

ГЛАВА 31

МОНТАЖ: ПЕРВАЯ СБОРКА

Предметом рассмотрения этой главы будет:

- *Начало первой сборки фильма.*
- *Просмотр фильма на экране с позиции зрителя, который смотрит его впервые.*
- *Вопросы по существу и определение идеального метража.*
- *Документалист в роли драматурга и поиск подтекста.*
- *Взаимодействие со зрителем.*

Используя структуру, движимую действием, или структуру, движимую словом, которые были найдены с помощью монтажа на бумаге (если вы избрали этот путь), вы делаете попытку составить тематический план своего фильма и извлечь максимальный эффект из отснятого материала. Теперь вы можете вчерне смонтировать материал, не переживая из-за того, что в итоге ничего не получится. Не укорачивайте фрагменты и не беспокойтесь по поводу повторов. Возможно, вам понадобится выслушать нескольких очевидцев разрушения плотины, прежде чем вы поймете, как бороться с наводнением и каким средствам надо отдавать предпочтение. Имейте в виду, что заранее продумать свой фильм до мельчайших деталей так же нереально, как спланировать обратный путь к берегу во время занятий серфингом.

Первая сборка материала — самый волнующий этап монтажа. На этой стадии не надо переживать из-за чрезмерной длины фрагментов или их соразмерности.

Я считаю, что важно как можно раньше увидеть весь фильм в увеличенном метраже и свободном построении, прежде чем начать отрабатывать детали каждого эпизода. Увидев свою неуклюжую конструкцию в полном объеме, вы сможете принять дальновидные решения о её дальнейшей доработке. Естественно, у вас появится желание сосредоточиться на любимом эпизоде, но внимание к частностям должно отойти на второй план перед необходимостью в первую очередь определить общую канву и цель вашего фильма.

В процессе первой сборки чернового варианта и непосредственно после нее ваш материал сам начнет подсказывать вам, что и как монтировать. Это указывает на благоприятную и несколько загадочную перемену вашей творческой роли, которая становится не столько активной, сколько подчиненной. Прежде, чтобы что-то сделать, затрачивать энергию приходилось вам, теперь энергия начинает исходить от самого фильма. Вскоре все, что от вас потребуется, — это раз за разом прогонять свой фильм на монтажном устройстве, смотреть его глазами зрителя и действовать в соответствии с тем, что вы поняли. По мере того как ваше творение обретает жизнь, занятие это становится все более увлекательным.

РАБОТА С ЧЕРНОВОЙ ЭКРАННОЙ ВЕРСИЕЙ И ВОЗВРАТ К НЕИСКУШЕННОСТИ

Собравшись смотреть на экране черновой вариант своего фильма, вы должны сознательно отрешиться от всех предварительных установок в отношении отснятого материала, так как иначе вы не сможете взглянуть на фильм глазами впервые просматривающего его зрителя. Практика кинопроизводства требует, чтобы вы регулярно возвращались к состоянию неискренности. Это всегда непросто. Но видеть так, как видит ваш зритель, — это самое главное для успешной работы в сфере массовых коммуникаций. Только заставив себя принять точку зрения зрителя, особенно зрителя вашего интеллектуального уровня, вы сможете выстроить фильм,

который обеспечит успешное ведение диалога с человеком, знакомящимся с вашим творчеством.

Такой же непредвзятый, идентичный со зрительским, взгляд необходим при каждом новом рабочем просмотре. Хотя вы и пользуетесь знанием отснятого материала, чтобы решать творческие проблемы, это всего лишь часть индивидуального восприятия. Вы должны преображаться в другого человека каждый раз, когда оцениваете свой фильм, и смотреть на него как на чужой замысел — так, как бы это сделала аудитория на первом просмотре. Полезно, когда на просмотре присутствуют один-два человека, которые раньше фильм не видели. Хотя они могут не проронить ни слова, само их присутствие позволяет создателям картины взглянуть на свое творение свежим взглядом.

Если после просмотра новой версии, сделанной монтажером, у вас возникает чувство внутреннего неприятия (вы увидели не то, что ожидали), прежде чем выносить отрицательный вердикт, просмотрите эту версию ещё раз с более дружелюбным настроем, как это свойственно большей части зрительской аудитории.

ПОСЛЕ ПЕРВОГО ПРОСМОТРА: ОПРЕДЕЛЕНИЕ ОПТИМАЛЬНОЙ ПРОДОЛЖИТЕЛЬНОСТИ

В ходе первого просмотра у вас появится немало важных соображений по поводу стилистики, драматургического построения и оптимальной продолжительности фильма. Вполне возможно, что в мыслях вы уже определили его предполагаемый метраж. Например, на телевидении к этому предъявляются весьма жесткие требования — телекомпаниям Пи-Би-Эс или Би-Би-Си для 30-минутного временного «окна» требуется фильм (включая титры) продолжительностью 28 с половиной минут, чтобы до его начала и после окончания разместить в эфире анонсы других передач. Практически все документальные телефильмы идут в формате сериала, поскольку, суля по всему, зрители начинают регулярно смотреть их только в том случае, когда определенное время показа начинает ассоциироваться с определенным типом фильма. Вот почему профессиональные фильмы чаще всего финансируются «пакетами» и в форме совместного производства.

Если ваш фильм должен показываться на коммерческом телеканале, его придется разделить на части продолжительностью примерно 5 минут с так называемыми естественными перерывами для показа рекламы. Таким образом, способ показа вашего фильма будет определять и его продолжительность, и его структуру. Учебные фильмы обычно продолжаются от 10 до 20 минут, на телевидении же используются 30-, 40- (в Европе), 60- и 90-минутные окна. Короткие по метражу и глубокие по содержанию картины имеют неизмеримо лучшие шансы быть принятыми где бы то ни было.

Для того чтобы добиться ясности в этом вопросе, взгляните на содержание вашего фильма как таковое. У каждого фильма есть свой естественный «потолок» в зависимости от богатства и значимости их содержания, но наивысшим достижением в любом виде искусства является желание и способность сказать многое через малое. Большинство фильмов начинающих режиссеров нестерпимо затянуты и скучны. Если вы заранее поняли, что максимальная продолжительность вашего фильма должна быть, скажем, 40 минут, то вам придется очень плотно поработать с 75-минутной черновой версией и принять немало кардинальных решений. Прежде всего вам потребуется структура, благодаря которой ваш фильм будет таким же захватывающим и легким для восприятия, как хорошо рассказанная сказка. Помните, что хороший план ещё не гарантирует успешного приема фильма аудиторией. Здесь будут играть роль иные критерии, зависящие от того движения эмоций, которые испытает данная аудитория.

ВОПРОСЫ ДЛЯ ДИАГНОСТИКИ ЗРИТЕЛЬСКОГО ОТНОШЕНИЯ

Работая с фильмом в его самом сыром, черновом варианте, вам очень важно разобраться с собственными преобладающими ощущениями. Чтобы оценить вероятный прием вашего фильма зрителем, после первого просмотра задайте себе следующие вопросы:

- *Оставляет ли фильм ощущение драматургической сбалансированности? Например, если самый трогательный и волнующий эпизод находится в середине фильма, его последующие эпизоды могут показаться зрителю пресными; либо зритель может посчитать, что ваш фильм слишком долго ходит кругами, прежде чем добраться до настоящего действия.*
- *Когда у вас было явное ощущение развивающегося сюжета и когда его не было? Это помогает обнаружить задержки в развитии фильма и заставляет вас размышлять, что фильм «тормозит».*
- *Какие фрагменты фильма вызывают интерес, а какие кажутся скучными, и почему?*
- *Какие герои больше всего привлекали ваше внимание, а какие меньше всего? Некоторые из героев могут быть более выразительными или фотогеничными, чем другие.*
- *Имело ли место необходимое чередование разных типов материала? Или же однотипный материал образовал трудно перевариваемую массу? Где вам удалось добиться эффектного контраста или сопоставления? Не надо ли добавить таких моментов? Разнообразие так же важно при рассказе истории, как и в еде.*
- *Имеет ли зритель слишком много или же слишком мало пояснительной информации? Иногда эпизод «не работает» просто потому, что для него не была должным образом подготовлена почва или же он недостаточно контрастирует по настроению с предыдущим эпизодом.*
- *Нельзя ли дать экспозицию немного позже? Слишком пространная или слишком ранняя экспозиция снижает степень концентрации зрителя на происходящем, лишая его восприятие элемента напряженного ожидания.*
- *Какого рода метафорические аллюзии вызывает ваш материал? Можно ли сделать, чтобы их было больше? Скрытый в фильме подтекст — это возможность заявить о ваших собственных ценностях и убеждениях. Наличие метафор так же важно для вашей истории, как наличие свежей воды для пастбища.*

ЧТО ДЕЛАТЬ С МАТЕРИАЛОМ, КОТОРЫЙ «НЕ РАБОТАЕТ»

Посмотрев смонтированный материал, составьте список запомнившихся фрагментов. Затем, сравнив этот список с полным перечнем всех эпизодов фильма, выясните, что же вам не запомнилось. Действуя целесообразно, человеческая память отбрасывает все, что не находит значительным. Вы не смогли запомнить какие-то фрагменты, великолепно выглядевшие на бумаге, потому, что на экране они «не сработали». Это не значит, что они не сработают вообще никогда, просто они не оправдали ваших ожиданий в данном контексте.

Вот несколько обычных причин, по которым материал «бьет мимо цели»:

- *Два или более эпизодов несут одну и ту же смысловую нагрузку. Повторы не добавляют вашему фильму убедительности, если в них нет движения по нарастающей. Выберите лучшее, а затем удалите лишнее.*

- *Кульминация находится в неподходящем месте. Вы слишком рано используете самый сильный по смыслу материал, и фильм развивается по нисходящей.*
- *Возрастающее напряжение ослабевает. Подумайте, нарастает ли или спадает эмоциональный накал по мере развития вашего фильма. Проследите, не получается ли так, что, поднявшись, эмоциональный накал, вопреки вашим намерениям, начинает снижаться, не достигнув намеченного пика. Если так, это неизбежно отразится на реакции зрителей. Иногда простая перестановка эпизодов может сотворить чудо.*
- *Фильм обманывает зрительские ожидания. Фильм или какой-то его фрагмент вызовет негативные эмоции, если зрителя провоцируют на ожидание чего-то необычного, что так и не происходит.*
- *Хороший материал по какой-то причине проходит мимо внимания аудитории. Мы воспринимаем фильм в соответствии с контекстом, и если последний уводит в сторону или не может сосредоточить нас на главном, сам материал производит невыигрышное впечатление.*
- *Многочисленная развязка. Однозначно решите, о чем рассказывает ваш фильм, и удалите ненужные «побеги».*

ДОКУМЕНТАЛИСТ КАК ДРАМАТУРГ

Обсуждение предыдущей темы похоже на традиционный драматургический анализ, поскольку оно им и является. Так же как и драматург на премьере своей пьесы, вы руководствуетесь своим «драматургическим чутьем», чтобы выявить недостатки и слабые места. Это непросто из-за отсутствия объективных критериев. Все, на что вы способны, — положиться на свою интуицию и попытаться почувствовать драматургический потенциал материала. Если вы пригласили в зал людей, чьим вкусам и реакциям вы доверяете, скорее всего, в их восприятии будет немало общего.

Откуда берется это «чутье к драме»? Вероятно, это исконное свойство человеческой природы, отражающее наше «коллективное бессознательное», наше внутреннее побуждение, существующее с глубокой древности. У нас есть обоюдное стремление рассказывать истории и слушать их. Подумайте хотя бы о том, сколько вариаций породили легенды о короле Артуре. Созданные в Средние века, они до сих пор обрабатываются и обновляются и спустя тысячу лет после своего возникновения доставляют нам удовольствие!

КАК ДОСТАВИТЬ ПРИЯТНОЕ СВОЕМУ ЗРИТЕЛЮ

Являясь формой истории о событиях, которые кто-то лично пережил и пересказал другим, документальное кино продолжает традицию устного рассказа. Чтобы иметь успех, оно должно быть связано с миром эмоций и воображения современного зрителя. Документалист должен руководствоваться не стремлением к самовыражению, которое оборачивается самовлюбленным проявлением своих мыслей или чувств, но стремлением создать нечто занимательное для зрителя и тем самым послужить обществу.

Подобно всем, кто развлекает, кинематографист существует в зависимости от экономической конъюнктуры и либо идет навстречу требованиям своего зрителя, либо остается голодным. В своей книге «Литература и фильм»¹ Роберт Ричардсон отмечает, что живость и оптимизм кинематографа в сравнении с другими видами искусства XX века обусловлены феноменом его коллективного авторства и зависимостью от общественного мнения. Конечно, было бы абсурдным и циничным утверждать, что

значение имеет только признание масс, однако вся практика народного творчества — в драматургии, поэзии, музыке, архитектуре и традиционных устных сказаниях — должна постоянно напоминать нам, как много у нас общего с наивными вкусами наших далеких предков.

Простая истина заключается в том, что индивидуальные вкусы и инстинкты «обычного» человека — ваши и мои — подверглись сильному воздействию культуры и цивилизации. В повседневной жизни нам не надо глубоко обсуждать их или применять на практике, вынося свои суждения об искусстве, и поэтому, когда наступает время жить в соответствии с этими вкусами, нам не хватает уверенности в себе. Создание документального фильма столь увлекательно именно потому, что вам приходится выстраивать в систему собственные ощущения и суждения.

ПОДТЕКСТ: ДЕЛАЯ ВИДИМОЕ СУЩЕСТВЕННЫМ

В главе 5 книги «Литература и фильм» Ричардсон формулирует самую суть различия тех проблем, с которыми сталкиваются кинематографисты и писатели: «В литературе часто встает проблема преобразования существенного в видимое, в то время как кинематограф часто реализует себя в попытках сделать видимое существенным»-2

Как уже говорилось выше, трудно заставить зрителя воспринимать материал не только как буквальное изображение и материальный объект, находящийся перед камерой. К примеру, мы можем буквально воспринять сцену, где мать готовит обед для своих детей. «Ну и что же?» — спросите вы. Во все времена матери готовили обед своим детям. Но все дело в нюансах: один ребенок постоянно привередничает, выбирая что-то особенное. Мать пытается подавить свое раздражение. Приглядевшись повнимательнее, вы видите, что ребенок пытается манипулировать другими членами семьи. Приготовление пищи и еда становятся ареной боевых действий и линией фронта, где происходит отстаивание своих прав. Мать отстаивает свой моральный авторитет, призывая дочь хорошо есть, чтобы быть здоровой, ребенок же в форме истерического неповиновения утверждает свое право распоряжаться собственным телом.

Здесь (как часто и в кино вообще) мы сталкиваемся с проблемой, как показать, что обед — не просто процесс еды, а поле боя, имеющее жизненно важное значение. Если бы мы вначале показали ребенка и мать участниками какого-то другого, более открытого, конфликта за свои права, то, вероятно, восприятие сцены обеда было бы более глубоким. Конечно, существуют и другие способы направления зрительского внимания в нужное русло, но без должной сюжетной поддержки значение и внутренний смысл этой сцены могут легко остаться незамеченными. Естественно, то, что видит кинематографист, не всегда уловят даже самые наблюдательные из зрителей, впервые смотрящих фильм: им недостает вашего проникновения в материал, вашего знания того, что стоит за этими сценами, и того многократного подхода к ситуации, без которого не может быть ее углубленного понимания. Так или иначе, но сами вы прошли этот путь и теперь должны провести тем же путем своего зрителя, но потратить на это не 30 недель, а 30 минут.

ПОСЛЕ ТОГО, КАК ОСЕЛА ПЫЛЬ. ЧТО ДАЛЬШЕ?

После просмотра первой смонтированной версии начинают возникать действительно фундаментальные вопросы. Вы можете увидеть, что подтвердились ваши худшие опасения: в вашем фильме есть по крайней мере три развязки, две —

фиктивные и одна — действительно задуманная вами. Ваш любимый герой ничем не выделяется на фоне других персонажей, которые выглядят более непредсказуемыми и живыми. Вы должны признать, что эпизод в танцевальном зале, который вы снимали с такими мучениями, дал только одну минуту хорошего материала, а женщина, к которой вы обратились по совершенно незначительному поводу, на самом деле сделала несколько шокирующих признаний и затмила более «важного» персонажа.

Первая смонтированная версия аккумулирует в себе лучший материал и становится стартовой площадкой для создания более сжатого и сложного по своим решениям фильма. В качестве экранного зрелища этот вариант совершенно непригоден — он растянутый и сырой, хотя именно в силу своей безыскусности он может оказаться впечатляющим и увлекательным.

На дальнейших этапах не пытайтесь исправить все недоработки одним решительным ударом. Подождите несколько дней, все обдумайте, а затем возьмитесь за главные проблемы своего фильма. Откажите себе в удовольствии заниматься шлифовкой мелочей, иначе за деревьями вы не увидите леса.

¹ Robert Richardson. *Literature and Film* (Bloomington, IN: Indiana University Press, 1969). 3-16.

² Там же. С. 68.