

ГЛАВА 29. МОНТАЖНО-ТОНИРОВОЧНЫЙ ПЕРИОД НАЧИНАЕТСЯ_М. Рабигер (Москва, ГИТР, 2006)

Данный раздел посвящён такой важнейшей фазе создания фильма, как монтажно-тонировочный период, когда из сырого материала формируется единая история. Моя цель состоит не в обсуждении достоинств различных видов программного обеспечения, но в обозначении основных методических фаз в созидательном процессе монтажа и обсуждении, чего следует ожидать в концептуальном смысле по мере реализации вашего проекта. Работа на продвинутом уровне всегда должна переходить в руки монтажера, а не режиссера. Значение независимого взгляда так велико, что монтажер документального фильма по праву может считаться вторым режиссером. Не относясь с ревнивой настороженностью к такому сотрудничеству, вам следует видеть в нем возможность освободиться для улучшения работы, поскольку вы можете отойти от своего фильма и получить ощущение относительной объективности.

Монтажная комната — это плавильный цех кинопроизводства. Опыт личного присутствия при монтаже своего фильма намного лучше научит вас режиссуре, чем любые другие процессы. Если монтаж происходит в цифровом варианте, у вас будет возможность принять участие в преобразованиях (то, что в фильме называют "оптическими трансформациями"), а именно вы сможете останавливать кадр, замедлять или ускорять изображение, корректировать цвет или применять эффект оптического фильтра, переходить наплывом от одного кадра к другому, делать затемнение или, напротив, высветлять кадр. При чрезмерном употреблении спец-эффекты могут стать обесцвеченными и утомительными, но когда их используют со вкусом, они способны поднять ваш фильм от прозаического реализма до того поэтического, присущего мечте уровня, которого достигает фильм в своих высших проявлениях. Серия 1988 года «Голоса и взгляды», созданная всецело на основе фильмов, дает примеры превосходного использования текста и визуальной образности — то, что каждый хотел бы видеть в серии об американских поэтах.

Теперь вам будет намного проще включать в свой фильм текст и, используя дополнительную программу, идти в направлении усложненной образности. К примеру, я наблюдал за тем, как Микель Вистрем в Стокгольме монтирует свой фильм о перуанской семье. Во вступительном фрагменте он использовал виньетки черно-белого фотопортрета, смонтированные с пейзажным фоном, вследствие чего экран стал похожим на семейный фотоальбом. Одно за другим изображения стали обретать цвет, портреты ожили и заговорили, и изображение, увеличившись, заполнило весь экран. Затем оно снова съезжилось и стало монохромным, в то время как ожил иной семейный снимок. В руках другого человека или при других обстоятельствах это выглядело бы не более чем трюком, но эффект фотоальбома превосходно передает образ памяти, которая за 20 лет человеческих взаимоотношений наполнилась различными образами.

Вы располагаете полным набором технологий и удивительной свободой. Эти технологии не являются особым новшеством — кино всегда имело возможность делать подобные вещи, но гораздо более дорогой ценой, с большими затратами времени и энергии на планирование. Сегодня вы можете в уме разработать какие-то идеи для своего фильма и попробовать реализовать их с помощью персонального компьютера.

Для более подробной информации по вопросам, затронутым в части 7, используйте индекс в конце данной книги или обратитесь к библиографии. Рекомендуем также почаще заглядывать в «Перечень основных моментов монтажно-тонировочного периода», приведенный в конце этой части, и тем самым экономить свое время и энергию.

В этой главе затрагиваются следующие вопросы:

- *Роль и ответственность монтажера.*
- *Обзор монтажно-тонировочного периода применительно к кино и видео.*
- *Индексация отснятого материала как подготовительный этап к монтажу.*
- *Просмотр материала по съёмочным дням и принятие решений.*
- *Подготовка бумажного варианта монтажа (для фильмов с диалогом), предваряющего монтаж первой версии.*

Большинство операций, описанных в этой главе, является прерогативой монтажера, но режиссер должен знать основные моменты монтажно-тонировочного периода, чтобы добиться лучших творческих результатов и на этой стадии. Монтаж — это не просто сборка по намеченному плану, но, скорее, подготовка успешного исполнения музыки на основе несовершенной и неполной авторской партитуры. Данная операция требует, чтобы вы смотрели, слушали, приспосабливались, думали и представляли все так, словно вы хотите довести до совершенства свой потенциал.

МОНТАЖ: РОЛЬ И ОТВЕТСТВЕННОСТЬ

На документальных проектах с большим бюджетом монтажер появляется уже в начале съемок, вследствие чего материал может монтироваться сразу после того, как он отснят. Вместе с тем при создании малобюджетных фильмов экономические соображения, как правило, не позволяют начинать монтаж до тех пор, пока не завершён съёмочный период. При этом есть риск, что ошибки и упущения проявятся только тогда, когда исправлять их будет уже поздно. Чтобы предотвратить это, съёмочные группы стараются каждый вечер просматривать отснятый за день материал, благодаря чему дальнейшая съёмка в данном месте может проводиться с учетом корректировок.

В настоящее время на малобюджетных документальных проектах часто работает только один монтажер, но монтажно-тонировочный период крупнобюджетного документального фильма осуществляет большая команда. В нее могут входить сам монтажер, ассистент, монтажер по звуку, инженер звукозаписи, а также композитор, если производство предполагает использование оригинальной музыки. Неважно, большим или маленьким является проект, объем и сложность монтажно-тонировочных процессов делает монтаж центральным фактором успеха документального фильма как в техническом, так и в творческом плане. Поскольку монтажеры имеют дело со структурой и общим развитием фильма, их деятельность становится наиболее распространенным путем в режиссуру.

Если монтажная группа приходит на фильм после завершения съемок, она знакомится с режиссером именно в то время, когда последний может быть в состоянии беспокойства и неуверенности. Это происходит потому, что фильм хотя и снят, ещё должен доказать свою состоятельность как законченное произведение. Многие режиссеры страдают своего рода «послеродовой депрессией», оказавшись во «впадине», последовавшей за пиковым напряжением съемок. Большинство из них, несмотря на внешнюю уверенность, пребывает в состоянии болезненного страха по поводу реальных или предполагаемых недостатков отснятого материала. Если монтажер и режиссер плохо знакомы друг с другом, оба будут держаться формально и настороженно. Монтажер берет на себя заботу о режиссерском «детище», и режиссер при этом часто испытывает смешанные и чреватые эмоциональным взрывом чувства.

Хороший монтажер — это терпеливый, высокоорганизованный человек, который четко выражает свою мысль, склонен к постоянному экспериментированию и дипло-

матичен в осуществлении своих намерений. Ассистенты монтажера, подобно зеркалу, воспринимают от него все эти качества.

ТВОРЧЕСКИЙ ВКЛАД

Работа монтажера выходит далеко за рамки физического процесса соединения отснятой пленки, и хороший монтажер — человек, обладающий несомненным авторским потенциалом, — прекрасно понимает образные возможности вверенного ему материала. Режиссеры не совсем полноценно чувствуют себя в этой роли вследствие излишне «фамильярного» отношения к своим собственным замыслам. Монтажер, не присутствуя на съёмках, включается в процесс создания фильма с непредвзятым и независимым взглядом. Он находится в идеальном положении, поскольку может раскрыть режиссеру возможности или проблемы, таящиеся в его материале.

При работе с документальным или импровизированным игровым фильмом монтажер реально выступает в роли второго режиссера. Это связано с тем, что отснятый материал может быть по сути интересным, но при этом требует формальной организации и интерпретации его скрытых возможностей. Монтажер должен быть способен выносить ответственные субъективные суждения. Монтаж выходит за рамки простого следования чужим инструкциям, точно так же как музыка представляет собой гораздо большее, чем воспроизведение выстроенных в определенном порядке нот. На самом деле творчество композитора аналогично работе монтажера документального фильма, и недаром многие из них в числе своих самых больших интересов называют музыку.

ПАРТНЕРСТВО

Отношения между режиссерами и монтажерами могут быть разными в зависимости от скрытого столкновения авторитетов и темпераментов. Обычно режиссер и монтажер обсуждают общий замысел и примерную структуру фильма, а затем монтажер приступает к работе, начиная сборку материала. Это будет первый черновой вариант фильма. Дальновидный режиссер в это время уходит из монтажной и возвращается только тогда, когда сможет взглянуть на работу свежим взглядом, однако его неуравновешенный коллега остается и будет проводить в монтажной дни и ночи напролет, наблюдая за каждым движением монтажера. Будет ли такой способ работы приемлемым, зависит от монтажера. Некоторым нравится во время процедуры монтажа обсуждать свои действия, но большинство предпочитает в одиночестве выискивать изначальные проблемы фильма, сконцентрировавшись на своих записях и оборудована

В итоге очень немногим удастся избежать споров; каждая сцена, кадр и монтажная склейка тщательно анализируются, обсуждаются и взвешиваются. Творческие взаимоотношения носят весьма напряженный характер и зачастую втягивают в себя весь персонал монтажной комнаты, а также продюсера и всех, кто работает по соседству. Монтажер должен зачастую использовать деликатные, но настойчивые формы возражений против нерациональных предубеждений и пристрастий, которые в определенные моменты становятся ловушкой практически для каждого режиссера.

РЕЖИССЕР-МОНТАЖЕР

На малобюджетных проектах из соображений экономии режиссер часто становится монтажером. Надо признать, что это опасная экономия. Нередко подлинной причиной становится боязнь разделить право контроля и убежденность, что сделать фильм

объединенными усилиями невозможно. Иногда режиссер, занявший такую позицию, воспринимает любую критику как нападки на самого себя. Монтаж своего фильма, если это только не короткометражная или учебная работа, всегда является ошибкой, в особенности для наименее опытных.

Поскольку каждый фильм создается для зрителя, он нуждается в твердом и беспристрастном взгляде монтажера, выступающего в роли первого доверенного лица зрительской аудитории. Толковый ум в творческом взаимодействии с режиссером представляет собой бесценный капитал. Партнер в монтажной комнате удерживает режиссера от падения в бездну субъективизма, подвергает сомнению режиссерские амбиции и снабжает его альтернативными идеями и решениями. Режиссер, который пренебрегает таким взаимодействием, никогда не сможет посмотреть на свой материал с должной дистанции. Он будет либо слишком любить его, чтобы вырезать хотя бы один кадр, либо испытывать такое недоверие к смонтированной версии, что начнет сокращать ее до тех пор, пока она не потеряет всякий смысл. В попытке исправить все воображаемые изъяны своего фильма такой режиссер будет подвергать его бесконечным трансформациям.

Равноправный взыскательный подход к рождающемуся произведению и право монтажера на альтернативный взгляд приведут к созданию более крепкого и (сбалансированного) фильма, нежели тот, который был плодом деятельности одного человека. Вы считаете себя исключением? Прошу вас, подумайте ещё раз.

МОНТАЖ: ПРОЦЕСС И МЕТОДИКА

С появлением цифрового нелинейного монтажа любой фрагмент смонтированной версии может быть заменен, переставлен на новое место или подогнан по метражу. Это было в принципе недоступно при прежних линейных системах видеомонтажа, которые, возможно, кем-то еще используются и сегодня. В них монтажное сочетание подбирается путем серии перемещений из устройства-накопителя в записывающее устройство. Последующие операции со смонтированной версией затруднены, поскольку



РИС. 29-1

Media Composer фирмы Avid — программа для монтажа, предпочитаемая многими представителями киноиндустрии (фото предоставлено фирмой Avid).

изменение длины кадра предполагает либо изменение длины следующего кадра его с соответствующим удлинением или сокращением, либо обратным перемещением всего материала, который предшествовал измененному фрагменту. С помощью некоторых

технических ухищрений кто-то может добиваться в высшей степени изощренных монтажных решений, но это очень долго и связано с огромными трудозатратами.

Монтаж с помощью нелинейных систем, использующих такое программное обеспечение, как Avid, Final Cut Pro, Adobe Premiere или Media 100, получил повсеместное распространение. Оригинал на видео- или киноплёнке сканируется с помощью специального устройства, а затем цифровым способом записывается на жесткий диск монтажного компьютера. Монтажные сочетания подбираются в виде серии фрагментов, расположенных на временной линейке. Точно так же как и при компьютерной обработке текста, вы можете войти в любую точку фрагмента и переместить, удлинить или укоротить то, что там находится.

Разработанная раньше других система фирмы Avid (фото 29-1) остается лидером по эксплуатационным характеристикам и удобству для пользователей, но ее фантастически дорого обслуживать из-за необходимости частых и дорогостоящих обновлений. Для Голливуда такие расходы — «семечки», но для документалистов на такие «семечки» уходит основная часть их скромного бюджета. Если вы хотите приобрести лидера в своем классе оборудования, имейте в виду, что Avid заработал незавидную репутацию за высокомерное отношение к небольшим потребителям и что это несомненное превосходство оборачивается соответствующей ценой. Однако бесспорным преимуществом продукции Avid низшего класса является то, что интерфейс, который вы осваиваете, остается таким же и у более высококлассного оборудования этой фирмы. Если счастливый случай позволит вам подняться в рыночной иерархии, то благодаря указанному выше обстоятельству вы получите очевидную выгоду.

Среди независимых кинопроизводителей Avid уступает позиции Final Cut Pro (разработка Apple Computer Company — рисунок 29-2) — надежной и очень скромной по цене программе, которая сейчас активно применяется в сфере видео высокого разрешения. Данная программа настолько универсальна и совершенна, что Avid была вынуждена втянуться в конкурентную борьбу на нижнем уровне рынка.

Adobe Premier и Final Cut Pro являются разработками крупных корпораций, ориентированных на обслуживание огромных сегментов потребительского рынка. Их ценовая

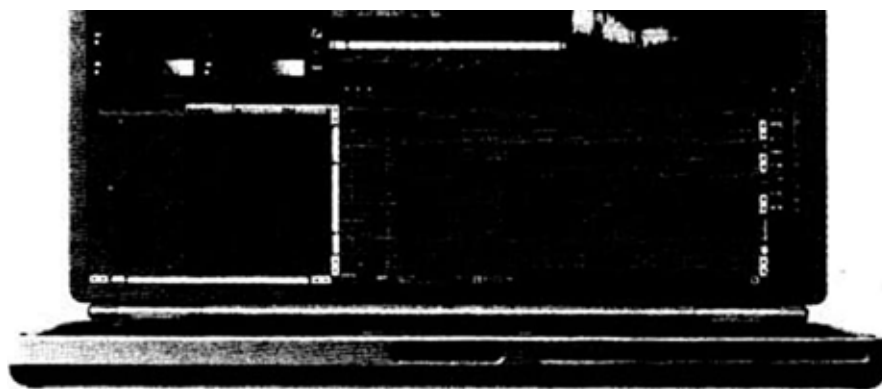


РИС. 29-2

Монтажная программа Final Cut Pro фирмы Apple на портативном компьютере Power Book (фото предоставлено фирмой Apple).*

политика и общая надежность отражают уважение к тому дискриминируемому небогатому потребителю, которому важны профессиональные характеристики. Существует множество других систем нелинейного монтажа, но, как всегда, когда вы намерены связать свою судьбу с каким-либо оборудованием, семь раз отмерьте, прежде чем один раз отрезать. Проанализируйте опыт аналогичных потребителей, используя для этого публикации в профессиональных журналах и сайты потребительских групп в Интернете.

ОБЗОР МОНТАЖНО-ТОНИРОВОЧНОГО ПЕРИОДА

Монтажно-тонировочный период — это такая фаза производства фильма, когда отснятый день за днем материал и записанный звук превращаются в фильм, который увидит зритель. Осуществляемый под руководством монтажера монтажно-тонировочный период включает следующие этапы:

- *синхронизацию звука и изображения (при использовании двухсистемной записи)*
- *просмотр отснятых фрагментов режиссером, а также продюсером, вносящим свои предложения и замечания*
- *корректировку монтажного сценария (если последний используется) в соответствии с тем, что было действительно снято*
 - *индексацию материала для подготовки его к монтажу*
 - *первую сборку материала*
 - *монтаж первой черновой версии*
 - *преобразование черновой версии в «чистовую»*
 - *проведение записи всех видов закадрового текста*
 - *подготовку и проведение записи оригинального музыкального сопровождения*
- *подбор, запись и наложение компонентов многодорожечного саундтрека, в том числе «атмосферных» шумов, фонов и синхронных звуковых эффектов*
- *проведение микширования указанных выше звуковых дорожек в окончательный сбалансированный саундтрек*
 - *организацию изготовления титров и других необходимых графических элементов*
 - *завершение всех операций, входящих в монтажно-тонировочный период.*

При работе с киноплёнкой за съёмкой следует процесс, включающий следующие операции по обработке плёнки:

- *проявление оригинала-негатива*
- *в случае с крупнобюджетными фильмами изготовление рабочей копии (дубль-негатива) для предохранения оригинала-негатива от повреждений во время работы*
 - *доставка в монтажную либо:*
 - *рабочей копии*
 - *видеокопии, сделанной путем сканирования негатива*
 - *рабочей копии для оцифровки последней в монтажной компьютерной системе.*

Сегодня практически повсеместной практикой является оцифровка отснятого материала и его монтаж с помощью нелинейных монтажных систем. Последнее требует, чтобы каждое негативное изображение имело свой собственный временной код (закрепленное наименование — «ключевой код» или keycode), поскольку итоговый перечень монтажных решений будет использоваться как руководство для монтажа плёночного оригинала. При подготовке такого перечня у вас уже нет права на ошибку;

после того как пленочный оригинал был физически разрезан, вернуть его в прежнее состояние уже невозможно.

Существует одна хитрость. При использовании системы, которая преобразует кинопленку, движущуюся со скоростью 24 кадра в секунду, в видеопленку, проецируемую со скоростью 30 кадров в секунду (60 полей наложения видеоизображения в секунду), вы в итоге получаете 4 кинокадра, которым соответствуют 5 видеокадров. Процесс может быть более сложным при использовании видеооборудования форматов PAL и NTSC, которые имеют различную частоту кадров, а также кинокамер, которые работают с частотой либо 24, либо 25 кадров в секунду, в зависимости от того, для какого телевизионного формата (NTSC, PAL или SECAM) предназначался снимаемый ими материал. Формат NTSC оставляет вам «фантомные» кадры, и если вы используете один из них, это определится только на стадии монтажа негатива. Если ваш саундтрек был полностью подготовлен в цифровом варианте, наличие фантомных кадров в смонтированных фрагментах может привести к тому, что в итоге звук не будет синхронизирован с соответствующим оригинальным изображением на кинопленке.

Убедитесь, что человек, координирующий весь процесс в целом, точно представляет значение выбора способа оцифровки и того, как избежать нежелательных последствий, описанных ранее. Подробное описание всех этих моментов вы найдете в книге Томаса Оганяна «Цифровой нелинейный монтаж» (Thomas Ohanian, Digital Nonlinear Editing, 2nd Edition, Boston — London, Focal Press, 1998), в главе «Процесс перевода фильма на новый носитель» (стр. 279—281). Если вы считаете, что это вопрос из разряда «Сколько ангелов могут танцевать на острие булавки?», то запомните, что игнорирование этой проблемы обойдется вам очень и очень дорого.

Когда приходит время чистового монтажа и микширования звука, в лаборатории используется либо смонтированная рабочая копия, либо перечень монтажных решений, с которыми проводятся следующие операции:

- *Создание оптических эффектов (таких, как наплывы, затемнения, стоп-кадры, титры), если их нельзя сделать на завершающей стадии печати. Оптическая печать — это дорогостоящий, требующий высокой специализации и чреватый ошибками процесс, в который не каждому легко вникнуть.*
- *Согласование (или монтаж негатива). Оригинальный негатив монтируется в соответствии с рабочей копией, после чего с него можно печатать первые копии для проката. В ходе согласования соответствующая настройка копировальной машины позволяет делать простейшие затемнения, наложения и наплывы. При традиционной технологии согласование сводится к простому совмещению негатива с рабочей копией в синхронизаторе.*
- *Подгоняющее согласование является продолжением процесса цифрового монтажа. Перечень решений в форме цифр тайм-кода, сведенных во время цифрового монтажа, является единственным руководством к монтажу пленочного негатива. Это довольно рискованное дело — обратите внимание на примечания, которые будут даны ниже!*
- *Создание оптического звукового негатива на основе:*
- *звуковой магнитной мастер-копии в случае применения традиционного микширования*
- *компьютерного продукта, произведенного звуковой программой при использовании цифрового монтажа.*
- *Временная индексация (или цветовая градуировка) негатива в лаборатории при непосредственном участии главного оператора.*

- *Соединение звукового негатива с индексированной по времени копией картины для производства совмещенной или «обвенчанной» копии с целью дальнейшего получения первой рабочей копии (или копии пробной печати).*
- *Создание прокатных копий после получения удовлетворительной рабочей копии.*
- *Создание дубль-негатива посредством мелкозернистого промежуточно-позитивного процесса. Для фильмов с большим тиражом многократное копирование приведет к сильной изношенности и даже разрывам негатива, для чего и изготавливаются дубль-негативы. К сожалению, это редко применяется в документальном кино, которое тоже в этом нуждается.*

Здесь, не приводя излишних ссылок, я хотел бы подчеркнуть, что монтажно-тонировочный период — это процесс обращения не с пленкой, а с оцифрованным изображением, поскольку в принципе все документальные фильмы сегодня снимаются и монтируются по цифровой технологии. Если вам нужна дополнительная информация о работе с пленкой, хорошим источником является программа для студентов фирмы «Кодак», доступная в Интернете по адресу www.kodak.com/go/student. У «Кодака» есть все основания агитировать людей за продолжение использования пленки, поэтому он предоставляет прекрасное руководство для этого в своих изданиях и сетевых сайтах. Последние настолько информативны и разветвлены, насколько этого можно ожидать от компании с таким количеством отделений по всему миру.

В цифровом или нелинейном монтаже снятый камерой оригинальный материал оцифровывается, переносится на жесткий диск компьютера и собирается в виде отдельных сегментов, укладываемых по линейке тайм-кода. Напротив соответствующего изображения могут быть уложены несколько различных звуковых дорожек с заданным уровнем звучания, так что вы можете слушать наложенный многоканальный саундтрек даже в процессе монтажа. Многие компьютерные системы обладают сегодня такой скоростью и таким объемом сохраняемой информации, что вы можете производить монтаж на своем ноутбуке с наивысшей четкостью изображения. Это упраздняет необходимость в двухступенчатом процессе докомпьютерного и цифрового монтажа, требующих дополнительных затрат времени и финансов. Применение видео высокой четкости может заставить некоторых потребителей пойти на монтаж при изображении с низким разрешением, поскольку это дешевле, чем монтаж с помощью высокоскоростных и мощных компьютерных систем. Безусловно, эта ретроградская тенденция будет носить лишь временный характер.

В зависимости от характеристик системы нелинейного монтажа, которую вы используете, монтажно-тонировочный период будет включать в себя:

- *оцифровку с низким разрешением (крупной зернистостью), благодаря чему значительное количество материала может быть размешено на жестком диске ограниченного объема. Многие системы сейчас обладают способностью работать с наивысшей степенью разрешения и достаточной скоростью*
- *окончательную обработку звука в виде процесса «аулиоподслаивания», где используется такое сложное программное обеспечение, как DigiDesign's Pro Tools. Кроме простейшей способности установки уровня звука, такие программы обладают возможностью контролировать звук в динамиках, в частности, с помощью:*
- *ограничения (звуковые динамики сохраняют принцип линейности до установленного «потолочного» значения, до которого их удерживают)*
- *компрессии (все звуковые динамики сжимаются в более узкий диапазон, но остаются сбалансированными по отношению друг к другу)*

- *выравнивания (частотные характеристики в высоком, среднем и нижнем диапазонах могут быть индивидуально отрегулированы или подчинены действию соответствующей программы)*
- *применения фильтров (например, для речи с акцентированными шипящими звуками вы можете применить соответствующую корректировочную программу)*
- *изменения тональности или изгиба тональности (использование системы Pro Tools' выдает себя в музыке, но может быть очень полезным для создания сюрреалистических звуковых эффектов или натуралистичных вариаций звука, исходящего из одного источника)*
- *MIDI-интеграции: это позволяет вставлять набранный с помощью клавиатуры образец или музыкальный фрагмент.*
- *Перечень монтажных решений окончательного монтажа используется при переоцифровке отобранного материала*
- *версия высокого разрешения переносится на пленку и становится матрицей для последующего копирования.*

Оборудование для нелинейного монтажа, позволяющее найти все, что вам нужно в мгновение ока, устраняет прежнюю необходимость поиска с помощью отбраковок и другою материала. Монтажеры утверждают, что, поскольку теперь в своей повседневной работе им не нужно просматривать отбракованный материал, легко потерять в мусоре алмазы. Поскольку монтажный период стал короче, монтажер может убедиться с помощью этапа чистового монтажа, что вне сферы его внимания не оказалось ничего ценного.

Линейный монтаж. Если в результате нелинейного монтажа появляется изображение низкой четкости и перечень монтажных решений, значит, материал готов к линейному монтажу. Контролируемое компьютером устройство использует перечень монтажных решений для сборки высококачественной версии фильма с прошедшей оцифровку видеопленки с кассеты из камеры. Для видео этот процесс является эквивалентом процесса согласования или монтажа киноплёночного негатива.

Печать завершающей видеоверсии включает в себя:

- *корректировку временной базы (электронный процесс, удостоверяющий, что полученная в результате пленка соответствует стандартам телевидения)*
 - *корректировку цвета*
 - *корректировку звука («аудиоподслащивание»), как это было описано выше*
 - *изготовление копии-дубликата для прокатного тиражирования.*

Сайт DV Magazine по адресу www.dv.com является превосходным источником информации и обзоров по всем аспектам цифрового производства и монтажа фильмов.

СИНХРОНИЗАЦИЯ МАТЕРИАЛА В ПРОЦЕССЕ ЕЖЕДНЕВНОЙ СЪЕМКИ

Процесс синхронизации отдельно записанного цифрового изображения и звука на временной линейке системы нелинейного монтажа происходит по тому же принципу, что и физический процесс синхронизации изображения и звука при съемке на киноплёнку. Изображение (имеющее пометку в том месте, когда планка хлопнула только что закрылась) и саундтрек (помеченный в результате хлопка все той же планки) выравниваются таким образом, что изъятые фрагменты могут быть собраны вместе и просмотрены в виде синхронизированного материала.

ПРОСМОТРЫ

ПРОСМОТР МАТЕРИАЛА СЪЕМОЧНОЙ ГРУППОЙ

По завершении съемочного периода, даже в том случае, когда материал ежедневно просматривался по частям, соберите съемочную группу для просмотра всего массива отснятого материала. Это позволит каждому извлечь уроки из своей деятельности и ошибок, так же как и порадоваться в дальнейшем тем успехам, которые проявятся при окончательном монтаже. Просмотр может быть разделен на несколько частей, поскольку сохранять непрерывную концентрацию внимания можно максимум при просмотре 4 часов несмонтированного материала. На таком просмотре может присутствовать и монтажер, однако стать свидетелем дискуссии, возникшей среди членов съемочной группы, для него едва ли будет полезно.

РАБОЧИЕ ПРОСМОТРЫ МОНТАЖЕРА И РЕЖИССЕРА

Если никакие фрагменты отснятого материала не были смонтированы, монтажер и режиссер начинают вместе просматривать весь материал. В процессе этого видеомарафона вскрывается общая направленность материала, а также проблемы, которые потенциально характерны для фильма как произведения в целом. Вы обнаруживаете манерность, которая свидетельствует о дискомфорте (назовем это так) одного из героев. Такие кадры должны быть вырезаны, чтобы герой не выглядел фальшиво. Или вы можете обнаружить, что один из двух главных героев более интересен или красноречив, в результате чего вы должны переосмыслить свой первоначальный замысел.

Следующей стадией является просмотр материала в режиме одной сцены за один просмотр. Приложив некоторые усилия, вы можете ежедневно компоновать отснятые фрагменты, чтобы они соответствовали делению на сцены. Показывайте по одному эпизоду за один раз, а затем уже не возвращайтесь к обсуждению их проблем и возможностей. Монтажеру понадобится рабочий дневник съемок (о нем смотрите выше), чтобы учитывать предпочтения режиссера и делать свои пометки в отношении монтажа.

О ЗНАЧЕНИИ ВНУТРЕННЕГО ЧУВСТВА

При просмотре фиксируйте любое спонтанно возникшее настроение или чувство. Если, посмотрев на героиню, вы подумаете: «Здесь она выглядит на удивление откровенной», не поленитесь записать эту мысль на бумаге. Многие внутренние чувства кажутся логически не мотивированными, и у вас появляется искушение игнорировать или забывать о них. Такие реакции редко бывают выражением индивидуального восприятия. То, что спровоцировало их, внутренне присуще материалу и аналогичным образом повлияет на любого зрителя, который впервые увидит этот материал на экране.

Любые зафиксированные свидетельства вашего живого восприятия будут полезны, когда впоследствии «засмотренный» материал уже не будет вызывать чувства вдохновения. Если вы в какой-либо форме не сохранили свои эмоции на бумаге, они, скорее всего, разделят судьбу таких же важных замыслов, которые испарились просто потому, что у вас не было желания записать их.

ДИКТОВКА ЗАМЕЧАНИЙ

Полезно, чтобы во время просмотров рядом с вами присутствовал тот, кому вы могли бы диктовать свои замечания. Если вы все же вынуждены сами делать это во время просмотра, пишите свои заметки крупным, разборчивым почерком, не жалея бумаги, чтобы ни на мгновение не отрывать взгляд от экрана. В противном случае вы можете легко пропустить важные моменты и нюансы.

РЕАКЦИИ

Когда съемочная группа или кто-то еще смотрит несмонтированный материал, возможно возникновение споров из-за эффективности, смысла или важности отдельных аспектов фильма, и члены съемочной группы могут испытывать различные ощущения по поводу убедительности ваших героев и мотивированности их поступков. Больше выслушивайте и меньше спорьте, поскольку аналогичная реакция может родиться и у ваших будущих зрителей. Вместе с тем не забывайте, что мнение ваших коллег по съемочной группе тоже не является объективным критерием. Они несоразмерно критичны в своем профессиональном подходе и могут переоценивать его позитивный или негативный эффект. Кроме того, они уже имеют свое субъективное отношение к героям фильма и снимаемым на пленку событиям. Однако, так или иначе, из их мыслей, ощущений и наблюдений вы можете почерпнуть немало полезного.

ВАШ ФИЛЬМ — ТОЛЬКО В ТОМ, ЧТО БЫЛО ОТСНЯТО

Итогом просмотров отснятого материала является блокнот с пометками, свидетельствами о ваших предпочтениях и наблюдениях (ваших — то есть режиссера и монтажера), а также фрагментарные впечатления о потенциальных возможностях и недостатках вашего фильма. Ничто другое, кроме того, что вы видите на экране и ощущаете от увиденного, для вашего будущего фильма более не имеет значения. Любые другие материалы — такие, как заявка или сценарный план, — становятся всего лишь историческими реликвиями, старыми картами перестроенного города. Сложите их у себя на чердаке, и пусть ими займется ваш биограф. Фильм должен быть создан из материалов ежедневных съемок.

Теперь происходит смена функций. Отныне вы больше не являетесь хранителем материала: вместо этого вы и ваш монтажер становитесь «доверенными лицами» своих зрителей. Освободитесь от багажа имевшихся у вас знаний и намерений; ваши умозаключения и эмоции должны мотивироваться только экраном. Никто в монтажной больше не желает слушать о том, какие у вас были замыслы и как вы их хотели осуществить.

ПОДГОТОВКА МАТЕРИАЛА К МОНТАЖУ РАЗМЕТКА ОТСНЯТЫХ ФРАГМЕНТОВ

При несинхронной съемке каждый новый запуск камеры помечается новым номером на «хлопушке» (для более полного объяснения различных систем маркировки смотрите главу 20, подраздел «Определение кадра»). Планка «хлопушки» позволяет монтажеру синхронизировать записанные по отдельности изображение и звук. При видеосъемке изображение и звук записываются параллельно на один и тот же магнитный носитель, так что нумерация сцен (и «хлопушка») становится необязательной. Вместе с тем любая разметка должна обеспечить наиболее простой доступ к материалу, когда в этом возникает необходимость. Разметка отснятого в разные съемочные

дни материала должна быть сквозной, дающей новую временную индексацию (или тайм-код) каждой новой сцене или каждому значительному действию или событию. Описания сцен должны быть краткими и напоминать тому, кто работал с материалом, что это за сцена.

Например:

01:00:00	<i>общий план — мужчина у ткацкого стана</i>
01:00:30	<i>средний план — тот же мужчина, снятый через натянутые нити</i>
01:00:49	<i>крупный план — руки мужчины с челноком</i>
01:01:07	<i>от среднего к крупному — лицо работающего мужчины;</i> <i>он прекращает работать, потирает глаза</i>
01:01:41	<i>его руки и челнок, снятые с его точки зрения</i>
01:02:09	<i>крупный план — ноги мужчины на педалях.</i>

Указанные в начале цифры представляют собой часы: минуты: секунды. Конечно, в тайм-коде фиксируется также и количество кадров, но такая ювелирная точность не имеет смысла. Для обозначения планов используются сокращения (см. пояснительный словарь). Отделите каждый эпизод жирной чертой и крупно напишите его название. Учтите, что при разметке фиксируется содержание, но не качество материала; не следует дополнять запись оценочными замечаниями из вашего рабочего блокнота. В противном случае запись будет перегружена, и ею будет трудно пользоваться.

Поскольку запись существует для быстрого нахождения материала, любые классификаторы, индексы или цветовые шифры, которые вы придумаете, чтобы помочь своим глазам производить отбор, позволят значительно экономить время. Это очень верно по отношению к материалу, представляющему собой результат многих часов съемки. Поспешная разметка непременно даст себя знать проявлениями «закона Мерфи», которые очень любят скрываться в небрежных способах систематизации.

РАСШИФРОВКА РЕПЛИК И ПРЕДВАРИТЕЛЬНАЯ ПОДГОТОВКА МАТЕРИАЛА

Каким бы утомительным это ни казалось, воспроизведение на бумаге каждой реплики, произносимой героями, окажет серьезную помощь для того, чтобы в полной мере оценить смысл их слов. Если вы делаете фильм о судебном процессе, слова его участников будет иметь первостепенное значение, а их расшифровка станет насущной необходимостью. Расшифровка фонограммы не столь трудоемка, как это кажется на первый взгляд: впоследствии она обернется немалой экономией трудозатрат и придаст вам уверенность, что в долгом процессе монтажа вы потратили основное время на творческое осмысление материала.

Если, однако, вы не в состоянии реализовать эту идею, можете проиндексировать фонограмму по тематическому принципу. Это не так трудоемко, но может использоваться как приемлемая альтернатива расшифровке при подготовительной работе. Вместо того чтобы записывать произносимые слова, вы обозначаете темы, затрагиваемые в ходе той или иной дискуссии, диалога или интервью, а затем индексируете начальный и конечный показатель их временного кола. Благодаря этому вы получите быстрый доступ к любой из обозначенных тем. Затем, в процессе монтажа, вы прослушиваете отдельные тематические «секции» и решаете, которая из них лучше.

Если основу фильма представляют интервью, не делать расшифровку его фонограммы — значит действовать по принципу «покупаешь сейчас, платишь потом». Сравнивать материал и делать осмысленный выбор без расшифрованной фонограммы — это тяжелый труд, но уже на другой стадии. Вместе с тем я хотел бы предупредить, что слишком педантичное отношение к расшифрованному тексту также чревато определенными проблемами. В итоге вы можете придавать слишком много значения словам и подчинить свой фильм письменному тексту. Слова, которые выглядят столь значительными на бумаге, иногда могут оказаться очень невыразительными на экране. Если, к примеру, ваш фильм показывает подростков, разыгрывающих импровизированный спектакль, довольно рискованно выстраивать структуру фильма на бумаге, основываясь на расшифровке тех реплик, которые они произносят. Сам процесс расшифровки до некоторой степени привносит в будущий фильм элемент искусственности и «литературности» — особенно если сам жизненный эпизод происходил импульсивно и неорганизованно. В частности, когда голоса перекрывают друг друга, герои используют особые нюансы речи или телодвижения, письменный текст нередко искажает или упрощает реальность. Запомните, что, как что-то было сказано, столь же важно, как и что было сказано. Эпизод в форме реальной жизни и он же, описанный словами, часто воспринимаются по-разному и несут в себе различный подтекст.

ПОДБОР РАСШИФРОВАННЫХ ФРАГМЕНТОВ ДЛЯ ПЕРВОЙ МОНТАЖНОЙ ВЕРСИИ

Если вы делаете репортажную картину или фильм — журналистское расследование, в которых большое значение имеет произносимый героями текст, его бумажная монтажная версия должна состоять из длинных, с запасом подобранных фрагментов расшифрованной фонограммы. Для этого давайте рассмотрим методику обработки перенесенных на бумагу текстов и сужения вашего выбора до пределов рабочего варианта. Рисунок 29-3 представляет собой поэтапную схему этого процесса.

Этап А. Вы произвели расшифровку фонограммы (1) в виде диалоговых листов и сделали их ксерокопию. Поместите оригинал в скоросшиватель под названием «Исходные диалоговые листы» и держите в надежном месте. С копией вы будете работать (2).

Этап Б. Просмотрите отснятый материал на видеомагнитофоне или монтажном столе, сопоставляя реплики каждого героя с копией диалоговых листов (2). Когда какой-то фрагмент по каким-либо причинам произведет на вас впечатление, отметьте его вертикальной чертой («знаком предпочтения») на поле слева, как показано на позиции 3. Таким образом вы выделяете все, что достойно вашего внимания. Одни пометки будут относиться к визуальному выражению рассказываемой истории; другие к получившим удачную интерпретацию фактам; третьи будут свидетельствовать о вашем личном эмоциональном восприятии того, что показалось вам смешным или трогательным, рассердило или расстроило. На этом этапе просто реагируйте, не утруждая себя анализом своих реакций. Для этого у вас ещё будет время.

Этап В. Теперь, когда у вас есть пометки напротив всех заинтересовавших вас фрагментов, проанализируйте каждый из них и найдите отправную точку и логический финал. С помощью квадратных скобок выделяйте предполагаемое начало и конец фрагмента (4).

На рисунке 29-4 приведен пример, когда в отдельном фрагменте помечены отправная точка и финал. Но только обратившись к записанной фонограмме, вы определите, можно ли смонтировать вводные обороты (столь обычные, когда люди начинают разговор) в их первоизданном виде. Точно так же в изменениях могут нуждаться

предполагаемые концовки: например, потребуется убрать восходящую интонацию голоса героя, которая в конце фрагмента произведет странное впечатление незавершенности.

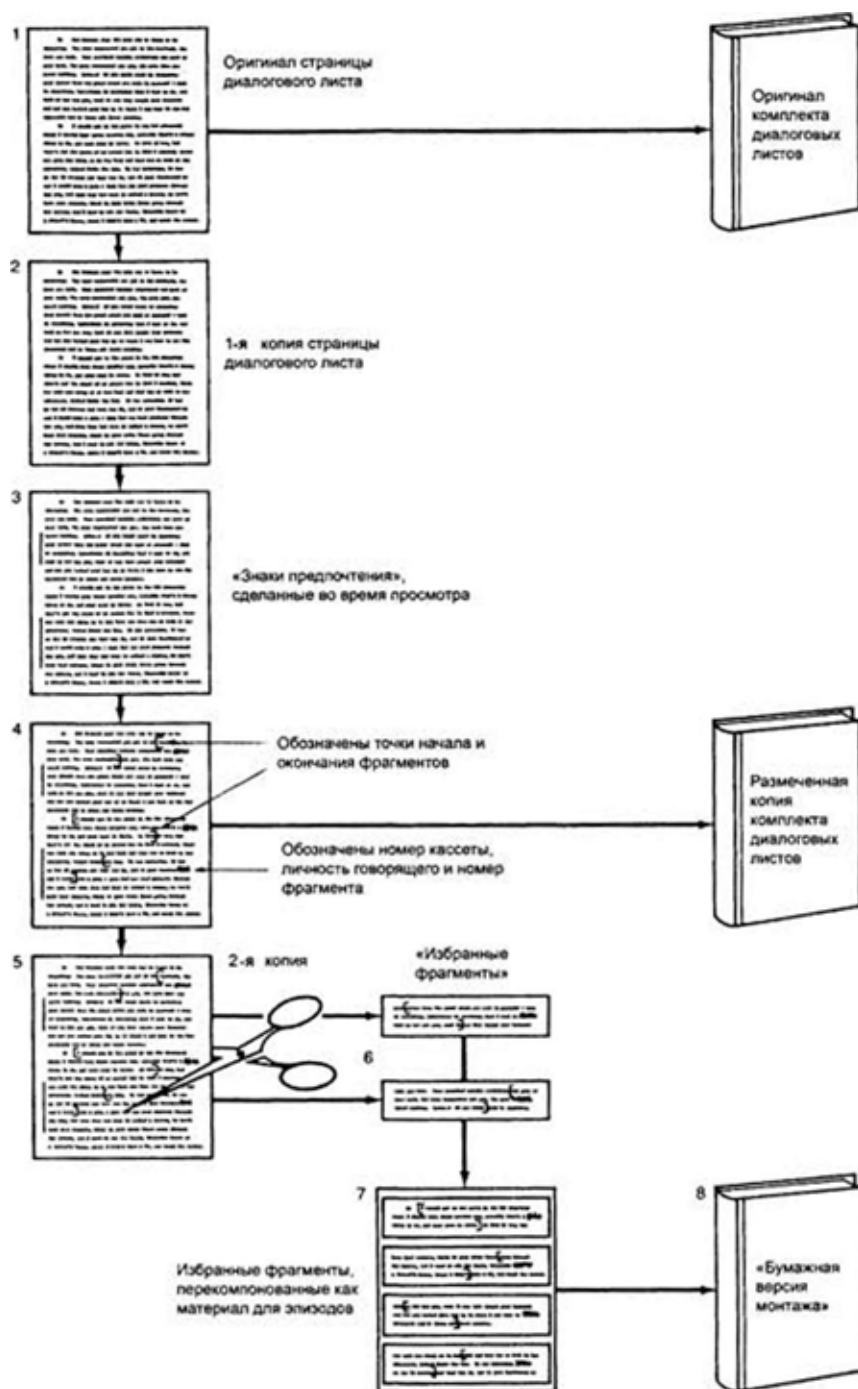


РИС. 29-3

Поэтапная схема, показывающая, как использовать диалоговые листы для проведения «монтажа на бумаге».

На полях против выделенного фрагмента стоит пометка «6/Тэд/3». Это означает «магнитофонная кассета 6, Тэд Уильямс, фрагмент 3». В дальнейшем такая идентификация фрагмента окажется весьма полезной, поскольку она поможет отыскать необходимый речевой фрагмент в тексте, а соответствующее ему изображение — среди отснятого материала. Какого-то единого кода идентификации фрагментов не существует, но, так же как при создании любой системы файлов, вам просто надо

выбрать какую-то единую систему для данного конкретного проекта, а уже приступив к следующему, попытаться ее усовершенствовать.

Вернемся к рисунку 29-3. Теперь у вас есть ксерокопии (4) с выделенными фрагментами, где отмечены их начало, окончание и указаны идентификационные коды. Все они, или по крайней мере большинство, войдут в окончательный вариант фильма. Вам нужно снабдить каждый фрагмент обозначением его содержательной функции, например: «Тэд описывает фермера Уиллса» {рис. 29-4}.

Этап Г. Теперь сделайте ксерокопию (5) этих размеченных страниц. Исходную ксерокопию-«матрицу» (4) можно отложить в сторону. Подшейте листы в соответствии с расположением фонограммы на кассете в папку с надписью «Размеченные диалоговые листы» и соответствующим индексом на обложке — так, чтобы при необходимости вы могли легко найти любой персонаж. Позднее, во время монтажа, эта папка сыграет немаловажную роль.

Этап Л. Ксерокопия размеченных диалоговых листов (5) разрезается ножницами на отдельные фрагменты (6), готовые к сортировке и группировке в целях последующего «бумажного» монтажа. Поскольку каждый вырезанный фрагмент идентифицирован с точки зрения его темы или предполагаемого использования, а также снабжен индексом, вам достаточно одного взгляда, чтобы понять, для чего он предназначен, а также в каком разделе папки «Размеченные диалоговые листы» он находится.

Теперь вы уже готовы перейти к следующей главе, которая рассказывает о том, как производится монтаж на бумаге, в действительности представляющий собой подробный план монтажа первой черновой копии. Отобранные фрагменты (6) следует прикрепить степлером к листам бумаги (7), сформировав таким образом эпизоды, а эпизоды, в свою очередь, будут собраны в папке (8), где и будет находиться «бумажный вариант монтажа» или подробный план первого монтажного варианта фильма.

Эта процедура может показаться излишне сложной, но если вам приходится иметь дело с большим объемом звучащей речи, то, поверьте, время, затраченное на организационную подготовку (индексы, графики, указатели, цветовые обозначения и т.д.), будет с лихвой компенсировано на более поздних этапах. Я убедился в этом на своем горьком опыте, когда работал монтажником документального фильма о финальном матче чемпионата мира по футболу. Материал представлял собой 70 тысяч футов 35-миллимет-

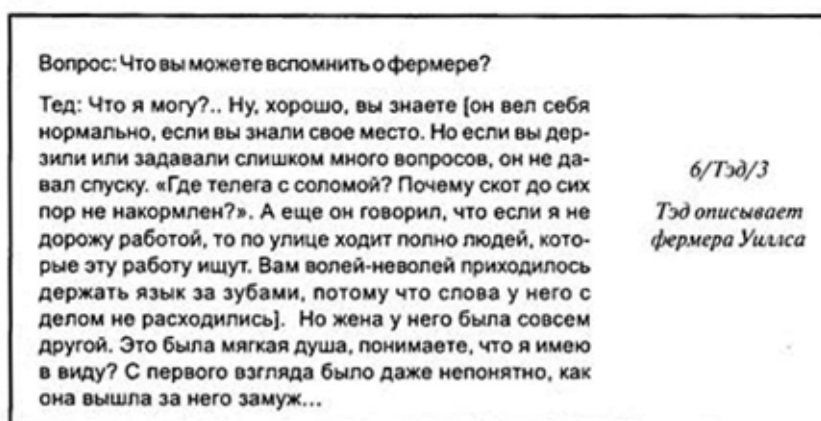


РИС. 29-4

Фрагмент воспроизведенного в диалоговом листе интервью с квадратными скобками, обозначающими точки начала и окончания фрагмента, номер кассеты, личность говорящего и номер фрагмента, а также суть его содержания.

ровой пленки (почти 13 часов экранного времени), снятой с разных точек 17 камерами. Единственным ориентиром был кадр с изображением часов в начале каждого 1000-футового рулона. Я и мой ассистент Роберт Джайлс провели целую неделю, зарывшись в пленке, делая схему стадиона и индексируя каждый существенный эпизод игры, заснятый с разных точек. Из-за нарушения правил игра была продолжена в дополнительное время, и лишь по счастливой случайности я обнаружил, что в самый решающий момент ни одна из 17 камер не работала. Воспользовавшись сюжетами спортивных новостей и советами Роберта, знавшего футбол намного лучше меня, я подобрал несколько подходящих крупных планов, чтобы создать точную версию эпизода с нарушением правил. Впоследствии никто даже не догадался, что этот эпизод был сфабрикован нами.

Этот проект оказался кошмаром для монтажера. Если бы мы заранее не потратили время на изобретение способов реконструкции неснятого эпизода, люди в белых халатах увезли бы нас из монтажной в микроавтобусе с резиновой обивкой салона.