть использован в будущих фильмах, постарайтесь сохранить негатив.

Личная ответственность. Некоторые контракты оговаривают выполнение определенной работы определенными лицами. Обычно это касается сценариста и режиссера. Это условие вполне справедливо, особенно если идея фильма принадлежит кому-либо из них. Однако лучше предусмотреть запасной вариант на случай непредвиденных обстоятельств, таких как, например, болезнь.

Стоимость фильма и график оплаты. В контракте должны быть четко указаны общая сумма, которую спонсоры будут выплачивать за фильм, и сроки выплат. Как правило, оплата осуществляется поэтапно, и у вас есть возможность согласовать удобное для вас время получения денег. Вот как выглядит стандартный график оплаты фильма с бюджетом \$100 000:

1. \$10 000 после подписания контракта;
2. \$10 000 после согласования сценария;
3. \$30 000 после начала съемок;

4. \$20 000 по завершении съемок и при начале монтажа;
5. \$10 000 после согласования окончательного монтажного варианта;
6. \$10 000 после завершения микширования;
7. \$10 000 после сдачи готовой продукции.

Иногда количество этапов сокращается до трех-четырех:

1. Подписание контракта;
2. Начало съемок;
3. Согласование рабочей копии;
4. Сдача готовой продукции.

Естественно, существует разумное объяснение подобного графика: вы должны иметь все необходимые средства под рукой по мере их использования. Самые большие расходы возникают в течение съемочного периода и монтажа, поэтому для их оплаты выдается аванс. Кроме этого, надо платить зарплату и деньги на жизнь, поэтому я предпочитаю получать 20% от общей суммы сразу после согласования сценария.

Некоторые заказчики обожают тянуть время на согласованиях. Это может быть прокатная копия или окончательный дикторский текст. Потеряв бдительность, можно оказаться в досадной ситуации, неделями ожидая очередной выплаты по контракту, потому что заказчик, придираясь к мелочам, не может согласовать окончательный вариант. Этого можно избежать, указав определенные даты выплат. Например, выплата \$10 000 осуществляется после согласования прокатной копии или 5 февраля. Заказчик может не согласиться на это, но в данном случае стоит поспорить.

Можно ли требовать дополнительных выплат помимо основной суммы? В контракте указана общая стоимость готового фильма, и как только она зафиксирована на бумаге, это все, что вы получите. Я уже предупреждал об исключительной осторожности при составлении сметы.

Если количество съемочных дней вызывает у меня сомнение или если спонсор хочет включить в фильм нечто, в чем я не уверен, я стараюсь внести в контракт условие о дополнительной оплате. Это условие может выглядеть следующим образом: "Заказчик производит оплату дополнительных съемочных дней в сумме \$1000 в день, а также дополнительной пленки, использованной для съемок в такие дни". Ни *vjjje*, ни СПОНСОРУ такое условие не очень нравится. Но иногда это единственный способ сохранить ваш кошелек или голову.

При работе над видеофильмом надо точно оговорить использование разных хитрых спецэффектов. Эти трюки могут, как я уже говорил, оказаться невероятно дорогими, и нужно быть уверенным, что суммы контракта достаточно для их оплаты. Если вы опасаетесь, что в самом конце производственного периода заказчик обрушит на вас блистательную идею использования дорогостоящих компьютерных эффектов, защитите себя условием о дополнительной оплате.

Согласования. В контракте должно быть указано имя представителя заказчика, который отвечает за согласование различных этапов производства фильма. Постарайтесь, чтобы это был знакомый вам человек, более-менее понимающий производство, мнение которого можно уважать. В большинстве случаев это представитель заказчика, с которым вы обсуждали идеи и замысел фильма, но не всегда. Заказчик может назначить сотрудника высшего управленческого звена. С этого момента полагайтесь только на удачу. Если это умный, понимающий человек, у вас все в порядке. Если наоборот, а такое случается, без проблем не обойтись. Поэтому постучите по дереву, а лучше настаивайте на том, чтобы согласовывать проект с посредником, которого вы знаете.

Страхование. Я уже упоминал страхование как статью бюджета и ответственность кинематографиста. Иногда можно частично или полностью переложить этот груз на плечи заказчика. Компании и телеканалы имеют страховые полисы, полностью покрывающие производство. Вы должны только убедиться, что ваш фильм включен в их страховой список. Даже если этого не произошло, заказчик рискует слишком многим, подписывая контракт на фильм, поэтому он может взять на себя страхование фильма вплоть до получения контрольной копии. Вам останется застраховать съемочную группу и аппаратуру, но все

равно Деньги будут сэкономлены.

Собственность. С самого начала нужно договориться о своих правах на фильм. Даже работая по контракту в качестве продюсера-режиссера, вы имеете основания предъявлять определенные права на конечный продукт. Существуют дополнительные права и выплаты при продаже за границу. В Уставе Американской гильдии режиссеров имеются строгие положения, Регулирующие получение режиссерами комиссионных по дистрибьюторским сделкам, имеющим отношение к их фильмам.

Если вы заключаете договор на совместное производство с общественным телевидением, вам будет предоставлен стандартный контракт. Это означает совместное финансирование производства, равные доли прибыли, а также показ фильма на каждом канале общественного телевидения четыре раза в течение трех лет.

Прочие условия. Мы обсудили наиболее важные условия, но нет предела человеческой фантазии. Итак, что может произойти помимо этого?

Контракты составляются юристами, которые стараются оградить своих клиентов от любых неприятностей, реальных или придуманных. Они включают в контракт все нужное, ненужное и еще кое-что. Могут возникнуть разговоры о рекламе. От вас могут потребовать делать стоп-кадры, воздержаться от аморального поведения, не выдавать себя за агента заказчика. Вам могут сообщить, что, несмотря на то, что фильм снят и смонтирован в Англии, он будет подчиняться американскому законодательству, что все уведомления заказчика должны быть написаны красными чернилами и лично доставлены ему в офис не позднее десяти часов утра.

Я обратил ваше внимание только на те пункты, которые жизненно важны для вас, кинематографистов. Внимательно прочтите все вписанное юристами помимо этого и постарайтесь удержаться от смеха в наиболее глупых пунктах. Затем призовите на помощь весь свой разум. Если вы считаете, что какое-либо обязательство несправедливо, откажитесь от него. Это придется объяснять, но нельзя принимать условие только потому, что кто-то его вписал.

Помните: на этом этапе заказчики заинтересованы в фильме точно также, как и вы, поэтому не бойтесь спорить с ними и отстаивать свою позицию. Никто другой за вас этого не сделает. Наконец, если в вашем проекте задействована большая сумма, а вы неуверенно чувствуете себя в отношении своих обязательств, наймите юриста, но не того, который занимается торговлей недвижимостью, а того, кто хоть что-нибудь понимает в вашем бизнесе. Это стоит денег, но, может быть, его консультация окупит себя.

ГЛАВА 9 Предпродакшн

После подписания контракта можно приступить к производству фильма. Этот этап работы может продлиться от двух месяцев до года и более. Его можно разделить на три периода: предпродакшн (подготовительный период), производство и постпродакшн. В данной главе речь пойдет о задачах и проблемах предпродакшна и обо всех приготовлениях к съемке. Предполагается, что вы согласовали сценарий и можете начинать действовать. Этот период очень важен. Время и усилия, затраченные вами на планирование, которое и является сущностью предпродакшна, в значительной степени оправдаются на съемках.

Вы должны позаботиться о следующем:

1. Выбор персонажей и съемочных площадок.
2. Комплектация съемочной группы.
3. Выбор аппаратуры.
4. Составление съемочного графика.
5. Получение разрешений.
6. Съемки за границей.

Во время подготовки стоит еще раз пересмотреть сценарий. До сих пор вы заботились только о том, чтобы он был принят спонсором. Этот этап работы позади, теперь сценарий станет планом действий. Самое время взглянуть на него с точки зрения смысла, обоснованности основополагающей идеи и верности трактовки. Вы будете задаваться подобными вопросами

на протяжении всего периода работы над фильмом, но этап предпродакшн особенно удобен для этого: еще можно что-то изменить, ведь как только вы начнете снимать, сделать это будет гораздо сложнее и дороже.

Выбор персонажей и съемочных площадок

Постарайтесь еще раз побывать на всех съемочных площадках и поговорить с основными действующими лицами. Посещение съемочных площадок (обычно я беру с собой оператора) дает очень важную дополнительную информацию. Прошло несколько месяцев с тех пор, когда вы проводили исследование, многое могло измениться. Кроме того, вы сможете выяснить и практические вопросы: парковка, безопасность и т.д. Теперь вы рассматриваете съемочную площадку глазами режиссера, а не сценариста. Какие кадры будут самыми эффектными? С какой стороны восходит солнце? Как лучше снять здание: в утренней тени или в лучах вечернего солнца?

Встречи с основными персонажами и всеми, кто будет вам помогать, важны с практической и психологической точки зрения. Во-первых, они дают возможность более подробно поговорить о фильме, объяснить ваши цели и задачи. Постарайтесь доказать, что ничего страшного в съемках нет, и вы не собираетесь вмешиваться в жизнь вашего собеседника или обременять его. У вас есть время изучить героев с разных сторон: кто они, что собираются рассказать перед камерой, как будут выглядеть на экране, что произошло в их жизни со времени вашей последней встречи. Вы должны приложить все усилия, чтобы установить с ними доверительные отношения. Переоценить значение этого фактора невозможно: я всегда считал, что сущность режиссуры документального кино - доверие, а не поиск правильной постановки кадра.

Помимо этого, выясните, совпадают ли возможности участников фильма с вашим съемочным графиком. Когда у них есть свободное время? Когда в больнице будет проведена интересующая вас операция? На какое число запланирован выпускной бал? С кем необходимо согласовать съемку? За сколько дней надо сообщить о проведении съемки? Особенного внимания потребует свет. Именно во время подготовки я обнаружил, что в больнице, где мы собирались снимать, установлены нестандартные электрические розетки. Если бы мы упустили это из виду, у нас могли возникнуть серьезные неприятности. Проверьте, какая электрическая мощность имеется в вашем распоряжении.

Комплектация съемочной группы

Большая доля успеха фильма зависит от съемочной группы. Удачно собранная группа - огромное преимущество. Плохо подобранная группа может привести к катастрофе. При комплектации группы необходимо учитывать три фактора: количество участников, функциональность и совместимость.

Количество участников

Я предпочитаю работать с минимальной группой, по крайней мере на съемках личных ситуаций. В таких случаях большая группа создает дистанцию между собеседниками, препятствуя раскрытию характеров героев, вторгаясь в их личную жизнь и взаимоотношения. Большинство людей настороженно относится к "киношникам". Поэтому, когда вы приходите к герою, чтобы задать личные или болезненные для него вопросы, берите с собой как можно меньше людей.

Что означает "как можно меньше людей"? Я бы определил это так: режиссер, оператор, ассистент оператора и звукооператор. Ассистент оператора вполне может справиться со светом. Если это невозможно, придется брать с собой осветителя. Если вы действительно заинтересованы в минимальном присутствии посторонних, то вполне можете контролировать звук самостоятельно. Режиссер может выполнять функции директора, а обязанности водителя распределяются между всеми членами группы. В противном случае,

водитель и директор должны на съемках соблюдать дистанцию. В определенных условиях сокращение съемочной группы не имеет смысла. Если вы работаете над большим проектом, который требует четкой организации и моментального решения всех проблем, лучше включить в группу директора, ассистента по общим вопросам, рабочего, еще одного техника и водителя.

До начала съемок нужно выяснить вопрос принадлежности группы к какому-либо профессиональному союзу или объединению. Иногда у вас есть выбор между независимой и профсоюзной группой. Но зачастую при работе над телевизионными проектами вы лишены такой возможности. Перед тем, как начинать сотрудничество с профсоюзной группой, необходимо ознакомиться с правилами и условиями этого союза или объединения. Правила относятся к процедуре работы, рабочему времени, перерывам, питанию и т.п. Иногда в них упоминаются и условия переездов, например, все члены вашей группы должны летать только первым классом.

Если вы выполняете функции продюсера, комплектация группы входит в ваши полномочия. Если вы, являясь режиссером, подчиняетесь Продюсеру, постарайтесь убедиться, что группа, по возможности, Укомплектована в соответствии с вашими указаниями и рекомендациями, спорным вопросом станет количество участников группы, так как пытаться сэкономить средства, старается укомплектовать слишком маленькую или неквалифицированную, но дешевую группу.

Функции

Естественно, лучше работать с квалифицированной группой, в которой обязанности каждого участника точно определены. Я стараюсь работать с людьми, которым могу вполне доверять, на постоянной основе, но это не всегда выполнимо. Если вам приходится сотрудничать с незнакомыми людьми, постарайтесь расспросить о них тех, кто имел опыт работы с ними. Выясните их профессиональные и человеческие качества. Могут ли они выполнять свою работу не только компетентно, но и творчески? Как они проявляются в стрессовых ситуациях? Каковы их достоинства и недостатки? Перед тем, как взять нового оператора, я смотрю его предыдущие работы и расспрашиваю о нем режиссеров, с которыми он работал. В любом случае, я всегда провожу с ним предварительную беседу, чтобы составить общее представление прежде, чем принять на себя какие-либо обязательства.

Наибольшее количество проблем у меня возникало при работе со штатными операторами телекомпаний. Иногда мне попадались отличные профессионалы, но время от времени я сталкивался с уставшими людьми, которые только и ждали отпуска или выхода на пенсию. Фильм всегда страдает от тех, кто не заинтересован в результате работы.

Функции остальных членов группы обычно вполне ясны.

Звукооператор следит за качеством звука при натурной съемке. Он должен профессионально разбираться в аппаратуре и микрофонах, иметь чуткий слух и чувство меры.

Ассистент оператора назначается главным оператором, поскольку они будут работать непосредственно друг с другом. Ассистент проверяет аппаратуру, оптику, фильтры, меняет батареи, поддерживает камеру в рабочем состоянии, комплектует и переносит аппаратуру. Как основной ассистент, он помогает фокусировать трудные сцены и расставляет свет на небольших съемочных площадках.

Главный осветитель следит за светом. Эта работа требует творческих и технических навыков. Хотя стиль освещения определяет оператор, В документалистике осветитель имеет большую свободу действия. Осветителю можно дать точные указания по установке света, но зачастую они получают неопределенную инструкцию, которая предполагает самостоятельное решение: "Основной свет оттуда, задняя подсветка - оттуда". Помимо профессионального знания стилей освещения, осветители должны иметь навыки обращения со всей осветительной аппаратурой, электрическими сетями. Достаточно ли электричества в небольшом домике? К каким последствиям может привести использование двадцати пяти киловатт в концертном зале?

Я всегда консультируюсь с оператором по поводу осветителя. Они будут тесно работать друг

с другом, а знание осветителем метода работы и стиля оператора будет только способствовать удачной работе.

Рабочий-постановщик является мускульной силой группы, он помогает делать всю тяжелую физическую работу. Рабочие переносят аппаратуру, помогают установить свет, водят машину. Они выполняют разные поручения и могут проявляться в разных качествах. В небольших проектах функции рабочего может выполнять ассистент оператора, в больших проектах это отдельная должность.

На небольших проектах можно обойтись без директора, взяв его обязанности на себя. Но если выполнение директорских функций требует больших усилий, позволяет смета и дополнительный участник группы не мешает съемкам, я беру директора. Директор является главным управляющим съемочного процесса. Вместе с режиссером он составляет съемочный график и определяет потенциальные проблемы. Директор руководит всеми подготовительными работами, решает вопросы командировок, гостиниц и питания, следит за денежными тратами. Одна из задач директора - предусмотреть возможные сложности и разрешать их в аварийном порядке по мере возникновения. Директор начинает действовать, когда ломается камера, нет подходящего транспорта, невозможно договориться с чиновниками или кончилась пленка.

В данном случае нам необходим разумный, организованный и решительный человек действия. Такие супермены существуют и ценятся на вес золота.

Наиболее важной является работа оператора, которая станет Решающей для успеха фильма. Вместе с режиссером он ставит кадр, °свещение, движение камеры. Помимо творческого видения, оператор Должен обладать мгновенной реакцией и достаточной физической силой. Для работы с тяжелой камерой при необходимости длительной съемки с рук.

В последние годы работа над фильмами часто доверяется "режиссеру-оператору". Отдавая должное этим фильмам, надо сказать, что многие выдающиеся картины были созданы таким бифункциональным человеком. Но является ли совмещение режиссера и оператора в одном лице хорошей стратегией? В некоторых проектах это не только имеет смысл, но является единственной возможностью сделать хороший фильм, особенно при съемках киноправды или обзорных фильмов. При работе над "Продавцом" ("Salesperson") Ал Майслс (Al Maysles) выполнял роль оператора и режиссера, как и Джон Елее в фильме о семье да Болт, живущей в Калифорнии. Однако я предпочитаю, чтобы эти две функции выполнялись разными людьми. Когда оператор смотрит в объектив, он не может полностью контролировать все нюансы ситуации. Режиссер не до такой степени задействован в процессе и может следить за ситуацией в полном объеме, не отвлекаясь на детали. Режиссер имеет возможность более внимательно контролировать разговор и определять, как он может отразиться на действии фильма.

Я не верю в существование идеального оператора, но считаю, что можно найти идеального человека на отдельно взятый фильм. Оператор, который на сто процентов подойдет на фильм А может оказаться разрушителем фильма Б. Все упирается в стиль и конкретную ситуацию. Несколько лет назад я снял фильм об искусстве и художниках. Времени для съемок было вполне достаточно, весь процесс легко контролировался. Нам был необходим опытный оператор, так как постановка света играла решающую роль. Я пригласил своего друга Роберта. Боб умел при наличии времени талантливо создать композицию, помимо этого он был художником по свету. Именно то, что мне нужно. Шесть месяцев спустя я снимал фильм о спорте, и Боб оказался наименее приемлемой кандидатурой. Для этого фильма мне требовался быстрый и решительный человек с опытом работы в новостях, который мог выбирать кадры без моей помощи. Несмотря на то, что Боб был превосходным оператором, он не имел навыка и характера, необходимого для такой картины.

Отношения "режиссер - оператор" можно назвать товариществом. Они вместе определяют стиль фильма, а с началом съемочного периода становятся практически неразлучны. Иногда их мнения могут оказаться противоположными (мы поговорим об этом подробнее далее), но чем лучше они понимают друг друга, тем лучше результат.

Имеет смысл познакомить оператора со съемочной площадкой Д° начала съемок. Он сможет

точно определить проблемы съемки, дать совет в отношении необходимого освещения.

Отношения

Создание фильма поглощает все ваше время, по крайней мере, в течении съемочного периода. Для многих людей на этот период перестает существовать все остальное, кроме самого фильма и группы. Это в полной мере относится не только к художественному, но и к документальному кино. На время съемок, в течении одной недели или семи, в Нью-Йорке или в Новой Гвинее, съемочная группа заменит вам семью. Поэтому при комплектации группы нужно обращать внимание не только на профессиональные, но и на личные качества ее членов. Я всегда надеюсь, что съемочный процесс будет интересным и увлекательным и стараюсь, чтобы члены группы разделяли мое мнение.

Часто работа над фильмом проходит в опасных и напряженных условиях, далеко от дома. Все это заставляет людей проявлять как самые лучшие, так и самые худшие качества, поэтому старайтесь найти партнеров, которые будут проявлять в первую очередь лучшие стороны своего характера. Я с недоверием отношусь к мрачным и молчаливым людям, несмотря на весь их профессионализм. На съемках я предпочитаю веселых и жизнерадостных людей с элементарным чувством юмора. Не обязательно становиться близкими друзьями на всю оставшуюся жизнь, но лучше, если вы можете расслабиться с этим человеком за кружкой пива в конце трудного рабочего дня.

В небольших съемочных группах отношения должны быть неформальными, но жестко структурированными, когда каждый знает, что и как он должен делать, а все окончательные решения принимает режиссер. Вы являетесь руководителем, и об этом никогда нельзя забывать. Как руководитель и режиссер вы должны проявлять терпение, разум и хладнокровие, чтобы превратить съемочную группу в одну команду.

Всегда интересно наблюдать за тем, как отдельные личности превращаются в спаянный рабочий коллектив. Обычно это происходит на третий или четвертый день съемок, или после разрешения какой-нибудь Неприятной ситуации, над которой теперь можно посмеяться. Когда появляется такая взаимосвязь, фильм перестает быть просто работой и Становится удовольствием для всех.

Иногда, даже в самых хороших группах возникает внутреннее Напряжение. Причина может быть даже самой незначительной. Как только вы почувствуете такое напряжение, его следует немедленно разрешить, иначе оно превратится в незаживающую язву. Зачастую личного разговора вполне достаточно. Постарайтесь проанализировать проблему, обсудить и оставить ее в прошлом.

Выбор аппаратуры

Режиссер принимает решение при выборе аппаратуры. Несмотря на то, что книга не об этом, я хотел бы дать несколько полезных советов. Подбором аппаратуры занимается съемочная группа. Режиссер подробно рассказывает о стиле, структуре, содержании и задачах фильма и принимает окончательное решение вместе с членами группы. Выбирать нужно самое простое, но максимально эффективное оборудование в соответствии с замыслом и размером бюджета.

При выборе камеры учтите статику и динамику съемки, объем съемки с рук. Понадобится ли специальная оптика или фильтры, операторская тележка? Выезжая за границу, в джунгли, может стоит взять запасную камеру?

Важно правильно выбрать пленку. После посещения предполагаемых съемочных площадок оператор сможет порекомендовать нормальную или высокочувствительную пленку, Кодак или Фуджи. Вместе с ним вы решаете, достаточно ли естественного света или придется устанавливать дополнительный для большей художественности. Это также повлияет на выбор пленки.

Звукооператор должен знать, кого, что и где вы хотите записать. Тогда он выбирает аппаратуру (может быть, стандартную Nagra) и, что особенно важно, подходящие

микрофоны. Если вы будете снимать концерт, звукооператор возьмет микрофоны типа А и Б, а если вы хотите взять интервью без шумовых помех, он принесет микрофоны Х и Y. Осветительная аппаратура должна быть выбрана и расставлена заранее, поскольку она слишком громоздка для быстрой перестановки. В большинстве случаев осветительную аппаратуру выбирает режиссер и оператор, руководствуясь рекомендацией светотехника. Свет осложняет жизнь большинства режиссеров, так как его приходится долго устанавливать, а будучи установленным, он доставляет множество хлопот. Я предпочитаю самую простую и самую легкую аппаратуру. Это приводит к спорам с оператором, который боится рисковать качеством съемки. Мой основной аргумент в пользу простой аппаратуры заключается в том, что я хочу быстро начать съемку, например, семьи, пока они еще свежие и утомлены приготовлениями съемочной группы. С аппаратурой всегда что-то происходит, поэтому я выбираю самую надежную и простую. Я стараюсь сэкономить на всех дополнительных технических средствах. Когда техники клянутся, что без них не обойтись на практике оказывается, что все их хитрые приспособления вовсе обязательны. Обычно не хватает мелочей: запасных лап соединительных шнуров и т.д. Эти предметы у меня всегда в избытке и я ни разу еще об этом не жалел.

Составление съемочного графика

После завершения всех подготовительных работ режиссер и директор составляют график съемки. Основная ответственность лежит режиссере, но директор обязан еще раз все проверить и, убедившись в выполнении графика, начинать действовать. Съемочный график - это план съемочных работ. Теоретически, должен предусматривать все проблемы съемки, и наиболее простой, реальный и экономичный путь их решения. В графике указано, что снимать, кого снимать, когда и где это должно происходить. Для составления графика нужна определенная информация. Если, например, съемочный период начинается 1 июня и продлится 14 дней, нужно знать следующее:

- о Прогноз погоды на площадке;
- о Возможность присутствия действующих лиц (выясняет при повторной встрече);
- о Расстояние между объектами съемки;
- о Официальные праздничные дни;
- о Спецмероприятия (выпускной бал, встреча в верхах и т.д.)

С учетом этой информации можно начинать распределять сценарий подгонять съемку для наиболее эффективного использования съемочного периода. Первое, что необходимо сделать, это еще раз пройти по сценарию. Распределить съемки и действующих лиц по объектам. В результате у вас может получиться что-то вроде этого:

Нью-Йорк:	Дом Леона, сцены 3, 5, 21, 33, 45 Офис Леона, сцены 7, 10, 18 Мэрия, сцены 9, 24 Вечеринка у Джо, сцена 1
Нью-Джерси:	Сад Дианы, сцены 2, 8, 14

Так вы составляете список всех героев фильма. Одновременно с этим я выписываю все фотографии или киноматериалы, а также все специальные технические (специальная оптика) или практические (напитки и закуски для вечеринки) средства, которые могут понадобиться для той или иной сцены.

После анализа сценария начинаются осложнения. В первые дни съемки я стараюсь вести щадящий режим, чтобы дать группе возможность "акклиматизироваться": приноровиться друг к другу, проверить качество аппаратуры. Поэтому график составляю с учетом этого. В начале процесса график будет очень условным, так как необходимо совместить множество различных элементов. Предположим, что в первый день вы намерены снять пять сцен. Как определить выполнимость этого решения? Задайте себе несколько вопросов:

- о Если мы хотим в десять быть в офисе, когда нужно выехать из гостиницы?

- о Сколько времени займет установка света?
- о Сколько времени займет съемка после установки света?
- о Если мы закончим в одиннадцать, успеем ли мы к двенадцати в Линкольн-Центр?
- о Когда делать перерыв на обед?
- о Успеем ли мы снять три сцены до пяти часов, забрать вещи в гостинице и в 7.30 быть в аэропорту, чтобы вылететь в Атланту?
- о Достаточно ли ужина на борту или мы будем питаться в Атланте?
- о Скорее всего нам придется работать с 8 утра до 10 вечера-Не слишком ли это много для первого дня?

В зависимости от ответов на эти вопросы, вы можете оставить предварительный план или подогнать его под свои возможности. Каждый раз вы руководствуетесь простыми соображениями: сколько времени займут приготовления, установка света, обед, перекуры, переезды, съемки. ЕСЛИ вы не знакомы с группой или вам предстоит снять несколько сложных сцен, лучше быть пессимистом, чем оптимистом, и отвести на съемку больше времени. Я с опаской отношусь к графикам, которые потрясающе выглядят на бумаге, но совершенно не соответствуют реальности. На съемках всегда случается что-то плохое: ломается камера, у героя возникает срочное неотложное дело. Во-первых, график должен быть гибким: если вы не сможете снять Диану утром, у вас должна быть возможность снимать вместо этого сцену в библиотеке, а Диану - во второй половине дня. Во-вторых, каждый третий или четвертый день оставляйте несколько полностью свободных часов для всяческих неожиданностей. Даже в обычной ситуации всегда найдется объект для съемки, но если вы потеряли время или возможность взять интервью, тогда эти часы покажутся даром небес.

Получение разрешений

Если вы еще не занимались этим вопросом, сейчас самое время для получения необходимых разрешений. Есть ли в плане какие-либо объекты, на съемку которых требуется разрешение? Если вы берете интервью дома или на работе у героя, тогда устной договоренности с ним будет вполне достаточно (но остерегайтесь вмешательства высокого начальства).

Большинство общественных мест, таких как: парки, музеи, железные дороги, официальные учреждения, требуют наличия письменного разрешения на съемку.

Убедитесь в том, что у вас имеются все разрешения, а не просто некоторые из них.

Несколько лет назад мне пришлось снимать репетицию концерта. Я договорился с директором театра и директором оркестра, и все шло хорошо. Но когда я пришел снимать, сам оркестр поначалу отказывался участвовать в этом: никто не спросил их разрешения и не объяснил им цель съемки. В результате, пережив несколько неприятных моментов, мы продолжили съемку.

Помимо этого надо проверить, что разрешение не ограничивает дату и время съемки. Иногда вы планируете снимать в понедельник, но Приходится перенести съемку на вторник.

Естественно лучше пРеДупредить заранее об изменениях плана, но это не всегда возможно.

Неприятно сталкиваться с мелким чиновником, который, упиваясь своей властью и настаивая на строгом соблюдении закона, запрещает съемку, мотивируя это тем, что она была назначена на понедельник.

Позаботьтесь также о получении личного разрешения. Это бумага подписанная участником фильма, в которой указано, что последний не возражает против использования материала с его участием. Обычно вы снимаете по устной договоренности с героем, а письменное личное разрешение получаете после завершения съемки. Это скорее средство обезопасить себя, чем необходимость. В некоторых странах имеется законодательство о невмешательстве в частную жизнь, но, как правило, съемка на улице не является основанием для возбуждения судебного процесса. Если человек, случайно снятый вами на улице, захочет предъявить вам судебный иск, он должен доказать причиненный ему ущерб. Это достаточно трудно, но вполне вероятно. Вы случайно сняли мужчину, целующего женщину, которая не является его женой, после чего он вполне может заявить, что вы обвинили его в прелюбодеянии. Но такие

случаи крайне редки. На всякий случай постарайтесь получить личное разрешение. Это разрешение защитит вас от проблем, возникающих, как правило, в самый неподходящий момент. Вы сняли женщину, которая откровенно рассказывает о начальнике. За неделю до выхода фильма женщина испугалась и обращается в суд с требованием запретить показ, утверждая, что ей причинен ущерб и она не давала разрешения на использование материала. Судья принимает иск, но не будет его рассматривать в течении нескольких недель. Чтобы защитить истцу, он выпускает судебный запрет на материал до решения дела. Именно этот запрет, примененный в целях получения денег или из понятного страха, и является главным орудием истцы, так как на практике она бы, наверное, никогда не выиграла это дело. Предъявление личного разрешения суду спасает вас от подобной ситуации. Некоторые уверены, что за личное разрешение нужно платить. Я не согласен с этим. Деньги необходимы в качестве встречного удовлетворения при заключении договора. Но в данной ситуации вы получаете лишь свидетельство наличия договора. Я считаю, что деньги создают больше проблем, чем решают, поэтому никогда не делаю таких предложений. Большинство режиссеров берет личное разрешение по любому поводу. Я никогда не спрашиваю об этом у прохожих или случайных людей, с которыми разговаривал на уличной съемке. Я не требую разрешения, снимая в частном доме при наличии принципиального согласия моего собеседника дать интервью (а иначе зачем мы приехали?). Именно так я работаю на частных съемках и еще ни разу об этом не пожалел. Однако многие телеканалы требуют предъявить разрешение на каждое интервью, предпочитая ошибаться в сторону осторожности. При съемке сложных, болезненных или потенциально разоблачительных ситуаций получение разрешений не только желательно, но необходимо. Я, например, всегда стараюсь взять разрешение, снимая в больнице, школе или тюрьме. Но даже при наличии разрешения надо проявлять осторожность. Фред Вайзман получил письменные разрешения на использование материала у главного надзирателя тюрьмы, и даже несмотря на это у него были неприятности. Во многих городах существует требование получения разрешения полиции на уличную съемку в случае использования штатива. В теории оно обосновано: вы можете перекрыть движение или причинить беспокойство. Разрешение успокаивает полицейского, который, имеет полное право поинтересоваться, что вы делаете. В большинстве случаев времени на получение разрешения в полиции нет, поэтому вы просто снимаете, и никому до этого нет дела. Но не стоит рисковать - время, проведенное в полиции, не бывает потеряно даром.

Съемка за границей

При съемках за границей возникает громадное количество дополнительных проблем: от погодных условий до правительственных переворотов. Все эти трудности должны быть учтены на стадии предпродюкации. Ваша главная цель - снять все необходимое, сохранить здоровье, привезти домой весь рабочий материал и съемочную группу в полном составе. В таком случае планируйте особенно тщательно, так как шансы отснять материал заново очень невелики. Директор должен знать все входы и выходы в стране, куда вы отправляетесь, и к его мнению надо внимательно прислушиваться. Вот основные вопросы:

- о Что можно снимать и какие разрешения надо получить?
- о Надо ли платить чиновникам за содействие? ,%
- о Какова политическая обстановка в стране? '
- о Есть ли угроза военных действий?
- о Можно ли снимать запланированных героев и темы?
- о Надо ли официально заявлять тему фильма?
- о Будет ли фильм подвергнут цензуре?
- о Каковы погодные условия?
- о Есть ли угрозы для здоровья и возможность получения квалифицированной медицинской помощи?

Большая часть вопросов относится к бюрократической практике страны посещения. Другая

половина вопросов касается пленки, аппаратуры и группы:

о Есть ли возможность получать новую пленку?

о Имеются ли в стране хорошие лаборатории?

о В случае выхода аппаратуры из строя есть ли возможность ее замены или починки?

о Как погодные условия влияют на пленку?

о Есть ли возможность отправки пленки домой?

В Восточной Европе местные власти обычно требуют постоянного присутствия в группе их представителя. Некоторые страны настаивают на привлечении местных съемочных групп. Вопрос о съемочной группе немаловажен для сметы. Американцу, снимающему в Англии или Франции, гораздо дешевле и удобнее работать с местной группой. Всегда определяйте расходы заранее. В 1988 году в Польше директор из Варшавы сказал, что нужно платить 400 долларов в день за проверку аппаратуры. Я ответил, что, наверное, в социалистической стране это нормальная практика, но у нас, в капиталистической Америке, я должен отчитываться за каждый цент. Он понял, и больше этот вопрос не возникал.

Одна из главных сложностей - таможенная процедура, то есть ввоз и вывоз пленки и оборудования. Предупрежденный вооружен. Многие страны с подозрением относятся к ввозу и вывозу пленки или аппаратуры. Таможенные правила и запреты возникают прямо из воздуха, столкновение с ними подобно совершению убийства. Есть два сильнодействующих средства: квалифицированный местный посредник или директор, знающий всех и все, и carnet de passage. Carnet de passage - таможенный документ, получаемый на родине в местной торговой палате за небольшую плату. " в нем содержится перечень всех стран следования и детальный список ввозимой аппаратуры и материала. При прохождении таможенного контроля в стране прибытия сотрудник таможни проверяет багаж и ставит штамп в форме carnet de passage, то же самое происходит при выезде, форма служит гарантией того, что вы не оставите имущество в стране пребывания и освобождает от уплаты таможенных пошлин при въезде и выезде. Кроме этого, форма решает все таможенные вопросы по прибытии домой, так как служит доказательством того, что вся аппаратура не только вывезена, но и ввезена вами обратно.

Несколько слов об излишнем весе багажа. Эта проблема постоянно преследует вас не только при съемках за границей, но и дома. При большом количестве аппаратуры - камера, штативы, свет и т.д. - съемочная группа всегда перегружена. Это не имеет особого значения при поездках на автомобиле или поездом. Но в полете лишний груз означает дополнительную оплату. Учитывая это, до вылета переговорите с представителями авиакомпании. Особо подчеркните, что вы часто пользуетесь услугами именно этой авиакомпании, принесите письмо от руководства с обещанием помощи на условии упоминания авиакомпании в фильме. Используйте все методы, чтобы сократить дополнительную плату или вовсе игнорировать ее.

Продолжительность поездки и съемочного периода не просто определить дома, это становится вдвойне сложнее за границей, особенно в Африке, Индии, на Дальнем Востоке и в Южной Америке. Поезда, отправляющиеся по расписанию утром, в лучшем случае отходят поздно вечером. Время вылета самолета не гарантировано, и даже после вылета может произойти все, что угодно: птицы залетели в двигатель, кончилось топливо и т.д. Съемку надо планировать с учетом подобных трудностей. Это не убавит головной боли, но экономит нервные клетки.

Обсудив все проблемы, можно составлять окончательный съемочный график. Копии графика раздаются всем членам съемочной группы для ознакомления и обсуждения. Кроме темы и места съемок в графике Должна быть указана вся информация о поездке: авиарейсы, отели, адреса и телефоны пребывания и местные агенты. На составление графика уходит большое количество времени, нервов и энергии, но он того стоит. Хорошо спланированная битва выиграна наполовину.

ЧАСТЬ III. Производство

ГЛАВА 10. Как работает режиссер-

В этой и двух последующих главах мы рассмотрим методы работы режиссера документального кино. Я попытаюсь дать несколько советов, чтобы облегчить этот тяжелый, но благодарный труд.

Теоретически, до начала производственного и съемочного периода большая часть обязанностей режиссера может быть выполнена другими. Однако во время съемок вся ответственность ложится на его плечи. Он должен выбрать и снять те кусочки, из которых в процессе монтажа получится цельный фильм. Режиссер художественного фильма может исправить свои ошибки, пересняв материал заново. Режиссер репортажного документального фильма не имеет возможности ошибаться. Поэтому ответственность действительно велика.

Определить имидж режиссера, во многом изменившийся со времен Флаерти и Грирсона, не сложно. Гораздо труднее определить роль режиссера в процессе создания фильма. При производстве некоторых картин основные функции режиссера-документалиста совпадают с функциями режиссера художественного кино: постановка кадра и действий героев и действующих лиц. Но это сходство достаточно поверхностно. Сущность документального фильма очень отличается от художественного, поскольку вы имеете дело с реальностью, а не выдумкой. Это отличие определяет профессиональные качества документалиста. Режиссер документального кино, как и режиссер игрового кино, должен знать язык и грамматику фильма, но задачи, видение и методы работы режиссера-документалиста совершенно иные.

Требования к режиссеру

Какие требования предъявляются к режиссеру документального кино. Какими навыками он должен обладать?

Совершенно очевидно, что режиссер прежде всего должен иметь превосходные технические навыки. Эти знания играют важную роль, поэтому многие учебники и пособия для режиссеров затрагивают только технические вопросы съемки. Студенты, в первую очередь, читают именно такие книги, поэтому не будем тратить время на повторение пройденного материала. В этой книге я хотел бы поговорить о том, что и как режиссер думает о фильме. Для начала все же перечислим основные технические стороны режиссуры:

1. **Движение камеры.** Это касается панорамных планов, вертикального панорамирования, операторской тележки и ее перемещения. Вы должны знать, что это такое и в каких случаях используется.
2. **Экспликация.** Основная проблема заключается в выборе правильного соединения кадров и эпизодов. Вы можете прочесть об этом в любой хорошей книге по монтажу.
3. **Мотивация зрителя.** В режиссуре это правило номер один. Вы вводите зрителя в определенный кадр: мужчина поднимает руку с ножом и смотрит вниз. Естественно, зритель хочет увидеть, на кого он смотрит, поэтому в следующем кадре появляется жертва.
4. **Перебивка.** Такие кадры служат для более эффективного использования времени и фокусирования сложного эпизода. Большинство начинающих режиссеров снимают слишком мало перебивок, осознавая свою ошибку при монтаже.
5. **Эмоциональный эффект.** Придаете ли вы значение усилению эмоционального эффекта кадра, например, использованию крупного плана? Помните о старом правиле: снимать снизу, если вы хотите, чтобы характер доминировал на экране, и сверху, если вы намерены продемонстрировать уничижительное отношение к нему.
6. **Оптика.** Знаете ли вы о том, что длиннофокусный объектив замедляет и конденсирует действие?

Эти элементарные правила стоит время от времени повторять.

Мое отношение к технической стороне режиссуры достаточно просто. Во-первых, я стараюсь узнать о технических приемах как можно больше, так как они выработаны трудом

и опытом многих людей. Зная правила, я могу соблюдать их или нарушать. Во-вторых, имея технические навыки, я приобретаю независимость от причуд и капризов съемочной группы. Чем больше вы знаете о технической или гуманитарной стороне производства фильма, тем легче быть режиссером.

Помимо технических знаний, режиссер должен обладать соответствующим жанру видением и подходом. Одинаково называя понятие режиссуры документального и художественного кино, мы подразумеваем разные вещи. Некоторые документальные фильмы можно снимать и монтировать как художественные, но большинство документальных картин требует другого склада ума и методов работы. Иногда (это не только новости, репортажи и киноправда) сценария вовсе может не быть, так как планировать что-то невозможно. При определенной доле везения вы начинаете работу с некоторыми заметками и смутным представлением об идее, надеясь на лучшее. Все происходит неожиданно. Вы пытаетесь осознать и понять важность событий по мере их развития, найти существенные детали и вписать их в цельную картину.

Это только часть мира документалистики, который также похож на мир игрового кино, как слон на мышь. Документалистика предъявляет режиссеру очень серьезные требования. Итак, каким должен быть режиссер документального кино?

Ясность цели. Режиссер должен точно знать, что он хочет сделать и как этого добиться.

Надо иметь четкое представление о том, что вы хотите сказать. Другими словами, ваше сознание должно быть сфокусировано. Не имея фокуса, вы можете попасть в неприятное положение.

Моя знакомая, Джейн, сделала фильм о своей огромной семье, которая насчитывала примерно пять тысяч человек. За четыре поколения до Джейн семья переехала в Калифорнию и приняла активное участие в благоустройстве и промышленном развитии штата. Их фамилия стала нарицательной, но такая слава приятна далеко не всем членам семьи. Некоторые из них тяготились известностью и семейной историей, желая обрести независимость. Джейн приехала ко мне, когда семья планировала провести общую встречу воссоединения в Сан-Франциско, которая по ее плану должна стать центральным событием фильма. Но во время нашего разговора я почувствовал, что Джейн не хочет сфокусировать свое сознание и не очень представляет, о чем будет ее фильм.

Фильм мог быть интересен по многим причинам: это рассказ о семейных связях в конце двадцатого века, об истории Калифорнии, о трех иммигрантах из Европы, которые сделали состояние в Америке. Но в каждом случае это должна быть только одна история, четко сформулированная до начала съемок. Джейн не хотела понять этого. Она сразу с головой окунулась в фильм, снимая без цели и системы. Пр" монтаже выяснилось, что в большей части отснятого материала не было ни смысла, ни мотивации. Фильм получился более или менее интересным, но если бы Джейн приняла основные решения в начале процесса, он имел все шансы стать превосходным.

Стиль. Как и цель, режиссер определяет стиль в начале работы над фильмом и затем последовательно придерживается его.

Стиль фильма может включать элементы действия, ретроспективные сцены, юмор, сатиру.

Фильм может получиться мрачным, поэтичным, вызывающим, ярким, жестким, ультрареалистичным. Главное, чтобы режиссер придерживался выбранного стиля и отдавал себе отчет в своих действиях. Можно поменять стиль в середине фильма, но это только запутает зрителя. Новаторы типа Джона Фаулса (John Fowles) любят этот прием. Фильм "Магус" ("Magus") несколько раз меняет стиль и направление развития действия. Это рискованно, но вполне возможно. Режиссер фильма "Несвязанные языки" выбрал сложный путь балансирования между комедией и трагедией, театром и документалистикой.

Лучшим примером неожиданной перемены стиля в середине фильма может служить уже упомянутый мною фильм Франка Квитановича "Дорога на пристань Виган". Три четверти фильма воссоздают атмосферу 1930-х годов на основе текста Джорджа Оруэлла и архивных съемок. В последней части фильма появляется символический рабочий-бард, который смотрит телевизионные материалы о британских политиках. Резкая перемена стиля не нарушает логики фильма, так как тема достаточно сильна, чтобы выдержать перемену места

и настроения. Стилль заявлен с самого начала фильма. Это юмор и эксперимент. Вывод прост: тщательно продумайте, что вы хотите снять, до начала съемок, и не отступайте от своего решения. Перед тем, как изменить стиль, взвесьте все за и против, в любом случае избегая менять стиль без причины.

Умение слушать. Режиссеры художественного кино предпочитают говорить и приказывать. Отто Премингер был известным педантом, который скорее командовал, а не направлял, и никогда никого не слушал. Наверное, это не так плохо для игрового кино, но совершенно Неприемлемо в документалистике. Режиссер документального кино Должен обладать авторитетом и властью, но прежде всего он должен уметь лУщать других: наблюдать, впитывать информацию и уделять внимание к людям, так и сценам. Вы пытаетесь понять сложную человеческую ее поведение и мотивацию, счастье и боль другого, сцену, группу й, общество, так, чтобы в конечном результате передать свои знания массовой аудитории. Для того, чтобы это сделать, нужно слушать. Другого выхода нет.

Способность принимать решения. Принятие решений является основой режиссуры.

Специфика документалистики заключается в том, что многие решения приходится принимать быстро и спонтанно. Принятие решений в распланированном фильме с подробным сценарием достаточно простой процесс. Никаких неожиданностей в упомянутом фильме об университете нет. Кого, где и когда снимать известно заранее, поэтому режиссура становится чисто технической и организационной работой: остается проследить за тем, чтобы иметь достаточное количество рабочего материала и отразить смысл сцены.

Трудности чаще всего возникают там, где нельзя предусмотреть логику развития событий, а ситуация меняется каждую минуту. Здесь понадобится все благоразумие, чтобы на месте определить главные события, на которые и должна быть нацелена камера. Все происходит неожиданно, вы должны быть готовы к движению и любым поворотам.

Не нужно обладать особым интеллектом, чтобы снимать в таких ситуациях, главное, выбрать правильный объект съемки. Это может сделать только режиссер. Оператор решит, что горящий дом является основным объектом съемки, и только вы можете направить его камеру на главное событие - безразличие толпы.

Здесь вам пригодится все, о чем мы говорили раньше. Если вы твердо знаете, о чем фильм и обдумали его центральное событие, вы владеете ключом к принятию решений. Не выполнив подготовительной работы, вы не сможете оперативно и твердо руководить процессом. Безусловно, основные решения принимаются быстро и непосредственно на съемочной площадке. Если вы не очень понимаете, что происходит, посоветуйтесь со съемочной группой. Однако предоставив им возможность принимать решения, вы рискуете убить фильм. Они сразу почувствуют вашу нерешительность, и в лучшем случае, это никак не отразится на ваших отношениях.

Я уже говорил о необходимости четкого представления о том, что вы хотите сказать, но иногда во время съемок происходят события, которые в корне изменяют исходную идею и представление о фильме. Когда такое случается, важно быстро принять меры к спасению фильма. Подобные решения даются нелегко, поскольку иногда приходится поворачивать действие на сто восемьдесят градусов. Именно это произошло с фильмом Майка Руббо "В ожидании Фиделя" (Mikle Rubbo, "Waiting for Fidel") снятого для Национальной Кинокорпорации Канады. Руббо должен был поехать на Кубу вместе в двумя канадцами и снять их интервью с Фиделем Кастро. В результате после нескольких недель ожидания встреча сорвалась. Отказавшись от главной идеи фильма, Руббо направил объектив на канадцев, один из которых был правым миллионером, а другой - левым политиком. Фильм стал рассказом о взглядах этих людей и их противоречивых характерах на фоне Кубы. Это не слишком оригинально, но принятое во имя спасения проекта решение было великолепно. У Руббо хватило мужества принять важное решение в середине съемочного процесса и сконцентрировать усилия на реальном варианте.

Видение режиссера

Во многих книгах перечисляются качества, которыми должен обладать режиссер. Вспомнив о мудрости, уме, терпении, гарвардском дипломе, вы понимаете, что это слишком завышенные требования к простому скромному режиссеру документального кино. Есть одно очень важное качество, помимо ума, терпения и работоспособности: режиссерское видение. Фильм является визуальным средством коммуникации и хороший режиссер должен знать, как использовать этот потенциал.

Это настолько очевидно, что может показаться банальным, однако в последние годы документальное кино стало превращаться в радио с картинками. Мы видим очень скучно снятые интервью, которые время от времени перемежаются бессмысленным видеорядом, вставленным только для того, чтобы протянуть время. Иногда мне кажется, что режиссеры забыли самые элементарные правила использования визуальных средств массовой информации. Фильмы-интервью делают свое дело, но зачастую режиссер более увлечен полемикой слова, чем возможностями видеоряда.

Итак, режиссер должен обладать хорошим глазом и умением видеть.

Мы воспринимаем это как данность при просмотре художественных фильмов. В документальном фильме также очень важно правильно выбрать визуально значимые объекты съемки, но глаз режиссера прежде всего подчиняется задаче фильма. Надо четко знать исходную идею, так как именно она определяет выбор визуального стиля. Можно работать по-

-фугому: определить визуальный стиль, не зависимо от темы, но такой Рецепт может привести вас к катастрофе.

Выберите стиль и обсудите его с оператором, Оператор должен как можно лучше понимать ваши мысли и чувства, что поможет ему наиболее точно отразить ваше решение фильма.

Начиная снимать" оператор должен знать ответы на очевидные вопросы; что должно произойти на сцене и каково ее место в фильме? Каково настроение сцены? Какой она должна быть; бурной, спокойной" драматичной, поэтической? Должна ли она быть снята со стороны или в ней есть эффект присутствия?

Последний вопрос особенно лажен, Если вы снимаете со штатива, сцена превращается в спокойное наблюдение со стороны, Вы становитесь сторонним наблюдателем' политического митинга или выпускного бала, Напротив, съемки с "леча или с рук обладают аффектом присутствия, личного участия в событии. Вместо отстраненного наблюдений за толпой людей, спасающихся от катастрофы, вы становитесь одним т них, двигаясь в самом центре событий. Режиссер должен принять решение о том, какой из подходов избрать.

Наконец, оператор должен знать, какие планы вы собираетесь использовать: крупный, очень крупный или соблюдать дистанцию.

Говоря о видении режиссера, мы имеем в виду две разные вещи. Во-первых, он должен обладать чувством композиции и умением находить самый выгодный ракурс. Но это понятие также подразумевает умение выделять значимые детали. Иногда важная деталь предусмотрена в сценарии. Например, занятые служащие компании лихорадочно бегают по офису, нервно разговаривают по телефонам и т.д., а начальник сидит у себя в кабинете, положив ноги на стол, и листает "Плейбой". Но чаще всего значимые эпизоды происходят спонтанно. Режиссер должен уметь увидеть их и заставить оператора снять именно то, что нужно. Ранее я упоминал фильм об учителе музыки и его работе в деревнях. В последней сцене учитель рассказывал одиннадцатилетним детям историю жар-птицы, дирижируя воображаемым оркестром под музыку. Неожиданно я заметил, что пока Дейвид, учитель, размахивал воображаемой дирижерской палочкой, очень симпатичный мальчик, увлекшись музыкой, встал дирижировать рядом с ним. Кадр получился красивым: они дирижировали вдвоем, их руки почти соприкасались. Более того, этот кадр случайно стал символом преемственности поколений. Если бы я попытался поставить его, он выглядел бы надуманно и дешево, но случайность оказалась очень эффектной.

И опять мы возвращаемся к режиссеру, который охотится за символами. Такой прием при правильном использовании выглядит очень эффектно так как всего за несколько секунд дает

возможность передать суть фильма. Самый известный пример можно взять из шедевра Джеггинса "Слушайте Британию" ("Listen to Britain"). В кадре появляется прогуливающийся по улице маленький человек в темном костюме с противогазом, Улица разбомблена, все витрины разбиты. Сам по себе этот кадр ничего не представляет, но для британской аудитории времен Второй мировой войны символизировал обычного лондонца, мужественно переносящего все трудности военной поры.

Отношения "Режиссер - Оператор"

Отношения между режиссером и оператором играют решающую роль. Если оператор не сможет снять материал так, как это необходимо режиссеру, основа фильма получится бракованной.

Как упоминалось ранее, главное, найти подходящего человека, который выполнит определенную работу. Найдя такого человека вы получаете шанс, что ваши идеи будут наиболее точно выражены на пленке.. Естественно, вы надеетесь на большее; оператор станет нашим единомышленником, творчески подойдет к делу" и результат вашей совместной работы будет великолепен.

Видение - бесплотное понятие, в то время как, сценарий - это конкретные листы бумаги. Первое разумное действие - передать оператору сценарий или заявку для ознакомления и осознания. Второе -обсудить идею фильма и объяснить, что вы хотите сделать, Сценарий лишь частично расскажет о фильме, в личной беседе можно уточнить Детали. Вы должны обсудить стиль, цели, сложности, ответить на все вопросы, которые обычно имеют отношение к идеям, съемкам, аппаратуре, съемочной группе и свету. Постепенно между режиссером и оператором должны сложиться открытые и доверительные отношения когда каждый ценит и уважает мнение и творческую индивидуальности Другого. Без этого работать практически невозможно, поскольку большая часть времени вы будете находиться в полной зависимости от оператора Работу которого невозможно контролировать.

Мне нравится работать с группой и оператором, которых я знаю. Но" Все же приходится работать с незнакомым человеком, я прошу у него Демонстрационные кассеты с его работами, встречаюсь с ним за кружком и стараюсь получить представление о его характере, разговариваю с теми, кто раньше работал с ним.

Смотреть демонстрационную кассету надо с учетом того, что вы видите лучшие работы, может быть не совсем типичные для этого оператора. Лучше разузнайте о нем у тех, кто уже с ним работал. При личной встрече вы получите представление о характере человека. Если это мрачный и угрюмый тип, лишенный чувства юмора, ему не место в моей съемочной группе, несмотря на виртуозную технику. Важно понять, насколько оператор управляем. Некоторые производят хорошее впечатление, но отказываются подчиняться на площадке. Они ведут себя высокомерно, претендуя на право решать, что и как надо снимать. Обычно это можно заметить в разговоре или выяснить у коллег оператора. В таких случаях я предпочитаю расстаться с этим человеком.

Вполне правомерно задать вопрос: кто выбирает кадр? Ответ самый простой: вы делаете это вместе, но окончательное решение принимает режиссер. Работая с незнакомым оператором, по крайней мере вначале, я буду сам выбирать кадры и проверять их композицию через видоискатель или монитор. При работе со старым товарищем, которому можно доверять, я предоставляю ему творческую свободу и заглядываю в видоискатель только в особо важных случаях.

Дайте оператору точные указания и объясните, как вы хотите снять тот или иной эпизод. Например, на сцене верховой езды, я бы сообщил оператору следующее: "Мне нужны кадры, где женщина скачет на лошади на фоне деревьев, несколько крупных планов, когда она приближается к нам, несколько перебивок со зрителями. Можно сделать крупный план копыт лошади и несколько кадров других спортсменов, ожидающих своей очереди.". Этого будет достаточно для хорошо знакомого оператора, но если это новый для меня человек, я в качестве примера построю несколько кадров сам. Я даю очень подробные и точные инструкции в отношении решающих кадров, например: на крупном плане голова должна

заполнять кадр целиком и т.д.

Обычно я полагаюсь на мнение оператора и предоставляю ему творческую свободу. Многие операторы по-своему очень творческие люди, с многолетним опытом и отличным видением. Они не очень любят, когда режиссер постоянно дышит им в затылок. Я всегда стараюсь, чтобы оператор почувствовал, что я открыт для любых предложений в отношении более интересного решения той или иной сцены.

Но имейте в виду, что несмотря на все доверие к оператору, ответственность лежит на вас. Вы должны быть в курсе его работы, и имеете полное право заставить его переснять кадр, если он сделан плохо или не так, как вы требовали.

Время от времени даже самые лучшие операторы срываются, и вы должны быть готовы к спору с ними. Зачастую оператор переполняется восторгом от красоты увиденного кадра и не замечает, что: а) этот кадр не соответствует вашим требованиям и задачам фильма и б) этот кадр вовсе не имеет никакого отношения к фильму. Я работал над фильмом об архитектуре и хотел снять недавно построенное крыло здания музея. Мой оператор сделал отличные высокохудожественные кадры, лучшее из того, что я когда-либо видел. Музей был снят сквозь ветви деревьев, над ним было красивое чистое небо. Проблема заключалась в том, что из-за ветвей не было видно здания. Поэтому причины включить камеру вообще не было.

Помимо предотвращения красивой съемки только ради ее красоты, вы должны время от времени напоминать оператору, что в отличие от пейзажа, кадр не смотрится сам по себе. Он должен быть вмонтирован в эпизод, и если не имеет к последнему никакого отношения, то бесполезен.

Часто операторы спорят с излишним практицизмом, пытаюсь противопоставить ему эстетику кадра. Они стараются сделать самый красивый и запоминающийся кадр, но если он слишком затянут, то совершенно не стоит вложенных усилий. Вы осознаете это как режиссер, но убедить оператора отказаться от кадра практически невозможно. Почему вообще стоит об этом беспокоиться? Потому что время - деньги, а время, потраченное на бесполезный кадр, сокращает ваши возможности работы над другими кадрами.

Несколько лет назад я работал над презентационным фильмом, для которого мне понадобился шестисекундный кадр, демонстрирующий работу лазера. Мой оператор решил подойти к съемкам эпизода самым тщательным образом. Он аккуратно расставил свет, но на это ушло полтора часа. Когда я сообщил ему, что шесть секунд не стоили того, мы чуть не подрались. Мой резон был прост: за короткий промежуток времени нужно было очень много сделать, а кадр с лазером не имел Решающего значения. Я предпочел бы более простой кадр, снятый в течении пятнадцати минут. Он знал, что я прав с точки зрения логики, но его творческие амбиции были серьезно задеты и он не разговаривал со Мной весь следующий день.

Еще одна проблема - усталость. Даже в самых лучших условиях съемка Всегда огромное напряжение. Она требует большой физической активности и высокой концентрации. В результате это сказывается на работоспособности оператора, его энергия истощается, кадры теряют резкость и смысл. Фокус и экспозиция будут в порядке, но конечный продукт оказывается плоским и неинтересным. Это обычно происходит на пятый или шестой день непрерывной съемки. Самый лучшее - устроить выходной и хорошо отдохнуть.

До сих пор большинство замечаний относилось к совместной работе режиссера и оператора над определенной сценой, но часто приходится снимать развивающееся действие, новости или интимные эпизоды. В таких случаях оператор должен работать в одиночестве. В чем же заключается тогда работа режиссера? Вы заранее должны дать указания о том, как снимать такую сцену и на что обратить особое внимание. Оператору гораздо легче снимать, если он понимает, что происходит, на чем нужно сделать эмоциональное ударение.

В 1969 году оператор Ричард Лейтерман снял фильм "Женатая пара" ("A Married Couple") совместно с канадским режиссером Аланом Кингом. Это был личный, интимный портрет семьи, снимавшийся в стиле киноправды на протяжении нескольких месяцев. Кинг редко появлялся на съемках, но каждые несколько дней просматривал вместе с оператором рабочий материал и корректировал его, стараясь точно сформулировать свой замысел.

В подобных случаях режиссер должен получить наиболее полную предварительную информацию, обдумать ее и дать указания оператору. Иногда режиссер присутствует на съемках, но он не должен отвлекать оператора. Полезно придумать несколько специальных знаков, которыми будут обмениваться режиссер и оператор: например, одно легкое похлопывание по плечу для наезда и два похлопывания для отъезда. Если я хочу, чтобы оператор обратил внимание на определенный кадр или действие, то дожидаюсь, пока он закончит текущую съемку и шепотом передаю ему указания на ухо.

При съемке незапланированных сцен действует простое правило. Как можно быстрее оцените суть происходящего, постарайтесь дать знать об этом оператору и убедитесь, что он делает именно то, что вам нужно. Помните, вам придется монтировать сцену, для этого необходимо достаточное количество рабочего материала.

ГЛАВА 11 режиссура интервью

Интервью используется при исследовании и непосредственных съемках. Проблемы исследования мы рассматривали раньше. В этой главе мы поговорим о подготовке и съемках интервью для фильма.

До начала съемки

На каком-то этапе вы составляете список потенциальных интервьюируемых. Выбрав собеседников и заручившись их согласием, нужно предварительно побеседовать с ними о фильме и предстоящем интервью. Лучше всего, если это сделает сам режиссер, а не его ассистент.

Самая очевидная задача беседы - ближе познакомиться с собеседником, когда он не стеснен включенной камерой, объяснить цель интервью. Он, в свою очередь, получит возможность познакомиться с вами и задать вопросы. Встреча дает возможность установить доверительные отношения с персонажем фильма.

Сейчас важно определить основные правила сотрудничества. Они могут касаться любых сторон вашей деятельности, начиная от стиля одежды участника до самых невероятных вопросов. Обычно эти правила второстепенны, но иногда они все же имеют существенное значение. Например, собеседник заранее потребует список вопросов, согласившись отвечать только на них. Будет ли для вас такое ограничение приемлемым? Помимо этого, он может поставить и другие условия: просмотр интервью на стадии монтажа или предоставление впоследствии цензурных прав. С этим можно согласиться или не согласиться, но лучше решить такие вопросы перед съемкой, чем сталкиваться с неожиданностями при включенной камере.

Предварительную "ознакомительную" беседу лучше проводить в неформальной обстановке, дома или в офисе. Иногда я даже отправлялся на рыбалку или помогал своему будущему собеседнику разбирать автомобильный мотор. Ознакомительная беседа может длиться полчаса за ланчем или несколько дней. Самое главное - узнать собеседника настолько, чтобы добиться от него максимальной отдачи на съемках.

Необходимо иметь четкое представление о цели и результатах Интервью. Иногда нужно получить конкретные ответы на конкретные вопросы, в общих чертах поговорить о настроении или ситуации услышать подробности о детстве, разводе, научном исследовании или совершенном убийстве. Ваш вопрос должен иметь определенную направленность и смысл. А этого нельзя добиться без "домашних заготовок". При нормальном режиме производства эта работа продлевается на стадии исследования или во время предварительного интервью. Но если вы впервые встречаетесь с собеседником на съемочной площадке, постарайтесь заочно как можно подробнее узнать о нем все: кто он, откуда, что любит и что не любит, каковы его склонности и политические взгляды. Безусловно, речь идет об идеальном случае. Большинство интервью берутся спонтанно, без предварительной подготовки, когда приходится ориентироваться прямо на месте. Но при возможности, подготовьте все вопросы заранее. Хорошо, если во время интервью откроются новые

перспективы или возникнут совершенно непредвиденные вопросы, но еще лучше загодя определить основную направленность беседы.

Выбор места интервью зависит от двух факторов: во-первых, собеседник должен чувствовать себя непринужденно: дома, на работе или в любом спокойном месте. Но здесь надо проявить осторожность, так как самый очевидный вариант не обязательно оказывается самым лучшим. Отец пятерых детей, существующий на пособие по безработице, может стесняться своего дома, и чувствовать себя гораздо свободнее в парке. Деловой женщине не совсем удобно разговаривать с вами в офисе, так как коллеги будут подшучивать над ней после съемки, поэтому лучше поговорить с ней дома.

Второй фактор - фон беседы. В фильме о научном исследовании интервью хорошо смотрится в лаборатории, для фильма об университетском образовании более подойдет университетский городок с его кипящей жизнью. Темы сами выбирают фон. Например, генерал, рассказывая о высадке десанта во время Второй Мировой войны, будет естественно выглядеть на берегах Нормандии. Вполне уместно отвезти Бориса Беккера на корт Уимблдона, чтобы там он рассказал о первом триумфе.

Задайте себе три вопроса. Как фон может повлиять на настроение или сюжет фильма? Как ваш собеседник будет себя вести в присутствии множества лишних людей, которые могут ему мешать? Не будет ли фон отвлекать внимание зрителя от интервью?

По возможности я стараюсь брать интервью на улице, так как здесь не требуется осветительной аппаратуры, которая всегда нервирует собеседника, кроме того, последний не чувствует себя скованным четырьмя стенами. Преимущества наружной съемки состоят еще и в том, что уличные перебивки выглядят вполне оправданно, и собеседник составляет часть эпизода. Мне нравится брать интервью на ходу, когда мой собеседник движется, а не пассивно сидит в кресле. Это достаточно сложно и не всегда получается, но придает динамику всей сцене.

Могут ли посторонние присутствовать при интервью? Это зависит от ситуации.

Единственный критерий решения: их полезность или бесполезность. Ваш собеседник рассказывает о недавнем разводе, он расстроен и раздражен. Такой разговор лучше всего проводить тет-а-тет. Кто-то рассказывает о том, что его отец погиб на войне. Он тоже сильно расстроен, но ему может понадобиться присутствие близкого человека для сочувствия и поддержки.

Сколько бы вы ни говорили о фильме, люди всегда с опаской относятся к интервью. Да, вы свободно разговаривали о жизни, обменивались мнениями, но это происходило в привычной домашней обстановке. Теперь появились пять или шесть чужих людей, свет слепит глаза, огромная камера установлена на штативе, вокруг ходит человек, расставляющий осветительную аппаратуру, кто-то пытается закрепить маленький микрофон на одежде. Постарайтесь снять напряжение собеседника, представьте ему съемочную группу, объясните, зачем нужен свет и другая аппаратура, поболтайте с ним минут десять за чашкой чая или кофе.

Теперь наступает кульминационный момент, успех которого зависит от ваших предыдущих встреч и разговоров. Дайте собеседнику почувствовать, что вы очень заинтересованы в том, что он сейчас скажет, для вас это имеет огромное значение, вам безразлично его мнение.

Чем больше вы проникаетесь мыслями и чувствами друг друга, тем эффективнее интервью.

Роль взволнованного собеседника иногда выпадает и на вашу долю. Ваша очередь смущаться и стесняться наступает при взятии интервью у президентов, вице-премьеров и других высокопоставленных лиц. Но даже в этих случаях правила не очень меняются.

Старайтесь из ложного чувства почтения не избегать трудных и щекотливых вопросов.

Легче всего добиться взаимопонимания, если собеседник чувствует, что вы на его стороне, что не так просто в политических и противоречивых интервью. В трудных случаях единственный выход - дать оппоненту понять, что вам интересна его точка зрения и в любом случае вы будете справедливы и беспристрастны.

Разбив лед, во время первой встречи расскажите собеседнику, как вы будете снимать фильм, объясните ему, что если он сделает ошибку, пленки достаточно, чтобы переснять вопрос.

Съемка интервью

Существует три классических мизанкадра для интервью:

1. Собеседник смотрит (по крайней мере у зрителя создается такое впечатление) непосредственно в камеру.
2. Собеседник появляется "в интерьере", разговаривая с человеком, находящимся за кадром, слева или справа от камеры.
3. Интервьюер находится в кадре так, что зритель видит всех участников интервью.

Каждый мизанкадр имеет свое разумное объяснение.

Мизанкадр 1 придает собеседнику значительность и авторитет. В сущности, он дает возможность установить непосредственный контакт со зрителем, прямой взгляд ассоциируется с повелительным убеждением плаката времен Второй Мировой "А ты записался добровольцем?!". Такой прием часто используют политики, когда хотят объяснить нам, что они друзья народа, а не сборище обманщиков.

Мизанкадр 2, "в интерьере", несколько занижает статус интервью, придавая ему оттенок анекдотичности или неформальности. Мне больше всего нравится такое положение.

Мизанкадр 3, интервью с двумя участниками, используется в новостях или в документальном сериале с участием специально приглашенного известного ведущего, вроде Теда Коппеля и Эда Мурроу. Помимо этого, такое построение сцены применяется для акцентирования конфронтации.

При выборе мизанкадра учитывайте, насколько глубоко вы хотите вовлечь зрителя в фильм. Обычно это определяется напряженностью кадра и прямой подходом. Напряженный и направленный непосредственно на зрителя кадр обуславливает большее участие аудитории, чем интерьерный и свободно построенный. После выбора подхода можно определить свое положение относительно собеседника. При прямом построении мизанкадра интервьюеру лучше расположиться под объективом камеры, при интерьерном - подвинуться несколько в сторону.

Несмотря на то, что основная часть съемочной работы будет выполнена оператором, не мешает проверить построение кадра: как выглядит собеседник, все ли в порядке с одеждой? Нет ли чего-нибудь лишнего на заднем плане? Если собеседник много жестикулирует, достаточно ли места для жестов? Дайте оператору указания по движению камеры во время беседы. Это нужно сделать в самом начале, поскольку когда вы зададите вопрос, все ваше внимание будет сосредоточено на разговоре, а не на камере.

Опытный оператор, уже работавший с вами, должен представлять, что делать даже без ваших указаний. Он будет знать, что может позволить себе переместить камеру при смене темы разговора, изменить размер и положение собеседника в кадре на каждом вопросе или сделать медленный наезд при важном или энергичном ответе.

Кроме определения места собеседника в кадре, необходимо решить, как он будет выглядеть: официально или неформально, серьезно или нет. Построение кадра навязывает зрителю определенное отношение к собеседнику, возможности манипуляции интервью, случайно или намеренно, очень высоки.

В начале 70-х Сьюзан Зонтаг сделала фильм "Земля обетованная" ("Promised Lands"). Основу фильма составляют два интервью. Зонтаг очень интересным образом, сознательно или подсознательно, манипулирует этими частями. Один собеседник Зонтаг снят в рубашке с открытым воротом, сидя на диване в приятном интерьере гостиной. Его жесты широки и открыты, мы испытываем симпатию и доверие к нему уже до того, как он начинает говорить. Второй собеседник стоит по стойке смирно в темном костюме и галстуке на фоне стерильно белой стены. Этот человек нам сразу не нравится.

Вывод прост. Ваш собеседник создает о себе впечатление не только тем, что он говорит, но также при помощи всех технических приемов, имеющихся в вашем распоряжении: от крупного плана плохих зубов до превращения собеседника в Шварценеггера. Будьте осторожны!

Во время съемки все ваше внимание и взгляд должны быть направлены на собеседника. Он разговаривает именно с вами, а вы должны убедить его в том, что вам это интересно и вы

находитесь полностью на его стороне. Вы его лучший друг, которому можно излить душу, рассказав о революции, сражении, первой любви или последней драке. Вы должны быть заинтересованы в их исповедях, если хотите получить на экране что-то приличное. До начала интервью необходимо решить, будут ли звучать ваши вопросы после монтажа. Если вы решили их вырезать, убедитесь, что сообщения собеседника полны и самодостаточны. Если вы спрашиваете: "Где вы были, когда японцы атаковали Перл Харбор?", а собеседник отвечает: "Бродил со своей девушкой по лесу и мечтал о женитьбе на ней", ответ без вопроса не будет иметь смысл. Вы должны были предупредить собеседника, что вам необходимо получать полные и развернутые ответы, например: "Когда японцы атаковали Перл Харбор, я гулял со своей девушкой в лесу". Надо ли перебивать собеседника? Я стараюсь этого не делать, даже понимая, что ответ ничего не даст фильму. Если ответ никуда не ведет, постарайтесь мягко остановить его. Иногда я предупреждаю собеседника, что буду останавливаться, если почувствую, что наш разговор пошел не в том направлении. Но я делаю это всегда осторожно, потому что некоторые могут обидеться и отказаться от съемок. Иногда интервьюеры составляют подробный список вопросов и постоянно сверяются с ним во время беседы. Мне такая техника не подходит, так как при этом теряется спонтанность разговора. Я планирую вопросы в голове и беру всю информацию оттуда. После интервью я проверяю, не упустил ли я что-либо важное. С чего начать? Лучше всего задать простой вопрос, который потребует достаточно развернутого ответа. Например: "Расскажите, пожалуйста, где вы были, когда узнали о выигрыше в лотерею и какова была ваша первая реакция?" или "Какова была реакция ваших друзей, когда вы вернулись из Вьетнама? Они сочувствовали тому, что вам пришлось пережить или обвиняли вас в убийстве невинных людей? Как вы встретились с вашей девушкой, которая перестала вам писать?". Я задал несколько вопросов, но они все являются вариантами одного: "Что было, когда вы вернулись?" Несколько вариантов вопроса позволяет начать интервью по-разному.

Вопросы должны быть понятными и реалистичными, старайтесь избегать философии. Не спрашивайте о проблемах гуманизма в двадцатом столетии, лучше спросите, что пережил ваш собеседник, получив уведомление об увольнении с работы, проработав в одном месте сорок лет. Кроме этого, не придавайте большого значения последовательности вопросов, если вы не стремитесь к определенной цели. Окончательный порядок будет определяться в монтажной.

Помните о том, что вы не просто хотите узнать отдельные факты, вам нужна цельная драматическая история. Поэтому собеседник должен передать детали пейзажа, вкуса, воспоминания, запаха, чувства. Как правило, хорошее интервью очень подробно. На вопрос: "Что значит быть ребенком во время войны?" собеседник может ответить: "Не слишком приятно. Нам много не хватало. Мой отец уехал, а потом увезли меня. Когда прилетали немецкие самолеты, мы бежали в укрытие.". Это вполне приемлемо, но не очень интересно. Приложив некоторые усилия и вдохновение, вы можете добиться следующего:

У нас не было вообще ничего. Ни конфет, ни мяса, ни яиц. Я даже не знал, как выглядит яйцо, потому что нам давали порошок. Бананы я видел только в л фруктовых магазинах, они были сделаны из папье- *> маше. Мой отец сражался в Африке, а меня отправили на ферму к старику. Там было убежище, мы его называли "щель Моррисона", оно было похоже на стол, только из стали. Когда налетали немецкие самолеты, мы вшестером спали под этим столом, как сардины в банке.

Удобно начинать с простых вопросов и постепенно переходить к более сложным, эмоциональным. Разговор о разводе можно начать с вопросов о том, как супруги встретили друг друга, об отношении родителей, сложностях первых лет семейной жизни. В середине интервью можно перейти к более рискованным вопросам: "Расскажите мне о вечере, когда она сообщила о своем уходе".

Самое сложное - определить границу, которую нельзя переходить, когда вы разговариваете о глубоко личном. Один из возможных выходов - с самого начала предупредить о том, что вы

будете затрагивать интимные вопросы, если они будут слишком болезненными, собеседник может не отвечать на них.

Серьезным и полезным приемом может стать молчание. Этот прием эффектно используется Рексом Блюмштейном, английским кинематографистом, который специализируется на фильмах о тюремной Жизни. Рекс брал интервью у убийц-одиночек, бандитов, других криминальных типов, от самого безобидного до самого дикого. Он заставляет их рассказывать совершенно потрясающие вещи, его главным °РУдием является молчание:

Я увидел старуху, лежащую в постели. Когда она отказалась дать мне деньги, я ударил ее кирпичом по голове. (Рекс сохраняет молчание на протяжении десяти-пятнадцати секунд, тогда преступник продолжает). В общем-то, она была похожа на мою мать, поэтому я сначала колебался, но потом она сказала: "Можешь сколько угодно называть себя мужчиной, на самом деле ты сопливый мальчишка", и тогда я ударил. В тот вечер я разбил себе кулаки о подругу, поэтому я взял кирпич.

Еще один кинематографист, который умеет молчать, - Кейт Девис. Ее фильм "Девичий разговор" ("Girl Talk"), снятый в 1988 году, повествует о судьбах трех девушек, которые покинули свой дом. Девис сумела наладить взаимопонимание с девушками, поэтому интервью выглядят свежими, личными. Интервью, талантливо взятые Дейвис, более похожи на длинные монологи. В качестве примера я приведу отрывок из разговора с одной из девушек, Марс, которая рассказывает о своей жизни и работе в стриптиз-баре.

Он спросил, согласна ли я заехать к нашему общему приятелю, у которого он собирался взять немного кокаина. Я согласилась, и он спросил, хочу ли я зайти в квартиру вместе с ним... Он припарковал машину, мы поднялись наверх, там меня ждали шестеро его друзей. Они захотели заниматься со мной сексом. Я не помню, как они избивали меня. Я помню, что на четвертом или третьем из них потеряла сознание. Я пришла в себя на тропинке в парке, где по утрам бегают его жена, где они меня и оставили. Она посадила меня к себе в машину, привезла в гостиницу. Ее приятель был врач, он осмотрел меня. Она наняла мне сиделку и телохранителя. Через три недели я смогла открыть глаза. Они все еще были черными от кровоподтеков, но опухоль спала.

Она спросила, нужен ли мне юрист. Я рассказала ей о моем сводном брате и о том, что когда мама обратилась в суд, ей сказали, что я сама виновата, потому что спровоцировала Майкла... и что нельзя возбуждать уголовное дело против звезды команды.

Когда включается камера, происходят странные вещи, даже если вы твердо знаете, чего хотите. Некоторые люди ведут себя скованно, а некоторые становятся красноречивыми и свободными. В последнем случае вам открываются возможности, о которых вы даже не мечтали. Если такая возможность интересна, развивайте ее. Ее свежесть и необычность с лихвой компенсирует проблему несоответствия исходным планам.

Закончив съемку, спросите собеседника, не хочет ли он что-нибудь добавить, все ли было сказано. Сейчас он в хорошей форме: разогрет, примерно представляет себе фильм и может удивит вас неожиданной историей, анекдотом или наблюдением.

Если вам кажется, что на какой-то вопрос он может ответить по-другому или более развернуто, чем в интервью, задайте этот вопрос снова. Однажды я брал интервью у Абба Эбана, министра иностранных дел Израиля, для фильма "Год решений" об израильско-арабском конфликте 1967 года. Я попросил его рассказать о заседании кабинета, на котором было принято решение начать военные действия. Первый дубль получился сухим, холодным и скучным. Тогда я попросил его вспомнить атмосферу тех дней, о том, что чувствовали люди, зная, что их решения, может быть, вполне оправданные в их глазах, обрекут на смерть десятки тысяч молодых людей. На этот раз все было великолепно: дубль получился живым, теплым, человеческим.

Трудности

Хорошее интервью является визитной карточкой кинематографиста. Некоторые довели этот процесс до совершенства. Одним из лучших специалистов в Англии является Алан Викар (Alan Wicker). Его сериал "Мир Викара" шел по телевидению в течении нескольких лет. Викар - интеллектуальный, воспитанный и мягкий интервьюер в темном костюме, который может появиться в любом месте и задавать самые ужасные вопросы. Ему все сходило с рук, потому что вопросы были остроумны и содержательны. Не бы ни появлялся, он демонстрировал большую заинтересованность в собеседнике и предмете их разговора. Он умел мгновенно установить контакт, "обезоруживая" собеседника и заставляя его откровенно говорить на любую тему, от секса и наркотиков до беговых лошадей и яхт миллионеров. Викар в прямом смысле присутствовал в своем интервью, он мог сделать все что угодно: принять участие в охоте и спросить у заводчика собак, является ли "Хотта на лис кровавым спортом, например.

Характерная черта Викара - прямые и простые вопросы. Исходя из этого,

Предупреждение первое: не умничайте. Многие интервьюеры думают, что они должны прежде всего продемонстрировать собственный интеллект и остроумие, поэтому они выпячивают свои познания в физике, которые сделали бы честь самому Эйнштейну. Это бесполезно и устанавливает стену между собеседником и вами.

Предупреждение второе. Вопросы должны быть простыми, но не упрощенными. Беседуя об атомной бомбе, можно спросить: "Всем известно, что создание атомной бомбы повлекло огромные моральные и интеллектуальные проблемы. Но человечество сталкивалось с моральными дилеммами на протяжении всей своей истории. Учитывая качественный скачок зла, которое представляет Гитлер, военную мощь и влияние японского милитаризма, был ли Оппенхаймер прав с моральной и теологической точки зрения, развивая Манхэттенский проект?". Вы могли бы задать такой вопрос, мне удалось устоять против искушения. Это все большая глупость. Лучше всего спросить просто: "Каковы "за" и "против" создания атомной бомбы? Считаете ли вы, что наше отношение к атомному оружию с течением времени изменилось?".

Предупреждение третье. Вопросы должны быть открытыми, не нацеленными на определенный ответ. Я начинаю злиться, когда на телевидении журналист начинает интервью вопросом "Согласны ли вы с моей точкой зрения, что..." или "Неправда ли, что Рузвельт был самым выдающимся политическим деятелем века?" Иногда у вас будет возникать желание спровоцировать своего собеседника, но это чревато неприятными последствиями, лучше не использовать эти приемы до тех пор, пока вы не наберете достаточный опыт.

Предупреждение четвертое. Избегайте перебивать собеседника. Это один из наиболее часто встречающихся недостатков интервьюеров, который только подтверждает, что он не заинтересован в ответе. Кроме того, это сбивает темп беседы и мешает собеседнику самовыразиться.

Этика интервью

В дополнение к четырем предупреждениям я хотел бы коснуться философии или этики интервью. Речь идет о таких вопросах как чувствительность, непредвзятость, политика и пропаганда.

В документальном фильме мы используем людей. Наше основное оправдание заключается в том, что мы используем их в высших целях: борьба с коррупцией, исправление зла, благотворительность и т.д. Во имя общественного благосостояния мы вторгаемся в личную жизнь других людей, выворачиваем наизнанку их души. Одновременно с этим мы используем человеческие жизни для зарабатывания денег, осознавая, что чем более экстравагантна и сенсационна наша история, тем эффектнее и дороже фильм. Может показаться, что я преувеличиваю, но одно интервью может изменить жизнь человека, оно может иметь последствия, которые будут сказываться длительный период времени, поэтому

интервьюер должен осознавать свою ответственность.

Приведу короткий пример. Вы берете интервью у рабочего на ферме и вытягиваете из него историю об ужасающем состоянии фермы. Взяв интервью, вы спокойно уезжаете в комфортабельный отель, через месяц фильм выходит на экраны и история становится известна широкой аудитории. Вас превозносят до небес как реформатора-революционера, великого борца за справедливость, а рабочий остается без заработка.

Еще одна проблема, которую мы уже обсуждали: можно ли беречь старые раны и былую боль. Опять же, мы часто прикрываемся предлогом общественного блага, в действительности делаем это, сознавая, что боль и страдание - высший журналистский пилотаж.

Зачастую главным вопросом становится не то, как снято интервью, а то, как оно использовано в фильме. На это можно ответить так: сняв интервью, режиссер имеет полное единоличное право использовать ответ или вырезать его. При использовании необходимо передать действительную суть высказывания даже в сжатом виде. Безусловно, что в фильме должен присутствовать полный портрет собеседника, а не серия разрозненных картинок. Однако иногда режиссер может попасть в зависимое положение. Это случается, если собеседник сознательно или случайно использует его в своих политических или пропагандистских целях.

ГЛАВА 12. На съемочной площадке

Мы уже обсудили некоторые вопросы работы на съемочной площадке. Теперь я постараюсь заполнить оставшиеся пробелы и коснуться наиболее сложных ситуаций.

На съемках вы стараетесь добиться максимального натурализма, прилагая все усилия, чтобы действующие лица вели себя наиболее естественно перед камерой. К счастью, сегодня это гораздо проще, чем десятилетие назад. Телевидение и средства массовой информации стали неотъемлемой частью нашей общественной жизни. Мы привыкли видеть съемочные группы на улицах. Опросы общественного мнения, съемки в парке, камеры, установленные на стадионе, стали обычным явлением. Одновременно с этим фото- и видеоаппаратура вошла в нашу частную жизнь. Практически в каждой семье есть видеокамера, которую используют не только на свадебных торжествах и праздниках, но и для съемок экспериментального кино. Возрастающая популярность видео значительно упрощает задачу документалистов, но не решает основные проблемы, корни которых в том, что документальный фильм предназначен для массового просмотра, а режиссер остается посторонним человеком, которому практически никогда не удастся стать полностью "своим". Документальное кино вторгается в личную жизнь человека. Мы убеждаем его: "Доверься нам. Впусти нас в свою жизнь и дай показать ее на большом экране." И по самым непонятным причинам люди соглашаются. Тогда мы приезжаем с тоннами аппаратуры и толпой курящих незнакомцев и приказываем: "Отлично. Теперь ведите себя как можно естественнее.". Самое удивительное, что в большинстве случаев они так и делают. В чем секрет?

Многое зависит от степени доверия между режиссером и героями фильма. Успех определяется взаимопониманием и симпатией на съемочной площадке. Это не означает, что режиссер и герой должны оставаться лучшими друзьями на всю жизнь, но время, проведенное вместе, с лихвой окупится. -

Еще один секрет: человек ведет себя наиболее естественно за привычным и хорошо знакомым ему делом, так как оно отвлекает его от камеры. В канадском фильме "Одинокий парень" ("Lonely Boy") можно увидеть очень надуманные и очень натуральные сцены, вполне понятно почему. Главный герой фильма певец Пол Анка выглядит непринужденно, выполняя свою обычную работу: репетирует за фортепиано, бежит переодеваться, раздает автографы, сломя голову мчится в своем автомобиле. Сцены, где он просто сидит в комнате с другом или менеджером, получились очень натянутыми. Можно догадаться, что режиссер просто попросил: "Ну... поговорите о чем-нибудь..." Видно, что Пол стесняется камеры, при этом полностью отсутствует мотивация диалога, а в результате сцена потеряна.

Самые лучшие сцены действия естественно возникают по ходу фильма: мать собирает детей

в школу, делает уборку, работает в саду, идет в гости к соседке; мужчина выполняет сложную работу, затем расслабляется за кружкой пива в местном баре. Действие должно выглядеть уместно, быть двигательной силой фильма и способствовать раскрытию характера героя. И, напомним, оно должно быть привычно герою.

Некоторое время назад я делал фильм о возрастных переменах, об отношениях супругов после пятнадцати - двадцати лет совместной жизни. Мы сняли одну сцену в гостиной: муж читает, а жена вяжет. Получилось ужасно! Эпизод нес психологическую нагрузку, но был статичен, неуклюж и неинтересен. Я спросил женщину о ее любимом занятии. Садоводство! Мы сняли ее среди роз. Муж проводил самые счастливые минуты своей жизни у себя в комнате, в одиночестве собирая модели самолетов. Мы сняли и это, наложив за кадром их рассказ о личном мире, в который каждый погружается, ища успокоения и радости. Кроме этого, мы использовали кадры, когда они разговаривают с нами, занимаясь каждый своим любимым делом. Это решение получилось очень удачным. Еще раз просмотрев сцену в гостиной, я понял, что чуть не провалил весь фильм.

Типичная ошибка документалистов - снимать человека за делом, которое ничего не говорит о его характере или бесполезно для фильма. Например, женщина готовит на кухне, в то время как голос за кадром сообщает, что она борется за права женщин, вышла замуж в семнадцать, а в Девятнадцать развелась. Ну и что? Картинка не соответствует ходу мысли и, по-видимому, использована только для того, чтобы протянуть время.

Подготовка

Перед съемкой полезно подробно объяснить действующим лицам, что с ними будет происходить. В теории это достаточно просто, но на практике режиссер сталкивается со множеством непредвиденных препятствий. Крейг Гилберт, режиссер сериала о семье Лауд из Калифорнии "Американская семья" (Craig Gilbert, "An American Family") (считает, что он заранее рассказал участникам фильма все, что мог. Но Пат Лауд в своей книге о кинематографии утверждает, что вся информация была практически бесполезной, и они продолжали сниматься только по собственной инициативе.

Участники фильма должны знать конкретные требования, предъявляемые к ним: прежде всего график, часы и продолжительность съемок. И здесь лучше перестраховаться. Планируя снимать героя все утро, не говорите ему, что он понадобится на час.

Если вам важно, как одет герой, необходимо внятно объяснить ему это. Например, по вашему замыслу, персонаж узнается по голубому свитеру, в котором он появляется в большинстве сцен. Работая в частном доме, уверьте хозяев, что уберете за собой весь мусор и будете соблюдать порядок. Проверьте электрическую мощность, чтобы не оставить весь район без света. Кроме этого, хозяева не должны беспокоиться о закусках и напитках, так как вы привезете все с собой.

Иногда, правда не слишком часто, действующие лица могут потребовать плату за участие в фильме. Чаще всего это происходит, если вы снимаете фильм о каком-то человеке. Этот вопрос решается путем переговоров сторон и согласовывается с правилами телекомпании. При наличии средств и времени проведите с участниками акклиматизационный период без съемки. Аллан Кинг очень эффективно использовал это время, работая над фильмом "Warrendale", который стал пионером киноправды. "Warrendale" снимался в Торонто в доме для детей с психическими отклонениями. Кинг с оператором Вильямом Бранном, который носил с собой выключенную камеру, несколько недель жили в доме. Они знакомились с детьми, а дети привыкали к камере. В результате, фильм по силе натурализма и достоверности превзошел все ожидания.

Каждый фильм снимается по своим собственным правилам, но существует целый ряд типичных проблемных областей: частная жизнь, вопросы, участие детей и оплата. В последние годы многие участники фильмов оговаривают право просмотра рабочего материала и принятия окончательного решения по его использованию. Я полностью согласен с этим, но не решусь демонстрировать фильм до получения всех прав использования. До сих пор мы обсуждали съемки в семье и в частном доме. Но помимо этого существуют

основные правила съемки общественных или коммерческих тем. В 1975 году Роджер Грэф снял для британского Гранада Телевижн сериал "Решения". Фильм рассказывал о процессе принятия критических решений в крупнейших британских нефтяных и сталелитейных компаниях. До Грэфа практически никому не удавалось проникнуть в самую суть этого конфиденциального процесса. Разрешение на съемки было получено только после согласования очень строгих правил:

1. Никаких сенсационных сообщений. Никакая информация не может быть разглашена ранее определенного срока, никакие лица не имеют право на доступ к информации, полученной во время съемок.
2. Кинематографисты снимают только согласованный заранее материал.
3. Запрещается использование осветительной аппаратуры, съемка интервью, постановочных сцен.
4. Компании оставляют за собой право наложения запрета на конфиденциальный материал.

Нравственная позиция

Недавно я прочел роман о режиссере документального кино. Он отправляется в больницу, где его очень хорошо принимают, два часа водят по палатам и процедурным, и он искренне соглашается, что администрация больницы делает все возможное для наиболее эффективного лечения больных и содержания здания. Но для съемки он выбрал две совершенно нетипичные палаты, особенно подчеркнув грязь и обветшалость. К сожалению, такая история вполне реальна. Многие режиссеры обманом втираются в доверие, а потом в интересах дешевой Драмы фальсифицируют ситуацию, предавая доверившихся им людей. Снимая людей, мы зарабатываем деньги на их жизни. Они соглашаются на это из различных побуждений: желания помочь, продемонстрировать свою организацию общественности или, просто, Передать свой жизненный опыт, радость или боль другим людям, в г, что это кому-то окажется полезным. После проведенной работы долгих разговоров на плечи режиссера ложится огромная ответственность. Если по окончании фильма режиссер и участники остаются друзьями, беспокоиться, как правило, не о чем.

Последняя проверка перед съемкой

Мы обсудили работу с людьми и интервью, выработали определенные правила съемки на площадке. В этой части мы подведем своеобразный итог: что делать и о чем стоит побеспокоиться на съемочной площадке?

График. В заранее составленный съемочный график наверняка внесены изменения. До выезда на площадку убедитесь, что вся съемочная группа получила копии нового графика с указанием места и объектов, а также количества съемочного времени, выделенного на каждую сцену. В график должны быть внесены имена участников и, по возможности, название, адрес и телефон вашего отеля.

Проверка оборудования. Видеокамеры известны своей капризностью, поэтому проверять их готовность к работе до выезда строго обязательно. Кроме этого, убедитесь в исправности звуковой аппаратуры, особенно синхронизационных функций. Проверьте наличие всех необходимых соединительных кабелей и шнуров, при возможности возьмите с собой запасные. Особенное внимание я обращаю на специальное оборудование, в которое я включаю все разрешения на съемку.

Сценарий. Вместе с оператором еще раз пройдите сценарий. Если собирается дождь, то лучше заранее обдумать альтернативный вариант съемки, чем сталкиваться с проблемами.

Имеете ли вы четкое представление о том, как снимать сцену? С чего начать и как?

Некоторые решения придется принимать спонтанно, но перед съемкой нужно твердо знать, что вы хотите сделать.

На площадке

Кинематография - совещательный процесс сотрудничества многих людей, который не обязательно должен быть демократичным. На площадке вы - главный начальник. Режиссер может консультироваться, спрашивать совет, но именно он решает, что снимать и как распоряжаться.

Основная проблема на площадке - не объект съемки (это в большинстве случаев определяется заранее), а как снять эпизод. Где лучше установить камеру? Как построить кадр? Снять ли людей, выходящих из здания панорамно или фиксированным крупным планом? Все решения обсуждаются с оператором, которому необходимо четко объяснить, какой кадр вам нужен. Иногда можно предоставлять ему полное право выбора кадра. Большую часть времени вы будете стоять близко от оператора, чтобы шепотом отдавать инструкции и иметь правильное представление о работе камеры.

Все зависит от вашего выбора: иногда достаточно неопределенного указания, иногда кадр требует детальной характеристики. Для первой сцены может хватить следующего: "Мне нужно много средних и крупных планов студентов, идущих в университет. Дай мне разные типы. Главное, создать впечатление, что здесь много студентов из разных стран.". В другой раз можно потребовать сделать предельный наезд на окно, так как в фильме будет использован переход с фасада здания в аудиторию, где идет занятие.

Самое лучшее решение сцены оператор ищет вместе с режиссером, но право окончательного выбора принадлежит режиссеру, поскольку только он лучше всех представляет настроение и место эпизода в фильме. Очень полезно обсудить эти вопросы с оператором и точно указать, какие кадры вам нужны. Например, в тюрьме снимается фильм о никому не нужных людях, суровом обращении, антагонизме и разбитых судьбах. Очевидно, что необходимо создать настроение разобщенности, одиночества, подавленности, поэтому практически все кадры будут сняты снизу. Подчеркнуто резкие линии тюремных стен. В кадре доминирует колючая проволока на стене. Виден силуэт охранника с автоматом. По контрасту с этим заключенные сняты сверху, их крошечные фигуры выделяются на фоне голой стены тюремного двора.

Съемка длинных и спокойных кадров производится только со штатива.

При съемках автомобильных гонок создается совсем другой настрой, который можно определить словом "восторг". Режиссер заинтересован в Движении, низких длиннофокусных планах автомобилей, проходящих поворот и несущихся прямо на зрителя. Люди бегут, размахивают руками, что-то выкрикивают. Режиссер просит снять крупные планы часов, глаз, флагов. Оператор должен войти в действие, стать частью сцены, что предполагает съемку с рук.

Режиссер должен постоянно помнить о монтаже. Поэтому основным Критерием съемки станет количество отснятого материала, который надо отдать монтажерам, чтобы те смогли собрать приличную сцену. Особенное внимание следует обратить на монтажные перебивки, которые позволяют резко изменять ракурс или красиво перейти на другую сцену. Недостаток перебивок - типичная ошибка начинающих кинематографистов.

Важно вести четкую регистрацию сцен и эпизодов. Обычно это делается при помощи хлопушки, которая фиксирует номер коробки, эпизод и кадр. Хлопушка является ориентиром для монтажера при синхронизации звука и изображения. Каждый раз при смене коробки звукооператор отмечает это на кассете.

В некоторых ситуациях режиссер не сможет позволить себе использовать хлопушку, поэтому нужно проявлять осторожность, чтобы не потерять синхронность. Можно разграничивать дубли на пальцах: один поднятый вверх палец - первый дубль, два - второй. Звукорежиссер может также легко ударять по микрофону на камере. Этот звук будет указывать точку синхронизации.

Работая на видео, вы избегаете всех сложностей синхронизации звука. Но учет эпизодов и сцен не теряет своей актуальности. Проверьте, включен ли тайм-код, пронумеруйте каждую кассету.

Кроме техники и динамики непосредственной съемки режиссер должен заботиться о работоспособности съемочной группы. Фильм только выигрывает от слаженной работы.

Режиссер задает тон съемки, все, что он говорит или делает, отражается на группе. Суровый педант вызывает неприязнь, неуверенный в себе человек утрачивает доверие, неосмотрительность ведет к потере авторитета. С другой стороны доверие, улыбка, уважение к сделанной работе и проявленному профессионализму делают чудеса.

Это не так просто, поскольку обычно работа проводится в критических ситуациях, которые вызывают самые непредвиденные осложнения. Я считаю, что хороший режиссер должен обязательно обладать тремя качествами: терпением, чувством юмора и спокойствием. Что-то всегда происходит не так: отвратительная погода, сломанные камеры, опоздание на самолет, потеря шнуров, ужасная еда, несинхронные магнитофоны. Спокойствие и чувство юмора позволяют продолжать работу в любой ситуации. Не сразу, но в максимально короткий срок. Решенная совместно проблема только сплачивает коллектив.

Режиссер должен следить за отношениями между членами группы. За время съемок возникают ссоры и недопонимание. Незамеченные я нерешенные, они могут убить фильм. По окончании съемочного дня я всегда провожу несколько минут с каждым участником группы, стараясь выяснить, все ли в порядке, как работает аппаратура, есть ли нерешенные проблемы, что можно завтра сделать лучше, чем сегодня. Моя цель проста: начиная работать с группой, я стараюсь закончить фильм с командой. Между этими двумя понятиями большая разница.

Как только группа собрана, режиссер должен предусмотреть возможные проблемы или стараться быстро разрешать их по мере возникновения. Решение проблем не всегда индивидуальный процесс, это гораздо легче делать сообща. Что-то произошло с камерой. Звукорежиссер неожиданно заболел. Водитель свернул не в ту сторону, что вызвало часовое отставание от графика. Осветитель взял не те лампы. Вся аппаратура вышла из строя. Все это происходит не так уж редко и случайно, поэтому режиссер не должен бояться обсуждать вопросы открыто. Группа может дать ценный совет, но окончательное решение остается за режиссером.

Искушение поскорее свернуть съемку в конце тяжелого рабочего дня огромно, но перед этим необходимо еще кое-что сделать. Вспомните отснятое за день, подумайте, может, вы забыли или пропустили что-то важное. Если это так, работу необходимо доделать немедленно или поставить ее в график завтрашней съемки.

После упаковки аппаратуры надо проверить, чтобы все коробки и пленки были пронумерованы и надежно уложены. Теперь можно спокойно выпить пива, вы его заслужили!

ЧАСТЬ IV. Постпродукция

ГЛАВА 13. Монтаж

Многие ошибаются, полагая, что, закончив съемку, они закончили картину. Съемка дает только сырой материал. После съемочного периода начинается настоящий процесс создания фильма, который возглавляет режиссер монтажа. Режиссер фильма все еще продолжает выполнять роль капитана на капитанском мостике, монтажер становится его первым помощником, на плечи которого ложится 90 процентов всей работы. Иногда режиссер контролирует монтаж, иногда все происходит независимо от него. Самое главное, чтобы режиссер и монтажер понимали друг друга и работали над завершением фильма как одна команда.

Режиссер монтажа руководит монтажной, занимается просмотром рабочего материала, синхронизацией звука и изображения, непосредственно монтажом, обсуждением музыкального сопровождения и эффектов, наложением текста и фонограммы, микшированием звука.

Работа режиссера видеомонтажа немногим отличается от работы режиссера киномонтажа.

Для удобства я рассматриваю специфику видеомонтажа в конце этой главы.

Помимо этого мы обсудим процесс сотрудничества режиссера фильма и режиссера монтажа. Технические вопросы не входят в задачи этой книги. Тем, кто хочет больше узнать о технике

монтажа, я хотел бы порекомендовать книгу Роджера Криттендена "Монтаж фильма" (Roger Crittenden "Film Editing"), классическая эстетика лучше всего раскрыта в книге Кена Данзингера "Техника кино и видеомонтажа" (Ken Dancyner, "The Technique of Film and Video of Editing"). Постоянно меняющиеся технологии видеомонтажа лучше всего описана в книге Стивена Брауна "Монтаж видеокассеты" (Steven E. Browne, "Videotape Editing")

Режиссер монтажа

Большинство опытных режиссеров хорошо знают основы монтажа. Многие из них, например, Фред Вайзман и Майк Руббо, сами монтируют свои фильмы. Режиссер, он же зачастую и автор сценария, знает о своем фильме все, почему бы ему самому не смонтировать собственную картину. Во-первых, по причине утомления. Съемки - очень изнурительный и ответственный процесс, и на руководство трудоемким монтажом не остается ни сил, ни энергии. Во-вторых, у монтажера свежий взгляд на материал. Глаз режиссера уже "замылен" материалом.

Нравится вам это или нет, но режиссер предвзято относится к монтажу, помня обо всех испытаниях, пережитых в борьбе за видеоматериал, влюбляясь в него, независимо от его значимости. Монтажер, напротив, объективно оценивает только происходящее на экране. Все остальное не имеет к этому никакого отношения. Вот почему монтажер почти всегда; оказывается лучшим судьей, чем режиссер.

Квалифицированный монтажер может стать прекрасным творческим \ стимулом для режиссера. Монтажер не только отдает технические распоряжения, он отстаивает иной взгляд на материал и новые способы его использования. Он открывает у режиссера второе дыхание, демонстрируя ему свою точку зрения и альтернативное восприятие материала. Хороший монтажер не менее важен для успеха фильма, чем оператор, так как документальный монтаж непредсказуем и более свободен, чем художественный. В документальном материале часто нет ни истории, ни сценария. Режиссер приходит в монтажную, вручает монтажнику кипу! отснятого материала и требует, чтобы ему собрали сюжет. Режиссер монтажа должен обладать фантазией и творческим подходом к работе, что совсем не обязательно для игрового кино. !

Как режиссер, я считаю, что работа с талантливым монтажником является наиболее творческим и динамичным периодом. Фильм во многом выигрывает от этого, что каждый раз подтверждает практика создания фильма. Фильмы Роджера Грэфа, снятые для Гранада Телевизион, уникальны, они многим обязаны режиссеру монтажа Даю Вогану (Dai Vaughan). Поэтика Хамфри Дженнингса создана на монтажном столе Стюартом МакАллистером (Stewart McAllister).

Отношения между режиссером и монтажником могут быть очень! продуктивны, но не всегда однозначны. Две сильные творческие личности \ сутками до бесконечности спорят, расчленив и анализируя фильм. Если | вам не удалось достичь согласия и взаимопонимания, атмосфера может; акалиться. В конце процесса становится ясно, что результат вашей: овместной деятельности гораздо интереснее, чем если бы вы работали в | одиночку.

Первые шаги в монтажной

При самых благоприятных обстоятельствах рабочий материал можно осматривать непосредственно на съемках. После съемок я просматриваю материал вместе с группой. Монтажер обычно не принимает в этом участие, потому что мы анализируем сделанное, вспоминаем пройденный вместе путь. Встречаясь с монтажником, мы готовимся идти только вперед.

После группового просмотра надо синхронизировать материал и отослать его на кодирование. Этим занимается ассистент режиссера. Не все режиссеры кодируют свои фильмы, хотя эта трудоемкая работа очень полезна. Кодирование - процесс установки

идентификационных номеров на рабочем материале и 16 мм звуковой дорожки. Благодаря этому легко совместить звук и картинку, сохранить и упорядочить отрывки. При работе на видео надо сделать копии материала с тайм-кодом.

В процессе синхронизации и кодирования монтажер ведет пять или шесть регистрационных каталогов. В первом содержится основной вариант сценария, монтажные листы, все сценарные изменения. Во втором регистрируется рабочий материал с номером кода, метражом, номером сцены (при возможности) и содержание материала. Стандартный регистрационный журнал выглядит следующим образом:

Код	Сцена	Метраж	Тема
АА1-22	3	40 сек.	Студенты входят в здание университета
23-51	6	55	Общие планы в классе рисования
52-65	9	20	Студенты в коридорах

При помощи регистрационного журнала можно быстро найти необходимый материал. Способ регистрации и разбивки зависит только от вас. Некоторые предпочитают точное описание каждого кадра, с перечислением крупных и средних планов, даже указанием, во что одеты участники сцены. Мне достаточно общего списка серии связанных кадров-Видеожурнал выглядит примерно так:

БЕТА ресурс Кассета 1

№1 Сц. 4	01:00:00-01:19:00	Виды церкви
№2 Сц.7	01:27:00-02:06:00	Интерьер аудитории
№3 Сц.9	02:15:00-03:25:00	Лица студентов

Я предпочитаю вести отдельный каталог для регистрации фотоматериалов на случай необходимости оплаты авторских прав. Туда можно включить информацию об источнике и сумме оплаты. Многие режиссеры включают эту информацию в каталог рабочего материала. Четвертый каталог - для заказанных архивных материалов. Архивные материалы регистрируются также, как фотографии, с указанием стоимости и источника. Пятый каталог включает расшифровки, о которых мы поговорим ниже. В шестом регистрируются музыка и шумы, которые предполагается использовать в фильме, что существенно упрощает работу со звуком.

Каталоги - ваши неоценимые помощники. Весь этот труд может показаться бесполезной тратой времени и сил, но в процессе монтажа вы поймете, что вся информация бесценна. Дальнейшая работа над фильмом строится в зависимости от исходного сценария, подхода к фильму и т.д. Мы поговорим о том, как монтируется фильм при наличии исходного сценария. Авторы, работающие в технике киноправды, могут подробнее узнать об этом в главе 16.

Монтажные листы

Сначала монтажер знакомится с исходным сценарием, который °объяснит ваш замысел и предполагаемые способы его осуществления.

ледующая стадия - просмотр материала вместе с режиссером монтажа, по° возможности на большом экране, который позволит оценить качество

Детали съемки. После этого можно перейти к монтажному столу.

Цель просмотра - окончательное определение собственных идей и впечатлений. Вы смогли увидеть на экране то, что хотели? Воплотилась ли ваша основная идея, или получилось что-то другое? Какие эпизоды

удались, а какие оказались бесполезными? Какие характеры вышли живыми, а какие плоскими и неудачными? Что вас неожиданно поразило? Чтобы не забыть свои впечатления, делайте заметки или наговаривайте текст на диктофон. В обычной ситуации я не делаю этого

до второго просмотра. После первого просмотра я даю себе какое-то время, чтобы впечатления улеглись, а спустя несколько часов спрашиваю себя, что мне запомнилось или бросилось в глаза.

Монтажер делает свои записи, и после просмотра полезно сравнить их с вашими. Как я упоминал, монтажер просматривает материал без предубеждения. Он критическим взглядом потенциального зрителя наблюдает только происходящее на экране. Зачастую монтажер может лучше судить о плохих и хороших сторонах материала, чем режиссер фильма. После просмотра внимательно выслушайте его и получите первое мнение непредвзятого и объективного наблюдателя. Как раз сейчас время поговорить о стиле: можно сделать классический фильм или динамичное, яркое шоу в ритме MTV.

Первые просмотры дадут возможность оценить реальность и теорию. До сих пор вы имели дело с интеллектуальной концепцией фильма, изложенной на бумаге. Теперь самое главное - это реальность материала, которая может потрясти вас в плохом или хорошем смысле.

В 1988 году я работал над фильмом о Президенте Картере и Израильско-Египетском мирном договоре конца 1970-х. Предполагалось, что фильм начнется с инсценировки праздничной церемонии. На бумаге такое начало выглядело гениально, но на пленке праздник получился унылым и безжизненным, что сразу бросилось в глаза на просмотре. От сцены пришлось отказаться.

Примерно в это же время я брал интервью у Лауреата Нобелевской премии Элли Визеля. Ситуация сложилась прямо противоположным образом. Во время съемок Визель производил впечатление равнодушного и усталого человека. Я был в полной уверенности, что мы не сняли ни одного полезного кадра. Однако на экране Визель выглядел человеком интенсивно властным и убедительным, что и зафиксировал объектив, а мы просмотрели.

После просмотра материала и разговора с монтажером необходимо пересмотреть сценарий. Имеет ли он по-прежнему смысл, учитывая отснятый материал? Стоит ли опустить некоторые сцены или поменять их местами? Может нужно обратить особое внимание на какой-либо персонаж? Какие полезные замечания сделал монтажер?

После пересмотра сценария составляются монтажные листы, которые станут руководством монтажера, так как в них зафиксировано содержание материала. Монтажные листы могут практически полностью совпадать с режиссерским сценарием, но чаще существенно отличаются от него: разные сценарии написаны в разных целях. Цель исходного сценария - получение денег на фильм. Монтажные листы создаются в качестве "генерального плана" построения фильма.

Монтажные листы составлены для того, чтобы начать монтаж. Работа над фильмом, собирая эпизоды и подбирая верный ритм, можно радикально отклониться от монтажных листов. Это происходит в середине процесса, когда есть возможность сделать перерыв и оценить! выбранную форму.

Монтажные листы аналогичны режиссерскому сценарию: слева -> видеоряд, а справа - аудиоряд или перечень идей. Поскольку они предназначены только для режиссера монтажа, можно добавить несколько бесполезных, по вашему мнению, замечаний или комментариев. Я привожу пример монтажных листов фильма об университете:

Видеоряд

Студенты, входят на территорию университета.

Здания университета, построенные в 16 веке.

Студенты Кембриджа с книгами.

Беспорядки в Беркли и Коламбии.

Идеи

Университет - идиллический храм высшего образования. Тихое убежище в стороне от реального мира. Концепция башни белой кости.

Наверное, это всегда было обманчивой картиной.

Сегодня быть студентом означает быть политическим животным. (Джим, мы сможем получить материалы о беспорядках в Национальном Архиве.

Что ты думаешь об использовании архивных

съемок французского студенческого восстания 68 г.?

Может быть, это будет слишком изысканно для американской аудитории?).

Профессор комментирует беспорядки.

(У нас есть два подходящих интервью. Либо проф. Джонс, либо Диксон. Мне кажется, что Джонс смотрится лучше.).

Джим - это режиссер монтажа; в сценарии может быть множество небольших помет или предложений для него. Удобнее начинать работать с идеями (содержанием) фильма. Дикторский текст или связующий комментарий может подождать до тех пор, пока монтаж не примет более определенное направление.

Расшифровка. Если вы используете интервью или длинные диалоги, их лучше сразу расшифровать. Это очень утомительный процесс, но без него нельзя обойтись. Как правило, я полностью расшифровываю интервью и только намечаю основные темы диалогов или дискуссий. То есть, если в интервью нужно расшифровать каждое слово, то в отношении диалога можно только отметить, что "Джон и Дейвид обсуждают достоинства и недостатки различных спортивных автомобилей, затем начинают разговаривать об отпусках". Для расшифровки легче всего сделать копию звука на аудиокассету или работать непосредственно с магнитофоном 16 мм. Кассета передается машинистке, а вы продолжаете работать над фильмом. Можно расшифровывать и на монтажном столе, но это вызовет огромную задержку в работе.

После получения расшифровки необходимо решить, что и как использовать. Изучив текст, можно что-то выбрать, но окончательное решение принимается при работе с видеоматериалом, поскольку как говорит ваш герой, не менее важно того, что он говорит. Отсмотр материала даст интонацию, которую нельзя передать на бумаге. При чтении расшифровки можно решить обрезать фразу. Однако, просмотрев материал, вы понимаете, что на точке обреза интонация говорящего выдает ваш монтажный ход, и зритель обязательно услышит, что фраза произнесена не до конца.

Отпечатанные расшифровки содержатся в отдельном каталоге. Необходимо отметить выбранный текст интервью:

Нью-Йорк был великолепен. Я не видел ничего подобного в Европе. Кульминацией стала встреча с f ; Ирвингом Берлином. (ТОЧКА ВВОДА). Он выглядел (...старым и уставшим, но в его глазах светилась озорная искорка. Однажды вечером мы сели за рояль и он сыграл "There's no business like show business". Усталость сняло как рукой. На несколько секунд передо мной предстал гений, написавший "Blue Skies" и "Alexander's Rag Time Band". Потом он остановился, сказал, что устал, и отправился спать. (ТОЧКА ВЫВОДА). На следующий день мы продолжили...

Текст расшифровки включается в монтажные листы любым удобным для вас способом, например: "Марк Дейвис рассказывает об Ирвинге Берлине, интервью три, седьмая страница расшифровки".

Лучше всего получить расшифровку до составления монтажных листов, но если вы включите интервью и диалоги позже, ничего страшного не случится. В последнем случае в монтажных листах можно просто указать: "Различные интервью об Ирвинге Берлине в возрасте 80 лет".

Монтаж

Монтаж можно разделить на три стадии: предварительный, черновой и окончательный. На практике четкого разделения на стадии не существует, поэтому мы используем эту терминологию только для быстрого определения процесса или степени его продвижения.

Предварительный монтаж

Предварительный монтаж - это первая подборка рабочего материала. На этом этапе происходит отбор лучшего материала, самых удачных кадров, осуществляется первая попытка собрать все это воедино в соответствии со сценарием. Вы оцениваете кадры, отбирая одни и отказываясь от других. Лучше проявить щедрость и вставлять отобранные кадры полностью, не обрезая их. Используйте несколько дублей эпизодов, окончательный выбор можно сделать на более поздних стадиях.

Нет необходимости беспокоиться о ритме, темпе, а также о звуке и синхронизации, если вы не работаете с эпизодами интервью. На первом этапе нужно получить общее представление о материале, настроении и структуре фильма, поскольку вы предприняли первую попытку привести его в порядок. Первый "фильм" может получиться в два или три раза больше, чем окончательная версия.

Черновой монтаж

Настоящая работа начнется при работе над черновой копией. Это серьезный разговор о структуре, кульминации, темпе и ритме, поиск правильной взаимосвязи эпизодов, наиболее эффективного порядка кадров. Вы проверяете ясность и динамичность сюжета, правильность выбора героев.

Особенное внимание необходимо уделить структуре. Правильно ли вы составили план развития сюжета? Есть ли у вас гладкая и эффектная завязка, логическое развитие идей, нарастающий драматизм, основной стержень, кульминация, эффективная развязка и финал? То есть, вы забываете о своих теоретических выкладках и проверяете, насколько материал соответствует вашему замыслу.

Помимо этого решается проблема так называемой перегрузки. При написании сценария многие авторы стараются как можно плотнее упаковать свое произведение различными идеями. На бумаге это выглядит красиво и умно, но в процессе монтажа иногда становится ясно, что идей слишком много. Вы перегружены. Аудитория не сможет воспринять такое количество информации, поэтому придется отказаться от некоторых сцен.

Зачастую сам материал обуславливает корректировку логики изначальных идей. Например, после нескольких просмотров вы поймете, что какой-то эпизод идеально вписывается не в начало, а в конец фильма.

Я снял пять интервью с родственниками жертв автокатастроф для фильма об автомобилях. При монтаже стало очевидно, что этого слишком много, поэтому я отложил два интервью. От одного я решительно отказался, а второе - рассказ отца о потере сына - я не знал, как использовать. В середине фильма у меня был отличный эпизод без кульминации. В этом эпизоде была показана автомобильная гонка, с переходом на кадр, где мужчина смотрит на девушку в бикини, сидящую на капоте дорогого автомобиля в шикарном автосалоне. Диктор рассказывал о том, что автомобиль олицетворяет силу и мужественность. Неожиданно я понял, что лучше вырезать автосалон, вместо него вставить кадры автокатастрофы на треке и наложить интервью с отцом, потерявшим сына.

Постоянно спрашивайте себя, уместен ли материал там, где вы его используете? Если нет, то почему? Здесь особенно важно мнение и совет монтажера. Он поможет преодолеть предвзятость, предложит совершенно иной порядок, который может и не придти вам в голову, поскольку вы слишком хорошо знаете материал.

Во время чернового монтажа определяется внутренний ритм эпизода: длина кадра, последовательность и соединение, соответствие идее фильма. На этой стадии вы начинаете

решать вопросы метража. Если метраж фильма 52 минуты, черновая копия должна получиться от 57 до 65 минут.

Эскизный монтаж. Во время монтажа происходит полное переосмысление и перекройка материала. В скором времени монтажные листы уже не имеют никакого отношения к происходящему на столе. Как с этим справиться и поддерживать порядок?

Один из самых удобных методов - эскизный монтаж. На отдельную карточку выписывается каждый эпизод с указанием основных кадров, точек ввода и вывода. После этого карточки прикрепляются к стене в соответствии с последовательностью, указанной в монтажных листах. Карточки можно перемещать, придумывая иную последовательность, проверяя смысл нового варианта в теории. Заменяв устаревшие монтажные листы, карточки отражают динамику монтажа, текущий монтажный вариант фильма. По-настоящему полезны карточки при работе над драматической структурой фильма без предварительного сценария.

Режиссер в монтажной. Черновой монтаж - процесс отбора и формирования, который может продлиться от нескольких дней до нескольких месяцев. Монтажер в данном случае играет решающую роль.

Некоторые относятся к монтажерам как к простым закройщикам, ремесленникам, которые должны полностью подчиняться режиссеру и воплощать его гениальные указания. Это верх скудоумия и самонадеянности. Хороший монтажер - художник, годами оттачивающий свое мастерство. Поэтому всегда полезно наблюдать его работу и набираться опыта. Большинство монтажеров внимательно прислушиваются к объяснениям режиссера, стараясь понять ход его мысли, и вносят в проект свои творческие идеи и фантазию, иногда существенно уклоняясь от первоначальной концепции. Существует единственный художественный критерий: каждая новая идея должна Делать фильм лучше. А это можно определить только опытным путем.

В фильме об уроках музыки в израильских поселках был трогательный эпизод: дети посещают репетицию настоящего большого симфонического оркестра. Центром эпизода стали музыканты. Я использовал великолепные крупные планы скрипачей, трубачей, особенно хорошо получился дирижер. В финале фильма дети слушают рассказ учителя Дейвида о балете "Жар-птица". Дейвид включает проигрыватель и имитирует движения дирижера оркестра.

Этими кадрами должен был заканчиваться фильм. Неожиданно мой режиссер монтажа Ларри предложил смонтировать кадры настоящих музыкантов, скрипачей и дирижера, и кадры, где Дейвид с детьми слушают музыку в школе, параллельно. Сначала я решительно отказался, считая, что сцены из середины фильма и финальные кадры, смонтированные параллельно, только запутают зрителя, я не видел в этом никакой логики и т.д.

Это было моей ошибкой. Параллельный монтаж придал сцене очарование, особую глубину, которой не было в первой версии. Всем этим я обязан творческому мастерству монтажера.

Дикторский текст. Я посвятил дикторскому тексту следующую главу, но все же хотел бы рассмотреть несколько вопросов, имеющих отношение к монтажу. В процессе чернового монтажа полезно написать хотя бы предварительную версию дикторского текста. Вы можете начерно записать свой голос и использовать при монтаже изображения. Это поможет определить логику фильма, последовательность и длину кадров. Если вы не хотите тратить лишние деньги, то можно просто зачитывать дикторский текст вслух. Но поскольку режиссер часто отсутствует в монтажной, черновая звуковая дорожка будет полезнее. В связи с этим возникает дилемма: что главнее - текст или изображение? Я всегда считал, что главным элементом является ритм и последовательность изображения. Текст составляется под видеоряд, а не наоборот. Именно поэтому я настаивал, чтобы первый монтаж осуществлялся на уровне идей, а не по строгому тексту.

Но в политических или философских картинах допускается монтаж изображения по тексту, имеющему преимущественное значение. В таком случае надо сразу написать дикторский текст, который будет необходим монтажери при отборе материала.

Музыкальное сопровождение. В художественном фильме музыка звучит практически постоянно, иногда в избытке. Она заглушает действие и апеллирует к эмоциям, исключая какие-либо сюрпризы. Поскольку музыка может разрушить ощущение реальности,

документалисты используют & более скупое, хотя при умелом обращении музыка выводит фильм на совершенно иной уровень.

Большинство исторических документальных сериалов используют музыкальные штампы: русские танки идут в бой обязательно в сопровождении Чайковского, а польские партизаны совершают подвиги < благословения Шопена. Некоторым это нравится, некоторым - нет. Лени Рифеншталь потрясающе эффектно использует музыкальные отрывки в фильме "Триумф воли" (Leni Riefenstahl, "Triumph of the Will") ставшем анафемой Гитлеру и нацистским головорезам. Фильм начинается с "Валькирии" Вагнера, что создает настроение ожидания и экзальтации. Барабанный бой определяет страстный драматизм мистических факельных шествий в ночной темноте, а восторг и утренняя свежесть летнего лагеря юных гитлеровцев сопровождается немецкими народными песнями.

Одним из лучших учебников по музыке в документальном кино все же остается фильм Дженнингса "Слушайте Британию" (Humphrey Jennings "Listen to Britain"). Это звуковой портрет Англии времен Второй Мировой войны. В фильме нет комментария, всей своей мощью он обязан сочетанию музыки, звуков и образов. Дженнингс использует народные и опереточные песни, делая особый акцент на английский колорит сцены и подчеркивая свою веру в жизнестойкость народной культуры. Далее звучит музыка Моцарта, олицетворяющая преимущество культуры цивилизации, поставленной под угрозу фашистскими варварами. Сцена Моцарта начинается с фортепианного концерта Мира Хесс в Национальной Галлерее, продолжаясь серией образов: деревья, матрос, люди, садящиеся в автобус, статуя Лорда Нельсона (спаситель Англии от Наполеона). Видеоряд неожиданно завершается кадрами действующего танкового завода, музыка Моцарта постепенно теряется и исчезает в шуме станков.

Многие кинематографисты, работая над историческими Документальными фильмами, используют народные песни для создания колорита времени, что в меру совсем неплохо. Опасность заключается в том, что зритель может устать от Пита Сигера и его банджо. Это происходит, если музыка используется в качестве подпорки, когда видеоматериал слаб или нет должной связи между темой, настроением и музыкой.

К сожалению, музыкальное сопровождение часто используют как эмоциональный стимулятор. Но помимо этого, музыка может очень эффектно и даже иронично комментировать изображение. Одним из лучших в сериале "Мир в войне" стал фильм Джона Петта "Завтра прекрасный день" (John Pett, "It's a Lovely Day Tomorrow"). Название фильма - строка из шлягера 40-х, который исполняла Вера Линн. Фильм рассказывает о британских солдатах, воюющих с японцами в Бирме. Песня время от времени сопровождает сцены, где солдаты бредут по колено в грязи под муссонным ливнем. Песня вызывает чувство одиночества и сожаления, наводит на мысль о том, что никакого завтра не будет, остается только бесконечный ужас сегодняшнего дня.

Когда выбирать музыку? Скорее всего в промежутке между черновым и окончательным монтажом. Но лучше не откладывать этого, так как музыкальный ритм может во многом определить монтаж.

Музыка к фильму может быть написана специально или взята с выпущенных альбомов, кассет или компакт-дисков. Если позволяет бюджет, я предпочитаю, чтобы музыка была написана специально, так как она определит единое целое, что очень нелегко достигается при использовании разных источников. При работе с фонограммами проще всего записать выбранные отрывки на кассету и сопоставлять музыку и изображение, отбирая подходящие эпизоды.

Тестовый просмотр. На каком-то этапе монтажа вам придется проводить тестовые просмотры. Они устраиваются по просьбе заказчика, продюсера, либо для получения критических отзывов специально отобранной аудитории. Цель просмотра - выяснить реакцию аудитории и мнения о фильме, когда еще можно что-то изменить. Самое лучшее время - последний этап чернового монтажа. Критически конструктивный просмотр может оказать режиссеру неоценимую услугу, выявив пропущенные ошибки. Заказчик или генеральный продюсер получают возможность сделать некоторые указания или рекомендации. Но к критике не стоит относиться слишком серьезно: не все комментарии

полезны, некоторые из них окажутся не только бессмысленными, но и вредными.

Однажды я организовал в монтажной просмотр рекламного фильма об университете для президента компании и его пятерых подчиненных. После просмотра президент попросил своих коллег высказать мнения об увиденном. Они не знали, понравился материал шефу или нет, но очень хотели угадать, что он думает. В результате получилось смешно, потому что они только мямлили что-то вроде: "Фильм получился интересны но...", "Все было внятно изложено, качество съемки хорошее, но...". Пос. этого президент, к моему огромному облегчению, сказал: "Филм отличный, не надо никаких изменений".

Опытный режиссер знает все недостатки и скользкие места свое фильма. Но ему нужно знать реакцию аудитории при восприятии учебнь фильмов. В такой ситуации предварительный просмотр необходи Только на просмотре можно выяснить, достиг ли фильм своей цели отношении обучения новым навыкам или повышения квалификаци Тестовые просмотры лучше проводить не в просмотрном зале, а обычной обстановке. Спонсоры должны сидеть сзади, чтобы і присутствие не оказывало влияние на дискуссию. В конечном ито] дискуссия, во-первых, даст возможность оценить, насколько фшн доступен своей аудитории, и определить возможные связанные с эти проблемы. Во-вторых, она успокоит спонсоров, которые, просматривг фильм вместе с режиссером, могли возражать против каких-то сце персонажей или языка. На тестовом просмотре они убедятся, что * беспокойство было напрасно, а это значит, что режиссер сможе спокойно продолжить работу.

После дискуссии необходимо обдумать все критические замечания. Е удивляйтесь, если вас не будут активно хвалить, ведь просмо! устраивается для того, чтобы обнаружить возможные проблемы. К вносите изменения только потому, что большинство зрителей сказало, 41 это сделать необходимо. Они могут ошибаться, как и вы.

Окончательный монтаж

На этой стадии в картину вносятся последние изменены: накладывается дикторский текст, музыка и добавляются спецэффект! Завершая монтаж, режиссер говорит: "Достаточно. Вот фильм. Вс метраж. Именно так он и будет показан.". Потратив огромные усилия н фильм, вы захотите выпустить его как можно скорее. Это искушение над преодолеть. Сделайте глубокий вдох и спросите себя, действительно л фильм получился. Если нет, что надо для этого сделать. В последний ра спросите себя: все ли понятно, нет ли излишней информации, есть ли фильма верное начало и завершение, правильно ли найдены ритм, темп Развитие действия, может ли он быть понят посторонним человекo имеется ли достаточный эмоциональный подтекст, все ли ваши намерени "Осуществлены?"

Сейчас главное - музыка, дикторский текст и шумы. Необходимо завершить начатое на стадии чернового монтажа. Это взаимообразный процесс: иногда музыка и комментарий подгоняются под картинку, иногда все происходит наоборот. Недостающие шумы добавляются только после закрепления изображения.

Видеомонтаж

Большая часть всего сказанного выше имеет непосредственное отношение к видеомонтажу, который отличается технически, но аналогичен киномонтажу по сути. Поэтому я хотел бы прокомментировать только несколько вопросов, на которые стоит обратить внимание. Первый монтаж можно сделать в дешевой линейной студии, а окончательную работу проводить в студии цифрового монтажа с добавлением спецэффектов.

Для эффективной работы съемки производятся с тайм-кодом либо он вписывается перед монтажом. Тайм-код, ряд цифр, появляющихся на экране при монтаже, поможет быстро и точно найти соответствующее место на оригинале. Кроме этого, он незаменим при перезаписи с одного поколения кассет на другое.

При монтаже видеофильма дикторский текст накладывается в начале процесса по двум причинам: во-первых, изображение изменяется несколько сложнее, чем на киноплёнке, во-вторых, многие монтажеры утверждают, что это упрощает их дальнейший труд.

Часто линейный монтаж производится прямо с кассеты VHS, на которую вы перегнали материал с мастер-кассеты (например, бетакам). С монтажной копии составляется монтажный лист, где перечисляются эпизоды с тайм-кодом.

После обработки изображения работа обычно переносится в цифровую монтажную для наложения эффектов и создания исходной копии, которая и является целью цифрового монтажа. Все происходит просто: смонтированная копия с тайм-кодом появляется на экране. Компьютер находит соответствующий номер кода на оригинале и переводит картинку на исходную кассету. Одновременно вставляются всевозможные модные видеоэффекты: наплывы, вытеснения и т.д. Главное, продумать спецэффекты до перехода к цифровому монтажу. Во-первых, эффекты во многом определяют последовательность линейного монтажа. Вторая причина финансовая: цифровые студии дорого стоят, поэтому их время необход использовать как можно эффективнее.

После совмещения изображения производится наложение звука.

Большинство европейских студий работают в системе Р американские студии работают в NTSC. Если вы снимали и монтировали NTSC, но работа предназначена для Европы, придется транскодировать изображение.

Я очень кратко коснулся вопросов видеомонтажа, поскольку аппаратура и технические приемы меняются практически ежедневно за всей этой суетой искусство и творческая природа монтажа остаются прежними.

Видеобудущее

ГЛАВА 14. Создание дикторского текста

На данном этапе работы у вас, скорее всего, есть лишь предварительные наброски дикторского текста. Некоторые жанры документального кино, например, исторические картины, полностью зависят от комментария, который авторы пишут одновременно со сценарием фильма. Другие жанры основаны на интервью и непосредственных событиях, поэтому о комментарии можно не думать до окончания съемок. Однако всегда наступает время, когда полная версия дикторского текста становится насущной необходимостью. Обычно это происходит на стадии монтажа. Создание комментария - дело нелегкое, но благодарное и интересное.

В 40-х и 50-х годах каждый фильм шел в сопровождении дикторского текста. В последние годы в документалистике появилось целое направление, отвергающее какой-либо комментарий. Кинематографисты-оппозиционеры придерживаются различных взглядов на этот счет: одни считают, что это фашистская практика, другие уверены, что "киноправда" - видеоряд, говорящий сам за себя, - исключает необходимость комментария. В этом и заключается причина их оппозиции.

Действительно, дикторский текст обладает целым рядом недостатков. Он часто авторитарен и претендует на истину в последней инстанции. Еще одна крайность - снисходительная интонация текста. Информация подается слишком прямолинейно и упрощенно, диктор обращается к зрителю как к маленькому ребенку. Плохо написанный текст похож на нудную лекцию, усыпляющую аудиторию. Вместо того, чтобы стимулировать внимание и соучастие зрителя, текст дистанцирует его от фильма, вызывая пассивное отношение к получаемой информации.

Но все-таки дикторский текст обладает достоинствами, которые с лихвой компенсируют недостатки. Эксперименты в области реального кино, предпринятые Ликоком и Майслсами, прекрасно воспринимаются без комментария, однако сложные философские или исторические картины, претендующие на серьезный уровень, без текста обойтись не Могут. Текст быстро и точно воспроизводит фактическую подоплеку фильма, передает простую или сложную информацию, не заложенную в видеоряд, усиливает эмоциональность картины, фокусирует смысл.

Комментарий не должен давать оценок, он существует для того, чтобы помочь зрителю более полно понять важность происходящего на экране.

Какая-либо жесткая позиция в отношении комментария кажется мне бессмысленной. Некоторые фильмы действительно лучше смотреть без него. Другие, напротив, только выигрывают от дикторского текста. В этой главе мы дадим несколько рекомендаций и постараемся предупредить наиболее типичные ошибки.

Основная функция дикторского текста - комментарий видеоряда и усиление его воздействия на аудиторию. Текст должен направлять развитие действия и передавать информацию, которая осталась за кадром. Он доступно объясняет тему фильма и дальнейшее развитие сюжета. Текст особенно эффективен для передачи общего настроения картины, осуществления монтажных переходов и сюжетных поворотов.

Главный навык профессионального журналиста - дать краткий и исчерпывающий ответ на пять вопросов: кто, где, когда, что и почему. Именно эту функцию выполняет дикторский текст, если видеоряд не дает четких ориентиров. Представим такой эпизод: на солнечном склоне холма расположилась большая живописная группа людей всех возрастов - то ли цыгане, то ли хиппи.

Одни готовят на кострах еду, другие играют на музыкальных инструментах в тени наскоро раскинутых палаток. Люди собрались вокруг какой-то могилы, окруженной кирпичной стеной. Невдалеке горят костры. Молодые и пожилые мужчины танцуют сиртаки, а женщины втыкают в щели стены записки.

Сцена сама производит сильное впечатление, но зритель вряд ли что-нибудь поймет. Здесь явно необходим краткий пояснительный комментарий, построенный по принципу пяти вопросов.

Снова пришел май. Вот уже шестьсот лет подряд поклонники чудотворца Абу Едиды собираются в этом уединенном месте в Атласских горах в день смерти пророка. Целые сутки здесь будет происходить действо, совмещающее пиршество, пафос и преклонение. Потом толпа разойдется, оставив Абу наедине с его скорбными мыслями.

Текст объясняет только суть происходящего, не вдаваясь в детали. Мы не знаем, почему мужчины танцуют, почему женщины оставляют в стене записки. Но не требуется большого ума, чтобы понять: танец - это ритуал

поклонения Абу, а записки - молитвы и просьбы об успешном замужестве или здоровом потомстве. Эти факты могут быть объяснены по ходу фильма, а могут быть оставлены без комментария. Текст достаточно прост, если не считать несколько чрезмерной аллитерации "пиршество пафос и преклонение". Однако видеоряд настолько яркий и необычный, что употребление некоторых литературных украшений здесь уместно.

Сущность дикторского текста - поиск интересных фактов и их подача зрителю в наиболее захватывающей и образной форме. Факты - основа комментария. Текст должен быть живым и мгновенно достигать намеченной цели. Это очевидно. Сложнее определить точную степень возможной авторской оценки фактического материала. Некоторые придерживаются пуританских взглядов, утверждая, что текст может лишь акцентировать внимание, оценивать ситуацию и делать выводы зритель должен самостоятельно.

Это правило не вызывает сомнений. Однако в случае, если автор сильно сопереживает происходящему и прекрасно ориентируется в материале, его мнение может представлять интерес и прозвучать в фильме. Такой подход использован в фильмах Эда Марроу и Билла Моерса. Он считается спорным, но вполне оправдан в фильмах, призывающих к активному действию или социальным переменам, хотя и налагает на автора серьезную ответственность.

Стиль

Прежде всего надо определить стиль изложения. Этот вопрос должен быть решен до того, как автор сядет за компьютер писать комментарий. Исторические фильмы обычно серьезны и философичны, фильмы о природе или путешествиях - непосредственны и упрощены. Но в нашем Деле нет и не может быть жестких заповедей и правил, и всегда есть место творческому подходу к решению любых вопросов.

Можно попробовать юмористический, несколько "уличный" стиль, как в сериале Джеймса Бурке "Связи" ("Connections"), в котором он обращается к теме технологического развития и

его влияния на историю человечества. В третьей серии под названием "Отдаленные голоса" (^Distant Voices") речь идет о средневековых турнирах.

Видео

Замедленный монтаж: рыцари верхом.

Турнир. Монтаж: лошади, всадники, зрители в замке.

Аудио

Бурке: На шок история отреагировала более крупной и выносливой лошадей, которая могла выдержать всю меру наказаний. А выращивание большой лошади не дешевое дело - спросите об этом любого профи. Появление рыцарей полностью изменило структуру общества.

Турнир был смесью балагана и дикого площадного зрелища, как правило, кончавшегося бойней, уничтожавшей целые города. Все это настолько вышло из-под контроля, что даже Папа Римский сделал попытку запретить зрелища и игрища. То время было далеко от изящных манер и благородных правил. Но все уловки и обманы имели две основательные причины, непосредственно связанные с конными ристалищами. Видите ли, тогда кавалерия была технологическим новшеством. Рыцарю требовалось все умение и ловкость для правильного обращения с копьём. Вторая причина связана с призами. Вы выбиваете соперника из седла и получаете все: его оружие, доспехи, седло, лошадь, добычу.

Стиль Бурке необычен. Его язык прост, доступен, свободен и несерьезен. Он часто использует просторечия и сленг, делает намеренные грамматические ошибки. Все это действует безотказно. Простой язык очень трудно имитировать. Бурке сам изобрел свой стиль, создав себе уникальный имидж. Он представляется незатейливым простаком, бытовой язык полностью соответствует его характеру и внешности.

Это очень важно, так как часто дикторский текст создается для конкретного персонажа. Например, Роджер Мад или Тед Коппель - люди серьезные и академичные, Кронкайт - еще больший неформал, чем Бурке. Предсказать или определить Лоренса Оливье и Питера Устинова практически невозможно.

Еще один прекрасный пример эксперимента со стилем - фильм Тони Харрисона и Питера Саймса "Банкет богохульников". Харрисон - один из самых интересных современных поэтов Англии. Я уже рассказывал об этом фильме, где комментарий написан в стихах. Текст подвергает суровой критике не только Хомейни и исламский фундаментализм, но любой религиозный экстремизм, ограничивающий свободу духа.

Я привожу фрагмент финала картины. Талантливое сочетание видеоряда, звука и стихов прекрасно оркестровано Саймсом.

Видео

Динамичная нарезка кадров яростных речей раввина, северо-ирландского протестантского священника, истеричного лидера-баптиста.

Крупный план: кричащие последователи Хомейни, размахивающие изображениями Рушди. Мусульманские фундаменталисты, взрослые и дети бичуют себя. Окровавленные

Аудио

Толпа выкрикивает проклятия Рушди.

головы и другие раны.

Замедленная съемка и стоп-кадр на голове мусульманского ребенка, Окровавленной в припадке Религиозного экстаза. Переход: плещется голубая чистая вода, на ней' мусульманская рекламная листовка.

Переход: В ресторане "Омар Хайям" разливают вино.

Крупный план Тони Харрисона. Накрытый стол и стулья для Вольтера, Мольера, Байрона, Хайяма и Рушди. Камера движется вокруг Харрисона.

Планы ресторана.

Крупный план Харрисона.

Пустые стулья вокруг Харрисона.

Крики переходят в зловещее молчание.

Сопрано поет: "Я люблю эту скоротечную жизнь".

Харрисон:

Вот и я, и еще один, два, три, четыре, пять.

Четверо из них не придут, они мертвы.

Один не придет, потому что местный фюрер вынудил его скрываться, чтобы выживать.

С самого начала я знал,

что наша бредфордская встреча

не состоится...

Аятолла заставил тебя отвергнуть мое предложение.

Разделить со мной трапезу и выпить вина.

Прокляты поэты и еретики.

И даже Омар стал вывеской над рестораном...

Мертвые побеждены.

Те, кто под угрозой, лишены свободы прийти сюда. .

Когда вы освободитесь, я жду вас здесь.

Пока что, выпьем по телевизору!

Преимущество диктора в кадре состоит в том, что он обращается непосредственно к зрителю. Это закрепляет контакт с аудиторией и увеличивает степень ее участия в происходящем. Если в документальном фильме нет узнаваемого комментатора-актера (в большинстве случаев это так и происходит), необходимо решить грамматический вопрос: от какого лица вести повествование - первого, второго или третьего. Серьезный научно-популярный фильм, как правило, комментируется от третьего лица. С одной стороны, это придает фильму объективность, но с другой - появляется опасность формализма и авторитарности. Как говорилось выше, второе лицо помогает вовлечь аудиторию в действие. Оно создает ощущение диалога, сообщения со зрителем.

Ниже приведен пример текста, написанного сначала от третьего, а затем от второго лица.

Третье лицо:

та Сразу за поворотом взору путешественника ,, предстают зловещие горы. Справа размытая дождями s,, тропа ведет на вершину горы, откуда слышатся ; странные звуки. Так логово Дракулы приветствует незнакомца.

Второе лицо:

Проходите поворот, и перед вами немедленно возникают зловещие горы. Справа от вас размытая дождями тропа. Она ведет на вершину горы, откуда слышатся странные звуки. Добро пожаловать, дорогие друзья, в логово Дракулы.

На мой взгляд, второй вариант лучше подходит для этого фильма. Он дает зрителю возможность ощутить, услышать и даже почувствовать атмосферу логова Дракулы.

Текст от первого лица также имеет несколько преимуществ. Эта облегченная форма дает простор для множества нюансов. Она менее линейна, чем форма третьего лица, и позволяет экспериментировать. Личная форма приближает действие к зрителю, уничтожая дистанцию между автором и аудиторией, что и является основной задачей хорошего комментария. Один из лучших примеров употребления формы первого лица - фильм "Город золота" о

золотой лихорадке и Доусон Сити. "Этот фильм требовал выдающегося комментария, который мог бы сочетаться с видеорядом и музыкой, вызывая ностальгические чувства. Именно такого эффекта добивались авторы картины," - писал канадский критик Д-Б. Джонс. Текст написан канадским писателем Пьером Бертоном, который вырос в тех местах. Бертон сравнивает собственные детские воспоминания о Доусон Сити с воспоминаниями своего отца, который жил там в разгар золотой лихорадки. Таким образом, личностный элемент срабатывает сразу на двух уровнях повествования. Фильм начинается детскими воспоминаниями автора: "Каждое лето мы играли в машинистов паровоза как раз на том месте, где Джордж Кармак обнаружил первый самородок, с чего все и началось". Текст поэтичен, лиричен - рассказ идет о счастливом детстве. Постепенно автор вводит воспоминания отца. "Даже когда память стала подводить отца, это зрелище он никогда не мог забыть. Перевал Чилкут. Надо было протащить целую тонну поклажи по крутому обледеневшему склону - запас на год жизни. Без него Горы ни за что не пропустят на Юкон. Делать привал нельзя - иначе придется много часов ждать, пока тебя опять пустят в бесконечный караван старателей, карабкающихся вверх."

Картина завораживает, зритель без усилий со своей стороны оказывается охвачен ее настроением и атмосферой. Это достигается именно повествованием от первого лица. Несколько лет назад меня попросили написать дикторский текст для фильма о войне между Египтом и Израилем. Картина "Письмо с фронта" была уже окончательно смонтирована, и представляла из себя череду наскоро собранных боевых эпизодов. Сюжетная линия не прослеживалась, хотя я должен был прокомментировать видеоряд, который не мог изменить. Я решил писать в первом лице от имени одного из солдат. Это давало мне свободу перемещения по видеоряду и позволяло отразить внутреннее напряжение и чувства человека, находящегося в гуще войны.

Видео

Измощенные солдаты отдыхают в палатках и рядом с автомобилями

На фоне гор солдаты босиком играют в футбол.

Солдаты разговаривают, пишут письма, спят прямо на траве.

Аудио

Бежишь, бежишь, а когда останавливаешься, чувствуешь

полное изнеможение, не только физическое, но всего твоего существа. Где друзья? Где любимые? И чувствуешь колоссальную тяжесть во всем.

Отлично! Наконец-то перемирие. Ну и что? Нет, я ничего не имею против. Это очень здорово, но я просто не верю. И тишина какая-то странная.

Мне кажется, что время остановилось. Нет вчера, нет завтра...нет нормального состояния, нет точки отсчета. Существует только данное мгновение.

Мы все еще мобилизованы, и планы на будущее, мирная жизнь - все это нереально и зыбко.

У меня такое настроение еще и потому, что здесь мы должны делиться всеми своими чувствами: и радостью, и болью... последней гораздо больше.

Можно брать текст от первого лица из интервью. В 1992 году Эллен Бруно совершила путешествие на Тибет, чтобы побеседовать с тибетскими монахинями. Вот как она использовала получившиеся интервью в своем фильме "Сатя: молитва за врага".

Надпись на экране:

В 1949 году Китай оккупировал Тибет. В попытке насадить коммунизм в этой буддистской

стране китайцы разрушили более 6 000 монастырей. Монахов заставили вернуться в мир, а Далай-Лама был отправлен в ссылку. В течение многих лет тибетцы в глубокой тайне продолжали исповедовать свою религию под угрозой заключения в тюрьму.

Только в 1987 году ограниченному числу монахов разрешили вновь принять сан. Тибетские монахи вышли из уединения, чтобы возглавить демонстрации против китайских оккупантов. Они требуют соблюдения прав человека, религиозных свобод и независимости. Очень мягкий голос женщины диктора:

Когда я была маленькой, в Тибете было темно. Так темно, что когда кто-то умирал, мы даже не могли произнести ни слова молитвы или зажечь масляную лампу, чтобы указать путь его душе.

Отец сказал мне, что после китайской оккупации все перевернулось с ног на голову.

Монахов заставляли жениться, монахинь - выходить замуж, но многие из них тайно сохраняли верность обету. Буддизм глубоко внутри нас.

Китайцы говорят, что пришли спасти нас из Океана Скорби. Что в коммунизме все равны, и нам надо понять разницу между счастьем и скорбью...

Мы молчим от страха. Ночью исчезают люди. Очень опасно кому-то рассказывать правду о наших страданиях.

Им нужна наша земля, но не нужны тибетцы. Женщин в нашей деревне одну за другой стерилизуют. Те, кто отказывается, должны заплатить штраф. У них нет денег, поэтому нет и выбора.

В "Письме с фронта" или "Городе золота" в кадре нет диктора, который рассказывает сюжет или отдельную историю. Особенность "Сати" в том, что время от времени комментарий прерывается фрагментами интервью. Комментарий не может существовать отдельно от звука и видеоряда. В "Сате" общее впечатление поражает. Комментарий идет на фоне черно-белого видеоряда: керосиновые лампы, монахи на молитве, безлюдные улицы, крупные планы лиц. Изображение, снятое на Hi-8, замедляется, кадры находят друг на друга. Мы слышим звуки молитв и пение. Все вместе это производит гипнотический эффект: грациозное, эфемерное, глубокое действо, которое несмотря на всю красоту, передает ощущение трагедии Тибета.

Раскадровка

Для того, чтобы написать точный текст, нужно составить раскадровку, то есть просмотреть фильм с тайм-кодом и выписать основные кадры! эпизоды и их продолжительность. Лучше, если это сделает сам автор, а и монтажер, так как каждый из них смотрит фильм со своей точки зрения.

Вот начало фильма об университете: студенты выходят из автобусов, переговариваются между собой, университетские здания, опять студенты, несколько профессоров и резкий переход на студентов, сидящих на лекции. Раскадровка будет выглядеть следующим образом:

СекундыВидео

10	Автобусы заезжают на территорию университета.
4	Студенты выходят из автобусов.
8	Группы разговаривающих студентов.
5	Крупный план студента из Японии.
6	Крупный план студента из Бирмы.
8	Старинные здания.
7	Новые здания университета.
10	Группы студентов с гитарами.
12	Профессор появляется на территории университета.
8	Профессор, одетый как хиппи.
15	Научная лаборатория.

Первые кадры и их продолжительность вполне очевидны. Так их мог бы сгруппировать монтажер. Но почему нужно выделять бирманца и японца? Потому что в этом месте можно сказать несколько слов об иностранных студентах - кадры сами напрашиваются на это. Тоже самое касается хиппующего преподавателя. Вы чувствуете, что первые кадры с профессорами можно использовать для общей Информации о факультете, а преподаватель-хиппи даст возможность Повернуть повествование в другую сторону. На общем плане можно сообщить: "На факультете четыреста студентов и преподавателей". При Появлении преподавателя-хиппи вы продолжаете рассказ: "Проблема в том, что сегодня их практически невозможно отличить друг от друга". другими словами, раскадровка поможет вам избежать общих мест и выбрать кадры, на которых можно давать специфическую информацию.

Таким образом вы проходите весь фильм до тех пор, пока раскадровка не достигнет объема пяти-шести страниц. Теперь можно забыть о душных монтажных и отправиться в домашний уют - творить. Больше монтажный стол и монитор не понадобятся. Две самые важные для вас вещи - метраж и раскадровка - есть в списке. Главная проблема - метраж. На подробный рассказ о студентах вам отведено всего двадцать секунд. Временные рамки задает не только видеоряд, но и чувство меры. Краткость комментария даст фильму возможность "дышать". Некоторые пользуются стандартным нормативом: восемь слов в три секунды. Я работаю с секундомером и пишу два-три варианта текста до тех пор, пока мысли не уложатся в отведенное время. На первый взгляд это непросто, но навык приходит с практикой. Нужно помнить, что люди произносят слова с разной скоростью. Если в вашем исполнении текст совпадает с видеорядом, то диктор обычно читает медленнее и может нарушить всю сетку. Лучше оставить место про запас, чем написать слишком плотно. Возможно при наложении текста вам придется сократить некоторые слова или даже фразы.

Язык и стиль

Для кого вы пишете?

Один диктор, обладавший очень красивым радийным голосом, первые дни работы на радио не мог преодолеть боязнь микрофона: начинал заикаться, каждый раз, когда видел холодное поблескивание аппарата. Его жена решила проблему просто. Зная, что муж очень любит свою собаку, она обернула фотографию его любимца вокруг микрофона. С тех пор диктор перестал заикаться, так как говорил не в пустоту, а обращался к любимому существу. Я представляю себе, что пишу для своего близкого друга. Он сидит рядом и смотрит фильм, а я стараюсь в простой и доступной форме сделать этот фильм еще интереснее. В такой ситуации я не буду использовать напыщенных, цветастых или заумных фраз. Я все ему объясню на обычном разговорном языке, понятном нам обоим, дав волю своему воображению. Пусть фантазия работает в любом направлении, лишь бы фильм стал более живым и динамичным.

Единственное, что я не стану делать, это - описывать происходящее на экране. Зрителям не нужно сообщать, что на женщине надето красное платье, а действие происходит в Париже. Они сами все видят. Но им будет интересно узнать, что королева Эрика впервые надела это платье в день своего бракосочетания и никогда больше его не носила, так как ее муж был убит через несколько часов после церемонии. Зрители будут по-другому воспринимать Эйфелеву башню, если узнают, что ежегодно пять человек бросаются с нее вниз, кончая жизнь самоубийством.

Итак, существуют два основных правила дикторского текста:

1. Не описывайте то, что все и так видят и понимают.
2. Объясняйте и акцентируйте факты, остающиеся за кадром.

Других правил нет. Есть лишь некоторые рекомендации, которые помогут направить и организовать вашу работу.

Текст создается для восприятия на слух. Журналисты пишут для чтения. Дикторский текст воспринимается на слух. Это огромная разница. В последнем случае лексика должна быть проще и восприниматься с первого раза. Вот пример газетной заметки: "Они вступили в

брак на следующее утро после совершения нападения на магазин ювелирных изделий. Налетчики совершили сексуальное надругательство над одной из сотрудниц магазина." Вот как выглядит аналогичный дикторский текст: "Они поженились на следующее утро после ограбления ювелирного магазина. Воры изнасиловали одну из продавщиц."

Дикторский текст звучит только один раз. Его невозможно повторить, прослушать непонятное место еще раз (если фильм не записан на видеокассету). Поэтому текст должен быть предельно ясен и оказывать немедленное воздействие. Это в большой степени относится к порядку слов в предложениях. Вот пример газетного текста: "Рокфеллер, Луис Майер, английская королева, Александр Великий, Распутин увлекались лошадьми". Дикторский текст должен звучать так: "Рокфеллер увлекался лошадьми. Это увлечение разделяли Луис Майер, английская королева, Александр Великий и Распутин.". В первом примере значение фразы Уясняется только к концу предложения. Во втором зритель немедленно Усваивает, о чем идет речь. Первый вариант подходит, если вы специально Хотите, чтобы общая черта всех перечисленных людей осталась загадкой зрителя. Но это скорее исключение.

Грамматика и сленг. Текст может быть идеальным с точки зрения фамматики и стилистики. Но это не обязательно. Текст не обособлен от действия. Он написан для того, чтобы сопровождать видеоряд

Комбинация этих двух элементов становится залогом успеха картины.

В большинстве случаев дикторский текст нейтрален. Авторы стараются избегать излишней архаики или литературности, придерживаясь простой структуры. Можно сказать: "Миллион долларов - огромная сумма, но по сравнению с дефицитом федерального бюджета она кажется бесконечно малой величиной".

В данном случае выражения "дефицит федерального бюджета" и "бесконечно малая величина" могут утяжелить фильм. Более простой вариант звучит так: "Миллион долларов - это много. Но это мелочь по сравнению с долгами правительства."

Возвращаясь к сценарию Бурка о рыцарях и турнирах, мы сразу чувствуем, что он не стеснялся использовать разговорный язык и сленг.

Бурке: На шок история отреагировала более крупной и выносливой лошадью, которая могла выдержать всю меру наказаний. А выращивание большой лошади не дешевое дело - спросите об этом любого профи.

Турнир был смесью балагана и площадного дикого зрелища, по большей части кончавшегося повальной мясорубкой...

Вы выбиваете соперника из седла и получаете все: его оружие, доспехи, седло, лошадь, добычу.

Генрих выпустил в это сборище несколько стрел, чтобы заставить их хоть что-нибудь сделать, потому что они все скопились там и до хрипоты спорили о том, кто возглавит французскую армию.

Это не совсем стандартный и грамматически правильный текст. Но он работает.

Резюме и риторические вопросы. Мы уже говорили, что дикторский текст должен восприниматься на слух с первого раза. Удобным выходом из положения является краткое резюме: прежде чем перейти к новой мысли, вы кратко подводите итог сказанному. "Таким образом, в Сталаг Люфт Наин были американские солдаты. Шестьсот человек всех званий. Они отважно сражались и были наголову разбиты. Как поступить дальш^ сдаться или попытаться уйти? На следующее утро немецкие гвардейцы сами нашли выход из положения.". Данный текст совмещает резюме и риторический вопрос. Вопрос помогает аудитории сформулировать тему высказывания и продвигает действие в нужном направлении. "Мы хотели бы знать, действительно ли у них есть боевые суда или это все сказки. Командир сказал, что они спрятаны в трех километрах выше по течению."

Простые, эффектные предложения. Наибольший эффект производит! текст, написанный простыми предложениями со сказуемым в начальной позиции. Это не значит, что использование более распространенных синтаксических структур со множеством

придаточных предложений¹ запрещено. Просто их нужно применять с осторожностью. Вот пример такого текста: "Американские солдаты были молоды и полны сил. Они приехали из Техаса, Юты, Орегона. Большинство никогда не бывало¹ дальше Чикаго или Нью-Йорка. Теперь они оказались за пять тысяч миль от дома и готовились высадиться в Европе. Было четвертое июля. Немногие догадывались об этом. Этот день наступал всего через несколько часов."

Направление внимания. Текст направляет внимание зрителя на нужный вам объект или кадр. Но слово играет гораздо более значимую роль: оно определяет смысл видеоряда. Мы работаем над фильмом об американском Юге. На экране монитора появляется пейзаж: деревья у реки, колесный пароходик, вдалеке домики и; пасущиеся лошади. Что бы это могло значить? Ничего. До тех пор, пока | мы не добавим текст. "Все было тихо. Ни ветерка. Никому не было дела до | того, что только вчера на том дереве по приговору суда Линча был повешен молодой негр.". При таком комментарии все внимание зрителя будет приковано к деревьям, а сцена приобретает некий зловещий; колорит. Можно написать по-другому: "Когда-то эту реку бороздили Десятки пароходов. Они были радужно раскрашены и деловито пыхтели о вдоль берегов. Из них выжил только один, всеми покинутый, все ближе | придвигающийся к свалке.". Теперь никто не взглянет на деревья, все | наблюдают за пароходиком. j

Атмосфера. Дикторский текст может придать новое измерение | происходящему на экране. В данном случае речь идет не об информации | ^и дополнительных фактах. Я имею в виду возможность углубить или j акцентировать эмоциональный настрой фильма. Мы стараемся' Максимально приблизить происходящее на экране к реальности, чтобы вы|звать сочувствие зрителя, заставить его сопереживать. Автор текста должен написать его так, чтобы зритель полностью ощутил радость ребенка, делающего первые самостоятельные шаги, боль разлуки с любимым, одиночество тюремного заключения или восторг свободного парения в воздухе. Этого можно добиться, используя яркие эпитеты, необычные сравнения. Слова дополняют изображение. Гармоничное сочетание этих элементов может иметь сногшибательный эффект.

В холодной мгле ночи военные джипы собирали свой живой груз. Мужья прощались с женами, женихи с невестами. Бледные лица, холодные губы, слезы на глазах. Провожаящие молча наблюдали, как последний грузовик исчез в густом тумане. Он увозил мужчин в темное чрево ожидавших самолетов и бомбардировщиков, навстречу неизвестности рассвета.

Вот два текста, написанные Мортом Сильверстейном. Они наглядно демонстрируют возможности разумного употребления прилагательных. В первом отрывке в начале лета черные сезонные рабочие из Арканзаса переезжают на автобусах в лагерь, расположенные в Лонг-Айленде.

Рабочим предстоит путь длиной в 1800 миль. Сопровождать их будет руководитель группы Андерсон. За это он берет с каждого по 30 долларов. Эта сумма слишком велика, поэтому все они становятся его должниками еще до отправления.

Автобус с надписью "специальный" увезет их из безразличного Арканзаса через Теннесси в Вирджинию. Потом более сотни миль стерильно унылого шоссе мимо горных вершин и захватывающих дух солнечных закатов вплоть до самого Катчога.

В начале сезона Катчог - популярный курорт, гордость Лонг-Айленда. Чопорный городок украшен школами, церквями, старинными домами. Здесь же расположен лагерь для сезонных рабочих.

Текст прост, краток, но чрезвычайно эффектен. Прилагательных здесь не так много: "безразличный Арканзас", "стерильно унылое шоссе", "захватывающие дух закаты", "чопорный городок". Но каждое несет большую смысловую нагрузку.

В конце фильма рабочие возвращаются в Арканзас. Их долги ш сравнению с началом сезона

лишь возросли. Их труд жестоко эксплуатировали хозяева, но им нечего предъявить семьям после нескольких месяцев труда в пыли и грязи. Вот как Сильвершташ описывает последние минуты пребывания в лагере.

Сезон, начавшийся в непроглядной темноте ночи и души, заканчивается так же. В последний раз эти запахи, эти звуки, эта тишина. Трое мужчин собираются в обратный путь. Почти шесть месяцев они отработали на полях Эдена и безвозвратно погрязли в долгах. Восемь лет назад вышел знаменитый документальный фильм "Жатва стыда", в котором покойный Эдвард Марроу призывал к проведению реформы жилья, здравоохранения и заработной платы для сезонных рабочих. Восемь лет спустя их жизнь остается стыдом нации.

Еще одна интересная особенность этих текстов заключается в употреблении слов "этот" и "сегодня". В сочетании с наречиями "здесь" и "сейчас" они создают эффект присутствия, придают фильму злободневность и актуальность. Они связывают картинки и текст в единое целое, особенно в тех местах, где эта связь на первый взгляд отсутствует. Давайте представим кадры неопределенной военной хроники: дети бесцельно слоняются по округе. Такой эпизод мало что значит без текста. Добавим несколько "здесь" и "эти":

Сейчас в городе тишина. Бомбежка прекратилась. Но никто из этих детей не знает, что готовит им день грядущий. Опять война? Новые лозунги? Может быть, ад восстанет в другом обличье? Этого не знает никто. Сейчас здесь тишина и город спит.

Общее и частное. Как правило, детали производят больший эффект, чем общие места. Общие места повествования быстро забываются, в то время как яркие необычные детали надолго сохраняются в памяти. Делаем фильм об истории банковского дела, где необходимо рассказать историю Джозефа Смита. Материала у нас немного. Весь видеоряд - это несколько довольно скучных фото молодого Джозефа с сигарой и несколько портретов пожилого Смита. Вот одна из версий текста:

Он сделал состояние на игорном бизнесе и торговле недвижимостью. Вскоре, накопив десять миллионов долларов, Смит открыл первый банк. Жил он, конечно, красиво и имел много женщин. Но кризис 1929 года нанес ему непоправимый удар. Он потерял весь капитал и закончил жизнь там же, где и начинал: в игорных джунглях Канзас-Сити.

Вряд ли зритель запомнит что-нибудь о Джозефе Смите. Это проходной персонаж, и вскоре о нем забывают. Несколько конкретных деталей в корне меняют положение:

Он сделал ставку в десять долларов и выиграл целое состояние. Это была нефтяная скважина, которую считали пересохшей. Но все оказалось не так, и через полгода Смит владел почти целым городом. Потом он играл в Европе с королем Эдвардом V, содержал четырех любовниц, которые были обязаны носить одинаковые платья из красного бархата, выкрасил свой Роллс-Ройс в зеленый цвет..., но окончил свои дни, продавая спички в игорных джунглях Канзас-Сити.

Многовато, но герой запоминается надолго.

Сила слова. Говорят, что изображение не врет. Это не совсем так. Его истинный смысл часто проясняется только в сопровождении комментария. Об этом мы подробно беседовали в данной главе. Способность придавать смысл целому эпизоду обладает громадной силой, так как вы можете поворачивать угол зрения в любую сторону.

На экране группы молодых людей, яхты, бухта - начинается регата. Все улыбаются, смеются и наслаждаются атмосферой праздника. Напишем небольшой комментарий.

Раз в год они собираются здесь во имя Британии и парусного спорта. Вскоре яхты выйдут в море, прославляя искусство старых английских кораблестроителей. Нельсон и Дрейк были бы счастливы увидеть сегодня подтверждение тому, что их далекие потомки остаются хозяевами на море. Поэтому вполне заслуженно все дела отложены, молодежь приветствует спортсменов, развлекается и отдыхает.

Можно посмотреть эти кадры критически:

Раз в год они собираются здесь во имя Британии и парусного спорта. Но пока они пьют шампанское и закусывают свежей клубникой, страна вот-вот превратится в руины. Конечно, приятно вспомнить Нельсона и Дрейка. Но, может быть, более уместен разговор о пустующих доках, остановившихся заводах, поголовной безработице? Так пусть же кучка привилегированных бездельников приветствует торжество спорта. Завтра настанет молчание и расплата.

Текст и интервью. Фильмы, целиком основанные на дикторском тексте, встречаются крайне редко. Обычно в картине сочетаются текст, синхронизированные интервью и закадровый комментарий. Как наиболее эффективно скомбинировать все элементы? Лучше всего изложить факты в тексте, а эмоции оставить на долю интервью и закадрового комментария. Хорошим примером может служить серия "Утро" из документального сериала Темз Телевизн "Мир в войне". Фильм повествует о высадке американских, канадских и британских войск во Франции. В нашем эпизоде высадка должна вот-вот начаться.

Диктор: Никогда еще воды Ла Манша не видели такой военной мощи. К берегам Франции направлялись 650 судов всех типов, на борту которых находились военно-морские силы армий союзников.

Авиация в полной боевой готовности ожидала сигнала. Первый дивизион должен был десантироваться перед линией вторжения. Их потери должны составить семь человек из десяти.

Кейт Саммерсби (закадровый текст): Они раскрасили лица черной краской, так как очень скоро как должны были высадиться в Европе, оккупированной фашистами. Я все время думала: "Сколько их вернется?" Потом генерал Эйзенхауэр сказал: "Знаешь, Кей, очень тяжело смотреть в лицо солдату, зная, что посылаешь его на смерть".

Диктор: Ночью пятого июня военно-воздушный флот направился во Францию.

Джордж Алекс (закадровый текст): В животе было такое неприятное ощущение. Все время думаешь: "Что я здесь делаю? Чего меня понесло добровольцем? С ума я сошел, что ли?" Мысли все куда-то утекают, волнуешься и знаешь, что скоро все начнется. Мне было страшно. Мне было девятнадцать и очень страшно.

Диктор: Многим в ту ночь было страшно. Они штурмовали гитлеровскую Крепость "Европа".

А на другом берегу ждали немцы, не зная, откуда будет нанесен удар и когда.

Трудности

При написании дикторского текста легко попасть в некоторые ловушки. Многие очевидны, но их жертвой рано или поздно становится практически каждый профессионал. Рассмотрим наиболее типичные.

Цифры и статистика. Некоторые кадры запоминаются надолго из-за ракурса и эмоционального содержания. Этого нельзя сказать о дикторском тексте. Автору всегда неприятно сознавать, что зритель практически ничего не помнит из текста уже через десять минут после просмотра картины. В лучшем случае, он может лишь приблизительно воспроизвести главные факты. Вывод: по возможности избегаем цифр и статистики. Эта информация редко производит впечатление и забывается через пять секунд.

Если без цифр не обойтись, их надо использовать творчески. "в предыдущем примере потери союзников должны были составить семь из десяти человек. Это хорошо запоминается, потому что производит впечатление. Аналогичная по смыслу фраза "потери должны были составить 70%" производит меньший эффект, потому что слово "процент" является для слушателя абстрактным термином, в то время как "семеро из десяти" - конкретный образ смерти живого человека.

Автор должен превратить холодные абстрактные цифры в конкретные человеческие понятия. Это было блестяще сделано Брайаном Уинстоном в фильме "Из пепла". Брайан должен был сообщить, что войска СС в течение одного года уничтожили в России более одного миллиона мирных жителей. Как передать такую непостижимую информацию? В результате Уинстон написал следующее: "Сразу вслед за линией фронта продвигались мобильные головорезы СС. За шестнадцать месяцев они расстреляли более полутора миллионов евреев. По два человека каждую минуту двадцать четыре часа в сутки в течение пятисот дней.". Последняя часть абзаца несет основную эмоциональную нагрузку: зритель осознает весь кошмарный масштаб совершенного преступления.

Ограничительные рамки. Некоторые кинематографисты неохотно садятся писать, потому что, начав, не могут остановиться. Они пишут слишком много, совершая один из смертных грехов кинематографии. Текст должен быть экономичен и компактен. Скажите только самое необходимое и замолчите. Некоторые считают, что нагромождение деталей украсит фильм. Однако зачастую за счет излишней информации мы теряем зрителя. Помните о том, что любому фильму необходим воздух, чтобы дышать, а зрителю - пространство и время, чтобы усвоить полученные знания.

Иногда текст становится излишним: видеоряд красноречивее любых слов. Представим фильм о Самуеле Клеменсе (Марке Твене). Видеоряд: старые пароходы, река, порты, мальчишки на плотках, жизнь на Миссисипи. Можно написать так:

Проезжая вниз и вверх по реке, он придумал двух персонажей: озорного непоседу Тома Сойера и его верного друга Геккельбери Финна. Какие приключения выпадут на их долю! Какие персонажи и сцены заполняют страницы книги! Том будет попадать в разные переделки и подвергать свою жизнь опасности. А Финн станет путешествовать по реке, любуясь видами и чудесами, которые наблюдал сам Твен.

Но мы остановимся на фразе "какие персонажи и сцены заполняют Страницы книги!"

Дальнейший комментарий не требуется, потому что видеоряд прекрасно передает творческие планы Твена.

Клише. Остерегайтесь клише и избитых фраз. Все авторы игрового активно пользуются набором популярных клише: "Мужчина должен то, что он должен делать", "Да, тихо... слишком тихо, черт возьми!"

"Вам сможет помочь только один врач, но он в Вене", "Он сделал это" и т.д. Мы смеемся, но в документалистике происходит тоже самое. Если мы используем понравившуюся фразу слишком часто, она теряет свой эффект.

Мой приятель снимал фильмы о детских приютах и реабилитационных центрах. Обнаружив, что фильмы превратились в застывшие клише, он оставил эту тему. В каждой картине повторялась найденная им красивая фраза: "Кто они - дети тьмы или дети света? Дети отчаяния или дети надежды?"

Зрительская аудитория. При создании документального кино для телевидения возникает одна серьезная трудность: как написать один текст для разных зрителей? Некоторые зрители прекрасно знакомы с вашей темой, а некоторые впервые о ней слышат. Слишком много информации обидит знатоков вопроса, которым не интересно слушать известные им факты. Но, с другой стороны, рассчитывая на экспертов, вы рискуете потерять другую половину аудитории, которой тема не знакома. Решение заключается в том, чтобы найти золотую середину и представить информацию таким образом, что она удовлетворит обе стороны. Мы работаем над фильмом о диктатуре Перо. События произошли более пятидесяти лет назад, главные герои не так широко известны, как Гитлер и Черчилль. Большая часть

аудитории родилась после Второй Мировой, поэтому для них необходимо определить, кто есть кто. Итак, можно написать: "Перо - полковник армии, который стал диктатором. Он возглавил фашистскую партию в своей стране. Он пришел к власти в Аргентине в 1945 году.". Все нужные факты переданы достаточно прямолинейно. Но половина зрителей, скорее всего, обидится на такое изложение информации: "Вы что, считаете нас за шестилетних детей?" Ту же информацию можно передать более тонко: "В течение сорока лет, после того, как при помощи интриг и политики милитаризма Перо стал диктатором Аргентины, многие люди не переставали надеяться, что демократическое правление вернется в страну генералов."

Специальная терминология. Некоторые сложные понятия приходится излагать при помощи специальной терминологии. Особенно в фильмах о медицине. Выход прост: нужно максимально упростить язык и использовать возможности видеоряда так, чтобы сложное стало общедоступным. Включите элементы графики, анимацию, реконструкции и т.д. Несколько лет назад я видел фильм об Эйнштейне. Естественно, что в шла речь о теории относительности - понятии сложном даже для специалистов. Автор объяснил его суть достаточно элегантно. Он показал летающий самолет. Его скорость относительно земли составляла 500 миль в час. Внутри самолета два человека играли в бильярд. В такой ситуации говорить о скорости шара по отношению к скорости самолета и земли было гораздо легче. Не уверен, что многие зрители после фильма осознали значимость формулы $E = MC^2$, но по крайней мере авторы помогли им понять смысл открытия.

Приемы создания дикторского текста

Черновой вариант. Мы уже говорили о том, что в начале монтажа полезно написать черновик дикторского текста. Он позволит примерно сопоставить текст с видеорядом и даст общую картину развития действия фильма. Спонсор или продюсер смогут сделать свои замечания. После завершения окончательного варианта текста необходимо сравнить его с видеорядом и проверить совпадение по метражу и смыслу.

Диктор. Хороший диктор может стать ключевой фигурой фильма, поэтому постарайтесь найти лучшего, естественно, в рамках бюджета картины. Появление диктора в кадре создает две дополнительные проблемы: совмещение текста в кадре с закадровым комментарием и естественность поведения ведущего перед камерой.

Лучше всего писать дикторский текст в кадре после завершения работы над основным комментарием. Так вам будет удобнее определить точки входа и выхода диктора из кадра и решить трудные монтажные переходы.

Есть несколько вариантов решения второй проблемы. Можно написать текст целиком и заставить диктора выучить его наизусть. Но не очень многие дикторы способны выполнить такое задание. В таком случае пользуются телетекстом или карточками, которые держат под объективом камеры. Мне лично не очень нравится последний метод, потому что в Кадре всегда видно, что диктор (актер, ведущий) читает текст.

Обычно я прохожу основные положения текста с диктором, а потом рошу его повторить пройденное перед камерой. На это уходит два-три дубля, но в результате человек выглядит естественно и легко вписывается в структуру фильма.

Если дикторский текст целиком звучит за кадром, проблем меньше. Необходимо только подобрать лучший голос, который верно передаст основную идею картины. Иногда нужно имя известно с самого начала. Если у вас есть несколько претендентов, попросите их прочитать отрывок из текста в сопровождении видеоряда и выберите наиболее подходящий голос.

При возможности просмотрите материал целиком вместе с диктором. После просмотра объясните ему, какого результата вы хотите добиться, что требуется от комментария. Дайте ему с собой копию текста. При следующей встрече обратите внимание на его замечания и вопросы. Еще раз обсудите стиль, ритм и настроение текста, какие абзацы лучше читать быстро, а какие помедленнее. Если диктору ясна основная идея фильма и все спорные вопросы улажены, можно приступать к записи.

Существуют два способа записи комментария: в сопровождении видеоряда или отдельно. Я предпочитаю второй способ, исходя из того, что диктор имеет подробное представление о видеоряде. Я хочу, чтобы он максимально сконцентрировался на чтении.

Как правило, я даю диктору возможность зачитать текст целиком и стараюсь не прерывать его. При определенном уровне профессионализма ему легко удастся вписаться в фильм и сделать то, что от него требуется. Преимущество такого способа работы заключается в том, что диктор имеет возможность автоматически войти в ритм текста и больше сосредоточиться на интонационном и эмоциональном звучании. Конечно, запись можно останавливать в любой момент и делать замечания. Но замечания должны быть предельно конкретными. Точно укажите слова и фразы, которые нужно выделить интонационно, задайте нужный ритм, выделите наиболее драматические и эмоциональные места. Однако, стремясь к совершенству, сведите количество пауз к минимуму, так как в противном случае качество чтения будет только ухудшаться.

При большом объеме текста следите за тем, чтобы диктор не уставал и его голос был равномерного наполнения. Окончив запись, проверьте фонограмму, перепишите неудачные места.

В конце работы необходимо записать минуту тишины или "тон студии". Может показаться странным записывать тишину, но это и есть та атмосфера, которая будет заполнять звуковые паузы в начале и конце текста, а иногда и в середине.

Наложение текста. Как бы старательно вы ни работали над записью текста, некоторые недостатки могут обнаружиться только при наложении текста на видеоряд. Иногда выясняется, что возникли проблемы с интонационными ударениями, какие-то фразы звучат неверно, нарушен баланс между музыкой и текстом. Возможность вызвать диктора для повторной записи существует далеко не всегда. К тому же нужно иметь в виду, что даже на этой стадии работы спонсор или генеральный продюсер могут неожиданно потребовать внесения собственных изменений.

Как изменения сказываются на бюджете? Обычно я договариваюсь с диктором о том, что помимо основного озвучания, я буду иметь возможность вызвать его на дозапись для внесения изменений в текст. Только после этого я оговариваю сумму гонорара, сводя к минимуму дальнейшие переговоры о дозаписи.

Примеры

В этой главе мы рассматривали отрывки из разных сценариев и анализировали подход, технику и стиль. Теперь мы обратимся к более объемным отрывкам, чтобы получить представление о том, как авторы работают над развитием идеи.

Первый пример взят из сценария канадского фильма "Город золота" ("City of Gold"), в котором совмещены личные воспоминания и живая панорама жизни Доусон Сити.

Видео

Дети в парке.

Старик на веранде.

Дети в парке.

Дети и город.

Виды города.

Аудио

Пьер Бертон: Это город, где я родился. И мой отец тоже. Тихое место. Всего несколько магазинчиков. Ресторан. Триста-четыреста жителей. Большинство - работяги.

На главной улице на веранде гостиницы греются на солнышке старики. Они вспоминают давние дни... добрые давние дни. В парке всегда полно детей.

А после дождя всегда полно луж, где можно пускать кораблики.

Но должен вам сказать, что городок, где я провел детство, не похож ни на один город мира.

Старые здания.	Это Доусон Сити, центр клондайкской золотой лихорадки. Такие события в истории не повторяются дважды. В детстве каждое лето мы ползали по этим разрушающимся домам. Некоторые стоят запертыми и покинутыми больше полувека.
Старые картины в домах.	Я помню, отец рассказывал мне, - что в дни своего расцвета в Доусон Сити можно было купить абсолютно все: от омаров до театрального бинокля. Можно было купить королеву варьете за ее вес в золоте. Один человек так и сделал. Его звали Крис Йохансон и жил он в Виски Хилле.
Старый пароход.	Еще мы играли в капитана парохода. Эти покинутые колесники составляли целую флотилию. В лучшие дни по Юкону ходило 250 пароходов.
Город, старики, атмосфера.	Большинство людей исчезло вместе с пароходами. Из десятков тысяч приезжих только несколько старателей находили золото, за которым охотились. Хотя, я думаю, никто из них не пожалел о поездке в Доусон. Ведь великая лихорадка была пиком их жизни.
Переход Чилкут: грозные горы, покрытые льдом.	Зима 1897 года. За этими горами в двух тысячах миль от цивилизации слышалось только одно слово: ЗОЛОТО!
Лица старателей.	Миллионы людей во всем мире мечтали совершить это путешествие. Только сто тысяч осуществили мечту. Вряд ли кто-то из них был профессиональным старателем. Большинство - служащие. Мой отец только что закончил университет. По профессии он был инженер. Они не представляли, что их ожидает. , Они отправились на Клондайк, чтобы грести золото лопатой, и сказочно разбогатеть.

Сценарий фильма был написан Пьером Бертоном в 1956 году и до сї пор остается образцом для подражания. Эта работа удивительно проста і первый взгляд, однако продумана до мелочей.

1. Введение. Первые предложения определяют место действия тональность фильма. Это короткие, эмоциональные высказывания: < после дождя всегда полно луж, где можно пускать кораблики".
2. Тема. Тема фильма задается драматично и быстро: "Это Доусс Сити, центр клондайкской золотой лихорадки. Такие события в исторг не повторяются дважды.". Последнее предложение об истории начина(х<эд повествования.
3. Детали. В течение всего фильма Бертон намеренно избегает общ* Мест, приводя большое количество деталей, которые определяй: атмосферу безумия Доусон Сити времен Золотой Лихорадки. "Можн °Бло купить королеву варьете за ее вес в золоте. Один человек так и сделал". Далее он говорит о типажах приезжавших в город людей и очень быстро переходит к рассказу о своем отце.
4. Воспоминания очевидцев. Одна из характерных черт фильма - удачное сочетание воспоминаний очевидцев с историческими фактами. Движущей силой сюжета являются

воспоминания отца автора. Однако впечатления самого Бертон также играют не последнюю роль. "Еще мы играли в капитана парохода. Эти покинутые колесники были частью целой флотилии..."

5. Развитие сюжета. Важным поворотом сюжета является переход от воспоминаний участников событий к рассказу об истории Золотой Лихорадки. Он уместается в один абзац: "Большинство людей исчезло вместе с пароходами. Из десятков тысяч приезжих только несколько старателей находили золото, за которым охотились. Хотя, я думаю, никто из них не пожалел о поездке в Доусон. Ведь великая лихорадка была пиком их жизни. Зима 1897 года. За этими горами в двух тысячах миль от цивилизации слышалось только одно слово: ЗОЛОТО!". Важно отметить, что переход из настоящего в прошлое сделан при помощи видеоряда: в этом месте современные съемки сменяются анимацией архивных материалов 1897 года.

Фильм Джеймса Бурке "Связи" также затрагивает историю, но довольно своеобразно. Тема фильма - технологическое и научное развитие. Одно упоминание этого предмета может оттолкнуть многих потенциальных зрителей. Однако Бурке удалось сделать науку и технологию понятными даже для наименее осведомленных людей. Серия "Далекое голоса" посвящена военным технологиям. С первых кадров Бурке начинает поддразнивать зрителя: мы видим, как чьи-то руки упаковывают атомную бомбу в чемодан и несут все это сквозь уличную толпу. В комментарии сообщается: "Вот кошмар второй половины двадцатого столетия. Самый обычный чемодан с атомной бомбой внутри. Достаточно украсть ядерное сырье - все остальное может собрать любой выпускник технического вуза."

Далее Бурке рассказывает о том, как развитие военных технологий влияло на политические и социальные перемены в истории. Первый пример - битва при Гастингсе 1066 года. Автор фильма утверждает, что норманны выиграли сражение благодаря использованию тяжелой кавалерии против пехоты англосаксов. Однако он добавляет, что копья всадников были столь смертоносны только по причине изобретения стремя. Такой микроскопический шаг вперед с такими колоссальными историческими последствиями.

Постепенно Бурке переходит к обсуждению других военных нововведений: появление рыцарей и подъем аристократии. В следующем отрывке Бурке анализирует процесс вытеснения копий кавалерии другим технологическим новшеством - длинным луком.

Традиционно язык фильма легок для восприятия, комментарий полон шуток и просторечных выражений. Текст обращен непосредственно к зрителю и сразу втягивает его в действие картины.

Видео

Замедленный монтаж рыцарей верхом на конях.

Бурке в кадре.

Аудио

К 1250 году высшая лига превратилась в эксклюзивный клуб, доступный только очень богатым людям. Все произошло, прежде всего, благодаря стремям, которые привели к появлению тяжело вооруженных рыцарей на массивных боевых конях. Теперь аристократы усиленно заботились об эксклюзивности™. Рыцарство передавалось по наследству вместе с постоянной фамилией, заменившей повсеместное "сын такого-то". Так как лица их были закрыты забралом, они придумали носить специальные знаки отличия, чтобы в пылу сражения не быть заколотыми своими. Эти геральдические символы завершили отделение аристократов от остального населения. Обладавшее огромными богатствами и властью бронированное высшее общество считало себя пупом земли. К 14 веку рыцарь стал массивной, дорогой,

Бурке в Вестминстерском аббатстве около статуи Генриха V.

Бурке прогуливается по залу.

Смотрит на памятник.

Выстрелы из больших луков, эпизоды битвы, замедленные съемки.

Большая часть трюков Бурке очевидна, добавим всего два замечания. Во-первых, Бурке употребляет много английского сленга, не понятного американскому зрителю. Поэтому любая пуристская американская телекомпания может предъявить претензии к сценарию. Во-вторых, Бурке пишет для себя, упаковывая огромное количество информации в несколько секунд. Ему это сходит с рук, но я не советовал бы соревноваться с ним.

Мне заказали написать текст для получасового фильма об истории Иерусалима "Врата времени". Так как это не был новостийный проект или Реальное кино, я смог написать комментарий до начала съемок. Однако при монтаже обнаружилось, что фильм получается рыхлым, и потребуется несколько эпизодов с диктором в кадре (stand-ups), чтобы связать картину единое целое. Просмотрев фильм, я выбрал несколько живописных мест написал тексты. В любом случае я всегда мог отказаться от этого.

сложной двухтонной боевой единицей. На полном скаку он мог смести все на своем пути. Конечно, за исключением другого рыцаря. Но в это время в долинах Южного Уэльса появилось кое-что, положившее конец четырем столетиям рыцарского господства. Я расскажу, что произошло. Вот Генрих довел до полного физического изнеможения восемь тысяч воинов, маршировавших без остановки семнадцать дней под проливным дождем. Примерно в миле от них по другую сторону поля боя, превратившегося в грязную лужу, стояли тридцать тысяч французов. Половина из них - аристократы в полном боевом облачении, не спавшие всю предыдущую ночь, потому что они провели ее в седле, так как боялись запачкать свои чудесные доспехи. Высокомерная, самоуверенная и упадочная компания, больная жаждой славы и личного первенства.

Итак, часов в одиннадцать утра Генрих приказал выпустить несколько стрел по этим людям, чтобы заставить их хоть как-нибудь отреагировать, потому что те с семи утра до хрипоты спорили, кто поведет французскую армию в бой и не обращали ни на кого внимания.

Тогда французы поднялись и бросились через огромную лужу грязи прямо на колья, которые выставили англичане на их пути. И тогда Генрих вынул свой главный козырь, правда? Он применил секретное оружие, которое его дедушка нашел в горах Уэльса. Теперь битва превратилась в широкомасштабную мясорубку.

Это был уэльский лук. У Генриха было их около тысячи. В руках мастера такой лук может убивать на расстоянии до четырехсот футов. Французы были полностью уничтожены всего за три кровавых часа.

Написание текста заняло всего около часа. Оставалось только найти °чки ввода и вывода эпизодов так, чтобы они не поломали сценария фильма.

Видео

Панорамные съемки Иерусалима с вертолета.

Наземные съемки: множество автомобилей, плотная толпа людей.

Диктор в кадре.

Средневековые карты Иерусалима.

Изображения Иерусалима 19 века.

Архивные материалы: нищие, калеки, темные улицы, грязные аллеи.

Переполненные грязные церкви, грязные толпы людей.

Аудио

Покидая в 1920-х годах Палестину, Британский губернатор сказал: "После Иерусалима не может быть повышения по службе!".

Для него, как и для миллионов других людей в истории Запада не могло быть аналога Иерусалиму. Это центр двух религий и священный город для третьей. Это свет. Это добрый гений новых идей. Вечный город, символ совершенства.

Но наряду с духовным Иерусалимом существует Иерусалим реальный. Это и современный город, построенный в прошлом веке, и древний, где за средневековыми крепостными стенами все еще живут и работают более 25 000 человек. Диктор: Перед нами город, который должен справляться со всеми современными проблемами и нести дары и груз своей уникальной истории.

Дилемма заключается вот в чем. Как сохранить и поддержать дух прошлого и наследие времен и шагнуть в двадцать первый век?

Меня зовут Айри Каплан. Я писатель и продюсер. Я хотел бы вместе с вами поближе рассмотреть проблемы и дилеммы этого города и попробовать найти их решение..

Диктор за кадром: Идея мистического совершенства Иерусалима, внесенная крестоносцами, с течением веков развивалась. Английский поэт Уильям Блейк писал, что его самая заветная мечта - "построить Иерусалим на прекрасной зеленой земле Англии".

Вновь и вновь на гравюрах художников 19 века Иерусалим предстает идеализированным библейским городом, где Авраам, будь он жив, мог бы совершать прогулки в тишине и мире.

После такого романтического представления реальный Иерусалим 19 века шокировал путешественника.

Калеки, нищие и бродяги приветствовали паломника у каждых ворот.

Путеводитель Бедекера предупреждал туристов о том, что святые места покрыты грязью и мусором.

Первый мечтатель-сионист Герцль посетил Иерусалим в 1898 году. Вот его впечатления: "Мое воспоминание о тебе, О Иерусалим, не

Британские войска входят в Иерусалим.

Диктор в кадре.

будет пронизано светом и радостью.

Заплесневелые отходы двух тысяч лет
дымятся на твоих бульварах."

В 1917 году британские и австралийские войска захватили город, положив конец четырехсотлетнему турецкому владычеству. Для завоевателей, большинство из которых были примерными христианами, это был горький момент.

Скромно войдя в город пешком через ворота Яффа, генерал Алленби остановился примерно здесь, где стою я. Здесь же он поклялся чтить Иерусалим и защищать его жителей. Иерусалим находился под святым попечением, и новые хранители поклялись сделать для города все, что было в их силах.

Мы обсудили работу над сценарием и дикторским текстом, поэтому я решил рассмотреть этот процесс более подробно. В седьмой главе я привел в качестве примера фильм Иона Элсе для сериала "Великая депрессия". Синописис датирован 21 ноября 1991 года. Фильм "Легенда Генри Форда" запущен в производство в следующем году. Перед началом чернового монтажа авторы написали достаточно подробный комментарий. Однако за шесть месяцев монтажа фильм резко изменился. Я решил включить сценарии и комментарии, написанные Элсе для четырех черновых вариантов фильма. По ним можно проследить, как менялся видеоряд, замысел и комментарий.

Видео

Марион Андерсон поет национальный гимн у мемориала Линкольна.
Толпа приветствует его.

Андерсон заканчивает песню.

Поезд подходит к станции.

Кадры Детройта.

Аудио

Гимн.

Комментарий: Наверное, они ошибались. Все получилось не так, как они хотели. В те годы они плохо обращались друг с другом...

Многое было не завершено, когда началась Вторая Мировая война.

Но к концу Великой депрессии они не просто спасли Америку. Они открыли новую Америку. Вот их история.

НАЗВАНИЕ ФИЛЬМА

Комментарий: Начиная с Гражданской войны, волны депрессии, каждая чуть сильнее, чем предыдущая, захлестывали страну. Но к концу 1920-х годов Америка переживала самый большой подъем.

Мур: Наша семья переехала в Детройт в 1927 году из Колумбии, штат Огайо. Сначала мне Детройт не понравился. Три раза я убежал обратно в Колумбию. Но на третий раз отец наконец убедил меня остаться. В те времена Детройт процветал.

Через несколько месяцев авторы резко изменили видеоряд после названия фильма.

Видео

Небольшой поселок.

Аудио

Название: "Великая депрессия"

Музыка: "Голод".

Темные кадры: рабочие в литейном цехе.

Рабочие в сборочном цеху.

К июлю начало фильма приобрело отчетливую форму. Исчез рассказ про автоматическую линию.

Черновая копия 7 июля 1992 года.
Небольшой поселок. Церковь.

Музыка: "Голод".

Рабочие в литейном цеху.

Рабочие делают колеса на сборочной линии.
Рабочие и колеса.

Пятого октября изменяется все начало фильма. Теперь основной упор делается на легенду Форда. Авторы решили сразу заинтересовать зрителя этой личностью, странной и эксцентричной. Революционные нововведения они оставил на потом.

Видео

Генри Форд катается на коньках. Фотографии Форда.

Комментарий: Большие изменения произошли во многих городках и деревнях Америки задолго до начала Великой депрессии. Да... Я получил работу. Теперь работаю у мистера Форда.

Комментарий: Весь мир знал, что Генри Форд изобрел будущее... казалось, что оно слишком прекрасно, чтобы быть настоящим. В 1914 году, чтобы удержать рабочих, он повысил оплату труда до пяти долларов в день, то есть в два раза. И это было в два раза больше того, что они могли заработать в других автомобильных компаниях.

Он произвел революцию в массовом производстве, пустив первую автоматическую сборочную линию и приняв на работу огромное количество неквалифицированных иммигрантов.

Название: "Великая депрессия"

Комментарий: Скатывание Америки в Великую депрессию началось задолго до 30-х годов. И началось не с отчаяния, а с великих надежд во всех городках и поселках Америки. *Да... Я отправляюсь в Детройт, чтобы найти работу.*

Комментарий: Весь мир услышал, что в Детройте Генри Форд изобрел будущее... казалось, что оно слишком прекрасно, чтобы быть настоящим. В 1914 году, чтобы удержать рабочих, он повысил оплату труда до пяти долларов в день, то есть в два раза. И это было в два раза больше того, что они могли заработать в других автомобильных компаниях.

Рейтер: Легенда Генри Форда, конечно, была сильна украшена его предложением платить по пять долларов в день. Слух об этом дошел до самых отдаленных деревушек в Западной Вирджинии, Кентукки, Теннесси. Мы тоже слышали про пять долларов. Тогда это была серьезная сумма.

Аудио

Комментарий: Американцы только что называли Генри Форда третьим самым великим

"Ковбой Генри".

Плавильная печь.

человеком после Наполеона и Иисуса Христа. Наверное, они увидели в нем то, что любили в самих себе в 1927 году... Геккельберри Финн - миллионер... застенчивый крестьянский мальчик превратился в производителя автомобилей, который ненавидел лень и беспорядок, профсоюзы и Уолл-стрит. Шалун. Он был живым воплощением власти и американского принципа "каждый сам за себя"... в эру, когда промышленные магнаты значили много больше президентов. Никто лучше Генри Форда не сможет стать олицетворением путешествия всей страны по бурям двадцатых годов. Все началось в 1914 с революции в массовом производстве. Чтобы удержать рабочих, он повысил оплату труда до пяти долларов в день, то есть в два раза. И это было в два раза больше того, что они могли заработать в других автомобильных компаниях.

Потом Элсе написал еще несколько сценариев. Такое случается. Работая над фильмом, автор постоянно сверяет свои идеи со сценарием и видеорядом, потому что кино - процесс развивающийся, не стоящий на месте. Чтобы максимально реализовать свой потенциал, надо потратить много времени, сил и терпения. Наконец, наступает момент, когда все встает на свои места. Теперь можно расслабиться и успокоиться.

ГЛАВА 15.

Завершение работы над фильмом

Звуковой монтаж

Смонтированный видеоряд необходимо озвучить. Автор может работать с пятью или более фонограммами: закадровым комментарием, синхронизированным звуком, двумя музыкальными дорожками и шумами. Их необходимо свести в одну контрольную фонограмму. На видео все работы можно завершить при цифровом монтаже. Искусство проведения звукового монтажа остается тем же, но технология видео сложнее. Главные принципы одинаковы как для кино, так и для видео. Но описанные технологии имеют отношение более к кинопроизводству.

Дикторский текст. Режиссер должен присутствовать при озвучании, чтобы контролировать максимальное соответствие слов и видеоряда. Иногда это достигается путем небольших изменений изображения. Можно растягивать текст, увеличивая паузы между словами и фразами, или сокращать его, удаляя лишние слова. Необходимо следить за тем, чтобы после редактирования текст не выглядел странным или неуклюжим. Например, вы хотите убрать слово, но обнаруживаете, что фраза заканчивается на слишком высокой интонационной ноте или предложение резко обрывается. Несколько раз проверьте, какое количество текста действительно необходимо. Если вы имеете привычку писать слишком много, откажитесь от лишнего текста. Благодаря этому фильм начнет дышать.

Музыкальное оформление. Как правило, музыка записывается на две дорожки, чтобы при необходимости всегда можно было вывести одну и ввести другую. Полезно немного растянуть изображение до окончательного подбора музыкального сопровождения, так как режиссер может решить обрезать кадр в соответствии с музыкальным ритмом. Если изображение Растянуто, проблем не возникает: можно просто вырезать несколько кадров.

После наложения музыки необходимо проверить совместимость фонограмм (музыки, текста и синхронизированного звука). Постарайтесь избежать конкуренции. Закадровый комментарий не должен звучать на фоне красивой музыки, которая несет смысловую или эмоциональную нагрузку. При этом музыка всегда теряется, так как текст имеет преимущество при звуковом монтаже.

При поиске баланса между музыкой и эффектами (шумами) возникает несколько иная проблема. Многие монтажеры накладывают великолепную музыку и одновременно плотно заполняют шумовые дорожки для максимального правдоподобия. Это не так плохо, но убедитесь, что обе фонограммы удачно сочетаются. Если они совпадают в какой-то точке, придется выбирать одну из двух, так как вместе они могут произвести неприятный для слуха эффект.

Шумы (звуковые эффекты). Некоторые шумы записываются синхронно с изображением, некоторые - отдельно на съемочной площадке, покупаются в фонотеке или музыкальной библиотеке. Первые подкладываются при монтаже картины, а вторые - после завершения записи текста и музыки, то есть шумовая фонограмма обычно накладывается в последнюю очередь. Шумы оживляют фильм, создают ощущение реальности происходящего на экране. Попробуйте обойтись без них и немедленно ощутите их нехватку.

Шумы используются двояко: как натуральные и для создания общей атмосферы.

Натуральные шумы (синхронизированные звуки захлопывающихся дверей, выстрелов, падающих книг, марширующих ног) едины с изображением. Общие шумы создают атмосферу фильма, но не обязательно привязаны к определенному источнику. Мы часто слышим пение птиц, лай собаки, но не видим этих объектов на экране.

Главный вопрос использования шумов - ограничение их объема. Можно сформулировать это следующим образом: не все, что производит шум, должно звучать. Зачастую лучше использовать всего несколько шумов. Основная цель - создать атмосферу и добиться реализма, но вовсе не обязательно достоверности. Шумы накладываются не автоматически, этот процесс дает столько же возможностей для творчества, как и наложение музыки.

На каждой съемочной площадке необходимо записать несколько секунд натуральных шумов. При наложении фонограммы они заполняют пробелы или создадут атмосферу.

Лист озвучания. После наложения всех фонограмм необходимо составить лист или таблицу озвучания. Эта своеобразная диаграмма, представляющая точки ввода и вывода каждого звука на каждой фонограмме, его продолжительность и соотношение с другими звуками на других фонограммах. Эта таблица станет руководством для монтажера и звукооператора при микшировании.

Лист озвучания составляется относительно просто. Монтажер устанавливает отдельно каждую фонограмму на монтажном столе и делает отметки о точках ввода и вывода звука по счетчику кадров. Эта информация заносится в таблицу.

Работа в студии. Лист озвучания представляет основной план озвучания. Обычно я делаю две копии: для монтажера и звукооператора. Монтажер возглавляет звуковой монтаж и рекомендует звукооператору необходимые тона. Однако только режиссер имеет право окончательного решения. При микшировании рабочая копия проектируется на экран, под которым демонстрируется счетчик кадров, которые специалисты соотносят с цифрами листа озвучания.

Шумы. Многие студии имеют в своих архивах записи фоновых шумов - от пения птиц до шума вертолета. Чем лучше студия, тем объемнее и разнообразнее ее архив. Об этом нужно всегда помнить, так как несмотря ни на какие усилия и предусмотрительность, звука часто не хватает. Либо обнаруживается, что уже записанный звук необходимо усилить. Тогда фоновые шумы оказывают неоценимую помощь, поскольку их очень легко вводить на дорожку и стирать.

Микширование фонограмм. Все фонограммы должны быть сведены на одну контрольную фонограмму. Это можно сделать в один прием или путем нескольких предварительных микширований.

При наличии большого количества фонограмм, например, семи или восьми, лучше предварительно смикшировать несколько из них в одну, прежде, чем приступить к работе с

контрольной фонограммой, так как это значительно упрощает труд. Но существует и еще одна немаловажная причина: до окончательного сведения нужно собрать фонограмму "МЭ". Фонограмма "МЭ" - музыка и эффекты - необходима, если фильм будет переводиться на иностранный язык. При продаже фильма на французское немецкое телевидение у вас потребуют две фонограммы: диалоги и Телевизионный канал переведет диалоги на соответствующий язык и, используя обе фонограммы, сделает окончательный монтаж звука. В этом случае иностранный язык будет составлять единое целое с музыкой и шумами. В каком порядке лучше делать предварительное микширование? не существует. При возможности я сначала микширую музыку и (фонограмма МЭ), затем синхронные диалоги, после этого две первые фонограммы, и на последнем этапе - комментарий. Если времени и средств хватает только на одно предварительное микширование, сначала работают над музыкой и эффектами, оставляя диалоги и комментарий напоследок. Микширование звука трудоемкий процесс, так как автор пытается собрать в единое целое все элементы. Как правило, режиссер просматривает только полминуты материала за один прием, используя лист озвучания в качестве руководства. Монтажер сообщает звукооператору, как наложить и записать звук в этом отрывке. Первая запись очень редко проходит гладко: музыка звучит слишком громко, какой-то шум вообще не слышен. Вы работаете с этим же эпизодом второй раз: все идет хорошо, но музыка смикширована отвратительно. Таким образом, вы скачете взад и вперед до тех пор, пока все останутся довольны и можно переходить к следующему отрывку. При плохом качестве оригинала звук можно вытащить на студийном оборудовании. Лишний шум или гудение удаляется при помощи фильтра или дополнительного эха для усиления эффекта. Все это время вы пытаетесь создать гармоничное взаимодействие фонограмм и добиться высококачественного звука. После завершения работы прослушайте контрольную фонограмму. Если что-то не так, сейчас еще можно исправить. Особенное внимание обратите на синхронность звука и изображения.

Заглавные титры

Параллельно с подготовкой к звуковому монтажу режиссер обдумывает название, титры и оптические эффекты. Обычно все наплывы, наложения и т.д. маркируются во время монтажа. В любом случае это необходимо сделать до чернового монтажа. Титры и название - несколько иная история. Режиссер вполне может отложить принятие окончательного решения по этому поводу - какие титры, где и как они появляются - до завершения монтажа. Существуют два варианта титров: белые или цветные на черном, цветном или нейтральном фоне или наложение на неподвижное или движущееся изображение. Первый вариант не представляет особых технических сложностей. Второй может выглядеть претенциозно или драматично, но стоит дорого и требует очень квалифицированной лабораторной работы. Если вы решили использовать наложение, тщательно выберите место на экране. Во-первых, наложенные титры должны быть отчетливо видны на достаточно темном фоне. Бессмысленно давать белый или желтый текст на фоне белого неба. Во-вторых, текст не должен заслонять важной визуальной информации, то есть титры не обязательно появляются ровно в центре, но могут быть смещены вправо или влево в соответствии с фоном. Сегодня, с появлением и широким распространением компьютерной графики, кинематографисты получили огромные возможности использования титров и наложения другой информации: от простого шрифта до самых изощренных графических эффектов. Все зависит от личного вкуса и задач. Причудливые титры будут хорошо смотреться в эксцентричной картине. Научно-популярный фильм предполагает строгость стиля. Существует только одно правило: титры и названия должны легко читаться. Это означает выбор подходящего размера букв на экране, достаточную скорость прохождения по экрану. Обычно проблем со статикой или наплывом не возникает. Расстояние между словами бегущей строки настолько мало, а скорость прохождения настолько велика, что прочитать их

практически невозможно. С видеотитрами дело обстоит гораздо проще. Их записывают на дискету при линейном монтаже. Затем дискету приносят в цифровую монтажную, где с титрами можно экспериментировать как угодно, и записывают на мастер-кассету.

Получение копии фильма

Звуковой монтаж и наложение титров происходят практически одновременно. После этого можно приступить к подготовке прокатной копии. После монтажа можно попросить звукооператора заказать оптический негатив с магнитной записи, предварительно убедившись, что у вас есть дубликат контрольной сведенной фонограммы на случай, если эта фонограмма будет утеряна. После этого я считаю работу над звуком законченной. После оформления титров и названия фильм оставляют в лаборатории. Для обработки негативного монтажа. В зависимости от метража это может продлиться от нескольких дней до нескольких месяцев.

После получения первой копии проверьте синхронность и качество звука. Во-вторых, убедитесь, что в лаборатории не произошло ошибок при негативном монтаже. Однажды мне отпечатали копию вверх ногами. В-третьих, проконтролируйте качество цвета.

Как правило, в первой копии появляется несколько ошибок. Ваша задача - их выявить.

Иногда приходится делать несколько пробных копий, прежде, чем качество будет удовлетворительным. Расходы по дополнительным копиям несет лаборатория. Все это требует времени, но стоит того, так как, наконец, вы можете показать результат всех своих трудов. Теперь вы можете гордиться своим фильмом, который, по глубокому убеждению каждого автора, достоин Оскара.

ЧАСТЬ V. Особенности документалистики

Г Л А В А 16 . Киноправда или метод "реального кино"

В предыдущих главах мы обсудили методы и технические особенности производства документальных фильмов, сосредоточив основное внимание на стандартной документальной картине. Было бы полезно более подробно ознакомиться со всеми жанрами документалистики, от фильма-портрета до научно-популярного очерка, но объем книги ограничен. Наиболее серьезные трудности вызывают четыре жанра документального кино: киноправда, художественно-документальный, исторический, презентационный (рекламный) и общественно-публицистический. Именно о них хотелось бы поговорить подробно. Киноправда, или "реальное кино", как его иногда называют в Америке, скорее является методом создания картины, чем жанром документалистики. Название "киноправда" было дано радикальному эксперименту, проводившемуся в США, Канаде и Франции в начале 1960-х годов. Роберт Дрю, Рики Ликок и, в особенности, Дон Пеннебейкер посвятили много времени и усилий разработке системы использования облегченных камер, которые можно было носить на плече, применяя легкие синхронные магнитофоны. Их техническое новаторство произвело в буквальном смысле революцию, радикально изменив структуру и решение документального кино.

Какое-то время определенная часть адептов нового кинематографа придерживалась убеждения, что киноправда полностью вытеснит привычное постановочное кино. Мнения по этим вопросам разошлись, но общий метод съемок требовал соблюдения следующих принципов:

- Последовательный, естественно развивающийся сюжет с большим количеством событий;
- Отсутствие предварительной структуры;
- Непосредственное отслеживание развития сюжета в реальном времени;
- Огромный объем съемок, до 40-50:1;

- Отсутствие подсказок, режиссуры, переговоров меЖДУ режиссером или оператором и героем;
- Минимальный комментарий (или полное его отсутствие);
- Создание и структурирование фильма непосредственно на монтажном столе.

Такой подход стал новым словом в кинематографе, принятым с большим энтузиазмом и восторгом, естественно на фоне технически крепких, но скучных, статичных и предсказуемых документальных фильмов, которые демонстрировались по телесетям. Сегодня традиционные документальные картины CBS, NBC или ABC начала 1960-х забыты, в то время как фильмы, сделанные по методу киноправды, с удовольствием смотрят современные зрители.

В начале 60-х фильмы киноправды рассказывали о кризисе личности, поп-концертах, и практически ничего о политике. Кинематографисты 70-х и 80-х работали над развитием этой формы, которая сохраняет свою огромную популярность и в наши дни, особенно привлекая молодежь. Этот метод связан с названиями величайших произведений документального кино начала 60-х, он окутан покровом восторга и поклонения, обещая показать истинную правду, дать возможность выйти за жесткие рамки консервативного старомодного кино - последний аргумент выглядит особенно симпатично. Как сказал один из студентов: "Это неуправляемое кино. Оно более гуманно. Оно проникает прямо в суть вещей, сохраняя реализм и прямоту.". Я не разделяю всех восторгов по этому поводу. Существует другая объективная причина популярности киноправды: гораздо меньший объем работы. Не надо проводить исследование, писать нудный сценарий, составлять дурацкий дикторский текст, делать предварительное планирование. Можно сразу приступить к съемкам. Если что-то сделано плохо, подумаешь! Все ведь знают, что фильм делается в монтажной. Кроме очевидных преимуществ, метод киноправды имеет множество отрицательных сторон, которые недооценивают молодые кинематографисты. Прежде, чем приступить к работе, необходимо их тщательно взвесить.

Трудности съемки

Стоимость. Работая в технике киноправды, вы вступаете в зону Неизвестного, нередко не имея представления о том, что, сколько и как снимать. Вы просто включаете камеру и проводите все время в ожидании драматических событий. Но поскольку вы даже не знаете, что станет драматическим событием и когда оно произойдет, решение представляется очень простым: снимать и снимать, а это очень дорого. Запланировать и подготовить что-либо невозможно, поэтому коэффициент съемок достигает 40-50:1, что означает покупку и проявку сотен метров пленки. Видеосъемка позволяет сэкономить огромные средства, но это компенсируется очень дорогим видеомонтажом. Не зная количество съемочных дней, автор не может заранее рассчитать стоимость съемочной группы. Просматривая потрясающие ранние фильмы Дрю и Ликока, студенты забывают, что они финансировались далеко не самой бедной в мире корпорацией Тайм-Лайф.

Стоимость постпродукции может вылиться в астрономическую цифру не только по причине длительного монтажного периода, но в результате проведения регистрации, расшифровки, перезаписи и т.д. Фильм-исследование Аллана Кинга "Женатая пара" (Allan King, "A Married Couple") был снят в 1969 году за восемь недель. Предполагаемый бюджет полуторачасового фильма составлял 130 000 долларов. Однако в связи с продлением съемочного периода и необходимостью покупки дополнительной пленки, смета увеличилась 203 000 долларов. Сегодня такой фильм может стоить от 800 000 до 1 миллиона, что не так много для художественного фильма, но невероятно дорого для документального.

В поисках фильма. Некоторые кинематографисты начинают съемки, не имея ни малейшего представления о концепции. Полагаясь на "авось", они следуют простому правилу: если долго снимать, что-нибудь интересное обязательно случится. Это логика известного утверждения: если обезьяну надолго посадить к пишущей машинке, она напишет "Гамлет". Вполне очевидно, что до начала съемок необходимо выработать четкую концепцию фильма,

однако многие кинематографисты пренебрегают этим за собственный счет. Автор должен ясно представлять, о чем собирается снимать фильм, иначе он рискует погрязнуть в идеях и отснятом материале.

Дон Пеннебейкер не очень рисковал, начиная съемки фильма "Не оглядывайся" (Don Pennebaker, "Don't Look Back") о первом английском турне Боба Дилана. Дилан - противоречивый, живой и очень привлекательный персонаж. На гастролях всегда что-то происходит, но и в противном случае песни Дилана служили гарантией популярности фильма. Гораздо большая опасность подстерегала Иру Воль при работе над фильмом, получившим награду Академии, "Самый лучший парень" ("The Best Boy"). Несколько лет жизни умственно-отсталого взрослого человека - не самый многообещающий сюжет. Но фильм получил признание за теплый лирический образ героя, захватывающий процесс перемены Филли и сопереживания авторов фильма.

Часто, взвесив все за и против и придя к заключению, что тема представляет интерес, автор фильма сталкивается с тем, что ничего не происходит, события никак не развиваются. В конце концов, режиссер остается с кипой отснятого материала, который, по правде говоря, без смыслового центра или кульминации выглядит скучно.

Когда братья Майслсы приступили к работе над фильмом "Агент по продаже" (the Maysles brothers, "Salesman"), их замысел выглядел вполне интригующе: следовать за четырьмя продавцами Библий достаточно долго, и что-то произойдет. В результате братья сняли потрясающий материал, но не могли подобрать к нему ключ и сделать цельную историю. По словам монтажера Шарлотты Цверин, решение было найдено на монтажном столе.

Мы с Дейвидом стали выстраивать историю четырех продавцов примерно в том порядке, как она снималась. На это ушло очень много времени, поскольку мы двигались в ложном направлении. Четыре месяца мы пытались собрать историю четырех человек, а фильма все равно не было. Постепенно мы поняли, что нужно собирать историю Пола, трое остальных - второстепенные персонажи. Поэтому все внимание мы сосредоточили на Поле, то есть использовали только те сцены, которые могли что-то о нем рассказать. Это автоматически исключило лишний материал, на который мы потратили столько времени. (Alan Rosenthal, "The New Documentary in Action").

Что снимать. Что делать, если сюжета нет, режиссер не знает, что произойдет в следующую минуту, а десять минут съемки обходятся в 175 Долларов? В этом и заключается основное противоречие киноправды - когда включать камеру? В конфликтных, драматических или Постановочных фильмах ответ напрашивается сам собой: вам нужно Действие, драматизм и кульминация. Работая на гонках, вы снимаете старт, немного самой гонки и, естественно, финал. Рассказ о штурме высоты включает кадры подготовки солдат и первые мгновения атаки. Для фильма о представлении или спектакле нужно снять достаточно материала за кулисами, выход актеров, реакцию публики и основные события на сцене.

Но что делать, если вы снимаете жизнь простых людей, где нет явных драматических коллизий? Неужели совсем не выключать камеру? Конечно, нет. Старайтесь руководствоваться тремя правилами.

Во-первых, выбирайте сцены, раскрывающие в действии или разговоре личность, характер и мировоззрение героев. Естественный вывод: нужно чувствовать происходящее, внимательно слушать и смотреть.

Во-вторых, сцена должна чем-то завершиться: спором, взрывом эмоций, отрицанием, встречей. Даже если сцена не развивается, найдите в ней что-либо значительное: настроение или чувство.

В-третьих, со временем, просматривая рабочий материал, постарайтесь найти в нем закономерность и определить лучшее время съемок: за ужином, когда накопившееся за день раздражение членов семьи начинает выходить наружу, поздно вечером, когда дети спят, а муж с женой остаются наедине со своим разваливающимся браком.

Ключ к удачной съемке - предчувствие. Режиссер должен развивать нюх, чтобы угадывать

ход развития событий и быть к этому готовым.

Как снимать. Киноправда отрицает пересъемку или повторение вопросов интервью. Что делать, когда ситуация начинает стремительно развиваться, а у вас только одна камера? Снимайте самый важный диалог на месте событий и постарайтесь предупредить следующее действие. После этого снимите несколько промежуточных монтажных планов, чтобы монтажнику было с чем работать. Принцип съемки в технике киноправды не очень отличается от традиционного документального кино. Попробуйте понять сцену, докопаться до сути происходящего, определить центр развития действия и снимайте.

При работе над фильмом "Кризис" Дону Пеннебейкеру (Don Pennebaker, "Crisis") потребовалось снять совещание в Белом Доме с участием Президента Кеннеди по поводу приема двух черных мальчиков в школу на юге США. Интересно посмотреть, как он планировал провести съемку и как менялась его стратегия по мере развития ситуации.

Я сказал звукооператору, чтобы он не выходил на середину комнаты. Делай со звуком, что хочешь, но не стой посередине пространства, потому что мне нужна полная комната народа. В комнате происходили самые невероятные вещи. Это была наша первая попытка снять полное людей помещение, нам было очень трудно.

Обычно начинаешь с общего плана и заканчиваешь ;; на любом персонаже, который заставляет сцену работать, или который тебя интересует, переходишь на предельно крупный план и следишь за ним, в общем, работаешь в этом направлении.

В данном случае все пришлось делать наоборот, постоянно отъезжая, потому что каждый раз, когда Президент что-то говорил, делал, вокруг него г: начинали суетиться, двигаться, переходить с места на место человек восемь. Происходил какой-то ритуальный танец, который имел, по-моему, 4 отношение к утекавшей из системы власти. (Из книги P.J. O'Connell "Robert Drew and the Development of Cinema Verite in America")

Монтаж

Девяносто процентов фильмов, сделанных по методу киноправды, создаются и принимают окончательную форму на монтажном столе. Иногда автор чувствует сюжет, но не может сформулировать его, пока материал не отобран и частично не смонтирован. Поэтому особенное значение имеет выбор творческого и думающего режиссера монтажа.

Монтаж сценарного фильма достаточно прямолинеен. Собрать материал с начала до конца по четкой сюжетной линии нетрудно. Режиссер фильма, снятого в технике киноправды, почти никогда не может определить его Центральное событие или сюжетную основу, поэтому говорить о спокойном и последовательном процессе монтажа не приходится.

С чего начать, учитывая все эти проблемы? Я отбираю особо понравившиеся мне сцены и обдумываю их внутренний механизм и смысл. Сейчас я не беспокоюсь о месте этих сцен в фильме. После завершения Работы над сценой я выписываю все данные на карточку и прикалываю ее к стене. В зависимости от фильма такая работа может продолжаться несколько дней или месяцев. Постепенно проявляются внутренние связи, сюжетные линии, значение. Иногда это происходит в монтажной, иногда в° время отдыха.

Примерно раз в неделю, самостоятельно или вместе с коллегами я просматриваю карточки в поисках связующих звеньев. Медленно, но неизбежно вырисовывается структура фильма. Сложность монтажа становится ясна из записок Эллен Ховде, которая была монтажником и вторым режиссером на фильме Майслсов "Серые сады" ("Grey Gardens"). Это портрет двух необычных женщин, Эдит Буве Беаль (Старшая Эдди) и ее пятидесятипятилетней незамужней дочери, которую тоже зовут Эдди. Снимал фильм Эл Майслс, а записывал Дейвид Майслс. Я спросил миссис Ховде, сказали ли ей братья, как они хотят сделать фильм.

Нет. Никогда. У них не было никакой идеи. Просто два обаятельных человека, может быть из этого получится история...

Получив материал, мы какое-то время привыкали к нему. В общем, он получился очень странным. Без монтажа нельзя было понять, есть ли что-нибудь стоящее, потому что это был просто поток сознания. Постоянные повторы. Никакой структуры. Никаких событий. Не было точки, вокруг которой выстраивался диалог. По большому счету весь материал был одинаковый, мы старались вникнуть в его суть, найти мотивацию, сконденсировать, чтобы выделить психологические интонации.

Я все время пыталась понять взаимоотношения героинь. Наверное, выражаясь языком кинематографии, ^ мы двигались в сторону психологического романа чувств,, а не романа содержания. :

Думаю, что мы не очень представляли себе, куда идем (по крайней мере, в начале).

Наверное, всем было ясно, что действия нет. Мы не понимали, что же все-1 таки происходит. Мы с Маффи (моим коллегой) решили определить главные темы фильма простыми вопросами: почему мать и дочь живут вместе? Возможно, младшая Эдди приехала, чтобы позаботиться о матери, а властная мать сделала все, чтобы дочь не уехала? Было ли их сосуществование своеобразным биологическим симбиозом?

Основные правила

Киноправда предъявляет кинематографистам и сюжетам более строгие правила, чем обычное документальное кино. Съемки, которые могут продлиться несколько месяцев, а то и лет, чаще проводятся не в общественном месте, а в частном доме, что требует от автора открытости, свободного проявления чувств и понимания. При таких обстоятельствах с самого начала необходимо установить правила, которые определят и помогут сгладить отношения между кинематографистом и героем. Основные вопросы приходится решать каждый раз, а нюансы меняются в зависимости от ситуации.

Время съемки: Можете ли вы снимать в любое время, при каждом удобном случае или только в определенные часы?

Освещение: Имеется ли возможность заранее установить осветительную аппаратуру на все время съемок (что предпочтительнее), или придется каждый раз устанавливать свет заново?

Доступ: Разрешены ли съемки в любом месте или существуют ограничения доступа?

Запись: Можете ли вы записывать все или существуют запреты на какие-то темы?

Конечно, лучше получить наиболее полный доступ в надежде, что герой будет доверять вашей компетенции.

В середине 70-х в Англии Роджер Греф снял сериал "Решения". Съемки производились во время обсуждения наиболее важных решений, принимаемых тремя крупнейшими британскими корпорациями, включая Бритиш Стил. Фильмы разрушили все барьеры, внедрили технику киноправды в мир корпораций, демистифицировали методы работы Деловых структур. Подобные съемки осуществлялись впервые. Перед 1рефом стояла сложнейшая задача: получить доступ в деловые круги, завоевать их доверие и убедить руководителей в том, что фильм принесет пользу компании и общественному благосостоянию. Основные правила, Разработанные Грефом вместе с корпорациями, заключались в следующем:

- Кинематографисты будут производить съемки только по обоюдному согласию сторон.
- Никакой информации в газеты. Это было особенно важно, когда происходил обмен конфиденциальной информацией.
- Фильм выйдет после согласования сторон. Другими словами, кинематографисты не предполагали нарушения каких-либо прав героев.
- В компенсацию пункта 3 кинематографисты потребовали полный доступ к одному или двум выбранным ими героям, то есть право съемки в любое время и участие в любых разговорах.

- Съёмки производятся без дополнительного освещения, постановочная съёмка запрещена.

Ричард Лейтерман, снимая фильм "Женатая пара" для Алана Кинга, практически жил вместе с Билли и Антуанеттой Эдварде в течении двух месяцев. Здесь действовали три главных правила:

- Любое общение между кинематографистами и героями запрещалось;
- Кинематографисты имели право приходить в любое время, днем или вечером, и снимать все, что не находилось за закрытыми дверями;
- Герои должны продолжать разговаривать или выполнять действия, независимо от прихода кинематографистов и начала съёмки.

Недавно я расспрашивал Лейтермана о той съёмке. Выяснилось, что доверие Эдвардсов к оператору, их уверенность в его тактичности и компетентности, перевешивало все установленные правила. Тяжелые, яростные ссоры, когда Билли вышвыривал Антуанетту из дома, - да, все это было. Билли и Антуанетта собираются заняться любовью - оператор снимает ласки, но камера выключается, как только они исчезают в спальне. Составить правила не так сложно, но соблюдать их нужно с долей осторожности. Даже получив разрешение на съёмку в любое время в любом месте, необходимо руководствоваться здравым смыслом. В 1963 году Роберт Дрю, Рики Ликок и Дон Пеннебейкер получили разрешение Джона Кеннеди на съёмку конфиденциальных заседаний. В сущности, Кеннеди предоставил кинематографистам свободный доступ на все заседания, но вот что рассказал Ликок критику О'Коннеллу:

Пеннебейкер (другой оператор) замечал, что Президент иногда начинал поглядывать на камеру. Тогда Пенни прекращал съёмку. Потому что, если этого не сделать, Президент через несколько минут скажет "Стоп!". Тогда возникнет проблема возобновления съёмки. Придется просить разрешения Президента. Если оператор останавливался по собственной инициативе, тогда он мог снова включать камеру, когда захочет. Подумаешь, пропустим что-то важное. Зато можно начинать съёмку в любой момент.

Критические замечания

На протяжении многих лет киноправда подвергалась шквальному огню критики. Прежде, чем начинать работать в этой технике, надо знать основные аргументы противников этого направления документалистики.

1. Упрощенность и безыдейность. Эта претензия предъявлялась в основном Фреду Вайзману теми критиками, которые считают, что его фильмы лишь поверхностно отражают суть общественных институтов. Без глубокого социологического или экономического анализа (который отсутствует в его картинах) фильм не представляет особого интереса.

2. Выбор персонажей - основа фильма. Суть претензии в том, что для создания фильма в стиле киноправды не требуется особого таланта. Все, что нужно, - правильно выбрать героя или тему. Найди верный обаятельный характер, типа Битлз, Леонарда Коэна или популярного гонщика, и фильм в кармане.

3. Портреты поверхностны. В самом начале киноправда претендовала на создание глубоких психологических портретов; адепты этого движения утверждали, что только они смогут, преодолев все внешнее и наносное, Раскрыть "настоящего" человека. Это заявление теперь подвергается серьезным сомнениям: критики считают, что при любой технике съёмки герой одинаково настороженно относится к камере.

4. Метод незтичен. Основной аргумент заключается в следующем: Персонажи не отдают себе отчет в том, какое влияние может оказать фильм на их личную жизнь и судьбу, а кинематографисты используют их для славы и денег.

Многие критические отзывы необходимо принимать всерьез. Однако, по-моему, критики

перестарались. Принимая во внимание прошлый опыт, можно с уверенностью сказать, что большинство серьезных кинематографистов работали с энтузиазмом и состраданием, их фильмы демонстрируют глубокое понимание человеческой природы, семьи, общественных институтов и социальных акций, что было бы невозможно при использовании других методов документалистики. Они обогатили традицию документалистики и проложили благородную дорогу, по которой следуют многие достойные авторы.

Мыльная опера в стиле киноправды

Когда я писал предыдущий абзац для первого издания, сериалы "Реальный мир" ("The Real World") и *Sylvannia Waters* еще не были созданы. Оба проекта - неожиданные отклонения от "заслуженного" пути. Насколько они конкурентоспособны - другой вопрос, но оба стараются направить развитие киноправды в новом направлении.

"Реальный мир" появился на американском телевидении в 1992 году в качестве развлекательно-документального эксперимента MTV. Телекомпания взяла в аренду мансарду в Нью-Йорке и поместила туда семь взрослых людей, которые до того ни разу не встречали друг друга и были отобраны из сотни претендентов. Несколько видеокамер, по очереди или одновременно, работали в течение трех месяцев подряд.

Сериал смонтирован в прыгающем стиле MTV. По отзыву журнала *Entertainment*, "он очень тонко ублажает фантазии аудитории MTV: ну не круто ли пожить в упакованной нью-йоркской мансарде вместе с несколькими классными людьми, чтобы тебя еще и на камеру все время снимали - все твои глупости и самые секретные мысли. А вокруг постоянно играют хиты MTV.". Мне "Реальный мир" совсем не понравился - скучно и все неправда. Они использовали технику киноправды, чтобы симулировать жизненную мыльную оперу, но все-таки заставили вас стремиться к настоящему китчу.

"Сильвания Уотерс" Пола Ватсона (BBC и ABC, 1993) еще одна мыльная опера. Съемки заняли девяносто часов на видео. В результате получилось двадцать серий по тридцать минут. Сериал сохраняет ту же воинственность и синтетичность, что и работа Ватсона 1974 года "Семья",

Сильвания Уотерс - пригород Сиднея в Австралии. Сериал представляет комфортабельную жизнь семьи среднего класса. Все сделано в технике киноправды. К счастью для зрителей, семья не без странностей и переживает множество проблем: старение, алкоголизм, трудности с детьми.

Когда сериал показали по BBC, британская публика отнеслась к героям с некоторой долей презрения. Сериал еще раз доказал существование английского снобизма и предвзятого отношения к австралийским братьям по разуму. По словам газеты "Дейли Мейл", "Британия встречает своих соседей из ада".

В моем восприятии и "Реальный мир", и "Сильвания Уотерс" не обладают ни каплей достоверности. Меня беспокоят не столько "выстроенные" интервью (между прочим, нарушение традиции киноправды) или нарочито сумасшедший стиль съемки. И то, и другое - просто стилистический прием. Меня беспокоит неспособность кинематографистов проникать вглубь явлений. Для того, чтобы прием киноправды сработал, автор должен быть глубоко заинтересован своей темой и снимать с умом и чувством. Просто включать камеру недостаточно.

К счастью, в противовес мыльным операм, киноправда продолжает жить и творить настоящие произведения. Флаг все еще развевается, вдохновляя новых творцов.

Г Л А В А 17 . На стыке журналистики и кино

В детстве я часто ходил в Британский музей. В отделе археологии мне больше всего нравилась фигурка из гранита: голова бородатого мужчины, тело быка, крылья орла и хвост льва. Тогда мне не приходило в голову, что это символическое изображение художественно-документального кино. Как и эта фигурка, документальная драма - странное существо. Художественно-документальное кино (документальная драма или докудрама), возникнув в

80-х и 90-х годах, стало очень популярным на телевидении. В этом жанре сняты отдельные фильмы - "Скоки" ("Skokie"), "Посланники Октября" ("Missiles of October"), "Убийство дитя Атланты" ("The Atlanta Child Murders"), "Слепая амбиция" ("Blind Ambition"), и минисериалы: "Синатра" ("Sinatra"), "Слепая амбиция" ("Blind Ambition"), "Вашингтон: за закрытыми дверями" ("Washington: Behind Closed Doors") и т.д. Докудрама оккупировала область художественного кино: JFK, "Список Шиндлера" ("Schindler's List"), "Малькольм Икс" ("Malcolm X"), "Во имя отца" ("In the Name of Father"). Поскольку документальная драма включает в себя такой широкий спектр драматических форм, ее можно разделить на два совершенно разных направления.

Биографические и развлекательные фильмы. В эту категорию относятся девяносто процентов документальных фильмов, которые мы видим в кино и по телевидению: "Сержант Йорк" ("Sergeant York"), "Бейб" ("The Babe"), "Мей Вест" ("Mae West"); сериалы о Фрэнке Синатре и семье Джексонов. Сюда можно включить и фильмы о самых громких убийствах. Критика обвиняет такие произведения в погоне за высокими рейтингами и развлекательностью, отходе от исторической правды. На телевидении США их производство осуществляется чаще всего драматическим отделом, а не отделом новостей или документального кино. (Более полную информацию о документальной драме см. в книге Алана Розенталя "Создание документальной драмы" (Alan Rosenthal, Writing Docudrama [Boston: Focal Press, 1994]).

Расследование (реконструкция). Эта категория не так распространена, как первая, хотя завоевала не меньший зрительский интерес: "Смерть принцессы" ("Death of a Princess"), "Смерть впереди: катастрофа Эксон Валдес" ("Dead Ahead: The Exxon Valdez Disaster"), "Кто бомбил Бирмингем" ("Who Bombed Birmingham"), "И оркестр играл" ("And the Band Played On"), "Гражданин Кон" ("Citizen Cohn").

Это серьезный жанр документалистики. Он гораздо ближе к журналистике, чем к традиционной драме. Несмотря на то, что в фильмах широко использованы драматические формы, герои, диалоги, их движущая сила - неутомимое исследование. Они разоблачают зло и раскрывают тайны во имя общего благосостояния, а не только ради высоких рейтингов. Их высшая цель - представить мощное, захватывающее драматическое произведение, которое, тем не менее, максимально приближено к правде. Это и есть основная социальная роль документальной драмы, которая является ее моральным императивом. Именно на этом аспекте документальной драмы я хотел бы остановиться в данной главе.

История жанра

Богатая история документальной драмы украшена самыми известными именами и фильмами пантеона документалистики, среди которых Гарри Ватт "Северное море" (Harry Watt, "North Sea"), Хампфри Дженнингс "Огонь" (Humphrey Jennings, "Fires Were Started"), работы Вилларда Ван Дайка и Лео Хервица, более поздняя картина Петера Ваткинса "Военная игра" (Peter Watkins, "The War Game"), Кена Лоаха "Кэти, вернись домой" (Ken Loach, "Cathy Come Home"), фильмы Криса Раллинга (Chris Railing) для BBC. Однако эти и другие работы вызвали много теоретических споров. Как разделить правду и вымысел? Чему можно верить безоговорочно, а к чему относиться с сомнением? Это насущные вопросы, так как основу документалистики составляет отношение к жизненной правде. В документальной драме обнаруживаются целые пласты, где фантазия представлена как факт, реальность. Несмотря на это, документальная драма продолжает привлекать серьезных кинематографистов. Лесли Вудхед (Leslie Woodhead), создатель многих неординарных фильмов для Британского телевидения, считает, что этот жанр является, в определенном смысле, последним средством. "Это дает возможность делать то, с чем не справляется ортодоксальная документалистика, рассказать историю, которую невозможно передать традиционными средствами документального кино". Что такое невозможная история? Для Вудхеда это может означать все, что угодно: от истории советского диссидента, заключенного в психбольницу, до фильма "Стачка" ("Strike") о вторжении советских войск в Чехословакию. Вудхед стремится как можно точнее воссоздать историческую правду. Для этого он

использовал, по мнению сценариста Дейвида Болтона, очень конструктивные средства: "Никаких выдуманных персонажей. Никаких выдуманных имен. Никаких художественно-драматических приемов - плодов творческого воображения сценариста (режиссера), кроме безупречного протоколирования того, что происходило в действительности. Для нас художественная документалистика - упражнение в журналистике, а не в драматическом искусстве."

Фильм Вудхеда "Предмет борьбы" ("A Subject of Struggle") рассказывает о судебном процессе над пожилой китайкой в разгар Культурной Революции. В 1972 году, во время работы над фильмом, происхождение и сущность культурной революции оставались загадкой. Из Китая не было получено ни единого, даже самого малого, документального материала. Вудхеду удалось достать расшифровку стенограммы судебного процесса. Он посоветовался с синологами, провел исследование и взял стенограмму за основу своей докудраны. В основе фильма о советском диссиденте генерале Григоренко - подробные дневниковые записи, которые он умудрился тайно передать из тюрьмы.

Одним из самых известных художественно-документальных фильмов середины 60-х стал фильм "Кэти, вернись домой" ("Cathy Come Home") о тяжелом положении бездомных в Англии. Он был показан по BBC три раза и действительно помог тем, кто не имел крыши над головой. Сценарист Джереми Санфорд взял за основу историю своей близкой подруги, которую выселяли из дома и лишали родительских прав. Санфорд провел подробное исследование ее жизни и написал окончательный вариант сценария в драматической форме. Мне было любопытно, как Санфорд принял такое решение, и при нашей встрече в Лондоне я спросил его, почему вместо документальной съемки он выбрал драматический сюжет и актеров. Вот что он ответил:

Человек в несчастье не очень разговорчив. При живых съемках можно поймать эмоциональные вспышки, но на них не построишь весь фильм. Артисты, имея в руках сценарий, не сталкиваются с этой проблемой. Кроме того, в то время съемки в : ночлежках были запрещены. Даже если бы мне разрешили войти внутрь и снять фильм, я не смог бы в полной мере отразить реальное эмоциональное , состояние находившихся там людей. Я увидел все это в форме пьесы - ситуации, о которой каждый сознательный человек не может не написать.

Кроме этого фильма Санфорд снял еще несколько докудран, включая картину "Эдна-алкоголичка", поэтому я попросил его подробнее объяснить суть жанра. "Как я уже сказал, эта форма используется, если события невозможно снять традиционными методами документалистики, либо потому, что они уже в прошлом, либо потому, что засекречены. Так что, если снимать обычную документальную картину, можно уничтожить то, что пытаешься показать."

Санфорд и Вудхед привели исчерпывающие аргументы в защиту докудраны. Сделав выбор в пользу этого жанра, кинематографист сталкивается со следующими проблемами: (1) как снять фильм, максимально приближенный к действительности; (2) как проинформировать аудиторию о характере и качестве используемого материала.

Проблемы и решения

Докудрама связывает вам руки. Вы не можете просто придумать сюжет, не можете аккуратно связать его по принципу "петелька-крючочек" как в художественном произведении, потому что работаете с реальными фактами и персонажами. С чего начать? Я делаю короткие заметки:

1. Фактическое развитие сюжета со всеми именами и датами.
2. Несколько слов о форме и возможном подходе.
3. Все, что привлекло внимание во время исследования: интересные события, неожиданные персонажи, главные проблемы, конфликты и т.д.

Сюжет

Пользуясь своими заметками, вы начинаете составлять сюжетную линию. Это означает, что вы должны сформулировать в двух-трех предложениях, о чем ваша история и как она будет развиваться.

1. "Лунные горы": двое мужчин пытаются выйти к истокам Нила. История о том, как они старательно борются за славу и известность.

2. "Диана: подлинная история": девушка пытается изыскать внутренние резервы для борьбы со своим мужем и нормами социального поведения, принятыми в королевской семье.

Ситуация осложняется, если в основе фильма не история какой-то личности, а событие или катастрофа. Несмотря на то, что история стала главной новостью дня или года и не сходит с газетных заголовков, можно сломать себе голову в поисках драматической завязки для документального или художественного фильма. Единственный способ - сосредоточиться на самом интересном, драматическом и увлекательном.

Возьмем, для примера, историю катастрофы в Локерби. В 1988 году над городом Локерби в Шотландии взорвался аэробус авиакомпании "Панам". Погибло более двухсот человек. В деле обвинили ливанских или сирийских террористов. Так как Ливия отказалась выдать подозреваемых, ООН ввела санкции против этой страны. Родственники погибших подали иск на миллионы долларов в качестве компенсации.

Задача: сюжетное решение телевизионного фильма.

Вот некоторые решения моих студентов:

- a) Жизненные истории жертв катастрофы до трагедии;
- b) Заговорщики, теракт, бегство;
- c) Локерби до и после катастрофы;
- d) родственники против "Панам".

"Гранада телевижн" сняла фильм "Почему Локерби?". Сценарист Майкл Итон рассказал мне, что сначала думал написать сценарий о группе террористов, подготовившей взрывное устройство. Во время исследования Майкл и продюсер фильма обнаружили еще одну драматическую историю: "Панам" и развал системы безопасности компании. Они решили использовать в фильме два сюжета, которые заканчиваются взрывом и пожаром.

Получилась история двух организаций: международной авиакорпорации и международной террористической группы.

Мы решили исследовать эти организации сверху вниз - от совета директоров компании до тех, кто сидит у рентгеновского аппарата в аэропорту, от тех людей, кто разъезжает по всему миру в поисках спонсоров терактов, до рядовых исполнителей, проносящих бомбу в ручной клади.

Таким образом, фильм станет противопоставлением организации работы двух структур.

Самое удивительное, что они не так уж отличаются друг от друга. (Alan Rosenthal, "Writing Docudrama", [Boston: Focal Press, 1994]).

Выбор персонажей

Герои докудрамы - реальные люди, поэтому часто выбор весьма ограничен. История ясна, а главных действующих лиц не найти. В идеале, нам нужен герой, который будет продвигать сюжет в заданном нами направлении. Но, как правило, идеального героя не бывает.

Иногда приходится соединять нескольких героев в одном, как в фильме "И оркестр играл".

Иногда нужно ввести несколько действующих лиц, чтобы дать историю целиком ("Военная игра", "Смерть впереди: катастрофа Экксон Валдес").

"Смерть впереди" рассказывает о разливе нефти на Аляске. Сценарист Макл Бейкер целый вечер рассказывал мне о том, как они искали героев истории.

Долгое время мы думали, что основой драматического напряжения истории станет рыбак. Еще был парень по имени Келли, который практически в одиночку начал операцию по спасению животных... Тогда я начал подумывать о том, чтобы немного сократить масштаб полотна и рассказать обо всем через Келли. А может выбрать историю капитана? Но все варианты один за другим отпадали. Келли был слишком "гринписовский". История капитана была не полной: его снимали с корабля, а потом он не появлялся до самого судебного процесса. (Alan Rosenthal, "Writing Docudrama", [Boston: Focal Press, 1994]).

Если поиск центрального героя заканчивается неудачей, его нужно просто придумать. Именно так и поступил Эрнест Киной, автор фильма "Скоки" (Ernest Kinoy, "Skokie"). Главный герой картины - вымышленный персонаж, переживший гитлеровский холокост. Он яростно выступает против маршей неонацистов. Прием прекрасно срабатывает. Перед нами обаятельный герой, в котором воплощены доводы тысяч противников неонацизма. Однако пользоваться таким приемом надо с осторожностью, потому что он может размыть границу между вымыслом и правдой и поставить объективность и правдивость всего фильма под сомнение.

Синописис - простой план фильма

В общих чертах мы обсудили принципы составления синописиса в седьмой главе. В докудраме писать синописис тоже не обязательно, но он станет большим подспорьем при работе с фактической основой картины. Синописис пишется после выбора героя и определения сюжетной линии.

Это первая попытка спланировать сюжет. Как правило, синописис представляет собой перечень основных эпизодов. Их можно пронумеровать. В каждом эпизоде нужно указать место и действия героев, иногда даже отрывки диалога. Ниже приведено начало синописиса моего фильма о британском исследователе Палестины 19 века.

1. Кембридж. Лужайка Университета, 1865 г. Толпы студентов. Преобладают студенты Королевского колледжа. Внутри помещения ПАЛМЕР благодарит аудиторию за помощь в организации путешествия в Святую Землю.
2. Оазис в пустыне. На солнце греются три британских офицера. Четвертый приезжает на верблюде. Он сообщает, что от ПАЛМЕРА нет никаких известий, он мог потеряться.
3. Шикарная вилла. Ужин закончен. Мужчины в смокингах. ПАЛМЕР показывает на карте Синайского полуострова безымянную пустыню, по которой сорок лет бродили Дети Израиля. "Господа, при помощи вашей финансовой поддержки и моих усилий я намерен дать язычникам истинного Бога и осветить тьму".
4. Представительство Великобритании, Иерусалим, 1878 год-На столе разные напитки. Офицеры рассматривают карту-БАГЛИ беспокоится, что ПАЛМЕР мог попасть к Туркам, тогда золото пропадет. ФРАНКЛИН считает, что ПАЛМЕР погиб. БАГЛИ, решительно: "Дорого придется заплатить, если история выйдет наружу. Палмера надо найти во что бы то ни стало."

Из примера видно, что синописис написан на скорую руку. Это не литературное произведение. Он не предназначен для публикации. Этот документ просто поможет вам и продюсеру понять, как развивается сюжет.

Технические приемы

Портреты героев фильма. При наличии хорошей истории или характера стоит подумать о том, чтобы главные герои играли самих себя. Они были непосредственными участниками событий, свидетелями происходящего и могут вспомнить впечатления и диалоги. Снимать непрофессионального актера трудно, но фильм от этого только выигрывает, как, например,

картина Джека Голда "Девяносто дней" (Jack Gold, "Ninety Days"). Это подробная история молодой белой южно-африканки, арестованной за политическую деятельность по закону девяноста дней. В основу легла автобиография Рут Ферст, которая сыграла в фильме саму себя. После просмотра критики единодушно решили, что Ферст внесла элемент реальности происходящего, которого не хватало фильму, когда ее роль исполняла актриса.

В середине 80-х Канадская Ассоциация Кинематографии сделала аналогичный фильм о канадском враче, который, пренебрегая распоряжениями правительства, руководил клиникой, где производились аборт. Он был убежден, что женщина имеет полное право самостоятельно распоряжаться своим телом. В фильме показана работа клиники, преследования со стороны правительства, два-три судебных разбирательства с врачом, его оправдание и, наконец, отмена закона, запрещающего аборт. Врач играет самого себя, и это только усиливает впечатление от картины.

Обоснованность. Большинство документал рассчитано на то, что зритель изначально верит всему происходящему на экране и пребывает в полной Уверенности, что именно так все происходило в действительности. Это главное преимущество фильма "Кэти, вернись домой". Во время выхода Картины истории о бездомных периодически появлялись на первых страницах всех британских газет. Таким образом, фильм наложился на знания и представления зрителей об аналогичных фактах и ситуациях.

В одной из сцен Кэти ночует на заброшенной стоянке трейлеров. За Несколько месяцев до выхода фильма по радио прозвучала документальная передача "Жизнь на колесах", записанная прямо на месте событий.

Именно ее в точности воплотил на экране Санфорд. На стоянке вспыхивает смертоносный пожар. И это происшествие основано на реальном факте: ужасающие цифры жертв среди детей уже были широко известны в Британии. Вот комментарий Санфорда:

Практически все события фильма основаны на реальных фактах. Сцена, в которой Кэти в общей драке колошматит одного из работников стоянки, сочетает два происшествия. Первая драка произошла после того, как директор стоянки вышвырнул одного из обитателей за то, что тот согласился дать интервью. Второй раз это случилось из-за ребенка, который, по мнению обитателей, умер от дизентерии. Я скомбинировал два инцидента в один эпизод, в котором обитатель стоянки пишет в газету письмо о смерти ребенка. (Из книги Alan Rosenthal, *The New Documentary in Action* [Berkley and Los Angeles: University of California Press, 1971]).

Метод Санфорда заключался в следующем: взять драматическую ситуацию, исследовать факты и сплести историю, основанную на фактическом материале. Более популярный метод - точное воссоздание исторического инцидента, как в фильмах "Суд Бернхарда Гетца" ("The Trial of Bernhard Goetz") или "Убийство дитя Атланты" ("Atlanta Child Murders"). Однако, в последнем случае самое незначительное отклонение от правды может разрушить правдоподобие и эффективность всей программы.

Так произошло с фильмом Антони Томаса "Смерть принцессы" (Antony Thomas, "Death of a Princess"). В этом фильме (при помощи актеров) показана публичная казнь принцессы Саудовской Аравии и ее любовника за всяческие сексуальные нарушения законов ислама. Это реальное происшествие, широко освещавшееся в европейской прессе. Кроме этого, в фильме показана общая картина нравов саудовской аристократии, которой многие не поверили. К счастью, Томас смог привести доказательства всех упомянутых фактов. Чтобы соблюсти пропорции, необходимо отделить центральные события от случайных выдумок. В фильме "Кэти" все лирические эпизоды вымышлены, но пожар в трейлере основан на реальном факте - без этого не может быть фильма. В "Смерти принцессы" все бытовые эпизоды можно рассматривать как несущественный вымысел. В отличие от них сцены, в которых арабские женщины на Мерседесах катают своих любовников, стали серьезной политической и социальной критикой общества и Томас сумел доказать их истинность.

Точность диалогов. Чтобы создать эффектную докудramу, необходимо найти наиболее точные источники диалогов и комментария. Чаще всего - это письма, дневники, интервью, газетные статьи, иногда - судебные отчеты. Именно так работал Стенфорд над фильмом "Кэти":

Работая с газетами, я наткнулся на материалы [Г судебного разбирательства по поводу пожара, ставшего ключевым событием фильма. Я разобрал материалы судебного процесса и более-менее точно перевел происшествие на звуковую дорожку. Например, у меня есть сцена, когда девушка рассказывает, как трейлер наполнился дымом, и она выскочила оттуда с маленьким Гарри на руках. "А что случилось с остальными?" - спрашивает судья. "Они все сгорели," - отвечает она. Эта сцена дословно взята из судебного отчета.

Соответствие места действия и характеров. В художественных картинах выбор съемочной площадки определяется дешевизной, экзотичностью и приемлемыми условиями работы. Такие факторы, как точность и достоверность, учитываются в последнюю очередь. Но без достоверности не может быть документальной картины, особенно в отношении эпохи, декораций, костюмов и художественного оформления. В фильме "Забастовка" ("Strike") для воссоздания атмосферы Польши и Гданьска 70-х годов было использовано несколько сотен фотографий, которые определили не только оформление, костюмы и грим, но и выбор актеров. Рут Ферст специально работала с художником фильма "Девяносто дней", чтобы как можно точнее отобразить атмосферу камеры южноафриканской тюрьмы. В принципе, точность определяется бюджетом. В 70-х на BBC было снято два великолепных исторических сериала: "В поисках Нила" ("The Search for the Nile") и "Исследователи" ("Explorers"). Первый сериал Рассказывал об исследователях Африки, таких как Бертон и Спек, а Второй подробно излагал истории Пизарро, Колумба, Фон Гумбольта и Других. Оба сериала снимались в реальных условиях. Расходы были огромными, но достоверность стоила того.

Право зрителя на информацию. Очень важно проинформировать Зрителя о том, что он видит на экране: документальную съемку, вымысел, инсценировку или вымысел, основанный на реальных фактах. Как сказать ему об этом? Одно из решений можно увидеть в фильме Роберта Васа "Этого нужно избежать" (Robert Vas, "The Issue Should Be Avoided") и фильме Джима Годмилова "Далеко от Польши" (Jill Godmilow, "Far from Poland"): субтитры, точно указывающие, что происходит на экране.

Другой метод - указать в начале фильма, какие персонажи настоящие, а какие - выдуманные, какие представлены "реальными людьми", а какие - актерами. Можно проинформировать зрителя о фактической основе происшествий и диалогов, чтобы он с самого начала понял авторское решение фильма. Некоторые оставляют обоснования на финал фильма, однако я считаю, что это предпочтительнее сделать вначале, чтобы зритель мог смотреть фильм в перспективе.

Ответственность. В отношении докудramы часто возбуждаются иски о клевете или защите собственного достоинства. Ни один сценарий не будет принят телесетями до тех пор, пока не будет полностью соответствовать общепринятой практике компании в этой области. Каждая телесеть имеет собственные правила работы в этом жанре, поэтому, подавая сценарий или заявку, лучше с ними ознакомиться. Дайте просмотреть свой сценарий юристу, чтобы он проверил его на возможность возникновения потенциальных претензий.

Примеры

Идея докудramы может возникнуть как угодно. Зачастую источником являются происшествия, взятые из заголовков газет, как "Судебный процесс Бернхарда Гетца" ("The Trial of Bernhard Goetz") и "Убийство дитя Атланты" ("Atlanta Child Murders"). Иногда фильм рождается из политических событий, как фильмы Лесли Вудхеда. Иногда это биография, история, общественная или личная жизнь.

Одной из лучших британских докудрам стал фильм Дейвида Ходсона "Письма

бомбардировщика" (David Hodgson, "Letters from a Bomber Pilot"), представленный Темз Телевижн в 1985 году. Он очень интересен с методологической точки зрения.

Мать Дейвида Ходсона умерла в 1978 году. Разбирая ее вещи, брат и сестра Дейвида наткнулись в верхнем ящике комода на пачку старых писем. Это была переписка между старшим братом Дейвида Бобом и его родителями и друзьями, датированная 1940-1943 годами. Боб, пилот

Королевских военно-воздушных сил, пропал без вести над Европой в марте 1943 года. Для Дейвида, которому было тогда шесть лет, старший брат был лишь смутным воспоминанием. Письма открыли реального исчезнувшего Боба. И не только это. Очень живо они передавали ощущения молодого летчика первых лет войны. Откровенно и с юмором в них описывались тренировки, друзья, попойки, крушения, влюбленность. И, конечно, впечатления от боевых операций.

Рассказав историю своим детям, Дейвид почувствовал, что она будет интересна и важна для широкой аудитории. Используя письма как основу сценария, он начал разыскивать людей, которых брат упоминал в своих рассказах. В результате получился фильм об одном из пятидесяти пяти тысяч летчиков ВВС, павших в сражениях Второй Мировой Войны. Один конкретный человек и одна семья, но история вызывает отклик в душе любого ветерана и предупреждает молодежь о страшной, невосполнимой цене любого конфликта.

Фильм уникален, но сделан удивительно просто. Комментарий, прочитанный Дейвидом, отражает его личную точку зрения. Письма, которые легли в основу сценария, иллюстрированы хроникальным материалом и реконструкциями. Иногда случай или настроение, подсказанные письмом, воплощаются в вымышленных сценах. Например, рассказ Боба о влюбленном Хьюги сопровождается небольшой сценкой: два курсанта дразнят своего несчастного приятеля. Остроту фильму придает то, что Дейвид познакомился с некоторыми людьми, упомянутыми Бобом в письмах, и взял у них интервью. Они появляются на экране с рассказом о событиях, который прерывается реконструкциями, голос рассказчика за кадром сменяется диалогом актеров. Простой технический прием работает великолепно:

Видеоряд

Фотографии Боба в детстве, семейные снимки.

Боб с моделью корабля, Боб с сестрой.

Архивные съемки взлетающего аэроплана, аэростаты, диспетчер управляет полетами.

Фотографии юного Боба с моделью самолета, переход на фото Боба в форме среди других курсантов.

Архивные съемки бомбардировщика в полете.

Название:

"Письма бомбардировщика"

Аудиоряд

Диктор: Мой брат Боб родился 13 января 1921 года в южном пригороде Лондона. Нашей маме Мод было семнадцать, когда она встретила молодого кинооператора Джимми Ходсона, они поженились в 1918. Боб был вторым ребенком в семье. Сестра Джоан родилась на два года раньше.

Боб рос нежным, интеллигентным ребенком. Он страстно увлекся самым захватывающим изобретением века - авиацией.

Он мечтал стать летчиком.

Все субботние вечера он проводил в аэропорту, наблюдая взлетающие самолеты.

В январе 1941, через восемнадцать месяцев после начала войны, Боб вступил в ВВС. Он был одним из многих тысяч молодых людей, которые хотели быть на самой, по их мнению, прекрасной и доблестной службе.

В мае он начал учиться летать на бомбардировщике.

Фотографии Боба в форме с друзьями и семьей.

Титры: сценарист и режиссер фильма его брат, Дейвид Ходсон.

Крупный план руки, пишущей письмо; вертикальная панорама снизу на Боба (актер), читающего письмо на камеру.

Съемка с воздуха. Боб учится летать на маленьком самолете (иллюстрация к письму Боба).

Смикшированный средний план Боба, обращающегося в камеру.

Воздушная съемка.

Далее воздушные съемки сопровождаются рассказами Боба об учебных полетах. Комментарий переходит на общие темы: политика командования и моральный дух в тылу. Все это проиллюстрировано архивными кадрами авианалетов, разрушений, захоронения жертв. Постепенно количество постановочных сцен с участием актеров увеличивается:

Видео

Фотография Хью Фиста.

Фото Боба, Альфа и Хью Фиста.

Архивные съемки ВЖВС.

Хьюги Фист (актер) закрывает Дверь и идет в ванную

Под пристальными взглядами своих Друзей.

Дерек Кадман, Альф Китчен, Боб и Боб Уэллс.

Четверо разбегаются в разные стороны. Боб направляется к ванной.

Боб Уэллс: Ну, давай, давай!

Крупный план рук, закрывающих дверь.

Средний план бредущего Хьюги. Боб

Боб: Начальная авиашкола N 16, Дерби.

Август 1941 года.

Дорогой Билл,

в понедельник я начал летать.

Музыка: Глен Миллер "В настроении".

В первый раз я поднялся только на двадцать минут, чтобы привыкнуть к небу. Через час мне разрешили второй взлет и управление самолетом. В начале было непросто, но скоро у меня стало получаться.

Самсон сказал, что когда меня увидел, такого длинного и т.д., то подумал, что я такой же безрукий, как и все остальные. Но я оказался в порядке.

Аудио

Диктор: Хью Фист стал одним из самых близких друзей Боба. Они были ровесники, оба из Лондона. В ноябре 1941 года их отправили на базу Шоберри для углубленного изучения навигации и техники ночных полетов. На большинстве баз ВВС в качестве техников и обслуживающего персонала служили девушки, принадлежащие к Вспомогательным Женским Воздушным Силам (ВЖВС). Неудивительно, что любовные приключения и романы процветали. Первой жертвой, к мальчишескому восторгу приятелей, пал Хьюги Фист.

Боб: Куда это у нас мистер Фист расфуфыривается?

Альф: На встречу со своей ВЖВС.

Боб: Опять?

Альф: Что ж там у него такое?

Боб Уэллс: Третий раз за неделю. Это уже серьезно.

Альф: Давай запрем его дверь.

Боб: (голос за кадром) Дорогая Джоан, Хьюги Фист встречается с девушкой из медсанбата. Мне кажется, у них серьезно. Когда мы

подглядывает за ним из-за двери. Парни выскакивают в спальню, Боб за ними. Альф за столом. Боб ложится на кровать.

Хьюги причесывается. Вытирает лицо и выходит из ванной.
Хью выходит из ванной, направляется в комнату и обнаруживает, что она заперта. Озадаченный, он входит обратно в общую комнату.

Сцена заканчивается тем, что приятели подначивают Хью, дразня его ключом и выкрикивая: "О, этот ключ! Ключ к твоему сердцу! Да, да! Это он!".

По ходу фильма несколько знакомых Боба делятся своими воспоминаниями и рассказывают, как они с ним познакомились. На примере интервью с Беа Колдри можно наглядно увидеть, как такие беседы вписаны в структуру фильма:

Видео

Фото Беа.

Средний план Беа. Интервью.

Панорама с танцующей пары на сидящую Беа (актриса).

Боб входит с братом и сестрой.

Аудио

Диктор: В начале сентября Боб получил увольнение на 48 часов и отправился на танцы. Там он встретил Беа Колдри.

Беа: Мы с подружкой Дорис пошли на эти танцы. Худа не многих пускали, потому что зал был небольшой. Помню, что я сидела в стороне и увидела, как вошел этот длинный парень.

Действие фильма развивается от интервью Беа к инсценировке, в которой актеры разыгрывают встречу Боба и Беа.

В финале фильма мы узнаем, что подробности гибели Боба были обнаружены совсем недавно. Все четыре близких друга были убиты.

Видео

Групповое фото 48 молодых пилотов BBC.

На фото остается только десять человек.

Аудио

Диктор: Все они были моложе 22. Из сорока восьми парней учебной авиабригады в живых осталась только четверть.

Я уже говорил о том, что если автор намерен выйти за рамки Романтической биографии или художественной литературы, он должен соблюсти одно условие: точно соответствовать действительности. Для этого необходимо провести тщательное исследование темы. В качестве иллюстрации приведу рассказ Лесли Вудхэд (продюсер) и Болеслава Сулика (автор сценария) о фильме "Забастовка" ("Strike"):

Источники

На первый взгляд "Солидарность" зарождалось на виду у всей общественности. Действительно, небывалая конфронтация на верфях Гданьска очень подробно освещалась прессой, что практически невозможно в коммунистической стране. Толпы журналистов со всего мира могли свободно следить за каждым поворотом событий. Но наши исследователи обнаружили иную реальность.

Один из контактов, установленный нами при съемках предыдущей документальной драмы, открыл нам доступ к совершенно неизвестному до сих пор материалу...

Теперь, после шести месяцев дотошных расспросов десятков участников событий и свидетелей в Польше и Европе, тщательного изучения сотен часов любительских магнитофонных записей, вырисовывается новая картина событий на верфях имени Ленина. Мы предлагаем, сопоставив весь материал, впервые воссоздать точный дневник хода событий на заводе и в варшавской общине диссидентов. В качестве консультанта мы привлекли одного из лидеров "Солидарности", женщину, ставшую идеологическим центром забастовки, Анну Валентинович.

В первые критические четыре дня на верфи не пускали журналистов. Мы достали магнитофонные записи реальных событий тех напряженных дней, сделанные самими рабочими. При помощи этих записей и свидетельств очевидцев нам впервые удалось воссоздать точный ход начала забастовки и несколько случаев проявления страха и смятения, которые чуть не провалили все дело...

Наш режиссер и художник побывали в Польше и получили доступ на верфи. В результате у нас появилась возможность в точности реконструировать места основных событий. Мы посетили и сфотографировали явочные квартиры диссидентов в Варшаве.

Сценарная заявка

Мы планируем снять двухчасовую документальную драму. Все действующие лица - реально существующие персонажи, представленные актерами. События разворачиваются в полном соответствии с последовательностью, установленной при исследовании. Места событий будут по возможности точно восстановлены в декорациях: главные ворота верфей, ~ актовый зал, президиум, комната экспертов, квартира Яцека Курона в Варшаве.

Предполагается использование материалов репортажей с места событий. При возможности диалоги точно переведены с любительских магнитофонных записей, сделанных в то время. При отсутствии магнитофонных записей диалоги составлены по свидетельствам нескольких очевидцев. Мы предполагаем каждый раз указывать источник этих диалогов.

Наша цель - производство художественно-документальной картины, которая будет одновременно являться исторической хроникой важного события. Мы считаем, что она окажется убедительным драматическим произведением для телевизионной аудитории.

Вот как выглядело начало фильма на экране:

Эпизод до титров: Дрожащие кадры любительской съемки 8 мм. Мрачная панорама огромной толпы. Громкий, дребезжащий голос говорит по-польски. В воздух подброшена пачка листовок. Голос постепенно стихает, вступает диктор.

Диктор: 16 декабря 1979 года. Балтийский порт Гданьск в коммунистической Польше. Идет несанкционированная демонстрация, снятая на видеокамеру сочувствующим любителем. Именно здесь девять лет назад в стычке с полицией были убиты девять бастующих рабочих. Оратор, безработный монтер Лех Валенса, призывает каждого участника этой демонстрации протеста принести на следующий год по камню, чтобы воздвигнуть памятник. Но уже задолго до конца года эти люди и миллионы их последователей во всей Польше бросят беспрецедентный вызов советскому порядку в Восточной Европе и разожгут самый серьезный европейский кризис со времен Второй Мировой. Мы расскажем, как начиналась забастовка, которая всего за 17 дней переросла в революцию, получившую название "Солидарность".

В сопровождении хриплого голоса Валенсы напряженные серые лица из толпы проплывают мимо объектива. Неожиданно пленка вспыхивает оранжевым цветом и обрывается. На пустом экране возникает название: "Забастовка".

Под заводской гудок и приглушенные звуки выстрелов название постепенно исчезает. Одновременно из пустоты экрана проявляется черно-белая фотография. Снимки взбунтовавшейся толпы на задымленных улицах. На деревянной двери несут

мертвое тело. Мужской голос начинает петь балладу. Субтитры.

Субтитры: Пал Янек Вишневецкий. Его пронесли по Светоянской улице. Навстречу ментам. На встречу танкам. Корабелы, отомстите за своего товарища!

Эпизод продолжается снимками уличных боев, разгорающегося пожара в кольце огромной толпы. Снова звучит польская баллада.

Субтитры: Рабочие Гданьска! Вы можете расходиться по домам. Ваша битва закончена. Весь мир

Примеры

знает о ней, но не скажет ни слова. Пал Янек Вишневецкий.

Голос постепенно замолкает. Вступает диктор.

Диктор: Эти снимки сделаны на улицах Гданьска, Гдыни и Штецина в декабре 1970. Народная память сохранила ужасающие сцены, десять лет фотографии пролежали в тайниках.

Фотография женщины, склонившейся над трупом. Звучит финальный куплет баллады.

Сходка диссидентов; съемка на пленку 8 мм. Несколько человек сидят в неряшливой тусклой гостиной. Диктор представляет их и объясняет причину встречи.

Диктор: Любительская съемка встречи в Гданьске в начале 1980. Эти люди борются за создание Свободных Профсоюзов в коммунистической Польше. Это главные действующие лица драмы, которую мы предлагаем вашему вниманию.

(Представление каждого диссидента в отдельности, начиная с Леха Валенсы и заканчивая Анной Валентинович).

Анна Валентинович имеет 30 лет непрерывного трудового стажа на верфях им. Ленина. Она работала сварщицей и крановщицей. За ударный труд награждена званием Героини социалистического труда. К августу 1980 - активная участница продолжительной полемики с руководством верфей.

Анна смотрит домашнее кино.

Диктор: Анна Валентинович приехала в Лондон, чтобы помочь нам в подготовке этого фильма. Как центральная фигура польских Свободных профсоюзов она обладает уникальным знанием всех событий. (Анна включает магнитофон. Слышен ее голос, обращенный к рабочим). Голос Анны, разговаривающей с рабочими, записанный на верфях во время забастовки.

Мы видим попытку авторов указать зрителю источники информации и рассказать о методах создания фильма. Подобный прием использован в фильме "Вторжение" ("Invasion"). В первые минуты фильма автор сообщает зрителю о технических приемах и общем подходе.

Диктор: Ночью 20 августа 1968 года советская армия вместе с союзными войсками стран Варшавского договора вторглась на территорию советской Чехословакии для утверждения нового, послушного Москве правительства. Десять лет назад тоже самое было проделано в Венгрии. Еще через десять лет они снова предпримут подобную попытку в Афганистане. Такие действия назывались "братской помощью".

Название: "Вторжение".

Место действия: Австрия, день. Австрийская сторона таможенного поста на границе с ЧССР. На заднем плане атрибуты границы Востока и Запада: солдаты, автоматы, сторожевые вышки, колючая проволока. Жденек Милнар подходит к пограничному посту.

Дикторский голос за кадром: В дни советского вторжения этот человек был одним из самых влиятельных политиков в Чехословакии. Его зовут Жденек Милнар. Вот уже двенадцать лет с тех пор он находится в ссылке в соседней Австрии. Он покинул ЧССР в 1977 году после открытой критики насажденного Советским Союзом режима. Сегодня это единственный человек, который осмеливается свободно свидетельствовать о том, что произошло за закрытыми дверями в Праге и Москве, когда русские решили заставить чешских руководителей подписать отказ от независимости своей страны. Его рассказ, специально записанный для нас при перекрестном допросе и дополненный результатами независимого исследования, проведенного в Западной Европе и Чехословакии, лег в основу

предлагаемой киноинсценировки, которая полностью соответствует полученной нами информации.

Актер, который будет играть Милнара, подходит к нему.

Диктор: Все действующие лица - реально существующие люди, представленные актерами. Кроме специально оговоренных случаев все слова героев являются драматическим воплощением того, что по нашим сведениям, происходило в действительности. Личные воспоминания Милнара читает Пол Чапман.

Слышен голос Чапмана, разговаривающего с Милнаром.

Голос Чапмана за кадром: В 1968 году весна пришла в Чехословакию в полном смысле этого слова. После десятилетий страха и подавления люди впервые вздохнули полной грудью.

Начинаются воспоминания Милнара. Постепенно сквозь них прорываются звуки музыки, крики ликующей толпы. Первой 1968.

Смешанные кадры танцующих и поющих на улицах Праги людей.

Можете убедиться, что сценарий "Забастовки" несколько отличается от других примеров. Но я уже говорил, что "нет единых правил". Такой стиль оказался наиболее приемлемым для Вудхеда и Сулик. Ходжсон предпочел более консервативный способ. В сущности, это не имеет большого значения, если вы и продюсер точно знаете, что хотите сделать.

ГЛАВА 18, Историко-документальное кино

В 1990 году на экраны вышел выдающийся семисерийный фильм Бернса об истории Гражданской войны в Америке, В 1992 году руководством исполнительного продюсера Иш Дор-Нера (M. Dor-Ner) телекомпания WGBH запустила сериал "Колумб и эра великих открытий*" ("Columbus and the Age of Discovery"), В июне 1994 года невозможно было включить телевизор" чтобы не наткнуться на очередную интерпретацию событий открытия второго фронта и Нормандии,

Все это является доказательством того, что история - одна из центральных тем документалистики; особую популярность приобрели телевизионные хроникально-документальные проекты, а когда на производство сериала о Вьетнамской войне было выделено 4,5 миллиона долларов, этот жанр превратился в процветающий бизнес. А почему бы и нет? Завоевав огромную популярность, историческая документалистика принимает различные формы - эссе, докудрама, рассказ очевидца - и предлагает кинематографисту целый калейдоскоп возможностей и сюрпризов. Однако и этот жанр не лишен теоретических и практических проблем, К практическим: относится работа с архивными материалами, экспертами, свидетелями и комментарием" к теоретическим - интерпретация, оценка и политические пристрастия. Все это происходит на фоне почти единогласного мнения академических ученых, что кинематографисты не имеют права даже касаться вопросов истории.

Киноистория против ученых историков

Многие ученые-историки утверждают, что кинематографисты должны оставить историю и покое. Их аргументы выходят за рамки критики частного случая, распространяясь на весь жанр в целом. Настоящий ученый, по их мнению, стремится прежде всего к точности, кинематографист - к развлекательности. Они убеждены, что телевизионных продюсеров волнуют только рекламные трюки и звезды шоу-бизнеса. И, наконец, документальные картины, типа "Америки" Алистера Кука - близорукий хлам, выпущенный зашоренными, безграмотными журналистами, представляющими трактовку, с которой вряд ли согласится даже самый необразованный историк.

Сильно! Что можно на это возразить?

Конечно, есть и глупые исторические фильмы и исторические книги, Но есть и выдающаяся продукция. Да, кинематографист действительно прежде всего хочет развлечь (заодно и

просветить), но это не противоречит стремлению к исторической точности, Многие продюсеры работают совместно с консультантами - историками. Признаю, что зачастую консультантов используют как ширму для получения благословений необходимых инстанций, но помимо этого они выполняют множество серьезных задач и оказывают кинематографистам неоценимую помощь, Вот в чем, по мнению историка Дональда Ватта, заключаются обязанности консультанта документального проекта;

1. Консультант следит за тем, чтобы тема была полностью раскрыта и рамках метража программы и доступности материала.

2. Трактовка темы должна быть объективной в соответствии с определением: итого понятий" приматым и понимаемым всеми профессиональными историками, Тему нельзя раскрывать аиархонистично, с точки зрения определенной идеологии или предвзято в целях пропаганды,

3. Описание событий, подача фактов должны быть верными, то есть в полном соответствии с состоянием современного научного знания. Гипотезы и альтернативная концепция являются правомерными только в случае, если они заявлены открыто и представлены соответствующим образом, (Donald Watt "History on the Public Screen" in New Challenges for Documentary, Alan Rosenthal [Berkley and Los Angeles: University of California Press, 1988]).

В идеальном случае кинематографист и консультант являются партнерами, Но, в конце концов, содержание программы определяет кто-то один, и я предполагаю, что это должен делать кинематографист, Игнорировать консультанта-историка опасно для собственного здоровья.

Консультанты всегда нервничают из-за того, что не могут уловить разницу между академической и телевизионной историей. Они не Понимают, чего добивается режиссер и в каких пределах он работает, Цели и задачи можно сформулировать просто:

1. Мы делаем телевизионные программы, а не пишем статью в научный журнал. Но нам необходима точная информация.

2. Мы работаем для массовой аудитории, состоящей из молодых и пожилых, кандидатов наук и ПТУшников, экспертов и безграмотных.

3. Нам нужно завладеть вниманием зрителя. Если ему не понравится то, что мы показываем, он переключится на другую программу. В отличие от студентов, он не проявляет специальный интерес к нашей теме. Мы хотим не только развлечь, но и расширить кругозор.

4. Мы не можем знать, насколько аудитория знакома с предметом: кто-то будет знать все, кто-то - ничего. Нужно излагать ясно, сжато и может быть, по вашим понятиям, упрощенно и ограничено.

5. Наша задача - представить одну из точек зрения на историю, а не определять историческое сознание масс.

До сих пор не было сказано ничего принципиально нового, все уже обсуждалось на страницах этой книги. Но, по-моему, никогда не вредно повторить пройденное, тем более, что именно эти вопросы определяют сущность исторического документального кино. Автор-режиссер, желающий создать приличный исторический фильм, естественно, сталкивается с огромным количеством проблем. Некоторые из них будут рассмотрены ниже, и при возможности я попытаюсь предложить их решение.

Критики и приверженцы

В начале книги я говорил о преданности, страстном увлечении документалистикой. Я уверен, что именно эти качества автора играют главную роль в исторических картинах. Но страстное увлечение не означает неразборчивости в методах работы, а преданность не предполагает небрежного отношения к истории. Несмотря ни на какое увлечение темой, вы должны руководствоваться принципами Дональда Ватта.

Лучшие исторические фильмы представляют знакомую тему в новом свете, просвещают аудиторию и раскрывают непознанное. Есть Д^а прекрасных примера только что сказанного. Первый - это фильм Клода Ланцмана "Шоа", где мучительно, без всяких спецэффектов, но очень увлекательно и подробно рассказано о природе расизма и геноцида. Второй фильм

Марсела Офулса и Андре Харриса "Агония и жалость" (Marcel Ophuls, Andre Harris "The Agony and the Pity") развеивает миф о французском Сопротивлении. "Агония" пошла против общепринятых французских доктрин. Фильм подвергся жестокой критике, но постепенно его приняли как исторически корректный.

Подходы к решению темы фильма

Существует три основных типа исторического фильма, имеющих между собой много общего: эссе (очерк), "личные воспоминания" и "выдающаяся личность". Форма эссе очень распространена, но требует определенных навыков. Эссе может быть строго объективным, как, например, очерк о создании атомной бомбы, фильм "Мир в войне" ("The World at War"), или личным и субъективным, как фильм Джона Петта "Завтра чудесный день" (John Pett, "Lovely Day Tomorrow") о Бирманской кампании. Как правило, эссе komponуется вокруг какого-либо компактного события или эпизода, который обеспечивает четкую повествовательную структуру со строго определенной завязкой и финалом.

Двадцать шесть серий фильма "Мир в войне", снятого на Темз Телевижн в начале 70-х годов, посвящены истории Второй Мировой войны. Обширный материал необходимо было распределить в соответствии с определенным принципом. Авторы могли выбрать подробное хронологическое изложение исторических событий. Но этого не произошло. Серии скомпонованы по отдельным событиям и частично завершенным сюжетам. Так, тема войны на территории России раскрыта в трех сериях о решающих сражениях: "Барбаросса" ("Barbarossa") о нападении Германии на СССР, "Сталинград" и "Красная Звезда" ("Red Star") о блокаде Ленинграда. Фильм "Утро" ("Morning") повествует о высадке десанта и сражении в Нормандии.

Кардинальное отличие "Мира в войне" от всех предыдущих английских и американских сериалов состоит в том, что в данном случае авторы не прибегают к помощи экспертов и официальных научных авторитетов в тех случаях, когда есть возможность передать историю через непосредственные впечатления обычных людей. До этого почтенный эксперт или известная личность с экрана телевизора сообщали зрителю, что и как он должен думать. Сериал "Мир в войне" стал новым словом в кинематографии: зритель впервые получил возможность сформировать собственное мнение.

Путь "выдающаяся личность" иной. С самого начала делается установка на то, что история будет представлена глазами одного из действующих лиц. Фильм допускает определенный субъективизм и пристрастность, но открывает доступ в святая святых сильных мира сего. Если все пристрастия и предубеждения лежат на поверхности, эта форма не вызывает у меня нареканий. Самый популярный в Англии сериал, сделанный по этому принципу, повествует о жизни Лорда Луи Маунтбайтона, дяди королевы, знаменитого героя войны и последнего британского вице-короля Индии. В США легко представить подобный сериал, снятый по дневникам Эйзенхауэра или воспоминаниям Вестморленда.

В фильме по "личным воспоминаниям" исторический период представлен рассказами нескольких человек. Это не обязательно известные люди, но их истории характерны для событий или атмосферы данного периода. В качестве самых удачных примеров можно привести три фильма: "Девять дней в 1926" Роберта Васа (Robert Vas, "Nine Days '26"), "Отличная битва" Мери Дор, Сама Силлса и Ноела Бакнера ("The Good Fight" by Mary Dore, Sam Silles, and Noel Buckner) и "Красный цвет" Джули Райхард и Джима Кляйна ("Seeing Red" by Julie Reichart and Jim Klein). Могут ради справедливости добавить, что многие академические историки считают такой подход или способ его применения очень подозрительным. Мне кажется, он имеет право на существование при условии, что авторы не скрывают факты или политические события, исходя из собственных пристрастий.

"Девять дней" рассказывает о всебританской забастовке 1926 года. Казалось, что в какой-то момент именно она станет катализатором социальной революции. Эта устная история рассказана без всякого педантизма теми, кто принимал активное участие в подготовке и проведении этого события. Вот как Васе собрал участников фильма:

Через газеты мы обратились к тем, кто мог что-то рассказать, с просьбой откликнуться. Желающих оказалось более, чем достаточно, потому что забастовка - действительно переломное событие социальной истории. Естественно, меня не интересовали искаженные факты. Я слишком хорошо понимал, что правда подобна многограннику - у нее много сторон...

Отклик был огромен. Только отобрав 25 человек и встретившись еще со 150, мы стали осознавать всю глубину конфликта, бездонность пропасти между разными сторонами баррикад, напряженность и взрывоопасность ситуации.

Сюжет фильма

В историческом документальном фильме решающее значение имеет сюжет. Ученый скорее всего насмешливо ухмыльнется на эти слова, но в визуальных средствах массовой информации важность сюжета переоценить трудно. Фильм снимается для того, чтобы рассказать интересную историю; концепции и абстрактные идеи даются кинематографу намного сложнее, что очень влияет на способ раскрытия темы. Авторы охотятся за событием, случаем, интригующей сказкой, а это искажает общую историческую картину. Здесь кроется серьезная опасность, и я готов первым признать ее.

В качестве иллюстрации всего сказанного выше можно привести сериал Роберта Ки "Ирландия: телевизионная история" (Robert Kee, "Ireland: A Television History"), снятого BBC. В двенадцати фильмах представлены восемь веков истории Ирландии. Изучая каждый фильм в отдельности, можно заметить, что один из них рассказывает о великом голоде 1840-х годов, другой - о патриоте Чарльзе Стюарде Парнелле, а третий - о пасхальном восстании 1916 года. Отражают ли эти три великолепных сюжета наиболее важные тенденции и события восьмисотлетней истории страны? Это открытый вопрос; нам придется выяснять, чем пожертвовал автор ради этих тем. Но если Ки задался единственной целью найти исторические сюжеты, обладающие наибольшим зрительским потенциалом, его выбор идеален.

Лучше всего сначала определить центральную тему, а потом подобрать конкретный способ ее раскрытия, то есть законченную историю, которая воплотит эту тему на экране.

Главная идея моего фильма "Из пепла" ("Out of the Ashes") состоит в следующем: невинное мирное население сильно пострадало во время войны по вине бесконтрольной жестокости СС и групп штурмовиков. Но как выразить эту мысль? Неожиданно я вспомнил историю маленькой французской деревушки Ородур. В июне 1944 туда вошли эсэсовцы и без всякой видимой причины за одно утро вырезали более шестисот человек - мужчин, женщин, детей. Во время исследования я побывал в деревне и был потрясен увиденным. На кладбище я нашел могилы с именами двенадцати или семи членов одной семьи, похороненных вместе, на всех надгробиях высечена одна дата гибели. Ородур не была восстановлена. Ее развалины стоят зловещим памятником тому страшному дню. Я решил использовать эту трагическую историю и через несколько месяцев вернулся в деревню, чтобы снять церковь, кладбище и немые руины. Просто и образно Ородур воплотил в себе все зло и насилие, которое все еще с нами.

Важная роль комментария

Обычный метраж телевизионного исторического документального фильма - 50 минут. Это означает, что вы можете использовать около пятнадцати минут комментария, примерно четверть программы. Реально на все остается полторы - две тысячи слов, что совсем не много, поэтому приходится опускать огромное количество деталей. У вас просто не останется времени на подробный рассказ о том, что случилось с семьей Авраама Линкольна после его убийства. Поэтому эффектный комментарий решает все.

Зачем нужен комментарий? Мы уже подробно обсудили этот вопрос, но повторение пройденного не повредит. Комментарий лучше всего подходит для историй, анекдотов, создания настроения и атмосферы. Он не эффективен для подробного анализа сложных

событий или абстрактных идей. Более того, наибольшим потенциалом обладает образный комментарий. Он должен подчеркивать детали, объяснять и все время держаться на заднем плане. Дикторский текст не описывает образы, а заставляет зрителя осознать их значение.

Видеоряд и архивные материалы

Создатель документальной истории работает над eudeouстарwu. Это очень ограничивает автора, бросает ему вызов, но именно видеоряд отличает задачу кинематографиста от задачи ученого историка. В качестве фактов визуальной истории под рукой оказываются фотографии, съемки с места событий, хроника и свидетельства очевидцев.

Первая проблема: что делать с тем временем, когда не был фотографии? Решения вполне банальны: использование литографи] реконструкция и съемка на исторических и археологических площадка; Некоторые реконструкции удаются неплохо. Петер Ваткинс удачно передг атмосферу и настроение последней битвы англичан с шотландцами восемнадцатом веке в фильме "Каллоден" ("Culloden", Peter Watkins Некоторые - просто ужасны, как, например, реконструкция осады Конпор в сериале "Британская империя". Еще один трюк, вошедший в моду в последние годы, - "вечная съемка. Эта уловка требует работы воображения: материал смотрите "понарошку". Зритель, глядя на современных бедуинов или рыбакоЕ представляет этих людей во времена Иисуса или Магомета.

Неловкость этого метода слишком очевидна и мешает отражать правду жизни.

Хроника: Архивные фотосвидетельства, первые из которых появились в 1870 году, могут не только приносить пользу, но и создавать; дополнительные трудности. Поскольку архивные материалы являютс; основной составляющей большинства исторических фильмов, стой- отметить некоторые особенности работы с ними.

Во-первых, самый интересный визуальный материал может оказаться неуместным с исторической точки зрения. Например, танковые сражение Первой Мировой войны - невероятно увлекательное зрелище, но этъ кадры вряд ли полезны для раскрытия и понимания глубинного смысле событий. Во-вторых, архивные материалы могут быть неверие использованы или процитированы. Это случается, когда хроника 1930-х і результате небрежности авторов используются в качестве основы фильма о 20-х. Третья и самая серьезная проблема - невнимание к предвзятости материала и подтексту. Достаточно привести один пример. Во время Второй Мировой фашисты отсняли большой объем документального материала о поработанных ими народах. Эти съемки теперь используются в качестве объективного репортажа с места событий, без учета стремления немецких операторов прежде всего создать негативный образ Деградировавшей, рабски покорной нации.

Но есть и другая сторона медали: в визуальном средстве массовой Информации отсутствие видеоматериала может привести к значительному Искажению исторической правды, поскольку объект или событие Исчезают. В архивах нет материала о сопротивлении югославских Партизан (естественно, фашисты не снимали этих событий), и эта тема ни единым словом не упоминается в фильме. Другими словами, необходимо проявлять осторожность и внимание, так как наличие или отсутствие архивных материалов может диктовать линию фильма, а режиссер попадает с полную от нее зависимость.

Видеоистория оказывается неполной не только потому, что снять события было физически невозможно или нежелательно по политическим соображениям (убийства в концлагерях и т.д.), но и потому, что операторы не смогли оценить важность и историчность происходящих на их глазах событий. Самый известный пример: журналисты не запечатлели знаменитую фразу Уинстона Черчилля "железный занавес", которую он произнес в послевоенной речи в Фултоне, Миссури.

Архивные материалы могут быть увлекательными, причудливыми, поэтическими, пленительными, навязчивыми, но не иметь никакого отношения к действительности. Это особенно заметно, когда режиссер неожиданно вставляет черно-белые архивные кадры в середину цветного фильма. Прежде всего необходимо принять решение о полезности и необходимости такого материала.

Очевидны. Очевидцы оживляют видеоисторию. Иногда они просто создают атмосферу, иногда - сообщают существенные факты. Интересно, что много очевидцев, участвующих в одном фильме, способствуют воссозданию настроения и ощущения событий. Они могут высказывать позитивную точку зрения или находиться в оппозиции. Авторы сериала "Вьетнам: телевизионная история" ("Vietnam: A Television History") сняли свидетельства очевидцев, выразивших противоположные точки зрения на одно событие. Американский солдат и вьетнамский крестьянин рассказывают о налете американцев на вьетнамскую деревню. Их оценки этого события диаметрально противоположны.

Иногда очевидцы оказываются единственным источником информации о событиях, поэтому в спорных случаях выбор свидетелей может иметь решающее значение. Можно использовать очевидцев-оппозиционеров, как в сериале о Вьетнаме, но большинство продюсеров настороженно относятся к этому. Но если этого не сделать, результат в лучшем случае окажется странным, а в худшем - предвзятым. Лучшей иллюстрацией этого служат два фильма об истории Палестины ~ "Обязательные годы", Темз Телевижн ("Mandatory Years") и "Огненный столп", телевидение Израиля ("Pillar of Fire"). Оба фильма повествуют о массовом выезде арабов из Хайфы в 1945 году. В "Обязательных годах" о тех событиях рассказывает офицер британской армии, враждебно настроенный к евреям и открыто симпатизирующий арабам. Он считает, что арабов изгнали насильно. Во втором фильме израильский очевидец генерал Ядин вспоминает, как евреи умоляли арабов остаться. Несомненно, что документальная видеоистория не менее противоречива, чем академическая. Для защиты своих интересов в противоречивых ситуациях американские телесети требуют наличие второго свидетельства, которое могло бы уравновесить исходное.

Всем известно, что воспоминания ненадежны, и это надо непременно учитывать, работая над исторической картиной. Вспоминая детство, войну, любовные приключения, успехи и неудачи, люди безотчетно выдумывают и приукрашивают действительность. Иногда это может иметь большое значение. Сценарист и режиссер должны контролировать весь процесс, отделяя уловки памяти от объективной истины. Существует еще один феномен, который я называю "глас истории": обаятельный персонаж, который курит трубку, ухмыляется в усы и рассказывает, что мы все ощущали в день британской атаки - такой печальный, печальный для Ирландии день. Эти персонажи не приносят большого вреда, но режиссер должен хорошо знать правила игры.

Г Л А В А 19 Рекламные и презентационные фильмы

В области рекламного кино сейчас работает гораздо больше специалистов, чем в традиционной документалистике. Этот процесс начался в 1990-е годы благодаря бурному развитию компактной видеоаппаратуры. Сегодня рекламные фильмы заняли свою нишу на рынке и используются практически всеми. По сравнению с печатной продукцией они считаются достаточно дешевым и эффективным рекламным средством, причем слово "рекламный" употреблено в настоящем контексте в самом широком смысле. Производство рекламных роликов, ПР и корпоративных клипов чрезвычайно популярно и прибыльно, поэтому с ним стоит познакомиться подробнее.

Реклама и скрытая реклама

Многие рекламные фильмы замаскированы под документальные, просачиваясь в кинотеатры и на телевидение под этикетками "Новое приключение" или "Вперед, к небесам", которые должны означать, что зрителю предлагается документальный фильм о природе или полетах. Но уже через две минуты становится ясно, что на самом деле это реклама Yosemite или военно-воздушных сил. Несмотря на это, они нравятся зрителю и не приносят особого вреда. Авторы рекламного и ПР кино используют стандартные технические приемы: натурную съемку, реальных персонажей, натуральный звук, дикторский комментарий и т.д. Но все-таки реклама и документалистика - птицы разного полета. Основное различие, конечно, заключается в назначении фильма. Документальный фильм обычно несет большую

социальную нагрузку. Его цель - подать информацию, привлечь внимание к социальной или политической проблеме и, может быть, способствовать ее решению. Рекламный фильм создан исключительно в коммерческих целях. Он убеждает зрителя поддержать идею, купить, вложить средства или что-то сделать. Рекламный фильм нельзя воспринимать пассивно, в противном случае он не удался. Посмотрев такой фильм, вы должны проникнуться идеей и начать действовать. Это может означать все, что угодно: открыть счет в новом банке, вступить в клуб здоровья, принять участие в благотворительной акции, начать кататься на лыжах или отправиться в отпуск на Канары.

Проявлять активность сразу не обязательно; некоторые идеи целенаправленно закладываются в сознание с расчетом на будущее. Фильм канадской ассоциации кинематографии "Небеса" не призывает немедленно отправляться в горы, но их красоты поражают и надолго запоминаются после первого просмотра. Фильм об исторических замках Англии, снятый компанией Шелл, не агитирует зрителя прямо сейчас садиться в поезд, но можно с уверенностью сказать: предпосылка для такой поездки создана.

Заказчиком рекламного фильма может стать любой. Для этого нужно обладать идеей и деньгами. На практике главными заказчиками являются промышленные и коммерческие предприятия, университеты и другие образовательные учреждения, государственные структуры, профессиональные и благотворительные организации. Все они хотят донести до зрителя определенную коммерческую идею. Существует шесть типов рекламных фильмов:

1. Набор сотрудников и обучение;
2. Реклама услуг;
3. Демонстрация продукции и товаров;
4. Создание имиджа и поддержание репутации;
5. Обучение и консультирование;
6. Поиск финансирования и спонсоров.

Зачастую в одном фильме совмещены несколько категорий: реклама нового медицинского товара может сопровождаться предложением услуги или системы, которая дает возможность регулярно получать товар или новую информацию о нем.

Призыв к действию

Большинство рекламных фильмов в разнообразных формах призывают к какому-либо действию. Поступайте на службу во флот. Посетите эту страну. Окажите финансовую поддержку музею. Именно так становятся супермоделями. Учитесь чинить автомобиль по нашим рекомендациям. После исследования автор должен выбрать самые веские аргументы в поддержку идеи фильма и найти самый эффективный способ отразить их в сценарии.

Подбор новых кадров. Предположим, вам удачно попался заказ на пятнадцатиминутный фильм "Поступайте на службу в военно-морской флот". После проведения исследования первая задача - собрать все возможные причины осуществления этой акции:

1. Хорошая оплата с первых дней службы независимо от возраста;
2. Все возможности для занятия спортом;
3. Морское братство;
4. Обучение профессии;
5. Бесплатное путешествие по всему миру;
6. Служба родине.

Для успешной обработки сознания потенциального новобранца фильм должен носить развлекательно-познавательный характер. Можно снять первый год службы восемнадцатилетнего призывника или выбрать любой другой подход. Жизнь, а тем более военная служба, не обходится без трудностей. Эта мысль обязательно должна прозвучать в фильме, например, в письме новобранца домой: "Да, мама, служба - не сахар". Естественно, подразумевается, что парень горд тем, что он настоящий мужчина, а не маменькин сынок. Подобную идею можно подать в другой упаковке. Несколько лет назад компания Британские Авиалинии для повышения престижа и привлечения клиентов выпустила интересный ПР фильм. Зритель увидел тренировку пилотов, полеты экипажа в разные страны мира, работу

наземных служб обеспечения, проявления заботы компании о пассажирах. Однако в основу фильма лег сюжет о курсанте, который только учится летать, сначала осваивая простые модели самолетов, затем переходя на реактивные, и, наконец, взлетев на гиганте 747. Фильм отлично сделан, и при показе в школах, наверное, вызвал бы поток заявлений о поступлении в британскую авиацию.

Товары и услуги. Снимая фильм о товарах и услугах, вы опять превращаетесь в торгового агента. Если вам повезет, объект продажи может превратить кинематографическую задачу в приятное времяпрепровождение. Мой приятель получил заказ на фильм ° международной сети отелей. Он с удовольствием проводил исследование в Гонг-Конге, Южной Америке, Франции, бесплатно останавливаясь в лучших гостиницах. Другой приятель делал рекламный фильм о виски. Он не только ознакомился с процессом производства и лучшими сортами виски в Шотландии, но отлично отдохнул за счет спонсора.

Работая над сценарием, вы будете задавать спонсору множество вопросов, ответы на которые станут фундаментом сценария. Вы должны знать, какой это товар, как он работает, для чего предназначен, чем отличается от конкурентов и в чем его основные преимущества.

Имидж компании. Одна из наиболее прибыльных областей рекламной кинематографии - производство корпоративных фильмов, направленных на создание имиджа компании. Это тоже коммерческие программы, только на более широкой основе. Можно снимать фильмы об имидже компании American Express или Bank of America либо о престиже профессии архитектора или дантиста. Подобные фильмы не столько убеждают зрителя что-то купить или сделать, сколько объясняют, что единственная цель компании или профессии - забота о кровных интересах клиентов.

Существуют фильмы для поддержания пошатнувшейся репутации. В середине 80-х британская валютная биржа спонсировала фильм, рассказывающий о том, как появилась биржа и как здорово теперь покупать акции. Он появился до краха 1987 года и ежедневно демонстрировался всем, кто приходил на биржу. В 1988 году после катастрофической утечки газа в индийском городе Бхопал репутация компании Union Carbide значительно пострадала. Тогда руководство компании приняло решение заказать фильм о своей деятельности, чтобы продемонстрировать общественности, что компания всегда уделяла особое внимание вопросам безопасности.

Обучение. Учебные фильмы приобретают все большую популярность, особенно в области спорта и медицины. Все началось с видеокурса аэробики Джейн Фонды. Сейчас, если вы хотите починить автомобиль, стать чемпионом по теннису, изучить йогу, правильно воспитать ребенка или отремонтировать дом - на все найдется своя кассета.

Учебные кассеты как самое наглядное средство обучения активно используются на фабриках, в школах, компаниях и больницах. Стажер или ученик быстро усваивает материал на примере правильной последовательности действий. Можно демонстрировать новые технические разработки и обучать торговых агентов фирмы в любом городе или стране.

Учебный фильм дает возможность продемонстрировать правила техники безопасности и меры предосторожности. Для этого часто используется прием микродрамы. Несколько лет назад телекомпания "Австралия фильм" получила заказ на фильм о вреде курения в больницах. Режиссер предложил инсценировать пожар. Пациент игнорирует запреты и курит в постели. Через пять минут больница охвачена огнем, восемь пожарных команд тушат пожар на улице, эвакуированы десятки пациентов. Фильм обошелся очень дорого, но достиг своей цели.

Социальная реклама. Фильмы о социальных проблемах находятся где-то посередине между традиционными документальными и коммерческими фильмами. В них можно использовать любые технические приемы, но снимаются они не для рекламы фабрики, предприятия, госпиталя или университета, а ради общественного блага. Подобные проекты финансируют в основном государственные структуры. Каждая страна работает со своими специфическими темами, но есть две проблемы, не теряющие актуальность во всем мире - здоровый образ жизни и борьба с расизмом. Иногда спонсорами выступают частные компании и заинтересованные лица. За последние годы лучшие общественные проекты финансировались Amnesty International и другими правозащитными и религиозными организациями.

Сфера социальной рекламы всегда открыта для новых идей и может стать хорошей школой для начинающего кинематографиста. Вот почему в начале книги я привел в качестве примера фильм о преодолении детских страхов перед больницами. Из этой идеи мог получиться типичный общественный фильм, который понравился бы многим спонсорам.

Отношения с заказчиком

Работа с заказчиком коренным образом отличается от работы с телекомпанией. В последнем случае ваш собеседник имеет представление о кино и процессе производства фильма. Заказчик коммерческого кино, как правило, не знает об этом ничего.

С чем придется столкнуться?

Во-первых, надо знать своего клиента и быть готовым к любым проблемам общения. Но это только начало.

Даже если инициатива исходит от заказчика, он совсем не уверен в необходимости проекта. Многие из них до сих пор считают, что это бессмысленная трата денег, и даже согласившись что-то сделать, относятся к проекту без особого энтузиазма. Это значит, что за проект придется постоянно бороться. Заказчики всегда хотят сразу ощутить немедленные результаты показа фильма. Придется популярно объяснять им про краткосрочные и долгосрочные эффекты воздействия на аудиторию и т.д.

Заказчик любит ставить неперемное условие: фильм должен прежде всего понравиться именно ему. Это, конечно, хорошо, но дело в другом. Фильм адресован зрителю, а не заказчику. Антони Джей, один из лучших британских кинематографистов, однажды сказал мне: "Мы делаем фильм не для компании, а для тех, кто будет его смотреть. Мы не собираемся заглядывать в глаза генеральному директору или ублажать самолюбие президента. Моя задача - завладеть вниманием людей, которые совсем не хотят, чтобы им что-то продавали или чему-то учили.". Если фильм затронул аудиторию, если вы почувствовали ответную реакцию, значит он удался, а это единственное, что имеет смысл в данной ситуации.

Кинематографист выдерживает четыре принципиальных сражения с заказчиком, но ни одно из них не увековечено в литературе. Первая битва ведется за неординарность. Попробуйте сделать что-то необычное, новое и увидите, как заказчик позеленеет от ярости. Вторая - против каталогизации. Заказав фильм о производстве или больнице, заказчик потребует показать все отделения и все оборудование без исключения. Сражайтесь до последнего вздоха. Место каталога - в коллекции марок, подобный подход полностью разрушит фильм. Еще одна причина конфликта - важные персоны. Заказчик из лучших побуждений может попросить запечатлеть владельца фабрики, совет директоров, богатых родственников и т.д. Подумайте, как это будет выглядеть в фильме - полезной информацией или мелким подхалимажем? Наконец, война объявляется из-за комитетов. Все спонсоры обожают комитеты, комиссии, организационные группы и т.д. Не забывайте о мудрости всех времен и народов: верблюд - это лошадь, созданная комитетом. Держитесь подальше от любых организаций подобного рода. Производство фильма под контролем комиссии - кратчайший путь к катастрофе.

Золотые правила или как победить заказчика

Но не все еще потеряно. В течение многих лет кинематографисты на собственном опыте вырабатывали золотые правила отношений с заказчиками. Эти правила помогут не только выжить, но и сделать хороший фильм.

1. С самого начала надо выяснить, что заказчик хочет сообщить зрителю. Попросите его выразить свою идею одним предложением. В случае успеха этого предприятия, убедитесь, что идея поддается воплощению на экране. Если заказчик не может или не хочет сказать ничего толкового, будьте готовы к серьезным неприятностям.
2. Возьмите из рассказа заказчика все самое для вас важное. Если он начинает требовать каталог или важных личностей, попытайтесь убить эти мысли в зародыше. Все остальное

слушайте внимательно и дайте правильную оценку его идее.

3. Найдите одного человека, который будет нести ответственность за фильм и за сценарий. Это избавит вас от необходимости посещать совет директоров и выслушивать множество мнений и голосов, которые будут спорить каждый о своем.

4. Убедитесь в реальности бюджета. Если вам выделили 7 000 долларов, подробно побеседуйте с заказчиком. Не имея реального представления о стоимости производства, он может рассчитывать получить продукт на 70 000. С самого начала поставьте его перед фактом: если он может позволить себе только малогабаритную квартиру, пусть не рассчитывает на особняк.

5. Заказчик никогда не думает о сроках. Он хочет, чтобы фильм был сделан еще вчера. Предоставьте им полный график, основанный на действительности, а не на фантазиях.

6. Выясните, как и где будет использован фильм. Будет ли он показан большой или маленькой аудитории? Будет ли одновременно выдаваться какая-либо информационная литература? Будет ли фильм сопровождаться докладом? Все эти вопросы помогут вам понять, как верно снять фильм.

Приемы, которые можно использовать

Как уже говорилось, многие рекламные фильмы обладают особенностями документального кино, но ими гораздо легче манипулировать. Кроме традиционных методов режиссеры рекламного кино используют несколько характерных для этого жанра технических приемов.

Идентификация. Прием идентификации или сопоставления используется главным образом в учебных фильмах. Зритель идентифицирует себя с героем фильма: новобранец похож на старшего брата или соседа, менеджер-стажер - совсем как вы сами. Однако, необходимо следить, чтобы этот прием срабатывал.

Аудитория. Принцип "знай своего зрителя" имеет решающее значение для рекламного кино. Коммерческий успех фильма находится в прямой зависимости от техники, стиля и трактовки темы, которые всегда адресованы конкретному человеку.

Кого снимать. В рекламном фильме можно снимать актеров, но мне это не нравится. Я считаю, что реальные люди в реальной ситуации выглядят убедительнее, если чуть-чуть корректировать их поведение перед камерой. Такой подход оказывается более практичным. Инженеры знают, как пользоваться инструментами, хирурги - скальпелями и т.д. Поставьте техническое задание перед актером и он будет выглядеть белой вороной.

Если съемки проходят на фабрике и нужно выбрать людей определенного типа, я прошу мастера показать самых расторопных и сообразительных работников. Именно тогда и так я выбираю своих "актеров". Как правило, они смотрятся естественно и эффектно. Помните, что это вы учитесь у них, а не наоборот. Во-первых, я не заставляю актеров делать то, что они не делают в обычной ситуации. Во-вторых, я никогда не расписываю диалоги. Я объясняю ситуацию и выясняю, как они повели бы себя и что сказали бы в нормальных условиях. Я рассказываю им свою идею и даю возможность выразить ее по-своему.

Анимация и спецэффекты. Анимация, графика или компьютерные эффекты - прекрасные средства рекламного кино. Существует материал, который технически невозможно снять на фабрике или при помощи физического объекта, например, сопоставить два пути развития чего-либо в пространстве и времени. Сделать это просто, но эффективно поможет анимация. Спецэффекты при умеренном использовании разнообразят фильм. Это удобный способ сопоставления процесса подготовки и конечного результата. Предположим, вы снимаете фильм о научных исследованиях в области сельского хозяйства и цветоводства. Подобный фильм не может обойтись без сцен лабораторных исследований, людей, склонившихся над микроскопами и т.д. Такие картинки смотрятся довольно скучно. Покажите лабораторию в одном углу кадра, а в другом - панораму десятков ярких цветущих полей, снятых с вертолета, и фильм будет выглядеть совсем по-другому. Это только самый простой из всех возможных видеоэффектов. Главное вот в чем: если вы снимаете на видео, в вашем распоряжении имеется огромное количество эффектов, применение которых в кино будет слишком дорогим удовольствием, но которые могут полностью изменить ваш фильм.

Юмор. Юмор является главным элементом рекламного кино, особенно в Англии.

Английские фильммейкеры практически не обходятся без помощи Джона Клиза, который исполняет роль одуроченного английского юриста в фильме "Рыбка по имени Ванда". Он не только пишет сценарии рекламных фильмов, но и блестяще исполняет главные роли. Самый традиционный прием - простофиля, попадающий в смешную ситуацию, потому что не знает, как правильно поступать. Лорел и Харди затаскивают пианино в дом через окно, незадачливый мореход строит лодку, не прислушавшись к дельному совету, и при первом спуске она идет ко дну. Неправильные действия противопоставляются правильным. Как я уже говорил, юмор используется не только в коммерческих или учебных фильмах. Он получил гораздо более широкое применение и стал одним из лучших и самых эффективных методов подачи идеи.

Голос. Мы привыкли слышать нейтральный голос диктора в документальном кино. Но это не всегда приемлемо в рекламных фильмах, которые обладают гораздо более широким диапазоном выразительных средств. Когда диктор из безличного анонимного персонажа превращается в героя фильма, автор получает еще одну возможность общения с аудиторией. Этот прием удачно использовал Антони Джей в фильме "Завтра наступило вчера" ("The Future Came Yesterday"). Отрывок из его сценария я приведу в конце главы.

Подход. Заказчик подает идею, но именно режиссер решает, как лучше всего ее воплотить. В вашем распоряжении имеется гораздо больше средств, чем у режиссера стандартного документального фильма, но вопрос решения фильма от этого не становится менее актуальным.

Получасовой рекламный фильм "От картинки к почте" ("From Picture to Post") снят по заказу британской почтовой службы. Не преследуя никаких коммерческих целей, он должен рассказать зрителю о хорошей работе почты. Эту мысль можно передать по-разному. Самое очевидное - показать автоматизированные услуги и четкую, своевременную доставку корреспонденции адресатам. Вместо этого режиссер решил рассказать о создании почтовых марок. Героями фильма стали четыре художника, получившие разные задания. Один должен нарисовать новый портрет королевы. Для этого он вылепил глиняный бюст и использовал разные фотографии готовой скульптуры. Другой работает над созданием серии о мостах и черпает вдохновение в путешествии по Англии и Шотландии.

Третий художник получил заказ на создание серии о гобеленах, посвященных битве при Гастингсе 1066 года. Четвертый работает над дизайном марки, посвященной самолету Конкорд. Он делает эскизы по модели, стоящей у него на столе.

Самое увлекательное - наблюдать за процессом создания повседневного предмета, который мы все принимаем как должное. Фильм снят по традиционным правилам: найди хорошую историю, покажи то, что мы еще не видели, проследи за процессом и ты никогда не ошибешься.

"Сегодня мы поем" ("Tonight we sing") был снят для популяризации искусства в целом и рекламы Глинденбургского Оперного театра. Поход в Глинденбург - старинная английская традиция. Это маленький и очень красивый оперный театр, расположенный в садах южной Англии. Публика прибывает в вечерних туалетах, слушает первый акт оперного спектакля, после чего делается короткий перерыв на пикник с шампанским на великолепном лугу. Затем дается вторая половина представления, обычно Моцарт или Россини. Несмотря на огромную популярность в Англии, Глиндебурн был практически не известен американской аудитории. Поэтому администрации театра пришла в голову мысль о фильме, который мог бы продать идею "похода в Глиндебурн" в США.

Концепция фильма проста и эффектна. В начале фильма мы знакомимся с Дейвидом, молодым американцем, гуляющим по Лондону. Он на каникулах и не знает, чем заняться. На вокзале в его поезд садятся странные люди в вечерних туалетах. По дороге они обмениваются загадочными фразами о "встрече с герцогом" и "здоровье герцогини". Любопытство Дейвида возбуждено, и он решает последовать за ними. Таким образом, совершенно неожиданно, он встречается со сказочным и романтическим миром Глиндебурна, обнаружив, что все странные высказывания в поезде относятся к "Женитьбе Фигаро".

Фильм удался по множеству причин, но три из них имеют решающее значение. Во-первых, американец Дейвид - отличный адрес для американской аудитории. Во-вторых, в фильме очень смешно представлен эксцентрический портрет английского характера. В-третьих, Глиндоборну есть что рассказать: прекрасная музыка в прекрасном интерьере. Если у вас есть все эти составляющие, работа над рекламным фильмом не составляет особого труда.

"Завтра наступило вчера": пример

Фильм Антони Джея "Завтра наступило вчера" ("The Future Came Yesterday") создан по заказу компании Интернешнл Компьютере Лимитед (ИКЛ). Он рассказывает о системе электронного цифрового контроля. Мягко говоря, это вовсе не та тема, которая заставляет ваше сердце учащенно биться от радости. Скорее всего зритель громко воскликнет: "Господи, что все это значит?" Фильм попал к Джею благодаря энтузиазму инженера Дугласа Хьюга. У Хьюга было множество идей по поводу усовершенствования систем контроля на заводах компании, но он не мог вынести свое предложение на совет директоров. Слов они не понимали, а меморандумы не читали. Он решил, что единственная возможность привлечь внимание руководства - снять фильм и наглядно продемонстрировать свои предложения. Вот как рассказывает эту историю Джей:

В конце концов нам удалось сформулировать концепцию фильма: "Мы понимаем, что компьютеризация в огромной степени упростит контроль производства, но прежде всего необходимо реорганизовать завод, чтобы подготовить его к использованию компьютера". Вот такая простая мысль.

Тогда я понял, что фильм должен начинаться с эпизодов, карикатурно представляющих существующий на заводе порядок. Я хотел убедить зрителя в нелепости этого порядка, поэтому в начале фильма ни словом не обмолвился о новаторских идеях.

Решив, что достаточно ознакомился с заводом и понял основную идею, я написал дикторский текст на тридцать-сорок минут.

Будучи продюсером и режиссером, я не делаю никаких записей, если не представляю картинки, но наша концепция была очень похожа на иллюстрированный диалог. В данном случае доминировала логика объяснения, а не логика видеоряда. Видеоряд следовал за объяснением.

Подготовительный период, включая встречи, планирование, написание сценария, продлился четыре месяца. Съемки заняли две недели, как раз в это время завод был полностью дезорганизован. Естественно, компания была под другим именем: Джей специально придумал мифическую фирму под названием Юниверсал Интернешнл, нарисовали печати и бланки.

Вот первая часть сценария, которая называется "Эпизод Адриана". Она служит прекрасным примером саркастического стиля Джея. Текст написан для персонифицированного голоса-собеседника.

Видеоряд

Интерьер кабинета конструктора. Крупный план: чертежная доска и руки, прорисовывающие детали. Наезд на эскиз Адриана; последний время от времени мечтательно поглядывает в окно.

Аудиоряд

Диктор: Вы знакомы с Адрианом, нашим инженером-конструктором? Очень умный парень. Окончил университет. Обедает в буфете для персонала. Почти не разговаривает, с производственниками. Впрочем, у них мало общего. Кроме того, ' что производственникам придется о реализовывать его идеи на < практике. Но это уже их проблема. Вот посмотрите, над чем он работает сейчас.

Адриан пишет ".0005" возле точки на чертеже.

Панорама на чертеж на полу.
Затем переход на распределительный вал, который используется в качестве груза для пачки чертежей на соседнем столе.

Переход на интерьер фабрики. Второй распределитель находится на последней стадии обработки, остальные готовы к ней.

Кабинет конструктора. Адриан быстро поправляет набросок. Крупный план законченного чертежа.

Переход на средний план чертежной доски.
Чертежник копирует чертеж Адриана от руки.

Своим успехом фильм Антони Джея обязан трем факторам. Во-первых в фильме прекрасно выведены все "звезды" - герои. К этому добавлен тонкий юмор и смешной комментарий, который делает фильм интересным не только для профессионалов, но и среднего зрителя. Наконец, смысл фильма сводится к самому простому: мы показываем вам производство, которое может быть гораздо проще и эффективнее организовано при помощи компьютера, если профессионалы и управленцы будут лучше понимать друг друга.
"Завтра наступило вчера" был сделан двадцать лет назад, но по-прежнему остается одним из лучших производственных фильмов.

ГЛАВА 20. Выживание

Вряд ли имеет смысл становиться самым великим режиссером в мире, если вы не в состоянии найти деньги на свой фильм. Дорогостоящее средство массовой информации вынуждает автора быть одновременно бизнесменом и художником. Без спонсора и заказчиков вы погибнете. Спонсор - это любой, у кого есть деньги на ваш фильм: университет, телекомпания, производственное предприятие, государственная структура, церковь, продюсер, друзья.

Заинтересовать спонсора можно по-разному: пересказать идею, послать письмо, заявку и так далее. Но самое важное - показать ему свои предыдущие работы. Спонсор всегда хочет знать ваш послужной список. Познакомившись с вашим прошлым, он сможет определить потенциал поступившего предложения. Следовательно, режиссер должен иметь под рукой готовые работы, что практически невыполнимо, если вы студент. Дипломов достаточно только для карьеры преподавателя. Если вы хотите найти хорошего спонсора, старайтесь

Каждая фигура и линия полны скрытого смысла ! для производственников. Стоимость. Размер прибора.

Точность. Устройство. Загрузка. Колоссальная ответственность? Да нет же, Адриан и не думает о таких мелочах. Он ведь не компьютер, к тому же ему никто ничего и не говорит.

Посмотрите его последнюю работу. Отличный дизайн. Многофункциональный распределитель. Он использовал именно такой вал, потому что знал, что в лаборатории есть чудный брусок такого размера. Он закрепил кулачки на бруске, в лаборатории появилась отличная модель.

Проблема заключалась в том, что эти глупые производственники никак не могли ее повторить. Пришлось возвращать все в лабораторию и переделывать заново. Теперь все в порядке. Настоящая работа. К тому же работает отлично. Но в такой вещи никакого творческого подхода не видно.

Ну и ладно. Адриан сконструировал это для производства 500 штук в год. Как всегда и бывает, отдел маркетинга уже знает, что им будет нужно только 100 штук. Но никто и не подумал сообщить это Адриану. Ему до этого какое дело?

участвовать в практических проектах еще в годы учебы в университете.

У кинематографиста есть несколько возможностей найти хорошую работу. Самое надежное предложение может сделать телекомпания или производственное предприятие со своей киностудией или кинематографическим отделом. Фильмы им нужны, деньги на их производство имеются, кроме этого, они могут обеспечить определенную стабильность, так не свойственную переменчивому миру кино. Но на практике большинство из нас становятся независимыми кинематографистами. Как найти деньги на гениальные фильмы, которые перевернут весь мир?

Эйб Озерофф получил 50 000 долларов на "Мечты и кошмары" благодаря поддержке заинтересованных политических кругов. Эмиле де Антонио нашел 100 000 долларов на фильм "Point of Order", выпивая с богатым приятелем-либералом. Картина "Антония" Джила Годмилова и Джуди Коллинз снималась за счет концертных заработков последней.

Телерынок

Можно подать свою идею на телевидение. В США это не так просто, но вполне реально на общественном канале. Иногда общественное телевидение принимает решение спонсировать документальные проекты с чудесными названиями типа "Великие американцы", "Живой мир" или "Дух будущего". Это означает примерно три тысячи заявок на получение гранта на десять фильмов. Шансы невелики, но иногда новичку случайно везет. Кроме этого, существуют независимые общественные каналы. Теоретически, на каждом независимом канале есть отдел планирования, который рассматривает предложения, оценивает новаторство идеи и свои финансовые возможности. Но это не имеет никакого отношения к действительности. Я не знаю ни одного автора, которому удалось сделать фильм таким путем.

До сих пор главная проблема независимого режиссера заключалась в том, что на телерынке доминировали коммерческие телесети. При помощи всяких отговорок коммерческие сети отказывались показывать документальные проекты кроме тех, которые снимали сами.

Единственным окном в мир оставалось общественное телевидение. Кабельные каналы коренным образом изменили ситуацию. В середине 80-х новые кабельные каналы (Discovery Channel, Arts and Entertainment (A&E), Turner Broadcasting (TBS), Home Box Office (HBO)) предоставили документалистам новые возможности не только в качестве спонсоров, но и как рынок сбыта готовой продукции. Сейчас ведутся переговоры о создании отдельного канала, который будет специализироваться только на документальных проектах. Авторами этой идеи стали Морт Сильверстайн, Вилл Слоан, а также фонды развития и исследований.

В Европе ситуация благополучнее. Во-первых, все европейские телесети, особенно немецкие, более открыты для независимых предложений по совместному производству документальных проектов. Во-вторых, британская вещательная система в последние годы стала активно привлекать к сотрудничеству независимых кинематографистов. Канал Channel 4, как всем известно, был открыт специально для независимых авторов и полностью или частично финансировал многие проекты.

Поиск места под солнцем

Предлагая идею или готовый фильм на телевидение, можно просто написать письмо в телекомпанию. Но лучше адресовать его в конкретный отдел или программу. Например, на общественном телевидении PBS есть четыре программы, которые активно сотрудничают с независимыми авторами.

Во-первых, "Нова" ("Nova") - научно-технический сериал. Темы различны: от химических удобрений до новой версии рукописей Мертвого моря. "Нова" основана WGBH, которая также является основателем "Линии фронта" ("Frontline"). Основные темы - политика и события в мире. Это означает, что сегодня вам будут показывать события на Ближнем Востоке, а завтра вы можете увидеть документальный фильм о Кларенс Томас и Аните Хилл. "Американский опыт" ("American Experience") рассказывает об американской истории, от

Американской Революции до наших дней. В рамках программы демонстрируются и классические фильмы, и экспериментальные, вроде противоречивого взгляда Михаила Орлова на позицию США в отношении Холокоста. Четвертая программа - "Точка зрения" ("Point of View") - трибуна для эксперимента и неформалов (Эллен Бруно "Сатя" или Марлон Риггс "Несвязанные языки"). Следует отметить, что PBS выпускает бюллетень для независимых продюсеров "Independent Producer's Kit", который можно заказать по почте по адресу: PBS Development Office, 609 Fifth Avenue, New York, N.Y. 10017.

Необходимость концентрации усилий существует и зарубежом, когда вы, например, обращаетесь на BBC. Как и большинство коммерческих сетей в США, BBC многие годы была закрыта для посторонних. Но благодаря давлению правительства Маргарет Тетчер, BBC и английские коммерческие телекомпании открыли двери для независимых продюсеров. Согласно новому закону, телекомпании должны получать 25% всей продукции из внешних источников. Поскольку BBC производит более двухсот часов документального кино в год, работы у них много.

BBC делится на две части: BBC1 и BBC2. Обе занимаются производством документального кино. Несмотря на то, что центральный офис BBC расположен по адресу BBC TV Center, Wood Lane, London W12, Штаб документального кино находится в другом месте: BBC, Kensington House, Richmond Way, London W9. При любых сомнениях, направляйте свои послания по последнему адресу.

Документальная продукция BBC с годами менялась, но сейчас среди основных проектов можно назвать следующие:

- о "Сорок минут" ("Forty Minutes"): фильмы о странных персонажах и необычных увлечениях, всегда с юмором. Можно увидеть фильм об охотнике на диких зверей на пенсии или открытии Макдональдса в Москве.

- о "Независимый взгляд" ("Independent Eye"): защита окружающей среды и гуманитарные вопросы во всем мире.

- о "Омнибус" и "Арена" ("Omnibus" and "Arena"): музыка и искусство.

- о "Bookends": литература и литературные портреты, например, Роберта Чивера или Элмора Леонарда.

- о "Каждый человек" ("Everyman"): религия и интересные персонажи - модный, ненавязчивый стиль.

- о "Горизонт" ("Horizon"): вместе с "Завтрашним миром" британский эквивалент "Новы".

Для того, чтобы вашу заявку приняли к рассмотрению, предложение нужно адресовать исполнительному продюсеру каждой программы. Конкуренция высокая, но попробовать стоит. Если ваша идея пройдет строгий отбор главного редактора, она будет передана отборочной комиссии, которая собирается два раза в год, обычно в апреле и октябре. После этого вам дают зеленый свет и вы начинаете производство.

Иногда BBC сотрудничает с независимыми продюсерами по собственной инициативе. Для этого компания организовала программу "Fine Cut", которая была предназначена специально для того, чтобы помочь документалистам во всем мире реализовать свои самые заветные планы. По словам Андре Сингера, директора программы, результаты получились различными. Четыре фильма рассказывали об ужасах войны, два - о самих кинематографистах. В целом эксперимент удался. Среди многих снятых фильмов были "Лес блаженства" Роберта Гарднера (Robert Gardner, "Forest of Bliss"), "Хобо" Джона Девиса (John T. Davis, "Hobo"), "Абсолютно позитивно" Питера Адера (Peter Adair, "Absolutely Positive")- В общем, на BBC можно попытаться счастья. Компания выпускает буклет под названием "Foreign Producer's Guide". В этом бесценном руководстве даны все входы и выходы, правила работы на BBC и подробная информация о действующих проектах. Его можно получить по почте, отправив заказ в центральный офис Wood Lane. Также могу посоветовать Video International Age, где время от времени печатаются подробности телевизионных проектов по всему миру.

Фонды и корпорации

Большинство независимых американских документалистов получает средства из местных советов по искусствам или фондов. Такие фонды за последние годы стали основным источником финансирования независимых проектов. Они подразделяются на федеральные, государственные и частные организации. Государственные фонды, как правило, финансируют исследование и предпродукцию, частные предпочитают предоставлять средства на завершение проекта. Иногда вам придется несколько раз обращаться в одну и ту же организацию: первый раз, чтобы получить финансирование исследования и развития проекта, а второй раз - производство.

"Звездами" в этой области являются фонды Рокфеллера, Форда, Гуггенхайма, Американский Институт Кинематографии, Нью-Йоркский Художественный Совет, Национальный Фонд Искусств, Национальный Гуманитарный Фонд (Rockefeller, Ford, and Guggenheim Foundations, the American Film Institute, the New-York Council for the Arts, the National Endowment for the Arts, the National Endowment for the Humanities). Финансирование осуществляется на жесткой конкурентной основе, где на каждый грант претендуют десятки авторов. Барбара Коппл получала неоднократный отказ в финансировании фильма "Графство Гарлан", который в результате был снят и получил Оскар.

Необходимо помнить, что государственные гуманитарные комитеты работают совместно с Национальным гуманитарным фондом (National Endowment for the Humanities). Большинство государственных или городских комитетов сотрудничают с Национальным фондом искусств (National Endowment for the Arts). Существует еще "Независимый документальный фонд" (Independent Documentary Fund), который управляется "Корпорацией общественного вещания" (Corporation for Public Broadcasting).

Составление заявки в фонды

Финансовая помощь фондов дается нелегко. Сложнее всего правильно составить заявку, которая может достичь объема "Войны и мира". Фонды требуют четкого определения характера фильма, масштаба, целей и подробной программы проекта. Фонды очень любят перестраховываться и ставят непременным условием участие "эксперта", чтобы придать проекту академическую респектабельность. Эксперт тормозит проект, если документалист действует в области, еще не доступной разуму ученого. Кроме этого, необходимо учитывать консерватизм фондов. Научно-популярные, учебные проекты, фильмы об искусстве не доставляют серьезного беспокойства. В отличие от них политические, критические или исследовательские фильмы редко сразу получают финансирование от фондов.

Интересно, что подобный порядок благоприятствует не талантливым режиссерам, а тем, кто умеет гладко писать. Этот факт общепризнан, поэтому многие художественные фонды готовы сделать все, чтобы помочь вам написать заявку и оформить грант. Помимо этих фондов существует множество полезных периодических изданий: AFI Education Newsletter, The Independent, Foundation News и журнал Независимой ассоциации документалистов (Independent Documentary Association). Недавно в свет вышло несколько хороших книг, которые помогут вам пройти путь к получению гранта: Морри Варшавски "Потрясем денежное дерево" (Morrie Warshavski, "Shaking the Money Tree", Michael Wiese Books), "Деньги для кино-и видеохудожников" ("Money for Film and Video Artists", American Council of the Arts), "Получи деньги и снимай!" ("Get the Money and Shoot", Documentary Research, Inc., Buffalo, N.Y.).

Во многих хороших библиотеках имеется копия списка фондов, составленного Советом Фондов с перечнем названий и адресов крупнейших фондов США и проектов, которые они могут поддержать.

В третьей главе мы уже говорили о составлении проекта, но теперь давайте обсудим этот вопрос с точки зрения получения грантов.

Большинство небольших фондов примут краткое письмо с описанием вашего проекта.

Подробности могут потребоваться несколько позже-Первое письмо называется "заявкой". В

него нужно включить пять пунктов: что вы хотите сделать, зачем, кто вы такой, сколько денег просите, почему они должны поддержать вашу идею.

Письмо в корпорации должно содержать следующее:

- о Список авторитетных спонсоров;
- о Информация о запрашивающей организации;
- о Просьба о деловой встрече.

Не удивляйтесь, если ваше письмо в небольшой фонд осталось без ответа. Это означает, что им не интересен ваш проект, и они не могут тратить время и деньги на ответ. Но если у вас есть хотя бы крохотная зацепка, продолжайте борьбу.

Важно правильно оформить предложение. Если фонд не предъявляет собственных требований к оформлению заявки, лучше всего включить следующие пункты:

- о Общая формулировка предложения;
- о Обоснование необходимости съемок фильма;
- о Описание фильма;
- о Состав группы и грантоприниматель;
- о Дистрибуция;
- о Бюджет;
- о Приложения: рекомендации и т.д.

Чтобы показать, как это действует на практике, я попросил Нину Розенблюм, известного кинематографиста из Нью-Йорка, предоставить мне некоторые заявки на получение грантов, которые рассылала ее компания Дедал Продакшнз. Из примеров видно, что заявки составлены четко, грамотно, ясно, предложения подкреплены серьезными аргументами.

"ГОРОД РАЗБИТЫХ СЕРДЕЦ, ГОРОД НАДЕЖД" ПРЕДЛОЖЕНИЕ ПО ПРОИЗВОДСТВУ ФИЛЬМА

1. ОПИСАНИЕ ЗАПРОСА

Мы изыскиваем средства в сумме 500 000 долларов США на производство цветного документального фильма (58 минут) для демонстрации на общественном телевидении.

Фильм рассказывает об истории Фото Лиги, организации социальных фотографов, которая активно работала в Нью-Йорке в 1936-1951 годах.

Собирательный портрет городской жизни тридцатых и сороковых годов нашего столетия, созданный Лигой, может по качеству и духу сравниться с картиной сельской жизни, созданной фотоотделом Администрации фермерских хозяйств. В случае получения финансирования, мы сможем приступить к работе 1 апреля 1990 года.

2. ОБЪЯСНЕНИЕ ТЕМЫ: ЕЕ ЗНАЧЕНИЕ ДЛЯ ШИРОКОЙ НАЦИОНАЛЬНОЙ АУДИТОРИИ, КОНЦЕПЦИИ И ЗАДАЧИ

[Фото Лига: история, руководители, члены, деятельность. Затем самая важная часть заявки - обоснование проекта - А.Р.] Мы считаем, что предлагаемый документальный проект о Фото Лиге углубит понимание значения гуманитарной деятельности, так как в фильме мы планируем исследовать следующие темы: художник и его реакция на социальный и экономический кризис, воздействие растрепанных образов и манипуляция ими, влияние фотокамеры как идеи на писателей, журналистов и фотографов того времени. На более глубоком уровне восприятия мы убеждены, что работы Фото Лиги имеют огромное значение, постоянно напоминают нам, что даже в самые тяжелые времена бывают мгновения радости, триумфа и милосердия.

[Далее на десяти страницах описание деятельности Лиги, ее восприятие критиками. Затем - структура фильма - А.Р.] Работы Фото Лиги и сегодня выглядят убедительными и свежими. Но не столько из-за поверхностных чувств ностальгии по прошлому, сколько по причине их осязаемого вечного человеческого содержания.

В фильме мы расскажем о работах пяти фотографов, каждый из которых максимально олицетворяет одну из сторон деятельности Лиги: Дан Вайнер, Марион Палфи, Аарон Сискинд, Вальтер Розенблюм, Сид Гроссман.

Третья часть заявки содержит историю проекта, подробный отчет о проведенном исследовании и список консультантов и участников проекта. Далее приведен производственный график и бюджет. В общей сложности заявка занимает тридцать пять страниц.

Заявка в первую очередь демонстрирует, что Розенблюм и ее коллеги хорошо подготовились к проекту. Они выдвигают убедительные аргументы в пользу своего проекта и в подтверждение того, что они смогут сделать интересный фильм.

Четыре года спустя Розенблюм сняла фильм вместе с Вильямом Майслсом "Освободители" ("Liberators"). Девяностоминутный фильм рассказывал о первом в истории взводе негритянских танкистов, который принял участие во Второй мировой войне. Общая сумма бюджета составила более 800 000 долларов (включая рекламные расходы). Среди спонсоров были CPB, Bonnet fund, NY State Council for the Arts, National Black Program Consortium. В проекте участвовали европейские продюсеры - Channel Four (Великобритания), WDR (Германия), SBSTV (Австралия).

Самая интересная часть заявки - первые две страницы с описанием проекта и его обоснованием. Всегда именно эти страницы играют ключевую роль, так как должны завладеть вниманием читателя и заинтриговать его. Остальной текст заявки сообщает подробности темы и уверяет грантодателя, что вы надежный человек, обладаете всеми необходимыми навыками и опытом, и сумеете сделать хороший фильм. Это тоже важно, но именно первые страницы решают судьбу вашего проекта. Если вы сразу не смогли установить контакт с читателем, заявка не имеет смысла. Майслс и Розенблюм сумели заинтриговать своих грантодателей с первых же строк.

ОСВОБОДИТЕЛИ

Два фронта Второй Мировой

Обоснование

Мы приближаемся к пятидесятой годовщине вступления США во Вторую Мировую войну. Это прекрасная возможность еще раз пересмотреть уроки этого события и наследие эпохи расовой конфронтации и расовой кооперации.

Сегодня эти уроки особенно актуальны. Снова усиливается расовая дискриминация и учащаются акты расового насилия. Афро-американские и еврейско-американские отношения находятся в состоянии спада. Движение за гражданские права утратило былое единство и направленность. Все чаще обвинения в расизме и дискриминации по сексуальному признаку звучат в адрес Вооруженных сил США.

Опыт афро-американских солдат, чья преданность идеалам борьбы за свободу соотечественников помогла им сломать расовые барьеры, приобретает сегодня самое актуальное значение. Поэтому в фильме "Освободители" мы соединили устные рассказы негритянских солдат и ветеранов войны с воспоминаниями жертв Холокоста.

Рассказав малоизвестную историю участия афро-американцев в борьбе против фашизма и оживив воспоминания негров и евреев о сороковых годах нашего века, фильм "Освободители" откроет важную и до сих пор не исследованную страницу нашего общего прошлого.

Описание проекта

Фильм "Освободители" начинается у ворот Бухенвальда. Впервые за сорок пять лет солдаты 761 танкового батальона "Черные пантеры" возвращаются в места своего величайшего военного триумфа. Вместе с ними сюда приехал бывший узник лагеря. Впервые со времен войны он встречается со своими освободителями.

Бен Бендер, бывший узник, отходит от ветеранов, чтобы воздать должное памяти погибшего брата. Воспоминания ветеранов-освободителей звучат в унисон с воспоминаниями еврейских узников.

С началом войны американская расовая "дилемма" стала моральной язвой, которая требовала к себе внимания. Уничтожение расизма стало общепризнанной целью войны с Германией.

Америка рассчитывала

объединить афро-американцев, одновременно подвергая их расовой дискриминации?

В первые часы нападения на Перл Харбор двадцатитрехлетний американец Дори Миллер подобрал автомат убитого товарища и сбил четыре атакующих самолета противника. Он стал национальным героем, ему присвоили Морской Крест за "выдающуюся преданность долгу и мужество". Два года спустя он погиб, так и оставшись прислугой на камбузе.

Текст письма прост, необходимость создания фильма четко обоснована, начало описания проекта интригует. Мы ясно видим начало фильма у входа в Бухенвальд, представляем себе общую неприглядную картину расизма, переплетенную рассказами участников событий. В обосновании проекта приводится один важный аргумент: фильм "приобретает сегодня самое актуальное значение". Это очень важно, так как потенциальный спонсор может сказать: "Очень интересная история, но больше ничего. Просто странная история из прошлого.". Заявка должна убедить читателя в том, что проект имеет современное звучание, актуален сегодня.

Заявка Иона Элса на фильм "День после Троицы" во многом отличается от двух предыдущих. Обоснование проекта не сформулировано прямо. Для того, чтобы понять настоящее и осознать опасность, мы должны знать историю создания атомной бомбы и историю Оппенхаймера - человека, который навсегда изменил мир. "История Оппенхаймера использована в фильме как соединительное звено в исследовании нескольких выдающихся событий и сопоставлении этих событий с нашими днями."

В заявке автор не углубляется в историю, как Розенблум, потому что жизнь Оппенхаймера и события в Лос-Аламосе известны гораздо лучше, чем деятельность Фото Лиги. Заявка написана просто, но содержание производит сильное впечатление. Первое же предложение попадает в десятку: "Этот фильм о тех, кто создавал бомбы, о человеке, который ввел нас в атомную эру, о ритуалах нашего перехода в эту эру".

Далее заявка передает историю человека и событий настолько опустошительных, что нам остается только недоумевать, почему мы до сих пор подробно не касались этой темы. В результате фильм был снят при помощи общественного телевидения в Сан-Хосе и номинирован на Оскар.

Один из авторов сценария Дэвид Пиплз (David Peoples) позже написал сценарий для фильма Клинта Иствуда "Непрощенный" ("Unforgiven"). Под впечатлением от "Дня после Троицы" британское телевидение сняло сериал про Оппенхаймера в 80-х, а Голливуд подготовил собственную версию под названием "Толстый человек и маленький мальчик".

ДЕНЬ ПОСЛЕ ТРОИЦЫ

Предложение проекта

Это фильм о тех, кто создавал бомбы, о человеке, который ввел нас в атомную эру, о ритуалах нашего перехода в эту эру. Роберт Оппенхаймер был начинающим поэтом, филологом со знанием семи языков, философом и автором атомной бомбы. Он прожил жизнь мягкого и выразительного гуманиста и, скорее всего, к собственному изумлению, стал архитектором самого разрушительного и жестокого оружия эпохи. Противоречие заложено в самом сердце его общественной и личной драмы и является центральной темой "Троицы".

Загадочная и трагичная история жизни Оппенхаймера использована в фильме как соединительное звено в исследовании нескольких выдающихся событий и сопоставлении этих событий с нашими днями. Мы раскрываем секреты Манхэттенского проекта, осуществлявшегося в те годы, когда Оппенхаймер стал директором Лос-Аламоса и техническим гуру Хиросимы. Затем мы анализируем послевоенный период жизни ученого, его роль "короля философии" науки и одинокое противостояние созданию водородной бомбы. В финале фильма мы рассказываем о последних днях ученого и неожиданном завершении его блистательной карьеры.

В основу рассказа о жизни Оппенхаймера легли материалы рассекреченных недавно архивов, воспоминания очевидцев и людей, имеющих непосредственное отношение к его работе: друзей, врагов, ученых из Лос-Аламоса, членов семьи и даже нескольких человек, которые никогда о нем не слышали.

Заключение. Проблемы и возможности

Надеюсь, что эта книга дала читателю определенное понимание основных принципов документалистики. Я попытался рассказать о специфических трудностях и о том, как с ними справляются опытные профессионалы. Однако некоторые вопросы не вписываются в рамки отдельных тем. Именно о них мне хотелось бы поговорить в заключении. Они касаются мировоззрения, перспектив на будущее и новых технологических возможностей.

Ответственность режиссера

В 10-ой и 11-ой главах мы обсудили различные аспекты работы режиссера над фильмом. Но помимо этого существуют более серьезные проблемы, с которыми рано или поздно сталкивается любой человек. Самые насущные из них - этические.

Съемочная практика и этические нормы

Отношение съемочной практики к этическим нормам - самая актуальная и значимая проблема документалистики. Сформулировать ее очень просто: кинематографисты используют и выставляют напоказ жизни других людей. Эксплуатация всегда осуществляется из самых лучших побуждений или под предлогом неотъемлемого права граждан на информацию. Но несмотря на любые предлоги и обстоятельства, документальный фильм может иметь непредвиденные и даже фатальные последствия для персонажей. Итак, главный вопрос: как работать с героями картины, чтобы избежать отрицательных последствий? Этим вопросом задавались все кинематографисты со времен Флаэрти, и ответить на него однозначно невозможно.

С появлением киноправды проблема получила новое развитие. Эта техника, более чем какая-либо другая, допускает интимный контакт с персонажем, пристальное наблюдение за его личной жизнью, не оставляя ему времени на раздумье и контроль собственных реакций. При помощи портативной аппаратуры можно бесцеремонно вторгаться в личную жизнь любого человека, что прекрасно продемонстрировано в фильме Майкла Мура "Роджер и я" (Michael Moore, "Roger and Me").

Множество трудноразрешимых вопросов возникает в связи с этикой использования объекта во имя истины и добра. Насколько герой отдает себе отчет в происходящем и возможных последствиях своего появления на экране? На что он рассчитывает, дав согласие на съемку, и на что в этом случае рассчитываете вы как режиссер? Когда нужно выключить камеру и уничтожить отснятый материал? Стоит ли предварительно согласовывать отснятый материал с героем картины?

Наконец, существует острая проблема экономической эксплуатации. Кинематографист зарабатывает своим трудом на хлеб, создает себе имя и репутацию, которую легко перевести в материальные блага. Но герои и участники фильма, как правило, не участвуют в получении финансовых выгод.

Я думаю, что каждый из нас легко найдет оправдание своим действиям. Без этого я не смог бы работать в документалистике. Вопросы этики сложны, но каждый уважающий себя режиссер должен рано или поздно прийти к их пониманию.

Юридические вопросы

Продюсер, режиссер или сценарист должен учитывать некоторые юридические аспекты. Речь в данном случае не идет об очевидных случаях воровства или личного ущерба во время съемок. Гораздо сложнее дело обстоит с любыми формами клеветы. Эту ловушку стоит тщательно избегать, если вы хотите остаться на плаву. Подобное гражданское правонарушение имеет отношение к подорванной репутации. В общих словах, клеветать - значит порочить кого-либо или пытаться очернить его доброе имя в глазах общественности. Если вас обвинили в распутстве, нечистоплотности, предательстве, жестоком обращении с

женщинами и детьми, потворстве воровству, - скорее всего, вы оклеветаны в устной или письменной форме.

Затрагивая чью-либо профессиональную репутацию, вы подвергаете себя определенному риску. В данной ситуации можно дать два совета. Во-первых, от клеветы полностью защищает только истина. Во-вторых, преступное намерение или умысел может в полной мере иметь отношение к факту совершения клеветы.

Несмотря на различие в действующих законодательствах различных стран, наказание за клевету, как правило, очень сурово. Поэтому необходимо соблюдать осторожность, особенно при работе над фильмом-исследованием.

Кинематографист имеет право на более пристальное внимание к жизни общественных деятелей, чем частных лиц, но все-таки необходимо убедиться в истинности и справедливости своих заявлений и полученной информации. Именно этим в 1982 году на свою беду пренебрегла телекомпания CBS, выпуская фильм "Несчитанный враг: вьетнамский обман" ("The Uncounted Enemy: A Vietnam Deception"). В фильме CBS утверждала, что генерал Вестморланд в 1967 году возглавил военный заговор, чтобы организовать общественную поддержку вьетнамской войны, намеренно недооценив силы противника в отчете, представленном им в Белый Дом. Позже два журналиста написали статью о том, что материал для программы готовился и подбирался предвзято. В 1984 году Вестморланд подал в суд иск о защите чести и достоинства. Это беспримысленное дело было в последствии прекращено в связи с различными техническими соображениями и нюансами доказательства наличия злого умысла.

Предостережение относится не только к личностям масштаба Вестморланда. Если вы обвините местного юриста или директора школы в некомпетентности, не думайте, что они пропустят это мимо ушей. Иски в защиту чести и достоинства пользуются большой популярностью, а успешное разрешение дела приносит заявителю солидное вознаграждение. Остерегайтесь этого. Лучше истратить деньги на следующий фильм, чем на гонорары адвокатов и судебные процессы.

Помимо этого, автор должен соблюдать право частной жизни и ее использование в коммерческих интересах. Второй аспект подразумевает, что ваша жизнь принадлежит только вам и никто не имеет право извлекать из нее коммерческую выгоду без вашего разрешения. В этом случае снимать биографические фильмы становится все труднее.

Режиссерские хитрости

Профессиональное мастерство режиссера значительно облегчает его труд, но иногда судьба фильма зависит от хитрости и остроумия автора. Согласно известному закону Мерфи, если должно произойти что-то плохое, оно обязательно произойдет. К сожалению, этот закон распространяется и на кинематографию. Помните о том, что "Будь готов!" - не только пионерский лозунг, но и ваш девиз. Когда происходит что-то плохое или ужасное, призовите на помощь чувство юмора и здравый смысл.

Мне не хочется перечислять все испытания и несчастья, выпадавшие на долю кинематографистов за всю историю документалистики, но вот самые типичные из них:

- о Согласившись дать интервью, ваш собеседник отказывается от разговора в самый последний момент перед съемкой.

- о Герой фильма напрочь забывает о назначенной съемке.

- о Персонаж, которого вы снимаете, раздражает съемочную группу.

- о В разгар съемки у звукооператора начинает болеть зуб.

- о Съемочная группа не удовлетворена напряженным графиком работы, низкой оплатой, условиями размещения в гостинице и т.д.

- о Ломается камера, используется не та пленка, звук пишется несинхронно, в стране начинается революция.

Все это еще неоднократно будет испытывать нервную систему кинематографистов. В подобных ситуациях режиссера выручает хитрость, здравый смысл, чувство юмора и сила воли.

Что это означает на практике? Прежде всего - принятие сложных моментальных решений. Но может случиться и так, что единственный способ закончить картину это - "chutzpah". Это симпатичное еврейское слово известно практически всем в Голливуде. Его можно перевести как "возмутительная беспардонность". Лучше всех это понятие было знакомо тому парню, который, убив своих родителей, требовал у суда снисхождения, потому что он - сирота. Chutzpah - бесцеремонность, дерзость и наглость - самое необходимое качество кинематографиста. Я приведу два примера, чтобы продемонстрировать это понятие в действии.

В конце 70-х Эмили де Антонио сделал фильм "Underground", где он вместе с Хаскелом Векслером брал интервью у пяти участников подпольной организации городских революционеров "Уотерпипл", которые умудрялись в течении нескольких лет ускользать от ФБР. Съемки проводились в обстановке строгой секретности, но вскоре встал вопрос проявки пленки, который был решен с помощью коммерческой фирмы Векслера. Но что делать с весьма откровенными аудиозаписями? Вот какой выход нашел де Антонио:

Я принес кассеты в студию и сказал: "Это новый трансцендентальный психоанализ. Я заплачу вам как положено, если вы уберетесь из комнаты и дадите мне самому поработать с материалом. У меня контракт с этим парнем, здесь откровения мужчин и женщин о своей сексуальной жизни. В контракте сказано, что если кто-нибудь услышит это, соглашение аннулируется.". Звукорежиссер был счастлив получить деньги и закрыть дверь с другой стороны. (Alan Rosenthal, "The Documentary Conscience", [Berkley and Los Angeles: University of California Press, 1980])

Примерно в то же время Эйб Озерофф работал над фильмом "Мечты и кошмары" ("Dreams and Nightmares", Abe Osheroff) о гражданской войне в Испании. В планы Эйба входил анализ положения в фашистской Испании Франко середины 70-х. Эйб хотел рассказать о сотрудничестве правительства Никсона с генералом Франко. Лучше всего эту тему можно было раскрыть, показав американские стратегические бомбардировщики в Испании. Однако, принимая во внимание направленность фильма против действующего внешнеполитического курса Америки, Пентагон никогда бы не согласился предоставить режиссеру соответствующий материал.

Эйб решил зарегистрировать фиктивную кинокомпанию и написать яркий антикоммунистический сценарий для студентов университета. Он послал этот сценарий в Пентагон с просьбой предоставить материал для фильма. Осчастливленный Пентагон прислал ему все необходимое, но с одним условием. В письме говорилось, что если этот материал будет использован в целях, отличных от указанных в сценарии, пользователь будет нести ответственность вплоть до тюремного заключения. Озерофф решил рискнуть, понимая, что его арест послужит самой лучшей рекламой для фильма. Очевидно, ФБР оказалось слишком разумным и никакой реакции не последовало. Вот что такое Chutzpah.

Перспективы

В будущее устремлен единственный вопрос - что дальше? Многие решения и идеи режиссеров устаревают, их нельзя взять с собой в завтрашний день. Чем быстрее мы это осознаем, тем лучше. С чем мы встретим третье тысячелетие? Что и как будем делать? Какие новые идеи осуществлять? Будем топтаться на месте или скажем новое слово? Каким будет наш зритель? Как изменятся приемы и технологии?

Технология и аудитория

1980-е и 90-е стали началом революции в области средств коммуникации. Это десятилетие видеомэгнитофонов и компакт-дисков. Колоссальное развитие получил цифровой монтаж. Камеры с каждым годом становятся все легче и миниатюрнее. Словосочетание "интерактивное телевидение" стало расхожей фразой. Видео оказывает значительное

влияние на кинематографию. На одну телевизионную кассету умещаются часы материала. Все большее распространение получают компактные видео и аудиоманитофоны. Высокая точность воспроизведения (hi-fi) стала нормой. Биотелевизоры с плоским экраном работают во многих домах, изобретено ТВЧ. С каждым днем разветвляется сеть кабельного телевидения, телеспутники постоянно работают на орбите, обслуживая и создавая международные и местные национальные аудитории.

На свете нет ничего постоянного - ни технологий, ни классического понятия аудитории, ни стиля, ни дистрибуции. Прежде всего надо осознать, что перемены - не проклятие, а благо. Новый компьютерный чип может удешевить и облегчить создание фильма. Если я прав, то это означает, что кинематография вскоре превратится в такой же простой процесс, как и письмо. Не нужно больше таскать за собой многочисленные съемочные группы, страшно тяжелый свет, неуклюжую аппаратуру. Вместо этого один человек, пользуясь маленькой и легкой камерой, сделает всю работу от начала до конца. Можно считать, что это уже происходит, но пока достаточно сумбурно. Лично я мечтаю о полукилограммовой камере, которая могла бы снимать все и везде непрерывно в течении минимум 4 часов и обеспечивать качество изображения не хуже, чем на пленке 35 или 70 мм. Я надеюсь, что технология упростится настолько, что вместо вопроса "как это обеспечить технически" останется только один вопрос: "что сказать?".

С дистрибуцией можно делать все, что угодно. В настоящее время существуют три основных пути: телевидение, кабельные сети и коммерческие дистрибуторы. Но и это может измениться. Распространение спутников обуславливает потребность в новой продукции. Будем надеяться, что спрос на документальные проекты только возрастет. Технологический прогресс позволит реализовывать документальные фильмы по почте. Вероятно с помощью электронных систем кинематографисты смогут недорого частным образом передавать свою продукцию непосредственно зрителю-потребителю.

Вывод прост: следите за развитием технологий и используйте новые способы дистрибуции.

Проблематика и стиль

Темы меняются очень быстро. Nanook и Chang породили этнографическое и романтическое кино. "Потемкин" и "Триумф воли" продемонстрировали возможности политической пропаганды. Грирсон открыл социальную документалистику, а поэтика Дженнингса способствовала укреплению военной морали. Все направления пользовались большой популярностью, но уступили место новым течениям. В 70-х проблематика документальных фильмов была самой разнообразной: от Вьетнама и женского освободительного движения до личных отношений и возрастающей угрозы ядерной катастрофы. Самая характерная черта этих фильмов заключалась в том, что они снимались без участия телевидения с авторским пафосом, который заставлял хмуриться представителей телесетей. Многие фильмы были сделаны в новаторском стиле с применением новейших технологий. До конца 50-х традиционной формой документального кино считали написанный подробный сценарий и полностью подчиненный комментарию видеоряд. Киноправда в корне изменила все, дав зрителю авторский, спонтанный и произвольный фильм, который собирался на монтажном столе. Теперь видео, в свою очередь, меняет форму и стиль фильмов, добавляя энергию, блеск и непосредственность.

Самые серьезные перемены ожидаются от интерактивного видео. Теперь недостаточно просто продать свой часовой фильм. Продюсеры подготавливают целый пакет материалов, в который входят: мастер-кассета, интервью, материалы исследования и критические отзывы. Весь этот "ресурс" становится доступным при простом нажатии кнопки.

Перемены не всегда происходят к лучшему, но остановить этот процесс невозможно. Наша цель - учиться на уроках прошлого и надеяться на лучшее.

Миссия документалиста

В результате, преимущественное значение имеют два вопроса: что мы хотим сказать и в чем пафос сказанного?

Если в данной главе и есть подтекст, то он относится к вдохновенной целеустремленности: завершить картину, быть приверженцем определенной системы ценностей, разделять убеждение в том, что мир станет более приспособленным местом для творческого созидания. Здоровые моральные принципы, искусство и мастерство вместе могут сотворить чудо.

Как этим чудом распорядится режиссер?

Работая над книгой, я исходил из того, что главный объект для документалиста - реальный мир, который он надеется изменить к лучшему.

Какое-то время я считал, что долг мыслящего документалиста - бороться за социальные перемены. Теперь я думаю, что мыслящий документалист - это тот, кто свидетельствует.

"Свидетельство" обладает двумя уровнями. На нижнем уровне - это попытка передать определенную правду; не абсолютную истину или откровение, а скорее авторский взгляд на жизнь: "Этот фильм основан на моем личном опыте, ощущениях и мировоззрении. Все показанное можно принять за правду или выкинуть из головы.". На следующем уровне кинематографист сообщает: "Это наш мир. Пусть его радости сделают вас счастливыми. Но вы должны увидеть горести, пусть они вас чему-то научат, чтобы потом вы не говорили, что никто и никогда не рассказывал вам об этом.". Свидетельствовать по законам логики невозможно. Это импульс, внутренний огонь, который никогда не должен угаснуть.

Мой друг и талантливый кинематографист Роберт Вас однажды сказал: "Я могу о многом рассказать. Этот багаж, определенная миссия, о которой меня никто не просил, имеет для меня жизненное значение. Без этого я не существую. Я должен говорить об этом со зрителем, который не испытал ничего подобного в действительности.".

В книге мы немного поговорили о технических приемах. Нельзя научить вдохновению или творческой устремленности. Но вот что я могу сказать об этом: техника делает техничных кинематографистов, но великих - никогда. Для этого нужна страсть и творческая устремленность. Устремленность к тому, чтобы высказать то, о чем вас никто не спрашивал, вскрыть факты, о которых ни в коем случае нельзя умолчать.

Алан Розенталь родился в Англии, изучал юриспруденцию в Оксфордском университете и снял более пятидесяти фильмов, в основном в США, Канаде и Израиле. Он участвовал в обучении сотрудников израильского телевидения, написал три книги о документальном кино и преподавал в Стенфордском Университете, Британской и Австралийской школах кинематографии. В настоящее время заведует кафедрой в Институте Коммуникаций в Иерусалиме. Его последние фильмы "Из пепла" и сериал "Иудейская цивилизация" получили престижные награды.

В дополненном издании книги "Создание кино и видеовильмов как увлекательный бизнес" Алан Розенталь расширил объем информации по видеодокументалистике, добавил главу о вопросах финансирования и маркетинга, а также новые практические примеры. В книге уделяется больше внимания основным принципам производства фильма.

Отзывы о первом издании:

"Я не могу нарадоваться этой книге. Должен ли каждый студент прочесть ее? Обязательно! Должен ли каждый кинематографист, независимо от опыта работы, прочесть ее?

Обязательно!" - Остин Ламонт, "Film Quaterly".

"Техничность как самоцель привела к появлению слишком большого количества изысканных пустышек. Книга Алана Розенталя появилась как противоядие... Она внесла большой вклад в развитие учебной литературы по кинематографии и одновременно стала гуманным, умным пособием для профессиональных кинематографистов." - Генри Брайтроз, "International Documentary".

"Розенталь, имея в послужном списке более шестидесяти фильмов, пишет о концепции и производстве документального кино с мастерством человека, много часов проведенного на линии фронта." - "Choice".

Алан Розенталь, признанный во многих странах мира документалист, снявший более шестидесяти фильмов, включая "Из пепла", получивший Peabody Award, написал книгу о реалиях производства документального кино. Автор оставляет в стороне теорию и технические аспекты съемки. Он рассматривает каждодневные проблемы, с которыми сталкивается режиссер, от исходной концепции фильма до дистрибуции. Доступно и четко Розенталь объясняет, как написать сценарий документального фильма, найти структуру и стиль, взять интервью, написать комментарий, создать прокатную копию. В этом отношении книга уникальна.

Алан Розенталь - документалист, преподаватель и автор книг. Работает в Израиле, Великобритании и США. Его фильмы демонстрировались каналами CBS, PBS/WNET, ABC, датским и израильским телевидением. Он преподает в Иерусалимском университете.