

ГЛАВА 30

МОНТАЖ НА БУМАГЕ: РАЗРАБОТКА СТРУКТУРЫ

Эта глава затрагивает следующие моменты:

- *Определение структуры фильма на основе ежедневных порций отснятого материала.*
- *Первоначальный «договор» со зрителем.*
- *Потребность в развитии и изменении.*
- *Структура, ориентированная на действие, против структуры, мотивированной словом.*
- *Начало монтажа на бумаге.*

В ЧЕМ ЗНАЧЕНИЕ СТРУКТУРЫ

Независимо от того в каком жанре документального кино вы работаете, вашему фильму нужны повествовательная и тематическая структуры. Если вы смогли четко придерживаться избранных целей во время съемки, создание монтажной структуры не вызовет трудностей. Обычно этого не происходит. Часто по окончании съемок документальный фильм из-за импровизации снимаемых людей оказывается не похожим на то, что вы представляли. Либо цели не оправдали ваших ожиданий, либо их пришлось изменить, но, так или иначе, вам необходимо создать план чернового монтажа, который откроет глаза на то, что вы в действительности сняли, а также позволит раскрыть некое образное содержание этого материала. Монтаж является вашим вторым шансом.

ВРЕМЕННЫЕ И СТРУКТУРНЫЕ АЛЬТЕРНАТИВЫ

Структура и «договор» со зрителем. Определить структуру материала, который вы отсняли, — значит прежде всего решить, как обращаться со временем, поскольку протяженность во времени является важнейшим организующим принципом любого повествования. Вы должны решить, в каком порядке будут показаны причина и следствие и получите ли вы какой-либо драматический эффект, если измените естественную или хронологическую последовательность событий. Все это влияет на тот «договор», который вы заключаете со своей зрительской аудиторией.

Да, сознательно или нет, но ваши зрители стремятся заключить такой договор, обозначающий предпосылки, цели и сюжет вашей истории. Договор может быть выражен в форме повествования или подразумеваться самой логикой развития фильма. Идея фильма может быть заявлена в его названии или в том, что показывается, говорится или делается в его первом фрагменте. В общем, так или иначе, но чтобы иметь перспективу приятного путешествия, вашему зрителю необходимо почувствовать, по какому направлению и к какой цели вы его поведёте.

Типы структур с примерами соответствующих фильмов приведены в главе 5 («Время, развитие и структура»). Эти примеры и их обсуждение помогут вам понять, какими ограничениями и потенциалом обладает отснятый вами материал.

Структура фильма должна подразумевать развитие. Серьезной проблемой для документалистов является то, что в документальном фильме процесс перемен и развития в жизни человека может только подразумеваться, но не показываться: люди растут очень медленно, и этот процесс несовместим с нормальным графиком съемки (если только вы не имеете возможность непрерывно снимать в течение месяцев или даже лет). В качестве удачного примера можно привести фильм Майкла Эптеда «До

28» (1986) и его сиквелы, поскольку они прослеживают развитие одних и тех же героев с раннего детства на протяжении нескольких десятилетий, неоднократно исследуя проблему целей и места в жизни для каждого из них на разных этапах. Поскольку сегодня многие документалисты стали использовать подобную творческую методику, фильмов, снятых на протяжении нескольких месяцев или даже лет, стало заметно больше. Долговременные документальные проекты, подобные «сериалу» Эптеда, были начаты сразу в нескольких странах.

Как ваш фильм может показать, что кто-либо вырос или изменился?

Микрокосм и макрокосм. Иногда тема необъятна и расплывчата, и как «макркосм» ее нужно раскрыть через показ «микрокосма». В то время, когда в Великобритании решался вопрос о вступлении в «Общий рынок», я принимал участие в создании сериала, целью которого было показать противоречия соседних стран — членов этой организации. Фильм, называвшийся «Лица Парижа», показывал различные аспекты жизни французской столицы через личности нескольких интересных парижан.

При этом вы сталкиваетесь с известным парадоксом, суть которого можно свести к следующему: чтобы показать Францию, мне нужно показать Париж, но поскольку «Париж» — это слишком расплывчатое явление, я сконцентрируюсь на одном типичном парижанине, и благодаря этому мой фильм обретет и обобщенность, и динамику действия. Но как выбрать «типичного» парижанина? Чтобы выразить общее, мы ищем его частный пример. Однако поиск частного как примера общей тенденции демонстрирует, как торжествующе-атипичны все эти «частные примеры» и как абсурдно-стереотипны наши представления о парижанах.

Можете ли вы назвать что-то или кого-то, являющегося выражением чего-то или кого-то более общего? Если да, то как вы покажете, где эти параллели расходятся или частный пример перестает соответствовать общей тенденции? Камера буквально воспроизводит окружающий мир. Приблизиться к отвлеченному или «метафизическому» она способна только через показ физического мира. В связи с этим идеи, которые содержатся в снятом изображении, возникают только через то, что зримо, что имеет внешние проявления, нежели через то, что скрывается в глубине и имеет гораздо большее значение. Кино проигрывает в сравнении с литературой, когда оно хочет добиться лаконичного обобщения или оперировать абстрактными идеями. Сделать обобщение в фильме, не прибегая к словесному повествованию, — это настоящая проблема, и если она неразрешима, вам следует решиться на использование закадрового текста.

Писатели прошлых веков сталкивались с аналогичными проблемами и решали их. Одно из решений состоит в том, чтобы найти реалистический сюжет, в котором присутствуют сильные метафорические обертоны. Так, на поверхностном уровне «Путешествие пилигрима» Беньяна относится к жанру приключенческого романа о путешествиях, но оно также является аллегорией духовных исканий человека. В этом же ключе снят и превосходный фильм братьев Мэйслес «Коммивояжер» (1969) — фильм-путешествие о нескольких продавцах Библии во время их торгового вояжа по Флориде. По ходу фильма мы видим, как сдает Пол — некогда блестящий мастер своего дела, благодаря чему он сам и его компания достигли успеха. Фильм не только воспроизводит все фазы разъездной торговли (чем когда-то занимались и сами братья Мэйслес), но и показывает, ценой каких моральных компромиссов и унижений коммивояжер может преуспеть в состязании за свою долю «американской мечты».

Другой знаменитый американский документалист в своих фильмах постоянно использует структуру «контейнера аллегорий». Фред Уайзмэн берет какой-либо социальный институт и трактует его как обнесенный стеной «город», как функционирующий микрокосм более крупной социальной системы, в которую он интегрирован. Например, через двери отделения «Скорой помощи» в «Больнице»

(1970) в отчаянных поисках спасения проходят травмированные, запуганные, раненые, принявшие запредельную дозу наркотиков и смертельно больные люди. В подтексте этой истории — апокалиптический показ той тенденции саморазрушения, которой были охвачены все города Америки. Представая зеркальным отражением общества, его метафорой, фильм производит шокирующий эффект. Вместе с тем та же идея «институции как города за стеной», примененная в фильме «Старшие классы», кажется размытой и безадресной; взаимоотношения между преподавателями и учащимися, на которые хочет обратить внимание Уайзмэн, слишком приглушены и обыденны, чтобы поднять их до уровня аллегории. В силу своего «принципа невмешательства», предполагающего отказ от закадрового комментария и интервью, режиссер так и не может акцентировать то, что я бы назвал ключевым вопросом: может ли американская школа на своем завершающем этапе подготовить детей к жизни в условиях демократии?

Новейшие технологии не должны вводить вас в заблуждение, заставляя думать, что учиться мастерству рассказчика историй больше не нужно. Подсказки, необходимые для построения структуры вашей истории, надо искать в традициях повествования, веками разрабатывавшихся в разных видах искусства. Вашими учителями могут стать самые разные мастера — Беньян и Бунюэль, Брехт и Бергман, Брейгель и Барток. Поинтересуйтесь, как художники такого уровня решали аналогичные проблемы, и вы быстро многому научитесь.

РАЗРАБОТКА СТРУКТУРЫ

Подведем итоги:

- *Вы должны найти лучшую историю, которую скрывает отснятый вами материал, а также лучший способ донести ее до зрителя.*
- *Вы должны найти подход и структуру как средство, а не как цель; избранная вами тема должна выходить за рамки причинно-следственных связей материального мира и подниматься до уровня обобщения и истолкования.*
- *Все удачные истории рассказывают о переменах или их необходимости. Интересная тема, которая не предполагает развития в характерах, сюжете или эмоциональном настрое, никогда не станет основой для удачного фильма.*
- *В литературе, поэзии, театре и других видах искусства существуют примеры, которые помогут вам с построением истории, которую вы задумали.*

Для того чтобы начать первую сборку материала вашего фильма, существуют два пути. Большинство режиссеров, не задумываясь об альтернативах, избирают журналистский подход и в итоге делают фильм, выражающий свою суть в безыскусной риторике. Другой подход предполагает ориентацию на образность и приводит к фильму, который развивается с помощью не слов, а действия. Второй подход более полно использует возможности экрана как медиума. Какой способ выберете вы, зависит от вашего представления об альтернативах, от того материала, который вы сняли, и от способа взаимодействия со своим зрителем.

РАЗРАБОТКА СТРУКТУРЫ, ОПРЕДЕЛЯЕМОЙ ДЕЙСТВИЕМ

На заре своей карьеры, снимая в кратчайшие сроки разговорные исторические фильмы для Би-Би-Си, я взял за привычку больше полагаться на интервью и в итоге сделал немало картин, двигателем которых было слово. Десятилетие спустя, после фильма о фестивале шведского землячества в Иллинойсе, который я делал вместе

со своим другом-социологом, я обнаружил в процессе монтажа, что располагаю огромным количеством отснятого на пленку действия, то есть материала, герои которого были постоянно заняты каким-то делом. Я собрал весь такой материал, чтобы прежде всего показать в стилистике «кинематографа наблюдения», как проходит День Старых Поселенцев (по-другому называемый «Днем шведского воссоединения»). Здесь вы могли видеть людей, прибывающих в деревню-музей, расположенную в прериях, подготовку к параду, затем сам парад, представивший историю поселка Бишоп Хилл с 1840 года. В качестве вставок были использованы кадры, показывающие продукцию традиционных ремесел, приготовление и дегустацию блюд шведской кухни, богослужение под открытым небом и ряд других сцен. Кроме того, там были репродукции картин Олафа Кранса, знаменитого художника-примитивиста эпохи 1880-х годов, уроженца Бишоп Хилл, запечатлевшего немало важных событий и персонажей этой местности. Наконец, я дополнил этот фильм-наблюдение частичным закадровым текстом и фрагментами интервью, представлявшими собой фактическую информацию об истории данного места, о случае с убийством харизматического вожака поселенцев. Здесь был также комментарий местного историка, который считал, что простые люди должны сами писать свою историю, а не доверять это дело «академикам».

Начать с изобразительного ряда и действия, а затем перейти к диалогу и значимой информации было наилучшей рабочей методикой, так как основой будущего фильма стали в большей степени изображение и движение, чем слово и идеология. Мысли и идеи людей теперь возникали на почве того, что они делали, нежели действия были иллюстрацией их слов. Не во всех документальных фильмах есть возможность подобрать достойный материал, показывающий действие. Предметом изображения многих фильмов становятся идеи и процессы (например, научные открытия), к которым можно подобрать чрезвычайно мало изобразительного материала.

Но когда у вас достаточно изобразительного материала и действия, постарайтесь сделать следующее:

1. *Соберите вместе только тот материал, который был снят в процессе наблюдения, и просмотрите его без остановки. Что он содержит в себе? Можно ли, к примеру, рассказать с его помощью историю, создать настроение, характеризовать общество или эпоху?*
2. *Какой период времени охватывает ваш материал и насколько хорошо его смонтированный вариант «вмещает» этот временной отрезок? (Всегда полезно показывать, что события происходят в четко установленный период времени.)*
3. *Какие запоминающиеся перемены или формы развития событий запечатлела ваша камера? Это, безусловно, является вашим сильнейшим и наиболее убедительным аргументом.*
4. *Если бы ваш фильм остался немой, что смог бы он выразить? (Это очень показательный тест, позволяющий понять, имеет ли фильм кинематографическую природу, либо ему в большей степени свойственны литературность или театральность.)*
5. *На сколько четких фаз делится ваш «фильм-наблюдение» и как можно охарактеризовать каждую из них?*
6. *Каким словесным материалом вы располагаете, чтобы привнести в ваш смонтированный «немой фильм» новую глубину?*
7. *Что добавляется в фильм с помощью слова и какого углубления требует первоначальный вариант, основанный на действии и поведении героев? (Разработайте новую рабочую гипотезу.)*
8. *Каким минимумом словесного материала вы можете обойтись, чтобы придать фильму необходимую глубину?*

Объединяя в единое целое визуальные и поведенческие свидетельства, вы выстраиваете свою историю с помощью изобразительного ряда, а не делаете это на литературный манер с помощью слова. Используя минимум слов, прибегая к закадровому комментарию вместо «говорящих голов», вы создадите фильм, в котором герои будут выглядеть говорящими по логике своей жизни, а не по просьбе человека, направляющего на них камеру.

РАЗРАБОТКА СТРУКТУРЫ, ДВИЖИМОЙ СЛОВОМ (С ПОМОЩЬЮ МОНТАЖА НА БУМАГЕ)

Когда в материале, снятом для вашего фильма, преобладают говорящие люди, вы можете произвести предварительный монтаж на основе монтажных листов и так называемый монтаж на бумаге. Используя описания отснятых кадров и «монтажные листы», можно сделать проект реальной черновой копии своего фильма. Есть немалый практический смысл в том, чтобы на данном этапе манипулировать идеями на бумаге, а не кадрами на пленке. Манипулирование словесными описаниями позволит вам взглянуть на содержание и подтекст вашего фильма с «высоты птичьего полета» и сосредоточиться на том, как должен функционировать каждый отдельный фрагмент. Если вы попытаетесь решить ту же задачу с помощью многочасового просмотра материала, то утонете в развивающемся секунда за секундой действии. Работа с бумажным вариантом представляет собой нацеленный поиск той глубинной структуры и логики фактов, без которых никакой фильм не может претендовать на успех.

МОНТАЖ ОКОНЧАТЕЛЬНОГО ВАРИАНТА НА БУМАГЕ

Чтобы ваш фильм не превратился в один сплошной диалог, сначала выберите те эпизоды, в которых присутствует действие, где показан процесс деятельности ваших героев с выраженными моментами начала, середины и окончания. Составьте перечень этих эпизодов и сформируйте общую структуру, которая логически объединяет их во временной последовательности. Сформировав структуру, проявите консерватизм и строго придерживайтесь ее. Если вы снимаете фильм о провинциальной девушке, отправляющейся в город для учебы в колледже, прежде всего следуйте фактической хронологией (в отличие, например, от показа событий в порядке их значимости). В дальнейшем, когда вы будете лучше видеть, что позволяет ваш материал, сможете вставлять в основное повествование (рассказ о первом семестре учебы героини в театральном колледже) эпизоды, показывающие, как героиня заканчивала школу, беседовала с учителем, спорила с отцом, уезжала из дома и т.д. Тогда вам придется параллельно рассказывать две истории, одну в «настоящем», а другую в «прошедшем» времени. Было бы довольно рискованно предположить, что вы сможете добиться этого в один прием.

Сначала расположите материал, связанный с событиями или поступками людей, в его естественной хронологии, так, чтобы вы могли твердо уяснить его повествовательные возможности. Теперь вы можете перейти к выстраиванию его линейной версии, начав с «бумажного» монтажа тех эпизодов, в которых есть речь.

Для этого возьмите выбранные вами фрагменты «монтажных листов», о которых шла речь в главе 29 (рис. 29-3 и 29-4). Эти полоски бумаги с соответствующими пометками (например, «Джейн» для всех эпизодов с этой героиней), увидев которые вы быстро найдете соответствующие места в копиях размеченных монтажных листов, они должны выглядеть примерно так:

<i>1/Джейн/1</i>	<i>Речь на выпускном вечере в школе</i>
<i>1/Джейн/2</i>	<i>Обед в семье парня, с которым она дружит</i>
<i>1/Джейн/3</i>	<i>Разговор с учителем английского языка</i>
<i>2/Джейн/1</i>	<i>Разговор с отцом.</i>

Кроме того, у вас есть немало фрагментов действия, отобранных на предварительном этапе, которыми вы можете дополнить диалоговые эпизоды. Лучше, если эти фрагменты будут представлять собой цельные эпизоды, чем отдельные кадры, поскольку последние воспроизводят лишь отдельные моменты и порой выглядят не вполне уместно. Например, мы выбираем три эпизода, каждый на отдельной полоске бумаги, с точным указанием его места на кассете (цифры обозначают номер кассеты, минуты и секунды):

- 1/5:30 Здание школы, к которому подъезжают машины*
2/9:11 Идет оформление сцены; Джейн в одиночестве репетирует свое выступление
4/17:38 Аэропорт, Джейн ищет автобус.

Разложив полоски бумаги на полу или на большом столе (если у вас он есть), передвигайте и перекладывайте их, чтобы оценить различные возможности сочетания и противопоставления. Определенные фрагменты интервью или диалогов будут сочетаться с определенными фрагментами действия, либо потому, что и те, и другие были сняты в одном месте, либо потому, что одни поясняют другие. Такое «пояснение» может быть простым комментарием, или лучше, если в нем будет присутствовать некое ироническое противопоставление (по отношению к действию или реплике героя), которое позволит зрителю по-своему взглянуть на происходящее.

В качестве примера можно рассмотреть сцену, когда Джейн должна выступить с речью на выпускном вечере на глазах у всей школы, из-за чего девушка сильно волнуется. В качестве закадрового комментария вы могли бы просто наложить на эту сцену фрагмент снятого позднее интервью, где героиня признается в своем волнении. Однако можно пойти по пути визуального комментария и дать кадры той же репетиции перед выступлением, а в качестве закадрового текста привести слова матери Джейн, говорящей о том, что ее дочь всегда очень спокойна и уверена в себе. Кроме того, визуальный комментарий может показывать, как во время репетиции Джейн переживает из-за не приспособленной к ее росту стойки микрофона и как дрожат ее пальцы, переворачивающие листок с текстом выступления.

В чем здесь разница? Словесный комментарий носит буквальный характер, он просто иллюстрирует те мысли и чувства Джейн, которые уже понятны нам по визуальному ряду. Визуальный же комментарий более интересен, поскольку он предоставляет нам «конфликтную» информацию. Мать Джейн с некоторой заносчивостью утверждает, что ее дочь всегда прекрасно держится на людях, однако мы видим, что девушка сильно переживает. Следовательно, либо мать переоценивает умение девушки держать себя в руках, либо она не способна проникнуть во внутренний мир своего ребенка. Это настораживает нас и заставляет более внимательно следить за развитием взаимоотношений в семье героини. Исключительно визуальный комментарий дает нам внешнее свидетельство того, что все не так гладко, как кажется, и что девушка переживает. Документалист получает привилегию заглянуть в скрытую суть события, которой он тактично делится со зрителем.

Таким образом, порядок сопоставления и противопоставления материала имеет существенные последствия. Способ, которым вы в итоге представляете и используете

материал, указывает не только на ваше отношение к людям и событиям на экране, но и на то, как бы вы хотели настроить своего зрителя. По сути дела, вы оказываетесь в роли адвоката, сопоставляющего различные вещественные доказательства с целью вызвать интерес и расположение присяжных, то есть зрителя. Хорошее убедительное сопоставление впечатляет и освобождает от необходимости приводить пространные объяснения.

Вместе с тем, производя монтаж на бумаге, не задавайтесь целью отработать все до мелочей. Окончательный эффект в значительной степени зависит от таких нюансов материала, которые видны только при просмотре его на экране. Обладающая мобильностью и гибкостью, методика бумажного монтажа позволяет выявить скрытые возможности материала и заставляет вас размышлять, в какую конструкцию может сложиться набор отдельных элементов.

Не следует переживать, если ваша бумажная монтажная версия получится непомерно длинной и будет иметь неоднократные тематические повторы. Это нормально, поскольку более отточенных решений можно добиться только на основе реальных монтажных экспериментов и просмотров на экране.

Полоски бумаги, которые вы передвигали, выполняли роль составных элементов мозаики. Только найдя продуманную логику расположения отобранного материала, вы можете прикрепить эти полоски к пронумерованным листам бумаги, а затем подшить последние в папку с названием «Монтаж на бумаге». Теперь у вас есть история в ее зачаточной форме. Вы можете провести разделительные линии между фрагментами и сгруппировать их в сцены и эпизоды. На основе такого мастер-плана вы можете приступить к процессу свободного поискового монтажа на компьютере.