

Н. В. Макаров

ОСНОВЫ СОЗДАНИЯ НЕИГРОВОГО ФИЛЬМА

Учебное пособие

Министерство культуры Российской Федерации
Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение высшего образования
Санкт-Петербургский государственный институт культуры
Факультет искусств
Кафедра кинофотоискусства

Н. В. Макаров

ОСНОВЫ СОЗДАНИЯ НЕИГРОВОГО ФИЛЬМА

Учебное пособие

Направления подготовки

51.03.02 «Народная художественная культура
(руководство студией кино-, фото-и видеотворчества)»

55.05.01 «Режиссура кино и телевидения»

Санкт-Петербург
СПбГИК
2021

УДК 791.229(07)

ББК 85.375р30

M15

Учебное пособие издается по решению Редакционно-издательского совета Санкт-Петербургского государственного института культуры

Утверждено на заседании Учебно-методического совета Санкт-Петербургского государственного института культуры в качестве учебного пособия. Протокол № 3 от 16.02.2021

Рецензенты:

С. М. Ландо, заслуженный работник культуры РФ,
профессор кафедры операторского искусства
Санкт-Петербургский государственный институт кино и телевидения

И. В. Евтеева, кандидат искусствоведения, профессор,
заведующий кафедрой кинофотоискусства
Санкт-Петербургского государственного института культуры

Макаров, Н. В.

M15 Основы создания неигрового фильма : учебное пособие /
Н. В. Макаров ; М-во культуры РФ, С.-Петерб. гос. ин-т культуры,
фак. искусств, каф. кинофотоискусства. – Санкт-Петербург :
СПбГИК, 2021. – 108 с.

ISBN 978-5-94708-321-7

Учебное пособие по курсу «Основы создания неигрового фильма» предназначено для студентов, обучающихся по специальностям «Режиссура кино и телевидения» (уровень специалитета) и «Руководитель студии кино- фото- видеотворчества» (уровень бакалавриата) на очном и заочном отделениях.

В учебном пособии представлены базовые аспекты работы режиссера над созданием неигровых (документальных) фильмов, телепрограмм, таких как драматургия, научно-популярный фильм, работа с текстами героев и закадровыми текстами, режиссура интервью, монтаж закадровых текстов, продюсирование и производство и других профессиональных компетенций.

УДК 791.229(07)

ББК 85.375р30

ISBN 978-5-94708-321-7

© Н. В. Макаров, 2021

© Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение высшего образования «Санкт-Петербургский государственный институт культуры», 2021
© Оформление ФГБОУ ВО СПбГИК, 2021

Оглавление

Введение. Особенности восприятия аудиовизуальных произведений.....	5
1. Глава 1. Основы драматургии неигрового фильма.....	7
1.1. Общие основы кинодраматургии и специфика неигрового фильма	7
1.2. Тема, идея, замысел	9
1.3. Классические основы драматургии, которые никто не отменял.....	11
1.4. Этапы работы над сценарием неигрового фильма	12
1.5. Короткое отступление в драматургию научно-популярного фильма	14
1.6. Поиск драматургии. Монтажный сценарий. Драматургия интервью	17
1.7. О конфликте в документальном кино. Конфликт автора с реальностью	18
1.8. Примеры написания тематической заявки и развернутого синопсиса.....	21
Глава 2. Режиссура интервью в неигровом фильме, телепрограмме.....	31
2.1. Концепции интервью	31
2.2. Подготовка интервью	32
2.3. Драматургия интервью	35
2.4. Искусство задавать вопросы	40
2.5. Многообразие и разновидности вопросов.....	42
2.6. Вопросы, которых следует избегать	45
2.7. Умение слушать	47
2.8. Общие советы	49
Глава 3. Использование речи в неигровом кино.....	52
3.1. История возникновения говорящего кино.....	52
3.2. Речь героев в документальном фильме.....	53
3.3. Закадровые тексты и авторские комментарии	56
Глава 4. Логический разбор и чтение закадровых текстов в неигровом кино	59
4.1. Введение в тему.....	59
4.2. Назначение закадровых текстов. Два типа закадровых текстов	59
4.3. Диктор как инструмент автора. Работа режиссера с диктором	60
4.4. Логический разбор закадрового текста.....	61
4.5. Выбор голоса	62
4.6. Запись закадровых текстов диктором	62
4.7. Пример логического разбора и интонационного анализа текста.....	63

Глава 5. О редактировании неигрового фильма.....	66
5.1. Понятие «редактирования» в неигровом кино и на телевидении.....	66
5.2. Сценарный этап в неигровом кино и ТВ.....	66
5.3. Документальные фильмы (телепрограммы) как многожанровый продукт.....	68
5.4. Съёмочный период – «редактирование жизнью».....	69
5.5. Анализ и редактирование отснятого материала (предмонтажный период).....	69
5.6. Монтажный период. Поиск сюжетного построения. «Редактирование» речи персонажей.....	70
5.7. Вместо заключения.....	71
Глава 6. Основы продюсирования и производства фильмов.	
Продюсирование неигрового кино.....	72
6.1. Общая характеристика Российского кинематографа.....	72
6.2. Организация производства фильмов.....	76
6.3. Технология фильмопроизводства.....	78
6.4. Состав съёмочной группы игрового фильма и основные обязанности работников.....	81
6.5. Особенности производства и продюсирования неигрового фильма.....	84
Глава 7. Опыт работы над документальным фильмом «Есаул Ханжонков и первые шаги русской фильмы». (Автор сценария и режиссер Николай Макаров).....	87
7.1. История замысла.....	87
7.2. Написание сценария.....	88
7.3. Работа с кино- и фотоархивами.....	90
7.4. Съёмки Александра Адабашьяна.....	90
7.5. Выстраивание композиции фильма в монтажном периоде.....	91
7.6. Выводы.....	94
Заключение.....	95
Перечень литературы для самостоятельного изучения.....	97
Приложение. Примеры написания закадрового «разговорного» дикторского текста к фильму.....	99

Введение

Особенности восприятия аудиовизуальных произведений

В современном кинематографе сложилась достаточно неопределенная ситуация, связанная с отсутствием четких критериев оценки художественного качества экранного произведения, что приводит к доминанте вкусовых критериев в данном вопросе. Существует пословица «Сколько людей, столько и мнений», которая приписывается римскому комедиографу Теренцию. Безусловно, в современном обществе каждый имеет право на слово, собственное мнение, особую оценку. Человек высказывает свои мысли при любом возможном случае. Когда речь идет и киноискусстве, которое несет за собой определенный посыл автора, то вопрос трактовки данного послыла и его оценки встает очень остро. Искусство кино вмещает в себя творческий процесс эволюции различных искусств, совмещая литературу, изобразительное искусство, музыку и искусство театра. В связи с этим возникает сложный эмпирический характер оценки аудиовизуальных произведений. Ведь люди по-разному относятся к этим разным искусствам. Любой режиссер, работая над созданием нового фильма, рассчитывает на своего зрителя. Что это будет за человек – зависит от художественного языка автора, от жанра, в котором он работает, от особенностей сценария и многих других факторов. О соответствии определенных киножанров и социальных характеристик их любителей существуют устоявшиеся стереотипы. Так, считается, что все женщины любят мелодрамы, хоррор – жанр для подростков, а боевики – исключительно мужское кино. Однако данные утверждения ненаучны и множество исследований, проведенных социологами и киноведами, разрушают эти мифы.

Выше речь шла прежде всего о художественных фильмах. Или как их называют профессионалы, игровых кинокартинах. Но существует особый вид кинематографа, так называемое неигровое кино. В общепринятой мировой терминологии его обозначают nonfiction (непридуманное, реальное).

Направление неигрового (документального) кино также как игровое, насчитывает уже более ста лет. Первый знаменитый фильм 1896 года «Прибытие поезда» был документальным сюжетом. Так что можно смело утверждать, что кинематограф начинался с кинодокументалистики.

Кинодокументалистика всегда существовавшая и развивавшаяся параллельно игровому кино, конечно же, имеет свою славную историю, яркие имена классиков, фильмы-шедевры, своих историков и киноведов. Почему однокадровый пятидесятисекундный фильм «Прибытие поезда на вокзал

Ла-Сьота» (1896 год, оператор Луи Люмьер) стал каноническим произведением киноискусства? Впервые в истории в нем передано движение в перспективе плоского экрана: поезд появлялся издалека, приближался справа налево, проходил через весь кадр на передний план и уходил за левый край экрана. Это движение создавало иллюзию разомкнутого пространства. Из вагонов на платформу выходили люди, которые с общего плана перемещались в кадре на средний и почти крупный план.

Андрей Тарковский по этому поводу написал: «Мне кажется, что в тот момент и произошло рождение киноискусства. Не просто кинотехники и не только нового способа репродукции мира, нет. Родился новый эстетический принцип. Принцип этот заключается в том, что впервые в истории искусства, впервые в истории культуры человек нашел способ непосредственно запечатлеть время. И одновременно – возможность сколько угодно раз воспроизвести протекание этого времени на экране, повторить его, вернуться к нему. Человек получил в свои руки матрицу реального времени. Увиденное и зафиксированное, время смогло теперь быть сохраненным в металлических коробках надолго (теоретически – бесконечно)»¹.

Кинодокументалистика до сих пор существует и активно развивается, потому что востребована зрителем и актуальна. С развитием телевидения и интернета неигровые телефильмы, циклы телепередач и даже отдельные тематические телеканалы по-прежнему собирают у экранов и мониторов миллионные аудитории. Зритель и сегодня хочет реальности.

Здесь мы не будем касаться истории неигрового кино. Учебное пособие посвящено основам профессии режиссера документальных фильмов, базовым инструментам ремесла, этапам производства фильмов, примерам работы над неигровым аудиовизуальным произведением.

¹ Тарковский А. А. Запечатленное время // Вопросы киноискусства. 1967. № 4. С. 69–79.

Глава 1

Основы драматургии неигрового фильма

1.1. Общие основы кинодраматургии и специфика неигрового фильма

Известный сценарист документальных кино- и телефильмов Александр Липков в беседе с журналистом так определил различия в написании сценариев документального и игрового фильмов: «Различие кардинальное. В игровом кино, режиссеру нужен завершённый сценарий, по которому можно запускать в производство фильма. В сценарии должно быть прописано все, что надо снять в фильме. Естественно, по ходу съёмок, сценарий может претерпевать некоторые изменения в зависимости от обстоятельств, от актёров, от мест съёмки, от происходящих в окружающей жизни событий. Все это может оказывать влияние, но, в принципе, литературный сценарий должен быть написан так, чтобы по нему можно было снять фильм от начала и до конца, не обращаясь к сценаристу.

В документальном кино наличие сценариста важнее, чем наличие сценария. Если действие документального фильма происходит в момент съёмок (что весьма нередко бывает), то заранее знать, как оно будет происходить, мы не можем. Можем предполагать, можем учитывать разные варианты, но не более того. Скажем, снимая интервью с документальным героем, мы не знаем, что он нам сейчас скажет. Можем хотеть от него услышать что-либо. Но, бывает, он говорит нам нечто совершенно противоположное»².

Приведем здесь эту беседу полностью.

«Вопрос: чем различается написание сценариев документального и игрового фильмов? Ответ: различие кардинальное. В игровом кино, режиссеру нужен завершённый сценарий, по которому можно запускаться в производство фильма. В сценарии должно быть прописано все, что надо снять в фильме. Естественно, по ходу съёмок, сценарий может претерпевать некоторые изменения в зависимости от обстоятельств, от актёров, от мест съёмки, от происходящих в окружающей жизни событий. Все это может оказывать влияние, но, в принципе, литературный сценарий должен быть написан так, чтобы по нему можно было снять фильм от начала и до конца, не обращаясь к сценаристу. В документальном кино наличие самой фигуры сценариста важнее, чем наличие сценария. Сценарий может представлять собой документ в страничку текста, где изложена главная идея фильма, ради чего он снимается, на каком материале, с какими героями.

² Аграновский В. А. Вторая древнейшая. Беседы о журналистике. М.: Вагриус, 1999. С. 49–51.

Если действие документального фильма происходит в момент съемок (снимается реальное событие, что весьма нередко бывает), то заранее знать, как оно будет происходить, чем обернется для героя фильма, мы не можем. Можем предполагать, можем учитывать разные варианты, но не более того. Скажем, снимая интервью с человеком, мы не знаем, что он нам сейчас скажет. Можем хотеть от него услышать нужное нам, задавая подготовленные вопросы. Но, бывает, он говорит нам нечто совершенно противоположное.

Вопрос: что же делать документалисту, если герой говорит не то, что ожидалось? Ответ: Документалист должен следовать жизни. Даже в игровом кино-сценарий – не догма. Скажем, в ходе съемок игрового фильма «Истории Аси Клячиной...» режиссер Андрей Кончаловский кардинально отошел от сценария, который первоначально назывался «Год спокойного солнца». Он доверил почти все роли непрофессиональным актерам, позволил им говорить своими словами, от своего лица. Ему вовсе не было нужно, чтобы его герои были именно такими, как в сценарии. Если он не нашел на роль председателя колхоза «здоровенную бабу с басистым голосом», которую описал сценарист Юрий Клепиков, то не очень огорчился. Зато он нашел очень колоритного, артистичного горбуна, и снял его в этой роли. Фильм от подобной перемены ничего не потерял, а только приобрел дыхание реальной жизни, правду. Если даже в игровом фильме возможны столь решительные перемены, то документальный фильм – это вообще путешествие в неизвестность.

Повторим: в игровом кино важен сценарий, в документальном – сценарист, который все время работает рядом с режиссером. То есть, человек, который «по ходу съемок» укладывает «снятую реальность, события, беседы» в прокрустово ложе первоначального замысла фильма, анализирует и дорабатывает драматургию будущего фильма «по ходу съемок». Правда, бывает, что автор-документалист соединяет в едином лице режиссера и сценариста и вполне может обойтись без сценариста. Это сейчас очень распространено в неигровом кино. Но в идеале, сценарист в документальном кино очень нужный человек – помощник режиссера на всех этапах, его советчик, человек, который помогает ему строить фильм по ходу работы. Его работа вовсе не кончается на том, как он отстучал последнюю букву на клавиатуре в сценарии. На финальном этапе завершения фильма сценарист – это мастер написания закадровых текстов к фильму.

В игровом кино мы имеем дело с актерами, которые играют роли; в документальном кино – с живыми людьми. То, что в игровом кино делается без каких-либо моральных проблем, в документальном может быть этически недопустимо. Представьте себе, например, сцену, где человек тонет, где бьют ребенка или насилуют женщину. В игровом кино это все не настоящее, не на самом деле, может быть повторено в разных дублях. А если это происходит на самом деле? Вы что, будете спокойно снимать, как все это происходит, не пытаясь помочь человеку?

Вопрос: с чего начинается работа сценариста документального кино? Ответ: Работа сценариста документального кино начинается с идеи. Эта идея может

быть его собственной, а может быть и предложенной кем-то: режиссером, студией, телеканалом».

После этой очень важной концептуальной беседы, мы можем перейти рассмотрению базовых понятий драматургии неигрового фильма.

1.2. Тема, идея, замысел

Бела Балаш, теоретик кино, киноклассик на заре кино написал такие горькие слова: «И вообще, существует ли киносценарий? Правда, он пишется, но ведь никем не читается (кроме нескольких человек на кинофабрике). Когда же фильма закончена, киносценарий исчезает бесследно. Надо было его придумать, претворить в образы, написать. И не остается никакого литературного произведения. От него вообще ничего не остается. Это – полуфабрикат: он поглощен готовым произведением. В этом есть что-то трагическое. Оно выражается, между прочим, в том, что даже в случае наибольшего успеха фильма публичка запоминает имя режиссера, имена артистов. Имя же сценариста, даже если оно красуется на афишах, запоминают только профессионалы»³. Заметим сразу, что и сейчас в 21-м веке ни Голливуд, ни другие страны, производящие фильмы мировой значимости, без крепких сценариев обойтись не могут. Это фундамент любого кинопроизведения. В том числе и документального фильма. Только «природа» неигровых фильмов иная и работа над фильмом в корне отличается от игрового кино – здесь нет, прописанных диалогов, актеров и репетиций, выстраивания мизансцен и декораций, съемочных дублей.

Документалистика – «иное кино». Сценарий неигрового (документального) фильма часто представляет собой «рабочий чертеж», на основе которого он создается. В сценарии должен быть подробно изложен замысел автора. В законченном виде это рабочий документ, в котором по возможности описаны главные эпизоды, которые автор хочет (должен) обязательно снять. Также и варианты «бесед с героем», список главных вопросов к героям, художественная концепция актера и методы съемок. Также черновик закадрового текста, концепция музыкального решения. Что-то еще важное для автора.

«Картину решает драматургия, – пишет выдающийся режиссер Михаил Ромм. – Все важно: важна работа актеров, важна режиссерская изобретательность, тонкость его работы, выразительность, темперамент, умение обращаться с кадром, с массовой, важен монтаж, важно изобразительное решение, важны все компоненты кинематографа, которые формируют зрелище – но фундаментом картины является сценарий: он решает успех дела, он определяет и идейный и художественный результат»⁴.

Однако начинающие кинематографисты часто считают сценарий документального фильма необязательным этапом в своей работе. Они уверены, что в

³ Балаш Б. Дух фильма /ред. и предисл. Н. А. Лебедева. М.: Гослитизда, 1935. С. 54.

⁴ Ромм М. И. Беседы о кинорежиссуре. М.: ЕПСК, 1975. С. 119.

процессе съемок они прекрасно обойдутся без какого-либо плана. Это в корне неверная позиция. Увы, практика показывает, что уповать на «драматургию жизни», которая сама выстроит фильм, неправильно, что без предварительного сценария снимаются бесформенные картины. Даже те авторы, кто утверждает, что можно сделать фильм без сценария, в действительности проделывают определенную работу, подчас интуитивно размышляя о сюжетном построении своих фильмов. Часто бывает так, что, в зависимости от целей съемки, начинающему автору сложно написать подробный сценарный план. Когда тема и жанр фильма для автора достаточно ясны, возможно продумать каждый будущий эпизод, будучи уверенным, что намеченный план съемок удастся выполнить. Но часто при работе в съемочном периоде заранее неизвестно, с чем режиссер встретится во время съемок. Если фильм предполагает съемки на улицах парках, то есть натурные, или съемку события, то мы, естественно, никак не можем управлять людьми, погодой, событием и т. д. Следовательно, сценарий будущего фильма не всегда может быть точным. И он должен быть написан так, чтобы давать авторам значительную свободу, с тем чтобы они во время съемки в зависимости от конкретной обстановки могли принять правильные решения, но только в концепции составленного сценарного плана.

Написание сценария можно разбить на три главных этапа. Первый этап – это разработка темы, формирование авторского замысла. Второй – сбор материала. Ознакомление с тем, что и где предстоит снимать. Третий этап – написание самого сценария. Работа над сценарием надо начинать с замысла. Замысел всегда имеет достаточно четкую цель. Например, вы задумали фильм о Байкале, уникальном озере. Это тема. Мало решить: «Хочу снять фильм о Байкале».

Ведь о нем можно снять красивый видовой фильм об уникальном явлении природы, можно острый публицистический, протестуя против загрязнения Байкала, можно поехать с известным ученым в экспедицию и раскрыть тему Байкала через портрет этого ученого. И это будут три разных замысла и три разных фильма. Тема одна, а замысел фильма у каждого из авторов свой. От замысла зависит и решение фильма, каким он будет в конечном итоге. Или, например, «фильм-портрет известного ученого-эколога». Это «тема». Тема одна (конкретный ученый-эколог), а «идеи» авторов по реализации этой темы могут быть разные – соответственно каждый автор снимет «свой фильм» об экологе, не похожий на фильм коллеги. И таких примеров много.

Замысел автора постепенно конкретизируется: в выборе героев, жанра, отборе объектов съемки, продолжительности всего фильма, и т. д. И возникают вопросы: что нужно снять обязательно, какие эпизоды должны быть в этом фильме? А это уже основа «сценарного плана», фабулы будущего фильма. Таким образом, даже как будто «бессценарный» фильм снимается на основе более или менее разработанного плана. И неважно, что этот план на первом этапе формирования замысла держится в уме – это все равно сценарный план. Можно спросить, а как же быть со съемками событий, которые невозможно предусмотреть? Они могут происходить с героем фильма и возникнуть «внепланово». Конечно же, их надо снимать. Какое-то важное событие вдруг происходит с вашим геро-

ем. Снимать или не снимать? Снимать, но в зависимости от вашего замысла и по быстро намеченному плану. Но, надо помнить золотое правило документалиста: видеокамера – это не лейка, которой «поливают» все подряд, она должна стать «глазом» наблюдательного и точного в выборе объектов и событий тандема «режиссер – оператор». Нельзя снимать все, что предлагает вам жизнь. Необходимы отбор фактов и их осмысление.

1.3. Классические основы драматургии, которые никто не отменял

Сюжет в кино, как мы знаем, раскрывается в первую очередь через движущееся изображение. Но любое аудио-визуальное произведение, к которому есть сюжет, основывается на универсальных законах драматургии. Это трехчастная структура: завязка – кульминация – развязка. История искусства, начиная с времен Древней Греции, выработала устойчивую архитектуру любого драматургического произведения. В том числе и для построения киносценария. Формула трехчастной структуры драматического произведения, изложенная еще в «Поэтике» Аристотеля, существует, кстати, и в любом музыкальном произведении. Она универсальна. Классическая конструкция построения драмы выглядит так:

Экспозиция. В этой части происходит первое знакомство с главными персонажами будущей истории, местом (местами) действия будущего сюжета и временем, в котором происходит. Без «расстановки персонажей во времени и пространстве», первоначального знакомства зрителя с характером будущих действующих лиц зрителю будет не очень понятно, о ком и где будет в дальнейшем идти речь.

Завязка. Здесь закладывается начало «генерального конфликта» всего сюжета. Герой выявляет основную задачу, определяется и «антигерой», который будет противостоять герою. Происходит начальное драматическое событие, от которого сжатая пружина сюжета начинает «распрямляться».

Развитие действия. Это собственно драматическое развитие генерального конфликта. Это цепь препятствий, которые должен преодолеть герой на пути к своей конечной цели, заданной в завязке. Драматизм и сила препятствий должны нарастать и усложняться к кульминации. Развитие действия и есть основной сюжет фильма. Он может развиваться по прямой фабульной линии, но, как правило, выстраивается весьма причудливо, с неожиданными поворотами, держа внимание зрителя и удивляя. Эта часть занимает, как правило, от 3/4 до 4/5 всего хронометража фильма.

Кульминация. Главный эпизод, к которому и движется все драматическое повествование, сам главный герой, борясь за достижение своей цели. В кульминации и разрешаются все сюжетные линии, определяется, победит герой или проиграет. И как это произойдет. Главная битва происходит всегда в кульминации. В этой части основной сюжет практически заканчивается и авторам уже нечего рассказывать.

Развязка. Финальная часть конструкции. В нем авторы подводят итоги. Достиг ли герой своей цели, героически преодолев все препятствия (хэппи энд) или проиграл (драматический финал). Эпилог. Шестой элемент классической композиции, который далеко не часто встречается, как и Экспозиция. Это своеобразное послесловие, необходимое рассказанной истории, либо жизни персонажей. По типу: «После этого они прожили долгую счастливую жизнь и умерли в один день». Так строится классический игровой фильм. Конечно, в кинематографе в чистом виде такие классические конструкции мы встретим крайне редко.

Все фильмы разные. Тем не менее, при попытке проанализировать структуру построения современных документальных фильмов, мы увидим, что почти во всех есть элементы классической конструкции. По крайней мере три главных: завязка, кульминация и развязка (финал). Они могут быть видны явно, могут быть запрятаны за реальность происходящих событий. Но хороший фильм, волнующий зрителя, всегда выстроен по драматургическим законам. Приведем еще одно мнение о нужности и специфическом назначении сценария, близкое, по нашему мнению, к кинодокументалистике. Высказывание Андрея Тарковского: «Настоящий сценарий не должен претендовать на то, чтобы быть законченным литературным произведением. Он должен изначально задумываться как будущий фильм. На мой взгляд, чем точнее написан сценарий, тем хуже будет картина. Обычно такой сценарий называется „крепким“, герои в нем обязательно „превращаются“, все „движется“ и т. д. В основе своей это типично коммерческое предприятие.

Другое дело авторское кино. В нем невозможно изложить концепцию литературным языком, ибо фильм все равно будет другим. Надо будет искать эквивалент. В идеальном случае сценарий должен писать режиссер фильма. Настоящее кино задумывается от начала до конца. Весь сценарий картины Годара „Жить своей жизнью“ умещался на одной странице, где была зафиксирована последовательность эпизодов. И все. Текста не было. Актеры говорили то, что соответствует ситуации»⁵.

1.4. Этапы работы над сценарием неигрового фильма

Первый этап предполагает заявление автором темы и определение им собственного замысла (авторской идеи) будущего фильма. Разберемся с понятиями. Тема – это нечто общее. А замысел, идея раскрытия темы всегда индивидуальна, определяется самим автором. Иногда замысел автора, написанный в форме «тематической заявки», бывает таким четким и ясным, что если его потом сравнить с готовым фильмом, то принципиального различия не увидишь. Но чаще всего бывает, что замысел требует более тщательной и

⁵ Тарковский А. А. Уроки режиссуры. М.: ВИППК, 1992. С. 26.

подробной разработки. В конечном итоге традиционное понятие «сценарий» в документальном фильме заменяет форма подробного «развернутого синопсиса». Даже тематическая заявка на создание фильма должна быть достаточно подробной, для того чтобы дать представление о концепции автора, герое, жанре, местах будущих съемок. Определиться с жанром будущего фильма не просто. Можно снять острый репортаж, проблемный очерк, драматический фильм-портрет или публицистический фильм. Автор должен также решить: предусматривается ли форма диалогов с героем (героями), интервью или сюжетообразующий дикторский текст? А может быть, и то и другое вместе? Какое музыкальное решение видит автор, какое направление в музыке он избрал? Также сразу нужно ответить себе на два важных вопроса: что я хочу транслировать зрителю (генеральная идея моего фильма) и для какой аудитории он предназначен? Каким бы ни была форма и жанр фильма, самое важное с первых шагов точно определить его «сверхзадачу» и «целевую аудиторию», то есть думать о зрителе, который будет смотреть фильм. Есть такое понятие как «целевая аудитория». Очень редки случаи, когда удается создать фильм одинаково интересный самой широкой аудитории. Если вы правильно определили свою аудиторию, то вы на полпути к успеху. Разработка темы может идти медленно и проясняться шаг за шагом, по мере погружения в материал. Постепенно идея фильма будет проясняться. Кстати, в этом одна из причин того, что лучше начинать с тематической заявки, а не сразу браться за подробный сценарий. Форма тематической заявки. Это половина, максимум страница текста, где автор, как правило, от первого лица, в свободной форме излагает: о чем или о ком будет его фильм, кто будет героем (-ями) фильма, где он будет сниматься, для кого предназначен, его жанр, хронометраж и сроки производства.

Также автор в заявке заявляет о важности, актуальности этой темы и почему тема так волнует автора. Тематическая заявка, помимо краткого изложения всего вышеперечисленного, призвана заечь потенциальных продюсеров, единомышленников и всех, от кого может зависеть судьба будущего фильма. Написание тематической заявки – это очень важный этап прежде всего для автора фильма. Это формулирование, конкретизация, уяснение и прояснение собственного замысла фильма и плана его реализации. После определения темы, своего отношения к теме, героев, жанра и хронометража фильма начинается очень ответственная и интереснейшая работа – сбор и изучение материала. Когда Заявка сформулирована, можно переходить к более детальной разработке сюжета. Самое первое знакомство с материалами, имеющими отношение к теме будущего фильма, состоялось уже раньше. Но теперь наступает этап «погружения», изучения всего-всего, что нужно и для сюжета фильма и для съемок его. Необходимо собрать всю информацию, которая будет в той или иной степени использована в фильме, проверить ее достоверность. Если предстоит ехать в экспедицию в съемочном периоде, заранее ознакомиться с местами будущих съемок. Если такой возможности на этапе написания сценария нет – изучить места по другим источникам (интернет, видео, фото и проч.) Если съездить за-

ранее невозможно, нужно связаться с людьми на местах, которых предполагается снимать, с которыми придется работать.

Сбор материала и его изучение должно завершиться первым кратким вариантом сценария или так называемым «Синописисом». Быть может, придется еще работать над многими вариантами, но чаще всего у опытных авторов первый вариант после дополнений и доработки становится основным, базовым. Синописис – это результат этапа более подробного изучения материала будущего фильма. Результат подготовительного периода к съемкам. Синописис, написанный авторами – принимаемая к рассмотрению форма «развернутой тематической заявки на фильм». Синописис является проектом фильма и вместе с предварительной сметой рассматривается на предмет производства различными студиями-производителями, фондами, финансирующими неигровое кино (в том числе Министерством культуры РФ), разными организациями-грантодателями, телеканалами. Синописис вместе с прилагаемой сметой рассматривает финансовое жюри на публичных представлениях-конкурсах (питчингах) кинопроектов. Из чего состоит Синописис (проект) документального фильма? «Синописис документального фильма» – это написанная в произвольной литературной форме развернутая тематическая заявка, где повторяется информация тематической заявки с представлением темы, идеи, героев, актуальности, но уже более конкретно. Есть уже сюжетный план + описываются 2-3 эпизода будущего фильма, которые обязательно предполагается снять (в том числе ключевой, кульминационный или главный). Также к синописису прилагается вторая часть так называемая «режиссерская экспликация». В ней конкретно по пунктам указываются режиссерские творческие и технологические решения – визуальная, монтажная стилистика и художественные приемы (например, фильм монолог или отсутствие слов, плавающая или статичная камера... черно-белое решение и т. д.), хронометраж, календарные сроки и места производства, возможное использование кинохроники и других архивных материалов, наличие-отсутствие закадровых текстов, стилистика музыкальных решений, привлечения композитора, необходимость компьютерной анимации и спецэффектов и т. д.

1.5. Короткое отступление в драматургию научно-популярного фильма

Классик отечественного кино Всеволод Пудовкин после завершения научно-исследовательского фильма «Механика головного мозга» написал: «Снова столкнулся я с областью научного мышления, от которой отошел в свое время, но эта встреча не вызвала во мне противоречий... Встреча с наукой укрепила мою веру в искусство. Теперь я глубоко убежден, что эти две области человеческого познания связаны между собой гораздо теснее, чем об этом многие думают»⁶.

⁶ Пудовкин В. И. Собрание сочинений; В 3 т. / Всесоюз. гос. ин-т кинематографии. М.: Искусство, 1974–76. Т 1. С. 213.

Приведем определение из «Большой советской энциклопедии»: «Научно-популярный фильм – один из видов научного кино, включающий фильмы различных типов и жанров, предназначенные для широких кругов зрителей. Н.-п. к. излагает в общедоступной форме основы естественных и гуманитарных наук, знакомит с их историей, воспитывает научное мировоззрение, пропагандирует достижения науки и техники с целью внедрения их в практику.

Научно-популярный кинематограф рассказывает о жизни и деятельности ученых, о научных поисках, о значении того или иного научного открытия для человечества и так далее. Но не только. Тематический и жанровый диапазон этого подвида неигрового кино гораздо шире. Различные путешествия, этнография, исследование животного, растительного, подводного мира, исследование нашей планеты в целом, космоса – и многое другое. В строгом смысле киноведы определяют базовых 3 типа фильмов – научно-популярные, научно-публицистические и научно-художественные. Наиболее известны и распространены научно-популярные фильмы. Большая Советская Энциклопедия определяет это направление так: «Научно-популярная кинематография использует специальные виды съемки (замедленная, ускоренная, в рентгеновских лучах, микросъемка), анимацию (графическое и объемное проектирование), моделирование. К научно-популярному кино относятся фильмы по искусству, спорту, кинопутешествия и т. д. Научно-популярное кино рассказывает о жизни и деятельности ученых, о научных поисках, о значении того или иного научного открытия для человечества и др. Научно-популярное кино включает в себя такие жанры, как кинолекция, киноочерк, фильм-наблюдение, фильм-размышление, фильм-исследование, фильм-предупреждение, научная публицистика и т. д.»⁷. Из задач этого вида кино вытекает «постановочная» специфика такого направления как «научно-популярный фильм». Здесь часто требуется другая форма: не «развернутый синопсис» с планом съемок главных эпизодов, а подробный сценарий, с подробным закадровым текстом. И с дальнейшей разработкой в виде «режиссерской раскадровки», по типу режиссерского сценария игрового фильма. Почему это требуется? Чтобы ясно подать зрителю информацию или подробно изложить содержание какого-то научного факта или явления, авторы научно-популярного фильма очень часто используют в сюжете постановочные сцены, прибегают к дублям, павильонам, макетам, привлекают статистов и даже актеров. Естественно, необходимо расписывать сценарий по съемочным кадрам и крупностям кадра, по движению и статике камеры и т. д. Если предполагается съемка событийных эпизодов, то не всегда удается детально проработать каждый кадр.

Но в целом написание режиссерской разработки очень полезно и даже необходимо в большинстве случаев. Сбор материалов для научно-популярного или учебного фильма несравненно сложнее, чем для докумен-

⁷ Большая советская энциклопедия (БСЭ) URL: <http://niv.ru/doc/encyclopedia/bse/articles/13053/nauchno-populyarnoe-kino.htm> / (дата обращения 10.05.2021).

тального. Если фильм рассказывает о научной проблеме, или это жанр учебного фильма, где необходимо все методично изложить, то тема требует тщательного предварительного изучения. Тут нужно погружаться в специальную литературу. Книжки, журналы, статьи – это источники, помогающие автору освоить тему. Они необходимы для создания сценария, особенно при написании дикторского текста. Дикторский текст в научном, научно-познавательном, учебном фильме – это традиционное сюжетное и художественное решение. Мастера написания закадровых текстов очень ценились и ценятся в этом направлении кинематографа. Для работы над сценарием автором часто привлекается специалист-консультант. Законченный сценарий может иметь различный вид. Сценарист может ограничиться кратким полужитечным описанием и планом съемки или создать оригинальное художественное произведение. В зависимости от темы, сложности содержания, жанра. Но, конечно, помимо задачи ясного и простого донесения до зрителя сложной научной проблемы, информации, это форма фильма. Поэтому, задачи яркого, интересного и насыщенного видеоряда не менее важны. Научно-популярные и учебные фильмы должны давать зрителю полноценное яркое кинематографическое впечатление. Поэтому для каждого фильма нужно искать свою занимательную форму. Однако, добиваясь кинематографичности, нельзя жертвовать логикой повествования.

Материал обязательно должен обладать внутренним единством, темы излагаться последовательно, выводы логично обосновываться. В научно-популярном кино большое значение имеет дикторский (закадровый) текст, и текст надписей. В большинстве научных фильмов он формирует и ведет сюжет. Закадровый текст в фильме строится по типу разговорных, ведь зритель его не читает, а слышит. Поэтому слово не должно дублировать изображение, а дополнять и углублять его. Самым большим недостатком фильма является многословие. Голос диктора за кадром, бывает, звучит даже там, где изображение куда более многозначно, чем гладенькие фразы, написанные сценаристом к уже смонтированной ленте.

Обычная задача закадрового текста в неигровом фильме – информация и комментарий. При этом он должен выражать авторское отношение к происходящему на экране. Разумеется, характер дикторского текста зависит от замысла, жанра, избранного автором стиля изложения. В научно-популярных картинах закадровый текст имеет гораздо большее значение. Например, жанр фильма-лекции, жанр учебного фильма: это такой жанр, когда текст является ведущим компонентом, а изображение подчиненным, часто выполняет иллюстративную функцию. В таких фильмах дикторский текст окончательно формулирует мысль, которую рождает у зрителя изображение. Главная задача слова при этом – объяснить зрителю все, что может быть непонятно, устранить все сомнения, дать четкие выводы. И заметим, в научно-популярном кино текст не должен быть сухим и безликим. И здесь слово должно быть острым и образным, и здесь уместны шутка и ирония. Закадровым текстам в этом пособии посвящена отдельная глава.

1.6. Поиск драматургии. Монтажный сценарий. Драматургия интервью

До сих пор мы говорили о тех вариантах, когда есть возможность подготовить детальный сценарий фильма. В документальном кино далеко не все сюжеты позволяют заранее разработать подробный сценарий. Фильмы, в которых используется метод скрытой камеры для показа «жизни, как она есть», снимаются на основе приблизительного плана. Но во всех случаях можно заранее предусмотреть такие вещи, которые на первый взгляд кажутся непредсказуемыми.

Есть в документалистике метод «накопления материала», когда авторы много месяцев и даже лет снимают своих героев. Когда автор избирает способ съемок «проживания с героем», снимая знаковые события в его жизни, используя метод «привычной камеры».

При этом автор не снимает все подряд, а решая, что и когда он будет снимать, ищет драматургические ходы и повороты сюжета будущего фильма. Ищет сцены и эпизоды, которые он потом в монтажном периоде положит в сюжетную конструкцию. И в этом случае, собственно сценарий возникает после окончания всех съемок, после анализа автором всего отснятого накопленного материала.

Создается так называемый «монтажный сценарий». В котором, собственно, и выстраивается вся сюжетная конструкция фильма, определяется структура, сцены и эпизоды, начало, кульминация, финал. Также необходимость закадровых текстов. Выстраивается окончательный хронометраж. То есть, проводится анализ всего отснятого материала, жестокий отбор и выбрасывание лишнего, оставления самого лучшего. А точнее – лучшего с точки зрения нужности для сюжета и выстраивания повествования. Главный критерий – сохранить свой первоначальный замысел фильма, нанизать на его все отснятое, выстроить конструкцию по художественным законам. Тут в силу вступает термин «композиция» фильма. Или «сюжетная композиция».

Композиция – это строение формы произведения искусства, направленное на раскрытие замысла автора. Композиция (от лат. *Compositio* – составление, связывание) – это построение произведения искусства, обусловленное его содержанием, характером и назначением и во многом определяющее его восприятие. Это соподчинение и выстраивание повествования фильма в строгой последовательности в единое целое по законам художественного аудиовизуального повествования. В конечном итоге фильм должен выражать и раскрывать авторский замысел.

Теперь сделаем небольшое отступление в область тележурналистики и поговорим о «драматургии интервью».

На телевидении, особенно на ТВ, распространена так называемая «стилистика говорящих голов». Искусство разговаривать с героями фильмов – это особое искусство, неотъемлемая часть профессии режиссера-документалиста. Из этого,

из достоверности поведения героя (-ев) на экране напрямую зависит художественная сторона фильма (телепрограммы).

Драматургия «правильного» ведения беседы с героем (-ями) фильма, умение направлять беседу (собеседника) заранее подготовленными и импровизационными вопросами в нужное для сюжета русло – это часть построения драматургии будущего фильма. Беседовать с хорошим человеком можно о чем угодно, получая удовольствие от общения. Но когда за тобой стоит оператор с камерой и группа, ты должен получить то, что тебе нужно от героя в соответствии с замыслом будущего фильма. Лишнего автору не надо. Автор в момент съемок героя понимает, что из беседы он потом возьмет в фильм 5–10 % в соответствии с законами драматургического построения. И в этот момент, беседуя с героем (героями) автор также думает о драматургии фильма, вычлняя главное.

Здесь вкратце мы коснемся профессиональной терминологии. Типов и разновидностей вопросов много: прямой и не прямой, открытый и закрытый, развернутый и краткий, уточняющий, развивающий, риторический, гипотетический, переходный, провокационный, сглаживающий... и т. д. И даже есть пассивные и мимические вопросы. Близкими по значению являются так называемые молчаливые, или «немые», вопросы, которые стимулируют диалог без слов, только с помощью паузы. Пауза с помощью дополнительных невербальных средств, мимики, языка тела и жестов информирует собеседника о том, что диалог продолжается и журналист ждет новых подробностей.

Искусство владеть разнообразием этих вопросов, а также пристроек, техникой беседы – это умение режиссера выстраивать драматургию уже во время съемок.

1.7. О конфликте в документальном кино. Конфликт автора с реальностью

Как подтолкнуть героя к тому, чтобы он помог авторам раскрыть идею фильма? Как сделать так, чтобы герой будущего документального фильма сам понял свою сверхзадачу? На наш взгляд, помочь сценаристу и режиссеру найти ответы на эти вопросы может конфликт, правильно выстроенный в сценарии документального фильма. Безусловно, конфликт в документальном кино, помимо своего объективного и социального генезиса, должен быть мотивирован своеобразием характеров героев. Споры о приоритете характеров над конфликтом, на наш взгляд, не правомерны. Безусловно, прав А. Караганов, отметивший, что драматург в документальном кино использует конфликт для более полного раскрытия характеров. Но, с другой стороны, прав и В. Шкловский: «Мы не должны стремиться к тому, чтобы показывать характер через преодоление им противоречий»⁸. И здесь нет неточностей, если не упускать из виду

⁸ Шкловский В. Б. Собрание сочинений. Том 12. М.: Новое литературное обозрение, 2019. С. 462.

двуединую природу конфликта. «Конфликт – и объект драматического произведения, – пишет В. Шабров, – и форма его развертывания. Конфликт, лишенный настоящих характеров, – всего лишь социологическая схема, но и бесконфликтность кино убивает характеры»⁹. С этим высказыванием В. Шаброва можно согласиться только лишь применительно к игровому кинематографу. Действительно, двуединство конфликта и характеров в игровом кино обусловлено тем, что возникновение, развитие и разрешение конфликта происходит через характеры героев.)

Конфликт – основа драматургии и основа любого художественного произведения. В документальном фильме также. Зритель смотрит драматическую, конфликтную ситуацию с гораздо большим интересом, чем красивые пейзажи под музыку. Более того, он ищет фильм, где разворачивается драма, где он может переживать за героя. А любая драма рождается из конфликтной ситуации. Если герой находится в драматической ситуации, в конфликте с окружающими, обстоятельствами или внутреннем конфликте, конфликте с самим собой – то автору повезло, фильм будет интересный. Но это документальная реальность...

Коснемся немного так называемой «теории документалистики», неигрового кино как вида искусства. Самое интересное – это конфликт автора с документальным материалом. Как сделать художественное произведение, выразить себя в этом виде кино? В каждом конкретном случае перед режиссером стоит вопрос: как сочетать достоверность факта, объективное кинонаблюдение со своим творческим «я», метафоричностью и поэтичностью образа? Понятно, что интерпретировать событие, факт под свой авторский замысел можно даже изменив точку ракурса съемки, монтажными приемами, закадровым комментарием и другими творческими инструментами. А точка зрения и отношение автора к факту, это тоже творческая интерпретация факта. Итак, что же должно стоять на первом месте: объективное или субъективное в самовыражении режиссера документального кино? На наш взгляд, степень самовыражения должна зависеть не от субъективизации взгляда на снимаемое, от реальности происходящего, от глубины и своеобразия анализа и синтеза события, которые происходят в процессе съемки. От отбора материала, начиная с точки зрения автора, до момента фиксации материала на видео. По крайней мере, воспроизведенное на экране не должно противоречить самому факту, который был материалом для съемки. Можно сказать, что это одна из главных проблем документалистики. И в этом внутренний конфликт современного режиссера документального кино. Неподготовленному к камере человеку трудно быть «реальным», естественным. Как правило, человек перед камерой невольно начинает «играть самого себя». Зная, что его снимают, он невольно напрягается, пытается контролировать и себя, и съемочную группу. Отсюда неожиданная подчас на экране натянутость, неестественность героев современного документального кино. С этим связана и

⁹ Шабров В. В. Конфликт и характер в кино. М.: Искусство, 1969. С. 36.

проблема этики документального кино: допустимо ли снимать героя скрытой камерой либо обманывать его, говоря, что «теперь» камера выключена? Чаще всего ответы на эти вопросы отрицательные. Но в жанрах «расследования» «разоблачить» отрицательного героя поможет только «прием скрытой камеры». Однако, насколько необходимо для документального фильма такое «разоблачение» – на этот вопрос каждый режиссер сам должен дать ответ. Тем более, сейчас закон регулирует вопросы согласия на съемку, прежде всего в документальных телепроектах. Помочь герою быть собой во время съемки автору трудно. Но можно. Для этого он, прежде всего, должен находиться в естественной для него ситуации и говорить в первую очередь о том, что его интересует. Только в том случае, если авторам документального фильма удастся «заставить» героя на экране переживать и волноваться, они смогут увидеть проявившийся на экране материал с настоящим, реальным героем. К сожалению, в большинстве картин герои просто говорят общие слова, пусть даже и те, которые сейчас для них актуальны. Авторам документальных фильмов не часто во всей полноте удается «раскрыть» характеры и личность героев, услышать от них то, что для них действительно важно, то, о чем они думают. Предвидим возражение: «А имеем ли мы, сценаристы и режиссеры, право вторгаться во внутренний мир героя?». На наш взгляд, безусловно «да», в том случае, если документальное кино задумывается как фильм-портрет, где на первом месте переживания героя, его взаимоотношения с окружающими людьми, его жизненная философия.

Если фильм задуман в другом жанре, о событиях, в жанре хроникального направления, то автору труднее. «Кинохроника», запечатление значимых для страны событий, в целом сейчас явление для кинодокументалиста не характерное. Все текущие события отданы на откуп ТВ-новостям, интернет-новостям, видеоблогерам, видеолентам Ютюба. Если же перед нами фильм-портрет, авторам которого удалось запечатлеть на пленке героя открытым, понятным и искренним, то мы видим настоящие шедевры. С точки зрения поиска и построения конфликта зададимся вопросами: «Почему человек в своем стремлении к счастью часто терпит неудачу? Почему он не удовлетворен как культурное существо? В чем его внутренний конфликт?» Авторам фильма будет легче определиться с конфликтом, если они ответят себе на вопросы: «В нашем фильме конфликт между ЧЕМ и ЧЕМ?», (например, между жизнью и смертью, созиданием и разрушением и т. д.), «Между КЕМ и КЕМ?» (доктор – родители умершего ребенка и др.). Успех картины во многом зависит от того, насколько авторам удастся «вытащить» из героя его внутренний конфликт, открыть зрителю внутренние мотивы его поведения. Ключ к пониманию процессов, происходящих в современном документальном кино, спрятан в других областях знания. В большей степени, в социологии, психологии и философии. При таком понимании конфликт становится более интересным для анализа, многослойным и многосложным: первый слой, как правило, специальный, второй – психологический, третий – философский, четвертый – религиозно-мифологический и т. д. В документальном

кино автор по сути занимается «драматургическим анализом жизни». Понимание того, в чем главный конфликт будущего фильма, героя, очень важно. При выборе темы, героя автору как личности важно понять себя, свой внутренний конфликт. Не понимая себя, свои устремления, не выработав жизненную позицию невозможно понять внутренний конфликт героя, найти художественные средства для его выражения. Часто для раскрытия характера главного героя, его личностных качеств, его внутреннего конфликта в документалистике используется так называемый «метод провокации»: специально для героя автором организуются конфликтные ситуации, разыгрываются как бы реальные сцены и эпизоды. Да, это инструмент автора. Но все зависит от нравственной позиции автора и степени уважения к герою, чтобы не перейти «запретную черту». И стратегически важно, что автор, в конечном итоге, должен помочь зрителю понять самого себя, свой внутренний конфликт и противоречия мира, в котором он, зритель, вынужден жить. И найти те позитивные фундаментальные ценности, что помогут ему в его реальной жизни. В конце концов, зритель учится на судьбе героя фильма, умении героя преодолевать драматические ситуации.

1.8. Примеры написания тематической заявки и развернутого синопсиса

В этой главе мы приведем тематические заявки, в которых формулируется идея фильма, телепрограммы, цикла программ. И которые в основном просят редакции телеканалов. А также синопсисы, которые вырастают из заявки после тщательного изучения материала. Синопсис вырастает из накопленного материала и, собственно, является проектом будущего фильма.

ТЕМАТИЧЕСКАЯ ЗАЯВКА на документальный фильм-портрет.

Рабочее название «Авансцена».

Хронометраж 30–35 минут. Автор: Юлия Балабанова

К чему стремятся многие начинающие артисты и чего добиваются корифеи искусства? Слава, признание, гастролы, тысячи влюбленных сердец... Но чем приходится жертвовать ради такой, на первый взгляд, сладкой жизни?

Оксана Шилова – солистка Мариинского театра, лауреат международных конкурсов оперного искусства, обладательница лирико-колоратурного сопрано. С полным правом ее называют одним из красивейших голосов Мариинской оперы.

На счету у примы более 30 партий. Но наибольший успех артистке принесла роль Виолетты в опере «Травиата» Джузеппе Верди, исполненная в Большом театре в 2012 году. Оксана заслужила самые высокие оценки критиков, как в России, так и за рубежом. Она блистала на сценах театров Италии, Великобритании, США, Франции, Германии, Бельгии, Аргентины и др.

Оксане Шиловой рукоплещут полные залы, она дарит любовь тысячам, но не дарует одной. Для ее самой главной почитательнице на внимание зачастую не

хватает не только времени, но и сил. Оксана Шилова прекрасно справляется со своими обязанностями, как певица, но не как мама...

У Оксаны есть единственная дочь – Арина. В свои 13 она уже четко уяснила, что мамы много не бывает. Когда дочери было 8 месяцев, востребованная певица уехала на гастроли. После приезда обиженная малышка еще долго не шла на руки к матери, а крутилась около няни. После этого Оксана пообещала, в первую себе, что больше никогда надолго не уедет, но с тех пор мало что изменилось. Вот уже как 5 лет Оксана не присутствовала на дне рождения своей Ариши. Таких моментов, где приходилось выбирать между любимой семьей и любимой работой, у Оксаны было много. Этот вечный выбор негативно сказался и на личных отношениях. Оксана уже давно разведена с отцом Арины. Бывшего мужа не устраивала жена, свободная лишь один день в месяц. Вместо борща и котлет Оксана приносила огромные букеты цветов поздними вечерами.

Конечно, наша героиня очень хочет проводить больше времени со своей большой семьей: у нее есть родные брат и сестра, много племянников, мама. Отец недавно скончался, и в последние месяцы его жизни Оксана была на гастролях в Нью-Йорке. А дом и личное счастье она изображают на сцене в соответствующих декорациях. Ненастоящий донжуан, ненастоящая любовь, даже фрукты – все муляж.

В антрактах и в любых перерывах Оксана общается с дочерью, но зачастую лишь по телефону или по скайпу. Так и проходит время, где Арина взрослеет не на глазах, а на экране телефона...

Это фильм о трудном, но вынужденном выборе между делом всей жизни и семейным счастьем. Наша героиня как прообраз многих талантливых успешных артистов, у которых такие же душевные смятения. Но, оставив все переживания за кулисами, натянув улыбку на лицо, артист вновь выходит на авансцену. Как поется в песне, шоу должно продолжаться.

Режиссерская экспликация к заявке.

Съемочные объекты:

Дом певицы (комната дочери, гостиный зал с родственниками, кухня).

Малый зал Филармонии (репетиция на сцене, сольный концерт, гримерка).

Мариинский театр (за кулисами, на сцене).

Визуальное решение:

Привычная камера, наблюдение, лайфы – живые сцены, без интервью, лишь беседы и взаимодействия между героями в кадре. Всю историю и свою идею я донесу посредством визуальных приемов. А именно: весь фильм будет строиться на параллельном монтаже насыщенных рабочих будней певицы и спокойной одинокой жизни дочери.

Звуковое оформление:

В фильме я хочу отказаться от музыкального сопровождения к видеоряду, в основном будут шумы. Так как фильм о певице, то он и так будет музыкальным: в сценах репетиций и концертов.

Предполагаемый хронометраж – 35 минут.

ТЕМАТИЧЕСКАЯ ЗАЯВКА на документальный фильм.

«Есть ли место чуду в этом мире?»

Автор и режиссер: Леван Борисов

Оператор: Мария Бережная

Название фильма: «Есть ли место чуду в этом мире?!» заявка на короткометражный фильм.

Жанр: документальное кино. Хронометраж: 30 мин. Целевая аудитория: +16.

Логлайн: что, если смертельно больной человек выживает, почему и как это происходит? И правда ли это?

Главная тема:

Врачами-онкологами описываются единичные случаи, когда больные, которым оставалось жить не больше полугода, жили больше, так как у них происходила «заморозка» заболевания. А у некоторых даже спонтанная регрессия опухоли, иначе: «чудесное» исцеление. Вот и об этом феномене будет фильм-исследование.

Идея фильма:

Что если онкологический больной на последней стадии – излечился? Что если этот больной живет больше предрекаемого официальной медициной?! Есть ли этот феномен? Или это ложь?

Концепция:

Идея этого фильма пришла мне в голову после смерти отца от онкологической болезни. Я долго изучал после его смерти этот вопрос в разных литературных источниках, размышлял о возможности феномена исцеления, общался со многими специалистами. Но только после смерти матери (также от онкологии) я полностью осознал свой долг и мое глубокое желание в создание данного фильма, как итог моих поисков и измышлений.

Я буду строить фильм на расследование феномена. Главным героем буду я сам, как рассказчик-исследователь. С другой стороны, я постараюсь насытить фильм персонажами: узкими специалистами в онкологии, психологии, возможно больными.

Изначальной моей позицией является отрицания данного феномена, недоказанность и ошибочность фактов такого исцеления. Используя свои медицинские знания и опыт, я буду брать интервью у специалистов в этой области, и стараться найти среди коллег – «чудесно исцелившихся» больных. В этом и есть основной драматизм фильма, где с одной стороны: желание людей верить в чудо и «серая, грубая» статистика выживания больных, и медицинский опыт, и поиск этого «чуда». В конце фильма я хочу показать свою возможную психическую трансформации, чего я смог достичь в этом вопросе и смог ли я себе дать ответы.

Режиссерская экспликация.

Референсом по форме выступают несколько документальных фильмов: фильм-расследование «За гранью нормы» режиссера ББС Луи Терри о психических больных, документальный бадди-муви «18 кг любви» израильского режиссера Дани Менкин о больном с дистрофией, и фильм-расследование сту-

дентов Пражской киношколы Scammed (by Benjamin Innbjør Bargård, Hassam Mairaj and Olle Öberg).

Эти фильмы объединяет метод постепенного исследования режиссерами интересующихся их вопросов, перемежающиеся монтажно размышлениями и сомнениями, переездами героя и поиском, внутрикадровыми взаимодействиями с персонажами в виде разговоров и интервью.

Съемочные объекты:

- короткая смена на квартире автора (для сценарной экспозиции в фильме).
- короткое интервью с онкологом А. в поликлинике.
- интервью с специалистом Г. (на рабочем месте в кабинете).
- короткое интервью с психотерапевтом А. (дома).
- короткое интервью с психологом С. (на рабочем месте в кабинете).
- главное интервью с специалистом в этой области Ч. (в больнице в рабочем кабинете).

В случае обнаружения требуемого для фильма больного и с его согласия интервью с больным или с его родственниками (у него дома).

Съемки будут проводиться в локациях со своим оператором без светотехники. Планируется использовать 2 кинозаписывающих устройства с записью звука на рекордер.

Звуковое оформление:

В фильме будут использованы отрывки из классической музыки Генделя и эпохи барокко. Также саунддизайном будет заниматься Артем В. с использованием произведений группы Asphodela (разрешение получено).

СИНОПСИС короткометражного документального фильма

«Сестра со стажем»

Хронометраж – 30 минут

АВТОР:

Ольга Калашникова

ЦЕЛЕВАЯ АУДИТОРИЯ

Все, кто работает с детьми, с детьми из группы социального риска, а также просто интересуется темой становления личности.

Что делает человека человеком? Разум? Способность сопереживать? Творческий потенциал? Наличие совести? Или умение мыслить, чувствовать и создавать?

На этот вопрос можно дать множество ответов, и все они будут верны. Главное, что все эти признаки человека проявляются исключительно в социуме. И первый социальный институт, который готовит человека к обществу – это семья.

Но известно, что в нашей стране ввиду разных причин именно этот социальный институт страдает больше всего. Огромное количество детей остается без семей и оказывается в детских домах. Хотя сейчас идет реформа этих учреждений, и их переименовали в центры содействия семейному воспитанию, а интерьеры максимально приблизили к домашним – суть таких мест пока что не поменялась. Государство по-прежнему не имеет возможности растить малышей индивидуально.

Задачи, которые ставятся перед воспитателями – краткосрочные: чтобы воспитанники вовремя питались, хорошо учились, выглядели опрятно и ходили в различные кружки. А вот долгосрочными целями, базовыми ценностями, формированием «признаков человека» – словом всем, что из ребенка сделает личность и поможет легко адаптироваться в социуме – в этих центрах заниматься в основном некому. Кроме того, таких детей практически не готовят к жизни даже в бытовых вопросах. И если в обычных семьях самые простые обыденные ситуации усваиваются детьми просто за счет неосознанного наблюдения и путем перенимания норм поведения родителей и старших братьев и сестер, то у воспитанников детских центров во время столкновения с внешним миром возникают ситуации, которые нам покажутся парадоксальными.

В Санкт-Петербурге более четырех лет существует отделение американской организации «Big Brothers, Big Sisters». Она переводится как «Старшие братья, старшие сестры». Это программа, где ребенку из детского дома подбирают волонтера, который станет не просто наставником, но добрым другом, а со временем – старшей сестрой или старшим братом; который будет проводить с ним время, вводить в разные ситуации, в том числе и бытовые; научит не просто дружить, но даст ощущение, что ребенок не один; своим примером заложит правильные ориентиры в жизни, разовьет те качества и черты характера, которые помогут такому ребенку идти по жизни смело наравне с другими людьми и стать частью общества, а не быть (как в большинстве случаев) его отбросом.

Моей дипломной работой станет фильм-наблюдение о зарождении дружбы такого волонтера и ребенка из детского дома.

Первый герой – волонтер – Юлия Карагодина. 34 года. Не замужем, своих детей нет. По профессии – дизайнер одежды и декоратор интерьеров. Юлия – «сестра со стажем». До момента прихода в организацию «Big Brothers, Big Sisters» уже принимала участие в схожей программе; предыдущий ее «маленький братишка» – воспитанник детского дома в Тульской области – уже выпустился. Ребята дружат до сих пор.

Второй герой – ребенок – Даниил Агапов. Воспитанник детского дома № 31 в Санкт-Петербурге. 11 лет.

Юлия и Даниил знакомы с декабря. До этого времени их общение происходило только на территории детского дома. В такой период «притирания друг к другу» съемки любой пары из проекта – невозможны.

В данный момент Юлия оформляет документы на «гостевую опеку», с которыми будет иметь возможность вывозить Даниила за территорию детского дома. Как раз в этот период я и планирую начать съемки фильма, в котором буду наблюдать за становлением дружбы Юли и Даниила, за различными ситуациями, в которые будут попадать новоиспеченные «брат с сестрой», а также за изменениями, происходящими в душе не только детдомовца, но и взрослой Юли, взявшей мальчика под свою опеку. Ведь невозможно изменить чью-то жизнь, не изменив при этом свою.

ПРИМЕРЫ ЭПИЗОДОВ:

1. Съемки на территории детского дома № 31 (Разрешение на съемку берет на себя организация «Big Brothers, Big Sisters»). В данном эпизоде предполагается показать жизнь Даниила в стенах детского дома, момент встречи с Юлей, эмоции от ее прихода, реакция других воспитанников центра на появление значимого взрослого в жизни Даниила.

2. Съемка первого выхода Юлии и Даниила за территорию детского дома. Наблюдение за реакциями и поведением мальчика, за времяпрепровождением будущих друзей

3. Съемка весеннего танцевального флеш-моба, который детский дом каждый год устраивает на своей территории. Наблюдение за Даниилом и Юлей на фоне других подобных слаженных пар из волонтера и детдомовца, а также детей, у которых таких наставников нет.

4. Съемка Юлии, как она едет к Даниилу в детский летний лагерь. Наблюдение за встречей ребенка и взрослого, которые, скорее всего сильно соскучатся друг по другу.

РЕЖИССЕРСКАЯ ЭКСПЛИКАЦИЯ:

Короткометражный документальный фильм под рабочим названием «Сестра со стажем»

Хронометраж: 30 минут

Жанр: портрет.

Места съемки: Санкт-Петербург, место летнего отдыха Даниила

Время съемки: апрель-сентябрь 2016 года

Стилистика изобразительного ряда, метод съемки:

наблюдение за героями (привычная камера), репортаж-наблюдение;

Звуковое решение: предполагается использование либо авторской музыки, либо современные музыкальные композиции с сайта www.jamendo.com

Закадровый текст: в фильме не предполагается.

ТЕМАТИЧЕСКАЯ ЗАЯВКА на историко-публицистический документально-постановочный полнометражный фильм.

«ПРОСВЕТИТЕЛЬ СТЕФАН ПЕРМСКИЙ И ЕГО ПОСЛЕДОВАТЕЛИ».

Автор и режиссер-постановщик Николай Макаров.

Как ни странно, о Стефане Пермском (1340–1396, память отмечается 26 апреля) и его сподвижниках фильма нет. Хотя, как скажут специалисты, это уникальная история. Ради чего стоит делать этот фильм? Не ради исторической справки, а ради понимания современности.

Фильм обращен, прежде всего, к молодому поколению и преследует две генеральные идеи. Первая сформулирована давно – без памяти о предках невозможно построить будущее. Вторая связана с уникальностью России как многонационального государства. Более 100 национальностей объединяет наша страна. Все мы живем вместе – оставаясь разными.

Сохранение этой уникальности нашего государства можно постулировать как национальную идею. Для молодого поколения она понятна. Но как она связана с исторической духовной памятью? Об этом наш фильм.

У истоков единения Русского государства стояли знавшие друг друга лично – Дмитрий Донской, Сергей Радонежский и просветитель Стефан Пермский.

Мы пройдем путями подвижников. Не минуем знаменитый древний город Чердынь, Свято-Троицкий Стефанов мужской монастырь в Перми. Встретимся с пермскими историками, краеведами, увидим коллекции пермских музеев. Познакомимся с уникальными явлениями народов Пермского Края, такими как «Пермский звериный стиль» и «Пермская деревянная скульптура».

Стефан Пермский занимает совершенно особое место в сонме русских святых, стоя несколько особняком от широкой исторической традиции, но означая новые, быть может, не вполне раскрытые возможности в русском православии. Святитель Стефан – уникальное явление. Это миссионер, отдавший свою жизнь на обращение языческого народа не просто борьбой с идолами. Он создал зырянскую письменность и с ней национальную зырянскую православную церковь. Благодаря ему люди узнали, почему нельзя убивать, лгать, воровать, изменять, что значит быть милосердным – то, что называется Нравственным Законом.

Стефан – эллинист, был редким явлением на Руси. Стефан – создатель зырянской письменности. В чем же уникальность? Он не пожелал соединить дело крещения язычников с их обрусением.

Не пожелал идти к ним со славянской литургией, разъясняемой проповедью на народном языке. Он сделал для зырян то, что создатели письменности Кирилл и Мефодий – для всего славянства. Он перевел для них богослужение и Святое Писание. Предварительно он должен был составить зырянскую азбуку. Он воспользовался для ее создания не русским и не греческим алфавитом, но местными рунами – знаками для зарубок на дереве. Возможно, благодаря этому «духовно-историческому прецеденту» мы обязаны сохранению уникальной культуры коми-зырян и коми-пермяков.

Святой Стефан был родом из Устюга Великого, в Двинской земле, которая как раз в его время (в XIV веке) из Новгородской колониальной территории перешла в зависимость от Москвы. Русские города представляли островки среди инородческого моря. Волны этого моря подходили к самому Устюгу, вокруг которого начинались поселения западных пермяков, или по современной классификации зырян. Другие, восточные пермяки («Великая Пермь»), жили на реке Каме, и их крещение было дело преемников св. Стефана.

Смелое деяние Стефана: основание национальной пермской церкви с зырянским богослужением и письменностью. Миссионерская деятельность св. Стефана сочеталась со служением зырянскому народу. В житиях его святых преемников по Пермской кафедре мы видим верность тому же служению. Св. Герасим и св. Питирим отдали жизнь за свою зырянскую паству. Третий из святых пермских епископов Иона завершил просвещение пермяков, предприняв миссионерские путешествия в область еще независимой Великой Перми, по Каме и ее притокам. Он тоже терпел сначала немало обид, пока не крестил пермского князя и с помощью его не начал систематического духовного просвещения.

Святой Иона – это тот, кто крестил Великую Пермь. Крещение Ионой Великой Перми в 1462 г. совпало с походом через этот регион московских отрядов, воевавших с марийцами (черемисами). В годы служения Ионы территория Пермской епархии существенно расширилась на восток – в междуречье Камы и Чусовой за счет включения в состав епархии Великой Перми, являвшейся самостоятельной частью, поскольку она не имела границ с основной территорией епархии. В 1462 или 1463 г. Иона основал в центре Великой Перми, в городе Чердыни, первый на Урале монастырь – Чердынский во имя апостола Иоанна Богослова. Он обратил в христианство остальную часть Великой Перми, то есть языческие племена, жившие по рекам Вишере, Каме, Чусовой и другим. Его стараниями были истреблены идолы и на их местах сооружены храмы, при которых святитель открывал училища. К новообращенным из Усть-Выми были переведены опытные пастыри, которые проповедовали заповеди Добра и преподавали в этих училищах нравственный закон.

Это были времена становления Государства Российского во главе с Москвой. Андрей Рублев уже написал знаменитую «Троицу», расписал собор во Владимире.

Новгород и Устюг были обязаны по первому требованию поставленного Москвой Пермского епископа оказывать ему военную помощь и когда в 1468 году казанские татары вздумали опустошить Пермь Великую, то – по зову епископа Ионы – они были побеждены устюжанами. Иона спас край пермский от разорения.

Иона был похоронен в кафедральной Благовещенской церкви в Усть-Выми слева от гробниц его предшественников – пермских святителей Герасима и Питирима. В 1741–1746 гг. вместо деревянного Благовещенского храма был воздвигнут каменный, к которому в 1749 г. пристроили Всехсвятский придел, где находилось место погребения 3-х Пермских архиереев.

Мы пройдем путями подвижников, погрузимся в то время...

В заключение нам кажется уместным привести высказывания известных кинематографистов, режиссеров и сценаристов по поводу сценария.

Павел Финн: «Сценарий – это зафиксированная последовательность элементов будущего фильма, то есть его предварительная или окончательная – динамическая – конструкция»¹⁰.

Виктор Шкловский: «Сценарием называется чертеж будущего фильма, сделанный словесными средствами». Андрей Кончаловский: «Наиболее законченная форма сценария мне напоминает архитектуру, потому что в архитектуре, помимо красоты и помимо того, что здание не должно развалиться, оно должно иметь функциональность. Красота архитектуры для меня выше красоты скульптуры, потому что в скульптуре функции нет. А в архитектуре должен быть вход, выход, должно быть удобно, должны быть использованы его функции, видно, как это связано с ландшафтом, с окружающими предметами. То есть это огромная область расчетов, которые архитектор закладывает»

¹⁰ Финн П. К. Конспект воспоминаний // Искусство кино. 2017. № 5/6. С. 205–237.

ет в идею, потом еще триста человек работают два года, чтобы эту идею осуществить»¹¹. Андрей Тарковский: «Принято считать, что сценарий является одним из жанров литературы. Это не так. Никакого отношения к литературе он не имеет, и иметь не может. Если мы хотим, чтобы сценарий был ближе к фильму, мы пишем его так, как он будет снят, то есть записываем словами то, что хотели бы видеть на экране. Это будет типичный непроходимый сценарий, ибо такая запись абсолютно не литературна. Но так как приходится сценарий утверждать, то обычно его записывают так, чтобы он был понятен всем. Это означает, что обычно пишется сценарий, весьма далекий от кинематографического воплощения, ибо кинообраз не адекватен образу литературному.

Перефразируя известную поговорку, можно сформулировать эту ситуацию так: фильм – это один раз увидеть, а сценарий – это десять раз услышать»¹². Лев Кулешов: «Очень часто такой сценарий является только конспектом или эскизом для режиссера, разрабатывающего его по-своему. Можно ли на самом деле называть сценарий эскизом? Ведь набросок, эскиз делается художником большей частью только из того материала, из которого творится само произведение. Художник пишет эскиз красками для живописной картины, а скульптор лепит его из глины. Сценарий и являлся бы эскизом картины только в том случае, если бы эти первоначальные наброски не писались на бумаге, а запечатлелись на пленке кинематографическим аппаратом»¹³.

Бела Балаш: «Существуют ли абсолютно внекинематографический материал, внекинематографические темы? Нет! Есть вещи, которые мы сегодня еще не умеем отображать посредством кино. Завтра или послезавтра придет кто-либо и найдет возможности, при которых эти вещи также станут видимыми, слышимыми, воспринимаемыми киноаппаратом или микрофоном. Это и есть творческий путь развития, генеральная линия кино: отображать своими специфическими средствами новые области жизни, действительности. Это значит – находить новые темы»¹⁴.

Вопросы для самопроверки:

1. Когда в истории кино возникли первые неигровые сюжеты?
2. В чем специфика документального фильма?
3. Что такое тема, идея, замысел документального фильма? В чем различия?
4. Какие общие драматургические законы должны работать в неигровом кино?

¹¹ Профессия – кинематографист. Высшие курсы сценаристов и режиссеров за 40 лет. Екатеринбург: У-Фактория, 2004. С. 284.

¹² Тарковский А. А. Уроки режиссуры. М.: ВИППК, 1992. С. 18.

¹³ Кулешов Л. В. Кинематографическое наследие. Статьи. Материалы. М.: Искусство, 1979. С. 84.

¹⁴ Балаш Б. Дух фильма. Авториз. пер. с нем. Н. Фридланд. М.: Гослитиздат, 1935. С. 19.

5. Чем отличается сценарий (синопсис) документального фильма от сценария игрового?
6. Этапы работы над сценарием (синопсисом) неигрового фильма.
7. В чем различие между документальным и научно-популярным фильмом?
8. Что такое «драматургия интервью»?
9. Что такое монтажный сценарий?
10. Зачем нужен драматургический конфликт в неигровом кино?

Глава 2

Режиссура интервью в неигровом фильме, телепрограмме

2.1. Концепции интервью

Интервью (от английского interview, «беседа», «деловое свидание») – это способ ведения разговора, беседы, которые происходят между 2-мя или более людьми. Проведение интервью, как правило, подразумевает наличие двух сторон: интервьюер, основной задачей которого является задавать вопросы, и собеседник (собеседники), которые как раз и дают ответы на них. В зависимости от обстоятельств, при которых берется интервью, оно может записываться на видеокамеру или микрофон. В зависимости от целей можно выделить следующие виды интервью как метода получения сведений. Информационное интервью – наиболее ходовой вид, нацеленный на сбор материала для новостей. В силу жестких временных стандартов это интервью отличается весьма динамичными темпами. Однако, несмотря на жесткие временные ограничения, дух диалога и уважительного отношения к собеседнику в создании условий для ответов должен быть создан. Костяком типичного информационного интервью являются ключевые для журналиста вопросы: кто? что? где? когда? почему? зачем? Их, как показывает опыт, вполне достаточно для сбора фактических сведений. При этом в кадре нужен не праздный зевака, готовый отвечать перед камерой на любые вопросы. Оперативное интервью – разновидность информационного, только в еще более сжатом варианте.

Оперативные высказывания экспертов, специалистов в какой-либо области по весьма конкретным поводам являются обязательной составляющей новостных материалов печати, информационных сюжетов радио или телевидения. Есть еще один вид интервью, который ставит перед собой цель сбора разных мнений по какому-либо конкретному, как правило, узкому вопросу. Популярную форму таких целевых интервью представляет блиц-опрос, или опрос на улице. На английский манер его называют street talk, часто используют также латинский вариант – vox pop. Характерная особенность таких интервью – постановка одинаковых, фиксированных вопросов как можно большему числу респондентов, представителям одной или, наоборот, разных социальных групп. Интервью-расследование проводится с целью глубинного изучения какого-либо события или проблемы.

Очень важно уделить много внимания постановке целей и предварительной работе с материалами, изучить в полной мере все письменные источники и устные свидетельства, хорошо продумать стратегию беседы. Самым важным звеном являются здесь вопросы. Однако надо продумать и другие элементы коммуникации – такие, как первый контакт, невербальные формы общения, умение

слушать. В интервью-расследовании могут быть задействованы несколько персонажей с разными темпераментами и социальными ролями. Причем к каждому из них должен быть найден индивидуальный подход. Интервью-портрет, или персональное интервью сфокусировано на одном герое. Героем такого интервью может стать человек, который проявил себя в какой-либо сфере общественной жизни и привлекает интерес широкой публики. Реже встречаются портретные интервью с так называемыми «простыми людьми», которые должны в чем-то себя проявить либо быть очень типичными. Рассмотрим еще один вид интервью, когда журналист не просто оказывается посредником в передаче информации, а выступает фактически на равных со своим собеседником в процессе совместного творчества. Такое креативное интервью чаще называют беседой, диалогом.

Результатом же творческого партнерства на телевидении является информационный продукт в близком к художественным жанре, который в зависимости от формата телепрограммы может воплотиться в художественном очерке, эссе, документально-публицистическом фильме, диалоге в эфире и т. п. Например, в цикле «Встречи в студии», который проводит телеканал Культура. Здесь важен правильный выбор собеседника, с помощью которого в силу его способностей, поступков или социального положения автору программы удастся выйти на глубокий уровень обобщений, увидеть в проблеме драму, а в персональной судьбе общечеловеческое начало. Применительно же к авторскому документальному фильму, где герой (героиня) играет ключевую роль в художественном содержании, техника, а точнее сказать режиссура проведения такой беседы одновременно со съемкой, требует от автора профессионального подхода.

2.2. Подготовка интервью

Работу над интервью можно разложить на три последовательные стадии: подготовка; проведение; завершение. Предположим, что у автора это первая съемка героя. На первой стадии, которая предваряет ход беседы, осуществляется очень важная работа по планированию интервью, определяются его цели, изучаются информационные ресурсы, осуществляется предварительный контакт с собеседником, назначаются время и место встречи, продумываются возможные риски, стратегия беседы и основная тематика вопросов. Перечислим еще раз наиболее важные шаги по подготовке интервью: определение его целей; предварительное исследование; организация встречи; обдумывание характера вопросов, а также стратегии и тактики интервью. Ясная картина стратегической цели беседы должна сложиться не только у автора. Она формируется исходя из замысла будущего фильма, телепрограммы. Рассказать о ней необходимо и будущему собеседнику. Причем если вы доходчиво сформулируете цели интервью, то, во-первых, облегчите себе разработку вопросов. Во-вторых, уменьшите вероятность непонимания со стороны собеседника и сумеете убедить его в необходимости встречи. Когда цели ясны и четко сформулированы, у

вашего партнера тоже появляется вполне объяснимое чувство уверенности в том, что его выслушают, поймут. Ведь беседа предполагает откровенность.

Предварительное исследование. В зависимости от поставленных целей сбор рабочего материала о герое или ситуации, в которую он вовлечен, может либо проводиться по полной программе, либо ограничиться кратким поиском. Подготовка или экспромт – вот выбор, который придется сделать перед каждой своей встречей. Автор фильма-портрета должен выбрать вариант наиболее полного «сбора материала о герое». Если у Вас первая встреча с героем, Вы все равно должны быть максимально подготовлены, должны узнать о герое все. Ресурсы для предварительного сбора сведений можно разделить на две большие группы: документальные и устные. Документальные – это конечно интернет. Возможно, книги, статьи о герое, справочники и т. д. – тогда придется идти в библиотеку. Если ваш герой известный человек, то найдете о нем много. Если нет – остается сбор устной информации. Устные (реже письменные) человеческие свидетельства. Это – эксперты в той или иной области, очевидцы событий, коллеги, сослуживцы, друзья и родственники героя могут поделиться такими сведениями, которые вы не найдете ни в справочниках, ни в документах. Полезные сведения о человеке или ситуации можно получить с помощью наблюдения предметно-вещественной среды. Особенно ценными могут стать подмеченные детали одежды, окружающей обстановки, особенности поведения и манера общения героя, которые потом помогут вам корректировать вопросы, использовать адекватную стилистику беседы.

Назначение встречи (съежок). О встрече с героем, как правило, договариваются по телефону. Но можно условиться об интервью и при непосредственном контакте, личной встрече. Последний вариант, пожалуй, наиболее беспроблемный, так как автор всегда «по-собачьи смотрит в глаза» и уговаривает. Герою приходится принять предложение, даже дать некие обещания. А это уже половина успеха! Стремитесь к личному контакту! Договариваясь с собеседником о встрече, избегайте слова «интервью». Человек во время переговоров о встрече может привести вам самые разные причины отказа. Например: – Недоверие к Вам (а нередко и в принципе ко всем). Известно, что новичку сложнее получить согласие на интервью, чем режиссеру с именем и опытом. – Усталость от журналистов, которая, как правило, характерна для звезд. – Страх съежок. Если у героя нет «опыта съежок», часто возникает барьер, страх, зажатость при виде камеры, оператора, микрофона, осветительного прибора. – Отсутствие интереса к намеченным темам беседы. Если вы это почувствовали, постарайтесь заранее не рассказывать о темах. – Ограниченность времени. И все-таки в вашем арсенале всегда должны быть убедительные контрдоводы.

Время и место интервью. Договариваясь о встрече, назначая время и место, прислушайтесь к пожеланию собеседника. От этих обстоятельств зависит, комфортно ли будет себя чувствовать ваш герой. Поэтому чаще всего встреча назначается на его территории (дома или на рабочем месте) и в удобное для него время. Если собеседник затрудняется с выбором места встречи, предложите ему свое место. В случае с документальным фильмом-портретом, выбор места

должен в идеале оставаться за автором. Но не обязательно, так как конкретные сюжетные задачи и авторский замысел фильма определяют и выбор места. Железное правило: на назначенные встречи не опаздывают. Если вы позвоните в дверь на полчаса позже назначенного времени, считайте, что разочаруете своего героя сразу по нескольким «направлениям» – как неточный, ненадежный, невнимательный и забывчивый человек. А ваши оправдания типа «Попали в „пробку“», «Не смогли поймать такси» прозвучат как лепет опоздавшего на урок школьника.

Подготовка вопросника. За вопросы можно садиться после того, как определены цели интервью, изучены все возможные вспомогательные материалы, а также назначены время и место встречи. По результатам первого контакта станет ясно, с каким собеседником вы имеете дело – с «легким», открытым, свободно идущим на него или с «трудным», замкнутым. Вы уже определили характер, темперамент, манеру говорить. В зависимости от этого стоит продумать первые вопросы. Есть ли резон, например, говорить о чем-то, не имеющем отношения к намеченной цели: о погоде, детях (внуках) – в общем, о том, что всегда найдет отклик у любого человека? Понадобятся ли вам специальные вопросы, чтобы растопить лед непонимания? Или вы сразу окунетесь в атмосферу дружеской беседы? То есть делать вам пристроечные «реверансы» или сразу приступать к главной теме беседы? Предварительная работа с источниками поможет определить основную тематику вопросов, продумать их последовательность и наметить путь, по которому журналист вместе со своим героем пойдет к намеченной цели. Необходимо усвоить следующее: вопросник стоит разрабатывать в соответствии с целями, о которых вы уже сообщили своему герою (если сообщили), когда договаривались об интервью. Если задаваемые во время беседы вопросы не будут соответствовать намеченному плану, это может вызвать подозрение. Поэтому не забудьте при изменении ваших целей сообщить об этом герою. Молодые журналисты всегда сомневаются, какое количество вопросов оптимально для интервью. Строгих правил на этот счет не существует. Кому-то спокойнее, когда все вопросы заранее написаны на бумаге. Кто-то легко импровизирует, и ему вполне достаточно нескольких ключевых слов на бумаге, чтобы вести разговор. Опытные тележурналисты нередко вообще не записывают, а «держат» вопросы в голове. В любом случае вопросник нужен – не важно, в уме он или «на бумажке». При съемке фильма, форма беседы доверительная «двух людей глаза в глаза». Поэтому лучше не заглядывать в бумажку, а вопросы держать в голове. «Вопросов я придумала много. Всего 94. Естественно, все я задавать не собиралась. Пришлось выбрать самые интересные. В результате их получилось 52. Но на интервью я задала не более сорока. На ходу пришлось придумывать классификацию, чтобы хоть как-то структурировать беседу. Не могла же я спрашивать человека, о чем придется и пережевывать вопросы о детстве с вопросами о его зрелом возрасте...». Это конечно шутка. Так быть не должно. Должны быть «опорные, ключевые, главные» вопросы. Важно: разрабатывая стратегию интервью, следует оставить время для незапланированных вопросов и ответов, а также подготовиться к самым неожиданным

ситуациям. Чем тщательнее вы сделаете это, тем больше вероятность того, что интервью пойдет по плану. Но не стоит бояться и неожиданного поворота разговора, на самом деле это ценный результат. Свежий взгляд на известное, новый поворот старой темы, всплывшая из недр памяти история... Ради таких находок, раскрывающих индивидуальность своего героя, и работает автор. Импровизация и полная внимательность, включенность – необходимые качества режиссера при съемке беседы с героем фильма.

2.3. Драматургия интервью

После проведения подготовительного этапа можно приступать к съемкам интервью. А точнее беседы «по душам». Встреча с собеседником. Приветствие. От того, в каком ключе, официальном или неофициальном, начнется беседа, зависят ее тактика и конечные результаты. Но это далеко не все. Дело осложняется тем, что за автором фильма стоит съемочная группа с аппаратурой. Им нужно время развернуть аппаратуру, решить технические задачи со светом, звуком и т. д. Оператор ставит свет, звукооператор навешивает на человека радиомикрофон... Суeta. Все это создает психологический дискомфорт для того, кого собираются снимать. Задача режиссера всячески снимать у героя возникающую «зажатость» и расположить к себе. Если вы приехали к учителю, можно, например, поделиться своими детскими воспоминаниями о школьных годах. Таким образом, вы сразу установите с собеседником контакт, проявив личную заинтересованность. Тут также помогут «разговоры ни о чем», а еще лучше – поиск общих знакомых, общих интересов, общего «хобби». Если оба увлекаются рыбалкой или любят одну и ту же музыку, то быстро «становятся друзьями». А если в комнату входит любимая хозяйская собака, то повышенное внимание к ней, восхищение породой еще больше сблизит вас, снимет барьеры. От того, сумеет ли режиссер с первых же слов найти подход к своему герою, установить с ним гармоничные, нацеленные на доверительную беседу отношения, зависит успешный результат съемки.

И все же... беседа. В самом общем смысле – это разговор двух людей или более с целью получения нужной информации. Однако не обычный разговор, из тех, которые образуют наше повседневное общение и беседы друг с другом, когда один спрашивает, другой хочет рассказать. В строгом смысле интервью – разговор, который строится по определенным правилам профессионального общения. Протекает оно в вопросно-ответной форме, когда автор спрашивает, а собеседник отвечает. Поэтому формула успеха заключается в том, насколько профессионально задаются вопросы и как полно на них отвечают. Однако интервью – это не только умение задавать вопросы. Очень важно найти верный путь развития беседы, выстроить ее так, чтобы ход ваших мыслей был понятен собеседнику, а последовательность вопросов подчинялась главной целевой установке интервью, чтобы в кажущемся хаосе вопросов и ответов четко прослеживался порядок. Интервью нельзя обрывать на полуслове. Вряд ли можно предвидеть, что скажет собеседник в конце беседы, однако опытный интервью-

юер не забудет завершить ее на нужной ноте, задав последний и вопросы уточняющие, ну и, конечно, произнеся ритуальные слова прощания.

Преамбула интервью. «Разминка». «Здравствуйте! Очень приятно с вами познакомиться! Как дела? Какая скверная (прекрасная) погода сегодня!». Таков социальный этикет, с помощью которого люди устанавливают между собой первоначальный контакт и «наводят мосты» для дальнейшего общения. По реакции собеседника на первое обращение внимательный тележурналист сразу определит психологическое состояние своего героя:

- а) в каком он расположении духа;
- б) спешит он или нет;
- в) проявляет ли интерес к разговору;
- г) будет ли вести откровенную беседу.

Преамбула любого интервью (разминка) выполняет стратегическую задачу установления контакта между вами, взаимного поиска «общего языка». Верный путь – поговорить о том, что входит в сферу интересов вашего героя, причем желательно, чтобы предметом разговора стало увлечение или занятие, вызывающее у человека положительные эмоции. Например, в процессе предварительного исследования вам удалось выяснить, что ваш собеседник – заядлый рыбак. Спросите, какую рыбалку и в какое время года он предпочитает, где последний раз ловил рыбу, хорошим ли был улов. Такое на первый взгляд «бесмысленное», не относящееся к целям и задачам интервью общение на самом деле готовит почву для дальнейшего общения. Оно и отвлекает, и развлекает героя, и помогает снять возникшее от встречи напряжение, создает спокойные, комфортные условия для старта. А если вы и сам рыбак – вы уже «лучшие друзья!» Барьеры сняты. Для того чтобы контакт двух людей состоялся, в начале беседы должна быть сформирована дружелюбная, неагрессивная атмосфера. А значит, и предмет разговора не должен касаться таких потенциально провокационных сфер, как политические взгляды, доходы, межнациональные отношения, религиозные убеждения и т. п. Прекрасно разряжают обстановку шутки, остроумные реплики. Смех вообще объединяет людей, конечно, если он к месту. А вот если с чувством юмора хотя бы у одной из сторон не все в порядке, смех может лишь навредить. Барьеры и настороженность также хорошо преодолеваются искренним комплиментом. Приятные ощущения от признания заслуг, успехов или достижений свойственны каждому человеку.

Однако благоприятный климат общения сформируется с помощью комплимента только при условии, если выраженные собеседнику признания журналиста прозвучат чистосердечно, искренне, не подобострастно. «Я разделяю вашу позицию по этому вопросу...»; «Признаюсь, не ожидал от вас такого смелого поступка...». И т. п. Конечно, заранее продумать, о чем говорить при встрече, очень сложно, можно лишь «завязать узелки», когда предварительно вы изучите досье своего героя (ага, у него только что родилась внучка; он любит нырять с аквалангом; у него любимый кот и т. д.). Опытные журналисты, как уже сказано, обычно импровизируют. Помогают им в этом наблюдательность и «намеченный глаз» на детали интервью, стиль одежды, особенности поведения.

Кстати, самым бесприкрытым для «разрядки напряженности» является разговор о домашних животных – собаках, кошках и прочей живности. В них, как правило, хозяева души не чают. Итак, вот основные правила «разминки» перед интервью:

- В начале разговора надо максимально устранить все возможные барьеры общения, однако «разминка» не должна быть затянутой. Внимательно наблюдайте за собеседником и при появлении знаков нетерпения или спешки переходите непосредственно к теме интервью.

- Придерживаться нейтральных, приятных собеседнику тем. Предмет разговора не должен касаться потенциально провокационных сфер.

- Найти точки пересечения интересов: общие увлечения, общие знакомые.

- Не фокусировать разговор на собственной персоне, а стараться узнать как можно больше о собеседнике.

- Проявить интерес к окружающей обстановке, но избегать критических замечаний и советов по ее поводу.

- Снять напряжение помогает смех. Уместны шутки, анекдоты, но только в том случае, если есть уверенность в собственном вкусе и чувство меры. Если ваш собеседник не обладает чувством юмора, ваши усилия могут погубить дело.

- Расположить человека помогают комплименты. При этом надо избегать чрезмерного, тем более неискреннего восхищения – оно всегда бросается в глаза. Сдержанная, умеренная похвала всегда предпочтительнее.

Стратегия и тактика интервью. Общие положения. Стратегию и тактику поведения желательно продумать заранее, на этапе подготовки, параллельно или после составления вопросника. В учебниках пишут: «В стратегические задачи интервью входит создание определенных условий коммуникации, способствующих достижению целей интервьюера при наиболее полной информационной отдаче интервьюируемого. Следует помнить, что информационные цели автора не всегда совпадают с информационными намерениями собеседника». В этой связи стратегическая разработка интервью приобретает особый смысл. «Не менее важно продумать стратегию развития беседы и для ситуации, когда налицо совпадение целей журналиста и намерений собеседника». Рассмотрим основные стратегические принципы интервью. Они, прежде всего, касаются тележурналистов, впервые встречающихся со своим героем. «Подобрать ключ». Это может показаться профессиональной банальностью: удача или провал интервью зависят от того, нашел ли журналист подход к своему собеседнику, сумел ли «подобрать ключ» к нему. Журналисты еще говорят: надо «почувствовать собеседника», «настроиться на его волну», «попасть в его систему координат». Тогда, утверждают они, и выйдет толк. Несмотря на самые лучшие намерения автора, на все его усилия понравится своему герою, оказывается, что ко многим людям не так-то просто найти подход. Выбор амплуа. Автор разрабатывает стратегию беседы с помощью своих ролевых функций. Вопрос, должен ли он быть лицедеем, меняя роли, как актер, в зависимости от личности и характера собеседника, уровня поставленных задач и обстоятельств беседы, все-

гда вызывал споры. Они, по сути, сводятся к двум противоположным точкам зрения. Одна группа экспертов в области интервью говорит: «Будьте естественными, любое выбранное вами амплуа лишь погубит дело».

Другая, наоборот, видит в правильном выборе своего амплуа залог профессионального успеха. В зависимости от обстоятельств журналист может надеть маску. Все ролевые амплуа, по мнению сторонников этой теории, продиктованы разнообразными ситуациями общения, характером и психологическим состоянием собеседника и журналиста, которые зависят от многих факторов. Большинство тележурналистов сочетают в работе оба принципа – и «натуральный», и «ролевой». Они, как правило, ведут себя естественно, но надевают различные маски, когда того требуют обстоятельства. Так и в повседневной жизни: родитель в воспитательных целях может либо надеть маску требовательного учителя, либо выступить в роли «заботливой курицы», когда ребенок заболел. Единственным и необходимым условием того, чтобы партнер (ребенок или интервьюируемый) поверил вам, является честная игра. Поэтому в беседе с собеседником, чьи взгляды вы не разделяете, лучше придерживаться нейтралитета. Это вовсе не значит, что журналист должен поддакивать человеку с фашистскими или расистскими убеждениями, оправдывать наклонности убийцы или насильника. Напротив, его позиция в разговоре должна быть непременно озвучена, но без эмоций, а просто как иная точка зрения. Логика, хронология или импровизация. Планируя очередное интервью, журналисты, как правило, много внимания уделяют семантической составляющей своих вопросов, их смысловому наполнению. Действительно, от того, что вы спросите у собеседника, во многом зависит то, что он ответит. Но не все. Не менее важным и стратегически значимым компонентом интервью является правильно выбранная последовательность задаваемых вопросов. По большому счету все «журналистские истории» можно разделить на три типовых. В основе первой лежат события, второй – предметы общественного обсуждения, третьей личность собеседника. Для кинодокументалиста, снимающего фильм-портрет, ставящего цель – передать индивидуальные черты, характер, рассказать о судьбе героя фильма – третья «история» главная и определяющая всю его работу. Существуют три стратегических принципа последовательности задаваемых вопросов – хронологический, логический, импровизационный. В первом случае в центре внимания – события; во втором – предметы общественного обсуждения; в третьем – человеческий характер. Кинематографисту, если он снимает фильм-портрет, нужен третий вариант – раскрыть личность героя. И импровизация как метод общения подходит больше, если в центре внимания журналиста находится человеческий характер, с его психологическими особенностями и неповторимой индивидуальностью.

«Большинство журналистов придерживаются нестрогих правил планирования интервью: – Прембула интервью, или «разминка», – это разговор для «наведения мостов», его тема может и не перекликаться с основной задачей интервью. – В начале интервью задаются нетрудные для собеседника, например, фактические, вопросы. Однако, если вы предполагаете, что ваш герой будет

стремиться уйти от ответа, можно пойти на маленькую хитрость, например, расширить тематическое поле беседы. – Далее можно приступить к основным вопросам. Заинтересовать собеседника, заставить его «шевелить мозгами» – цель любого интервьюера, с кем бы и по какому бы поводу он ни говорил. – Интересный вопрос – это и подарок интервьюируемому: он, как палочка-выручалочка, выведет его на хороший ответ. При этом интересный вопрос – очень индивидуальное понятие. – Самый главный вопрос, ради которого интервью и затевалось, стоит припасти напоследок. Жесткие или неприятные для героя вопросы никогда не задаются в начале разговора». Очень важен заключительный этап интервью, в котором, как правило, заранее можно спланировать только время окончания. Соблюдать договоренность о продолжительности интервью – хороший тон. Желательно также завершать разговор на позитивной ноте. Даже если в конце задавались нелицеприятные вопросы, надо попробовать «увести» разговор в сторону, заговорить о чем-нибудь приятном для собеседника, чтобы ни у кого не осталось неприятного осадка. Составляя вопросы и разрабатывая сценарий интервью, не стоит забывать, что главная роль в нем принадлежит вовсе не журналисту, а его собеседнику. Именно он является основным в разговоре, в его распоряжении «информация», и в принципе он волен поступать с ней как угодно. Журналист же, как это ни обидно звучит, является лишь транслятором, передаточным звеном между своим собеседником и зрителем. Эта банальная мысль на практике нередко забывается, и в центре разговора часто оказывается не герой, а автор. Беседа в итоге концентрируется не на ответах, а на вопросах, которым придается большее значение. Такой осознанный или неосознанный «авторский» эгоцентризм ведет к профессиональной «глухоте», неумению слушать, когда задаваемые вопросы не вытекают из ответов, а собеседник оказывается на информационном поле пассивным игроком. Что касается видеосъемок авторского фильма – то в большинстве случаев режиссер хочет впоследствии при монтаже фильма убрать свои вопросы с экрана. Значит он придерживается определенной технологии беседы. Очень важно в этом случае дослушивать собеседника «до точки». Задавать вопросы, ни в коем случае не «налезая» ими на фразы героя.

Стратегический принцип интервью – пробуждение активности собеседника и поддержание ее точной реакцией журналиста на ответы. Завершение интервью. Важно правильно не только начать вовремя, но и закончить интервью. Однако если вы чувствуете, что тема не исчерпана, договоритесь еще об одной встрече. Ваш собеседник может, сам того не замечая, посылать вам знаки того, что пора завершать беседу. Будьте внимательны! Например, когда он устал или по иным причинам не может дальше продолжать разговор, в его поведении могут появиться нервозность, суетливость, ответы могут стать односложными. Это сигналы к тому, что беседу надо прекратить или перенести на другое время. Напоследок можно поинтересоваться, не хочет ли ваш собеседник добавить что-нибудь к сказанному. Возможно, о самом главном для него вы и не спросили. Напомните о документах, письмах, фотографиях, которые упоминались в интервью. Скажите, что они вам очень нужны для видеоряда, ко-

гда будете монтировать, хотели бы зайти за ними позже, чтобы качественно отсканировать на студии. Это очень важный профессиональный момент для автора – использование домашнего фото-видеоархива героя. Рассказы вашего героя необходимо поддержать конкретным иллюстративным видеорядом. Ведь невозможно смотреть больше минуты на «говорящую голову», даже если рассказчик и его рассказ очень интересен. Зрительское восприятие подсознательно требует смены кадров, разнообразия визуального ряда. Прощаясь, не ставьте «последнюю точку», обсудите возможность позвонить или зайти еще раз, чтобы задать еще вопросы, уточнить детали и подробности. Съемку и беседу надо завершать на положительной ноте. В заключение можно спросить о чем-нибудь приятном для собеседника. Иногда вполне уместны вопросы о детях (внуках), домашних животных (собаках, кошках). Не ослабляйте внимания, когда стоите на пороге (оператор должен продолжать снимать!) – именно в этот момент ваш собеседник может сказать самое интересное. Он уже расслабился после интервью, а мысли продолжают «крутиться». Не выключайте камеру!

2.4. Искусство задавать вопросы

Каков вопрос, таков и ответ. Хорошие, полные ответы зависят от удачного вопроса, плохие же, т. е. не наполненные содержанием, – от слабого и непродуманного.

А также умению их задавать. Успешное общение, как уже говорилось выше, включает в себя еще и умение слушать, а также пользоваться всеми возможностями невербальных форм коммуникации. Поэтому, рассматривая отдельно вопросно-ответную составляющую, надо всегда помнить о ее интеграции в более широкий круг факторов, влияющих на процесс общения в целом. Полнота и объективность полученной информации зависит от нескольких условий. Во-первых, от того, как сформулирован вопрос и на что сделаны акценты. Есть два типа вопросов: закрытый и открытый (развернутый). Например, на вопросы, в которых слегка изменен порядок слов, могут быть даны разные ответы. «Вы что-нибудь видели, слышали в этот момент?» и «Что вы видели, слышали в этот момент?» На первый, «закрытый» вопрос, вполне вероятно, будет получен односложный ответ «да» или «нет». На второй же, «открытый», собеседник по идее должен дать «развернутый» ответ. То есть подробно рассказать. Следовательно, умение так поставить вопрос, чтобы на него был получен прямой, полный и объективный ответ, – второе условие этого искусства. Так называемый «закрытый» вопрос не имеет перспективы ответа. «Открытый» вопрос как раз дает возможность герою «проявить себя» в рассказе. Третье условие, влияющее на результат интервью, о котором следует помнить, когда задаются вопросы, – уважение к собеседнику со всеми его (ее) человеческими слабостями. Какие страхи испытает он (она) еще до того, как интервью состоялось? Как показала практика, большинство людей не столько боятся процесса интервью, сколько не хотят быть

выставленными в глупом, неприглядном свете. На самом деле люди волнуются не о том, что они расскажут режиссеру, а как они будут выглядеть на экране, что подумают друзья, не будет ли стыдно за них близким. И так далее. Особенно это касается пожилых людей.

Закрытый и открытый вопрос. Вопросы делятся на две большие категории: открытые и закрытые. Первые носят наиболее общий характер и влекут за собой ответы, не ограниченные ни формой, ни содержанием. Можно сказать, что открытые вопросы более демократичны. Примером такого вопроса может служить фраза, предлагающая собеседнику вступить в диалог: «Расскажите что-нибудь о себе...». Это можно конкретизировать: «Расскажите, пожалуйста, о вашем увлечении рыбалкой...». Однако и в таком варианте вопрос останется открытым, потому что оставляет за собеседником право выбирать, что ответить, какие расставить акценты и добавить подробности. Приведем еще несколько примеров открытых вопросов:

«Доктор, в чем, по вашему мнению, причина резкой вспышки этого заболевания?»; «Господин профессор, в чем вы видите основной результат вашего эксперимента?».

У открытых вопросов есть общие черты, которые определяют их преимущества и недостатки. Вот некоторые преимущества открытого вопроса:

- побуждает собеседника отвечать, ни в чем его не ограничивая;
- дает собеседнику возможность добровольно передать информацию, свободно говорить о своих чувствах, комментировать события;
- ориентирует человека на размышления, анализ своих поступков, стимулирует рождение мыслей, которые ранее, может быть, и не приходили ему в голову;
- ставит автора перед необходимостью внимательно слушать и наблюдать.

А это недостатки открытых вопросов:

- могут спровоцировать длинный ответ, поэтому не всегда применимы в условиях лимита времени;
- способны смутить собеседника, не привыкшего отвечать на общие вопросы;
- могут вызвать сбивчивый и сумбурный ответ, сложный для понимания;
- таят в себе необходимость задавать уточняющие вопросы, перебивая собеседника, что может его обидеть и привести к затруднениям в ходе беседы.

Тем не менее открытые вопросы, несомненно, самый привлекательный инструмент для получения свободных, ярких и ничем не ограниченных ответов, заставляющих думать как собеседника, так и журналиста.

В отличие от открытых закрытые вопросы требуют утвердительного или отрицательного ответа. Репортеры используют их, когда нужно получить жесткую, прямую реакцию собеседника, например, подтвердить или опровергнуть факт: «Вы думаете, наша команда выйдет в полуфинал?»;

Привлекательность закрытых вопросов в том, что их легко задавать и на них нетрудно отвечать, автор при этом полностью контролирует ход беседы. Есть у закрытых вопросов и такие преимущества:

- позволяют автору получить конкретную информацию, не дожидаясь размышлений собеседника,
- дают возможность «разогреть» собеседника, не требуя от него серьезной работы ума.

Но закрытые вопросы не стимулируют развитие диалога. «Вы любите свою работу?» – «Да (нет).

Открытые вопросы всегда предпочтительней закрытых. Ответы на открытые вопросы более обстоятельны, могут содержать в себе образ, легче поддаются редактуре при монтаже телепрограммы, фильма, цитированию.

Прямой и непрямой вопрос. Прямой, т. е. ясный, прозрачный вопрос «по делу» – эффективнее непрямого, дающего собеседнику возможность уйти от ответа. Однако непрямой вопрос иногда бывает полезным для замены прямого, нелицеприятного вопроса, если вы не хотите поставить собеседника в неловкое положение.

Прямые вопросы и конкретные ответы на них – это, конечно же, самый эффективный вариант вопросно-ответного общения. Однако он возможен только в том случае, когда ваш герой настроен на диалог и готов отвечать на вопросы. В противном случае задавать прямой вопрос не всегда представляется целесообразным. К непрямому вопросу есть смысл прибегать и в том случае, когда с собеседником непросто установить контакт, и надо сделать все возможное, чтобы интервью утратило налет формальности.

Прямой вопрос всегда предпочтительнее непрямого, однако бывают случаи, когда непрямой вопрос даст более эффективный результат.

Как задавать открытые вопросы.

Технология ведения интервью в форме открытых вопросов на самом деле очень проста, известна и всем журналистам, знакомым с законами построения событийной информации. Стоит она на шести «китах» – шести вопросительных местоимениях, которые оформляют вопросительные предложения, побуждающие собеседника к передаче определенной позитивной информации. Назовем их еще раз: кто? что? где? когда? как? почему?

2.5. Многообразие и разновидности вопросов

Успех интервью измеряется количеством и качеством информации, полученной за время его осуществления. Можно вести длинную беседу и записать часы видео на камеру, однако ценность материала окажется минимальной, потому что автору так и не удалось получить от собеседника достаточного объема сведений, нужных откровений, интересных и ярких эмоций...

Рассмотренные выше технологии беседы предлагают автору общие принципы подбора вопросов, приглашающих собеседника поделиться информацией с наибольшей отдачей. Побуждение героя к «открытому обмену» и есть первичная функция вопроса, которая направлена на получение интересного яркого рассказа и естественного поведения человека в кадре.

Однако вопросы имеют и широкий круг дополнительных функций, обусловленных содержанием беседы, ситуационными и субъективно-личностными факторами. Конкретные тактики интервью варьируются от случая к случаю, меняются от собеседника к собеседнику.

На самом деле одинаковых интервью быть не может: их, как и жизненных ситуаций, великое множество. Также всегда уникальна и вопросно-ответная составляющая интервью, потому что состоит из разных комбинаций функционально разнородных вопросов. «Хороший вопрос» часто рождается спонтанно и зависит от ситуации, хода разговора.

Разновидности рассматриваемых далее вопросов, как правило, выполняют дополняющую по отношению к основным роль. Их иногда называют вопросами второго ряда (или вспомогательными), так как они помогают стимулировать беседу, а ответы на них развивают ее вширь и вглубь, наполняют вспомогательным содержанием. Вопросы, выступающие как стимул для развития беседы, равнозначны таким невербальным действиям, как кивок головы, сообщаемый собеседнику: «Да, я вас понимаю», а могут иметь вполне конкретный, озвученный смысл, побуждающий к ответу.

Вопросы второго ряда выполняют во время интервью самые разные функции. Например, провоцируют собеседника на продолжение разговора. Или «разворачивают» разговор вширь. Углубляют его. Уточняют детали. Запрашивают аргументы. Демонстрируют заинтересованность ведущего.

В зависимости от функциональных задач второстепенные вопросы можно разделить на следующие группы:

Уточняющие вопросы. Уточняющий вопрос желательно задавать после неясного или двусмысленного ответа на основной. Если после такого ответа не сделать попытки прояснить недопонятое, не расставить все точки над «и», можно впасть в один из главных профессиональных грехов журналиста – делать допущения, домысливать что-то за героя.

Уточняющие вопросы можно задавать в разных формах.

1. Перефразировать сказанное собеседником, если его ответ непонятен:

«Простите, правильно ли я вас понял, что...»

Перефразируя предыдущее высказывание своего героя, вы проводите своеобразный тест на понимание сказанного. Подтверждая или опровергая ваши сомнения, собеседник подтвердит или опровергнет и сказанное ранее, возможно, даже несколько разовьет мысль. Таким образом, он повторит то, что интересуется журналиста. Поэтому из всех уточняющих вопросов этот самый надежный.

2. Запросить пример для иллюстрации или прояснения сказанного:

«Что-то я не совсем понимаю вас. Не могли бы Вы объяснить еще раз, пожалуйста...». «Не могли бы подробнее рассказать об этом».

Развивающие вопросы. Как правило, люди не готовы дать исчерпывающие ответы на все интересующие журналиста вопросы. Иногда от смущения или боязни показаться глупыми они жмутся, заикаются, теряют дар речи. И, конечно же, в таких случаях нуждаются в помощи, иногда даже в ободрении, чтобы

продолжить и развить ответ. В своей практике тележурналист, режиссер могут столкнуться с ситуацией, когда палочкой-выручалочкой окажутся простые слова: «Пожалуйста, продолжайте, это очень интересно...». Но чаще случается, что ответы на основные, особенно закрытые, вопросы оказываются чересчур краткими, нераспространенными, требующими дальнейшего развития, проработки, и тогда необходимо включить в беседу развивающие вопросы. Вот некоторые варианты их использования:

- В вопросе, как эхо, используется предыдущее высказывание героя. Такой тип вопроса поможет развить какой-либо конкретный аспект предыдущего ответа.

- В вопросе выражается интерес к чувствам героя, его чисто человеческим переживаниям. Вопрос: «Что вы чувствовали...?» – развивает эмоциональный аспект содержания разговора, подталкивает героя поделиться переживаниями.

Развивающие вопросы призваны способствовать расширению поля беседы в сторону уточнения деталей, эмоциональных переживаний героя, включая ее в более широкий контекст.

Как вспомогательные применяются также:

- количественные,
- контрольные,
- гипотетические – очень помогают, заставляют героя включать фантазию и часто юмор,
- проективные (...а если бы...),
- переходные.

Переходные вопросы очень важны.

Их еще называют «вопросы-мости» или «вопросы-переключатели». Они служат для плавного изменения направления беседы, для перевода разговора на новую или упоминавшуюся вскользь тему:

«Никита Сергеевич, в начале беседы вы упомянули, как сложно было найти средства для съемок этого замечательного фильма. Как Вам это удалось?».

Профессионально заданный переходный вопрос не должен обрывать собеседника. Не следует неожиданно переключать разговор на новую тему, к которой собеседник еще не готов.

Переходные вопросы нужны для изменения направления беседы. Они очень помогают, когда разговор заходит в тупик. Однако они должны быть настолько интересны, чтобы собеседник ЗАХОТЕЛ переключиться.

Пассивные и мимические вопросы. Это еще один вид важных вопросов. Это фактически даже и не вопросы, а вербальное или невербальное побуждение собеседника продолжить разговор. Пассивные вопросы задаются в форме кратких выражений, которые посылают сигнал о включенности собеседника в разговор («Понимаю...»; «Да, да, конечно...»; «Правда?»). Это сигналы, воодушевляющие собеседника продолжать диалог, и поскольку они не несут оценочной окраски, этот прием оказывается особенно эффективным, когда взгляды собеседника оппозиционны вашим. Этому способствует и мимика – выражение лица, жесты, телодвижения. Пассивные и мимические вопросы стимулируют про-

должение разговора. Они очень важны при длительной беседе с видеосъемкой, где автор старается не перебивать героя, оставляет паузы в записываемой фонограмме. Они нужны для дальнейшей монтажной редакции всего сказанного героем.

Близкими по значению являются так называемые молчаливые, или «немые», вопросы, которые стимулируют диалог без слов, только с помощью паузы. Начинающие телерепортеры боятся образовавшихся во время беседы пустот. Это в корне ошибочно. Во-первых, пауза, образовавшаяся во время интервью, даст собеседнику передышку и время подумать. В результате можно получить более глубокий ответ. Во-вторых, пауза с помощью дополнительных невербальных средств, мимики, языка тела и жестов информирует собеседника о том, что диалог продолжается и журналист ждет новых подробностей. Кроме того, собеседник может намеренно или интуитивно посылать журналисту сигналы для передышки, для обдумывания ответа. Например, когда, отклонившись в кресле, смотрит в потолок или когда произносит «э-э-э», «хм-м-м», подбирая нужные для ответа слова, формулируя мысли. В этот момент не стоит торопить собеседника, и сделать здесь паузу – беспроблемный ход.

«Немой» вопрос дает собеседнику время на раздумья, при этом, не прерывая ход беседы. Следите за собеседником: он сам пошлет вам сигнал для паузы.

2.6. Вопросы, которых следует избегать

Не все используемые в повседневности формы вопросов стоит применять в своей практике. Например, слишком длинные, громоздкие, по которым сложно определить, какая, собственно, информация запрашивается. Или такие, в которых, по существу, не содержится желания спрашивать, а есть только констатация или предположение журналиста. Неопытные репортеры, стараясь вложить в свою часть диалога «глубокий смысл», задают сразу два или несколько вопросов, что также нежелательно, так как это дезориентирует собеседника в порядке ответов. Нередко журналистов подводят и «дежурные» вопросы, которые припасены на случай, если не о чем больше спрашивать.

Самая типичная ошибка – это длинный, «перегруженный» вопрос. Когда вопрос чересчур развернутый и пространственный, формулировка его не точна, содержит скрытую точку зрения автора.

Опасайтесь также и оценочной формулировки вопросов. В вопросе каждое слово играет свою уникальную роль. Помимо того, что слово несет определенный смысл и формирует содержание вопроса, с помощью множества дополнительных факторов оно может наполниться добавочными оттенками эмоционального и модального характера: удивления, сомнения, недоверия, уверенности или неуверенности и др. К таким дополнительным факторам отнесем интонацию, логическое ударение, выделение слова, а также специальные грамматические средства выражения, к которым относятся вопросительные частицы. Вопросительные частицы ужели, неужели, разве (кроме частицы ли,

имеющей нейтральное вопросительное значение) выражают вместе с вопросом различные модальные оттенки, главным образом сомнения, неуверенности или недоверия.

Вы не должны ни спорить с героем, ни подвергать сомнению его точку зрения своими вопросами. Можно привести много примеров с вопросами, в которых содержатся ненужные, избыточные слова, выражающие определенное отношение журналиста. На первый взгляд безобидное, но эти слова затрудняют отчетливую реакцию собеседника.

Два вопроса в одном. Это вопрос, в котором часто содержатся не один, а два и более вопроса. Возникает перегрузка, когда вместо одного задаются несколько вопросов: «Господин профессор, расскажите, пожалуйста, о результатах вашего эксперимента. Сколько на него ушло средств?»; «Вы видели, как взорвался самолет? В котором часу это произошло?»; Приведенные вопросы страдают, пожалуй, самой распространенной ошибкой интервью – болезнью перегрузки вопросов, «упаковки» двух вопросов в одном. Происходит это по ряду причин: и от желания репортера «узнать все сразу», и от спешки, и от непродуманной последовательности вопросов. Что получится вследствие «двух вопросов в одном»? Это дезориентирует героя. По законам восприятия лучше всего запоминается последнее изречение. Поэтому, скорее всего из двух вопросов ваш герой ответит на последний. Как показала практика, так чаще всего и происходит, он всегда отвечает только на «последний» вопрос. Однако, когда ваш герой проявляет явную заинтересованность и хорошо себя контролирует, он безусловно выберет тот вопрос из заданных двух, на который ему выгоднее отвечать.

Нельзя перегружать вопросы избыточной информацией, или ненужным эмоциональным или модальным содержанием. Это затрудняет отвечающего. А два вопроса в одном – одна из самых грубых ошибок.

«Глупые» вопросы. Под ними подразумеваются неуместные, неподходящие, не относящиеся к делу вопросы. К сожалению, в журналистской практике их не избежать. Всегда наряду с продуманными, содержательными, побуждающими к определенной позитивной информации неизбежны такие вопросы, от которых ваш герой только поморщится или снисходительно улыбнется.

Как воспринимаются глупые вопросы в следующих типичных ситуациях:

- Когда неопытные репортеры выясняют банальности вроде такой: «Любите ли вы своих детей?».

- Бывают неуместными и переходные вопросы, которые прерывают мысль собеседника в самом интересном месте и рано уводят разговор в другую сторону.

- Как правило, ненужными бывают повторные вопросы. Дважды произнесенный вопрос, как бы для верности, убедительности (а вдруг не поймет, не расслышит?) – еще полбеды. Хуже, когда вопрос начинают разъяснять, не упрощая, а все более усложняя.

Глупо также в вопросах морализировать просто потому, что это не входит в задачи журналиста; кроме того, это может раздражать собеседника.

2.7. Умение слушать

Журналист должен не только уметь говорить, задавать вопросы, но и внимательно слушать. От того, как он слушает собеседника, воспринимает поток исходящей от него информации, как анализирует предъявляемые факты, сопоставляя похожее и выделяя несоответствия, отделяя главное от второстепенного, устанавливая причинно-следственные связи, отмечая нюансы и детали, в конечном итоге зависит, какое сообщение будет передано публике, какие акценты будут в нем расставлены. От внимания, проявленного журналистом к ответам собеседника, зависит и течение беседы, и содержание вопросов.

Законов, как правильно слушать партнера, не существует. К сожалению, нет и эффективной формулы обучения этому качеству, программ и тренингов по совершенствованию навыков слушания. Тому, как журналист слушает собеседника, в большей степени благоприятствуют не технические приемы интервью, которыми он владеет, а открытое отношение к своему герою и его опыту. Без искреннего желания познать характер, опыт личной жизни своего героя, интервью может оказаться несостоятельным. Добавим, что интерес к собеседнику должен быть проявлен даже в том случае, если его взгляды, действия или оценки каких-либо событий противоположны позиции журналиста. Следует учитывать, что эффективное общение автора и его собеседника является также результатом их обоюдного согласия слушать и понимать друг друга. Нежелание хотя бы одной из сторон участвовать в таком «договоре» может разрушить все.

Честно признаться в своем невежестве. Прежде чем задавать вопросы эксперту, проведите подготовительную работу – попробуйте познакомиться с его профессиональной деятельностью, профессиональным жаргоном, специальными терминами, чтобы понимать, о чем идет речь. При этом не стоит пытаться удивить собеседника своей осведомленностью – вы все равно не сможете выступать на равных. И не надо стесняться своего незнания.

Убедиться, правильно ли вы поняли собеседника. Чтобы удостовериться, правильно ли вы понимаете своего собеседника, подайте ему определенные знаки для проверки. Для этого можно использовать вопросы второго ряда – проверочные, уточняющие, «зеркальные». Короткие и не требующие большого времени на ответ, они не только выполняют функцию проверки, но и позволяют вашему партнеру убедиться в том, что вы его внимательно слушаете. Такие вопросы дают обеим сторонам возможность исправить неточности, неверно понятые высказывания. «Давайте все-таки уточним, правильно ли я вас понял: ...».

Ухватить главную мысль. Удостоверьтесь, что вы ухватили основную мысль говорящего и речевую схему, в которую она включена. Когда слушаете ответы, ставьте разрозненные факты и подробности в контекст основной мысли, чтобы не потерять ее в море деталей. При этом важно не упустить, что собеседник выделяет в качестве главной мысли, включая в свою речь следующие словесные конструкции: «Первое, на что мне хотелось бы обратить ваше внимание...»; «Главное, о чем я хотел бы сказать...»; «Вот итог сказанного...» и т. д. Опас-

ность не ухватить главную мысль, «утонуть в деталях» подстерегает журналиста, слушающего длинные монологи собеседника. Тут надо уметь контролировать Развитие мысли, быть особенно внимательным к тому, как говорящий организует повествование:

- возвращается ли неоднократно к главной мысли;
- акцентирует ли внимание на других пунктах своей речи;
- уверен ли в своих выводах или выражает сомнение;
- реагирует ли эмоционально на предмет дискуссии.

И так далее.

Сконцентрироваться на содержании разговора, а не на записи ответов. Следите, чтобы ваше внимание было сконцентрировано на содержании разговора, а не на его записи. Не теряйте внимания к беседе ни на секунду! Демонстрируйте полное внимание, погружение в беседу!

Научиться «правильно перебивать» своего собеседника. Для плавного течения беседы лучше всего не перебивать собеседника, однако на практике редко кому из журналистов это удастся. Существуют определенные правила хорошего тона как для приветствия, так и для того, чтобы «правильно» перебивать говорящего. Но это «профессиональное право» интервьюер может продемонстрировать лишь при условии, что внимательно слушает своего собеседника и следит за невербальными сигналами, которые тот ему подает. Перебить собеседника желательно в тот момент, когда он к этому «готов», когда это совпадает с его намерением закончить ответ и вернуть инициативу тому, кто задает вопросы. Такие моменты легко улучшить с помощью определенных вербальных и невербальных сигналов:

- когда собеседник интонационно обозначает, что заканчивает период речи;
- когда речь затягивается и чувствуется, что собеседник затрудняется с финальной фразой;
- когда жесты собеседника говорят о том, что пора остановиться, сменить тему;
- когда собеседник, чтобы «перевести дыхание», использует следующие выражения: «итак», «тем не менее», «и все-таки», «ну, что еще сказать» и т. п.;
- когда в разговоре наступает пауза. Правда, она может возникнуть и пока собеседник подыскивает нужные слова, при этом поднимая глаза вверх – это сигнал, что перебивать его не стоит («э-э-э», «ну-у-у», «как бы это сказать» и т. п.).

Перебивать не возбраняется и в случае, когда собеседник не отвечает на поставленный вами вопрос. Однако не стоит это делать в такой резкой форме: «Извините, вы не ответили на мой вопрос». Лучше сказать тактично, беря ответственность на себя: «Извините, я, вероятно, нечетко сформулировал свой вопрос, попробую его перефразировать...». Не всегда срабатывает и прием подкаивания, которым пользуются многие журналисты. Чтобы перебить собеседника, они произносят: «Точно!»; «Верно замечено!»; «Вот именно!» или прибегают к невербальной форме. Например, кивают головой в знак согласия, а вслед за этим пытаются вставить нужный вопрос. Нередко эти знаки собеседник иг-

норирует и продолжает монолог. Перебивать может не только журналист, но и собеседник. Надо отнестись не менее чутко и к знакам, выражающим это желание. Слова «ну...»; «да, но ...»; «понимаете...»; быстрое кивание головой, легкий наклон торса вперед – все это сигналы того, что собеседник готов перебить вас. Предоставьте ему возможность это сделать.

2.8. Общие советы

В процессе интервью особую роль играет невербальный контакт с партнером, в результате которого полученная информация оказывается не менее важной, чем выраженная словесно в ответах собеседника. Причем физический облик человека, его мимика, жестикуляция, голос, осанка, походка оказывают даже более сильное впечатление, чем слова. Не менее яркими компонентами, с помощью которых конструируется образ собеседника по внешним признакам, являются одежда, прическа, украшения, макияж. Нередко именно по внешним признакам у автора формируется то первое, спонтанное впечатление о герое, которое основано на житейских обобщениях: например, «в очках – значит умный», «толстый – значит добрый». Такие умозаключения вызваны привычными ассоциациями и в дальнейшем могут служить лишь помехой в формировании объективной картины.

Как утверждают психологи, первое впечатление о собеседнике складывается не более чем за две секунды визуального контакта под влиянием разных факторов. По словам психолога С. Рубинштейна, «мы „читаем“ людей, т. е. расшифровываем значение их внешних данных... Это „чтение“ протекает бегло, поскольку в процессе общения с окружающими у нас вырабатывается определенный, более или менее автоматически функционирующий, психологический подтекст к их поведению».

Границы территории. Люди очень чувствительны, когда кто-нибудь пытается разрушить их персональный мир или вторгается на их территорию. Они окружают себя невидимой буферной зоной и держатся от незнакомцев на определенном расстоянии. Чувство дискомфорта, например, возникает у любого человека, когда к нему слишком приближаются «чужаки»; когда приходится сталкиваться с незнакомыми предметами, неизученными территориями или предметами, находящимися вне знакомых границ. Репортеры могут, сами того не желая, нарушить этот мир персональных границ и тем самым причинить боль и неудобство партнеру. Как избежать таких ситуаций?

Не следует приближаться к незнакомому человеку ближе, чем на 0,6–1 м. Это предел дистанции между незнакомыми людьми, который считается наиболее приемлемым для людей, воспитанных в стандартах европейской культуры. Меньшее расстояние сигнализирует о близких, более интимных отношениях. Журналисту поэтому нежелательно прикасаться, даже ненамеренно, к телу другого человека. Не рекомендуется также трогать личные вещи собеседника. Например, близко рассматривать фотографию в рамке или брать без приглашения с полки книгу, это может быть расценено как вторжение на чужую «терри-

торию». Даже если журналисту нужно освободить на столе место для диктофона, желательно спросить у хозяина разрешение.

На чужой территории нельзя позволять себе вольности.

Пространственная дистанция, которую герой предлагает для ведения диалога, – это знак степени его открытости, и дело журналиста – справиться с предложенной ситуацией. Чем ближе вы находитесь к своему собеседнику, тем в более интимной обстановке протекает ваш разговор. Однако нельзя перегибать палку, приближаясь к собеседнику чересчур близко. Он непременно попытается отодвинуться от вас на комфортное для себя расстояние. Выбор дистанции, поэтому не всегда зависит от журналиста.

Пожилые люди. Разница в возрасте между журналистом и его собеседником может сказаться на результатах интервью, в особенности, если вопрошающей стороной является молодой журналист, а «ответчиком» – человек преклонного возраста. Журналист может, во-первых, не учитывать фактора социальной незащищенности, в которой оказалось большинство пожилых людей после перестройки (невыплаченные пенсии, пропавшие вклады, непригодность к новым экономическим реалиям и т. д.). Во-вторых, не придавать значения связанным с возрастными изменениями особенностям человеческого общения. В-третьих, процессу общения могут препятствовать бытующие в обществе мифы о стариках: что с возрастом всех ждет потеря памяти, что пожилые люди не меняют привычек, что они страдают от одиночества и т. д.

Конечно, процессы старения влияют на человеческую активность, они бывают причиной многих болезней и ухудшения состояния здоровья. Но возникают они и у людей помоложе, поэтому не стоит все проблемы списывать на возраст. Лучше взглянуть на собеседника под другим углом зрения: старики – это воспоминания, истории из прошлого, жизненный опыт и мудрость – то, чего никогда не узнаешь от молодых.

Интервьюируя людей старшего возраста, стоит учесть и некоторые особенности коммуникативного поведения, которые свойственны этой возрастной группе. Пожилые люди неторопливы, они, как правило, испытывают дефицит общения, могут быть и скрытными, неразговорчивыми, им свойственна осторожность и осмотрительность. Кроме того, взгляды пожилых людей могут не совпадать с взглядами журналиста, что может затруднить беседу.

Прислушаемся к советам опытных интервьюеров, как беседовать с пожилыми.

- Не следует ограничивать беседу во времени.
- Не проявлять нетерпения, быть готовым к тому, чтобы выслушать длинные сенсации и поучения.
- Увеличить время для «разминки»; пустить в ход прием ненавязчивого, «мягкого» зондирования.
- Проявить терпимость и не вступать в спор – это минимальные условия того, чтобы разговор состоялся.
- Упростить вопросы, не демонстрируя при этом свое снисхождение.

- Одеться поосторожнее, не использовать яркой косметики, входить в комнату неспешно и со спокойным выражением лица, как хороший знакомый.

Тайны, которые надо соблюдать. Свободный доступ граждан к информации ограничивается правом каждого отдельного человека на неприкосновенность частной жизни, личную и семейную тайну, защиту своей чести и доброго имени. Человек, его права и свободы стали в противовес коллективистской идеологии высшей ценностью и главной идеей конституционного строя постсоветской России. Это продиктовало совершенно иной подход к правовому статусу человека от вмешательства государства и общества в его частную жизнь, что по идее должно внести в нее чувство психологической защищенности. Положения о защите информации, касающейся частной жизни граждан, являются и нормами международного права, и положениями, закрепленными российским законодательством.

Классический вопрос начинающего журналиста, как найти баланс между правом публики знать и правом отдельного человека на личную жизнь, законодательно решается в пользу последнего.

Вопросы для самопроверки:

1. Что такое интервью в документальном фильме?
2. Какие основные виды интервью?
3. Перечислите этапы подготовки и проведения портретного интервью.
4. Что такое «вопросник» и для чего он нужен?
5. Из чего состоит «драматургия интервью»?
6. Что такое стратегия беседы и как ее вести?
7. Какие бывают типы вопросов?
8. Что такое пассивные и мимические вопросы?
9. Вопросы, которых следует избегать.
10. Какова специфика поведения автора при съемке интервью?

Глава 3

Использование речи в неигровом кино

Сегодня невозможно представить себе документальный фильм без слов. Современные съемочные аппараты записывают звук автоматически. Звук синхронно существует в едином съемочном файле и разделить его можно только в монтажной программе. Поэтому кажется, что кино всегда было говорящим. Если разбирать, какого типа звук авторы используют в документальном фильме, то это прежде всего речь героев и закадровые тексты. Формы существования речи в документальном кино – авторский комментарий, интервью, диалоги, монологи, дикторский текст. Конечно, создавая звуковую партитуру фильма, используется и шумовая палитра и музыкальное сопровождение. Правильнее сказать «звуковое решение фильма». Мы рассмотрим здесь два главных компонента: речь героев фильма и закадровые тексты к фильму.

3.1. История возникновения говорящего кино

Молодое поколение документалистов не представляет себе, что раньше кинокамера не записывала звук. Когда появился кинематограф, уже была разработана технология звукозаписи. Существовал фонограф. На пластинки записывались музыка, речь. В период немого кинематографа кинотеатры получали от производителей фильмов и пластики с фонограммой, чаще всего с музыкальным сопровождением. Еще в 1894 году Томас Эдисон разработал аппарат кинетофонограф. Это были первые попытки объединить фонограф с киноаппаратом. В 1900 году француз Леон Гомон, синхронизировал киноаппарат Люмьеров с фонографом. Однако, кинематограф оставался «немым» еще несколько десятилетий., так как эти устройства оставались несовершенными. Именно проблема синхронизации изображения говорящего человека с фонограммой его речи была техническим камнем преткновения в развитии кино. В том числе документального. В СССР работы по созданию отечественных систем звукового кино начаты в 1926-м году. Инженеры Александр Шорин, Павел Тагер и Вадим Охотников разработали системы звукозаписи и синхронизации для киноаппаратов. 5 октября 1929 года на Невском проспекте в Ленинграде был открыт первый звуковой кинозал. Репертуар кинотеатра состоял из экспериментальных фильмов с музыкальными номерами. В 1930 году выходят первые полнометражные звуковые документальные фильмы режиссеров Абрама Роома и Дзиги Вертова: «План великих работ» и «Симфония Донбасса». Уже через год в кинопрокат выходит первый полностью звуковой художественный фильм «Путевка в жизнь». К 1934 году происходит полный переход советского кинопроизводства к звуковому кино. В 30-е годы появление возможности звукозаписи приводит к разрушению устоявшихся представлений об эстетике и художественных принципах киноискусства. Новая технология позволяла записывать «чистой» звук синхронно, только во время съемок. Кино ушло в павильоны.

Запись диалоговых актерских сцен привела к необходимости длинных съемочных кадров, невозможных в немом кинематографе. От привычного динамичного монтажа авторам приходилось отказываться из-за риска рассинхронизации. Художественные акценты сместились от выразительности изображения к содержанию речевой фонограммы. Звуковые фильмы 30-40-х годов были похожи на театральные спектакли. Яркие визуально-монтажные решения из фильмов ушли. Но в начале 1950-х годов в кино пришла новая технология магнитной звукозаписи. Она в корне поменяла и упростила технологию синхронной съемки. Теперь многие режиссеры стали отказываться от записи оригинальной фонограммы на съемочной площадке. Входит в производство технология последующего чистового озвучания актерами фильмов в тон-студии. Это позволило вновь «освободить» камеру, возродить богатство визуального языка. Но все эти «катастрофические» для игрового кино перемены в основном не сказались на документальном кинематографе. Подавляющая часть фильмов продолжала сниматься несинхронными «немыми» камерами. Технология озвучания документальных фильмов, киножурналов производилась во время монтажа, наложением закадрового дикторского голоса, музыки и шумов из фонотеки. Киноаппараты, записывающие звук, были тяжелыми и громоздкими, не очень годились для документальных съемок, требующих мобильности. Редкая в фильме речь героя в кадре не влияла на технологию в целом, с привычным динамичным монтажом. В СССР многочисленные киножурналы в технологии «закадрового комментария» производились десятилетиями, вплоть до середины 80-х годов прошлого века. Без закадрового текста как элемента сюжетного и художественного повествования и сейчас документальный кинематограф немислим.

3.2. Речь героев в документальном фильме

Зритель воспринимает слово и изображение в единстве звукозрительного образа. Главный «объект исследования» в документальном кино – это человек во всех его проявлениях. Достоверность рассказа автора о человеке – это создание иллюзии происходящего здесь и сейчас. В жизни мы видим и слышим. В нашем аудиовизуальном произведении все должно происходить реально. Один из главных жанров в документальном кино – это фильм-портрет. Человек действует, человек комментирует, человек рассказывает. Тем самым часто через слово проявляет свою индивидуальность. Важно не только то, что он говорит, но и как говорит. Эмоции, индивидуальное построение фраз – все важно. Один из важных инструментов автора, это съемка «беседы с героем», или «интервью» – наиболее универсальный термин, часто используемый, и в кино, и на телевидении. Классик кинодокументалистики Майкл Рабигер в своей книге «Режиссура документального кино» пишет: «Интервью – сердце документального кино, даже в том случае, если Ваш фильм содержит не одни «говорящие головы». Под словом «интервьюировать» подразумевается не только извлечение информации перед камерой, но и комплексное умение поддерживать лич-

ностные отношения с героем»¹⁵. Технология интервью описана в учебниках по тележурналистике довольно подробно. Проведение интервью, как правило, подразумевает наличие двух сторон: интервьюер, основной задачей которого является задавать вопросы, и собеседник (собеседники), которые как раз и дают ответы на них. Существует несколько видов интервью в зависимости от задач, которые ставит перед собой автор: информативное, оперативное, тематическое, расследование, портретное и другие. Если автор снимает фильм-портрет о человеке, то герой фильма – это как правило альтер эго автора. И он ставит перед собой задачу т. н. «портретного интервью», иными словами, беседа с героем по душам. Чтобы документалист получил откровенный разговор, доверительный рассказ героя о себе, он должен установить абсолютно доверительные отношения с героем. Существует т. н. «драматургия интервью». Это три этапа: подготовка автора, куда входит установление доверительных отношений, формирование главных вопросов к герою. Сама съемка-разговор «по душам», и финальная часть завершения беседы на позитивной ноте.

Финальная часть не менее важна, так как возможны пересъемки, продолжение контактов с героем, дальнейшие съемки с ним. Стратегический принцип интервью – постоянное побуждение активности собеседника и поддержание ее точной реакцией и автора на ответы. Это требует от автора ежесекундного «включения» в беседу. Беседа носит всегда живой, импровизационный характер, с главными и дополнительными вопросами, возникающими по ходу беседы. Существует классификация вопросов, они разные по назначению. Типы вопросов: закрытые и открытые, прямые и непрямые, развернутые, уточняющие, развивающие, проективные, переходные и др. Даже «пассивные и мимические», когда автор молча кивает, всячески демонстрирует интерес к герою и свое «включение в беседу». Автор старается не перебивать героя, оставляет паузы в записываемой фонограмме. Они нужны для дальнейшей монтажной редакции всего сказанного героем.

Несколько советов от документалиста Майкла Рабигера:

- Задавайте вопросы, отвечая на которые, герой затронет интересующие Вас темы.
- Не бойтесь задавать нужное вам направление беседы.
- Поддерживайте невербальный контакт с героем.
- Если герой стремится контролировать ход интервью, позвольте ему на каком-то этапе делать это – Вы сможете выявить нечто значительное в характере персонажа.
- Помните, что делаете фильм Вы, и не теряйте полностью контроль над ситуацией.
- Полагайтесь на свою интуицию»¹⁶.

¹⁵ Рабигер М. Режиссура документального кино. М.: Издательство ГИТР, 2006. С. 119.

¹⁶ Рабигер М. Режиссура документального кино. М.: Издательство ГИТР, 2006. С. 42.

Получив в этом «интервью», беседе по душам с героем, ответы на главные вопросы для построения сюжета будущего фильма, автор приступает к этапу анализа материала беседы. Ведь если хронометраж фильма задан – например, как на телевидении, 26 минут, то ясно, что 40-минутную интереснейшую беседу целиком не включить. Исходя из замысла фильма, главных тем, подготовленных главных вопросов, автор выбирает то, что нужно. Ему предстоит построить сюжет фильма в постпродакшене или дальше снимать героя в иных жизненных обстоятельствах, где герой еще что-то или многое может поведать, рассказать автору.

Автор часто задумывает эпизоды дальнейших съемок, ориентируясь на полученный рассказ героя. Когда закончены все съемки, предстоит сформировать сюжетную конструкцию фильма. Несколько слов о драматургии. Документальное кино также подчинено законам классической кинодраматургии – трехчастной структуре, развитию сюжета, перипетиям героя, драматизации действия. Поэтому, снятый материал надо уложить в форму рассказа, выстроить его с завязкой, развитием действия, кульминацией и финалом.

Проанализировав снятый материал с позиции авторской концепции фильма, мы должны выстроить сюжет, разработать «монтажный план фильма». Монтажный план строится путем жесткого отбора из снятого материала, прежде всего из рассказов героя необходимых сюжетно важных компонентов.

И конструкция фильма не обязательно совпадает с последовательностью снятых рассказов, течения бесед.

Это конструкция автора. В какой драматургической последовательности он покажет фрагменты рассказов героя (героев), решать ему. И как правило, речь героев в документальном кино подвергается «редакции».

Не только отбор, но часто сокращение монолога, выбрасывание пауз, перестановка фраз и даже слов, добавление к закадровым словам одного куса фонограммы, фраз из совсем другого куса. И так далее. Это обычная профессиональная работа автора с документальной речью героев фильма.

Речь героя в фильме может быть двух типов, которые используются, как правило, одновременно. Это речь героя в кадре, когда зритель видит говорящего. И речь героя за кадром, когда идет другое изображение, а мы слышим рассказ, продолжение рассказа. Герой в кадре – это прямой способ характеристики героя – тут он сам перед зрителем, с манерой говорить, раздумьями и паузами, формированием мысли «здесь и сейчас», поведением в кадре. Рассказ героя за кадром больше опосредован, больше носит информативный характер. Вынося голос героя за кадр, автор может легче, свободнее оперировать содержанием рассказа, конструировать, вырезать, добавлять, «чистить» – зритель этого не видит, не видит «прыгающей головы» при подрезках и вырезках. Несколько слов о монтаже прямого рассказа героя. Специфика съемки беседы героя такова, что давно и активно используется практика съемки героя с двух камер. Одна камера снимает общий план героя, другая (основная) снимает средний (крупный) план. В монтажной программе эти изображения с разных камер разносятся на разные дорожки и синхронизируются, чистовой звук синхронизируется с

обеими камерами. Далее автор может легко «редактировать» речь героя в кадре, вырезая ненужные фразы, при этом в местах склеек делая переходы по крупности. Важно, что при этом сохраняется иллюзия непрерывного рассказа.

3.3. Закадровые тексты и авторские комментарии

Совершенно особый компонент и один из базовых инструментов автора документального фильма это закадровый текст. Сразу скажем, что закадровые тексты в фильмах, телепрограммах воспринимаются зрителем на слух. Поэтому они принадлежат к т. н. «разговорным текстам». В отличие от книги, статьи, их невозможно перечитать, фильм мы смотрим один раз и без перерыва. Кроме того, зритель воспринимает 60–70% информации зрительно и только 30–40% на слух. Исходя из этого, существуют правила написания текстов к фильмам: тексты должны писаться простым разговорным языком. Простыми фразами, без тяжелых сложноподчиненных предложений, без всяких там деепричастных оборотов и длинных построений. В них может использоваться богатство разговорного жанра: вопросы, ответы, восклицания, объяснения... все то, что составляет живую речь. Ведь мы слышим за кадром именно голос Рассказчика. Закадровый текст к фильму можно условно разделить на два типа: дикторский текст и авторский комментарий. Часто эти два типа смешиваются, но у их разные задачи. Дикторский текст. Его читает за кадром диктор, анонимный голос. Только в конце фильма в титрах зритель видит фамилию того, чей голос слышал на протяжении фильма. На телевидении без дикторских текстов традиционные телепрограммы не обходятся. Функции дикторского текста разнообразны. Главная – это вести рассказ. При тотальном, базовом использовании принципа закадрового сюжетно-драматургического повествования без диктора не обойтись. Традиция закадровых текстов уходит в историю звукового документального кино. Так строились, например, все киножурналы. Особенно необходим диктор-рассказчик в т. н. научно-популярном жанре. Когда закадровый рассказчик берет на себя построение и ведение сюжетной драматургии фильма, изображение в основном носит информативный, иллюстративно-дополняющий характер. Так работает телевидение. Телевидение – это СМИ. И надо, чтобы из телевизора, части мебели в квартире, хозяйка, стоящая у плиты, ничего не пропустила. Если не увидела, то все услышала. Конечно, не так все примитивно. Закадровые тексты к документальным фильмам часто читали лучшие актеры кино и театра: Иннокентий Смоктуновский, Ефим Копелян, Сергей Юрский, Михаил Ульянов и другие классики. Применяя все богатство смысловых интонаций, актерскую технику, они поднимали художественный уровень часто посредственного фильма. Другой тип «закадрового текста» – так называемый авторский комментарий к фильму. И соответственно функция в фильме у него другая. Главная задача, стоящая перед автором это помочь зрителю понять замысел автора, сориентироваться в сюжете, получить недостающую информацию, сакцентировать драматические моменты... Авторский комментарий, потому и называется авторским, что от транслирует зрителю личность автора. Автор с нами. Но при

этом герой (герои) фильма остается главным действующим лицом сюжета. Необходимость авторского комментария возникает часто во время выстраивания сюжета в монтаже. Но авторское повествование может быть задумано как художественный прием и до съемок. Диапазон применения авторских комментариев широк. В структуре повествования могут быть всего несколько фраз, открывающих и закрывающих фильм, пара фраз в середине – и этого бывает достаточно. Но при этом подходе все же важно не подменять собой героев, которые действуют, рассказывают и поэтому интересны зрителю. Надо оговориться, что вообще жанровый диапазон неигрового кино широк. Бывает и тотальное авторское повествование, на котором строится весь фильм, например, жанр фильма-эссе. Итак, существуют два типа закадровых текстов. Понятно, что и подходы к написанию этих двух типов закадрового текста принципиально различны. В первом случае автор при помощи диктора строит сюжет, рассказывает, ведет зрителя, является часто главным и единственным «контактером» со зрителем. По сути, анонимный «нарратор», повествователь является главным героем фильма. В случае авторского комментария преобладают личные интонации. Главными при этом должны оставаться герои фильма. Закадровые тексты записываются в тон-студии режиссером и актером (актерами) частями, дублями, после предварительной постановки задач по каждому выделенному фрагменту текста, с его анализом исходя из задач всего фильма и части фильма, к какой предназначен фрагмент текста. Далее, в черновом монтаже отобранные дубли укладываются в нужные места фильма. В зависимости от этого в сцене, эпизоде могут быть подрезки или удлинения кадров, добавления. Ведь сцена дополняется новым «художественно-смысловым компонентом». То же, кстати, происходит и во время укладывания музыкальных фрагментов. Есть также метод, когда сначала записывается весь дикторский текст к фильму, если текст строит сюжет и ведет фильм. А затем под него в монтаже собирается весь фильм. Это обычная практика на телевидении. Несколько пожеланий в конце темы «Закадровые тексты»: Мы понимаем, что искусство кино – искусство движущегося изображения. И слово не должно подменять визуальный ряд, пластический образ, создаваемый фильмом. Слово в фильме должно использоваться там, где оно действительно необходимо. Оно должно быть необходимым. Это аксиома. Самый большой недостаток фильма многословие. Часто встречаем на телевидении программы, где голос диктора звучит даже там, где изображение более многозначно, чем фразы, написанные автором. Гораздо интересней наблюдать и слушать героев. Они реальны. Еще раз скажем, что стандартная задача закадрового текста – это информация и комментарий. При написании, конечно – независимо от типа текста – он должен выражать авторское отношение к происходящему на экране. Конечно же характер дикторского текста зависит от замысла, жанра, избранного автором стиля повествования. Жанр видовой зарисовки, этюда, реальных интересных уличных сенок и т. д. могут текстом не сопровождаться. Музыкальный ряд скажет больше. Красивые пейзажи, интересные наблюдения «работают» сами, рождают у зрителя ответные чувства. Комментарии здесь излишни. В научно-популярном кино часто слово имеет

определяющее значение. Здесь часто текст занимает ведущее место, а изображение выполняет иллюстративную функцию. Главная задача диктора просто, доходчиво рассказать, объяснить. И выстроить драматургию сюжета. Но и в научно-популярном фильме текст не должен быть сухим и безликим, должен использовать принцип и всю широту «разговорного жанра».

Вопросы для самопроверки:

1. В каком году произошел полный переход советского кинопроизводства к звуковому кино?
2. Что такое «драматургия интервью»? Этапы.
3. Два типа речи героя в документальном фильме. Какие?
4. По какому принципу строится монтажный план фильма на основе «интервью с героем»?
5. Преимущества звукового монтажа при съемке интервью с двух камер. Какие?
6. Какой принцип необходимо соблюдать при монтаже фонограмм, когда герой говорит в кадре?
7. Какое главное правило при написании закадровых текстов?
8. Два типа закадровых текстов. Какие?
9. В чем принципиальное отличие «дикторского текста» от «авторского комментария» к фильму?
10. В каком случае надо записывать с диктором текст к фильму до монтажа фильма?
11. Как влияет на монтаж сцены, эпизода укладка на них закадрового текста (диктора)?

Глава 4

Логический разбор и чтение закадровых текстов в неигровом кино

4.1. Введение в тему

Без закадровых текстов трудно представить себе такой вид кинематографа как неигровое кино. Это направление подразделяется на два главных подвида: документальные фильмы и т. н. научно-популярные. По классификации в Большой Советской Энциклопедии (БСЭ) научно-популярное кино имеет несколько подвидов: учебные, научно-исследовательские, научно-технические, научно-популярные, научно-публицистические. И у каждого подвида свои задачи. Но большинство фильмов как в направлении «научпоп», так и в документалистике не обходятся без использования закадровых текстов, которые читают за кадром актеры или авторы. Поэтому в компетенцию режиссера неигрового кино входит и такой важный профессиональный компонент как работа с диктором по анализу и записи закадровых текстов к фильму.

4.2. Назначение закадровых текстов.

Два типа закадровых текстов

Один из базовых инструментов автора документального фильма это закадровый текст. Они не всегда применяются в неигровом кино, но очень часто фильм без них не обходится. Мы слышим голос повествователя за кадром, который является своеобразным делегатом к зрителю со стороны автора. Он разъясняет, делает выводы, строит сюжет. Как правило это голос профессионально-актера, с которым режиссер должен уметь работать.

Специфика закадровых текстов в фильмах, телепрограммах в том, что они воспринимаются зрителем на слух. Поэтому они принадлежат к т. н. «разговорным текстам». В отличие от книги, статьи, их невозможно перечитать. Зритель смотрит фильм один раз и без перерыва. Кроме того, наше восприятие устроено так, что мы при просмотре фильма воспринимаем 60–70% информации визуально (изобразительный ряд) и только 30–40% на слух (звуковой ряд).

Исходя из этого, существуют правила написания текстов к фильмам: 1. тексты должны писаться простым разговорным языком. Простыми фразами, без тяжелых сложноподчиненных предложений, без деепричастных оборотов и длинных построений. 2. в них может использоваться все богатство разговорного жанра: вопросы, ответы, восклицания, объяснения – все, что составляет живую речь. Ведь мы слышим за кадром голос именно Рассказчика.

Закадровые тексты к фильмам можно условно разделить на два типа: дикторский текст и авторский комментарий. Часто эти два типа смешиваются, но у их разные задачи.

Дикторский текст. Его читает за кадром диктор, анонимный голос. Только в конце фильма в титрах зритель видит фамилию того, чей голос он слышал. На телевидении без дикторских текстов традиционные телефильмы и телепрограммы не обходятся.

Функции дикторского текста разнообразны. Базовая – это вести рассказ, организовывать сюжетно-драматургическое повествование. В этих форматах голос диктора является и «главным героем», и «голосом автора».

Традиция закадровых текстов уходит в историю звукового документального кино. Так строились, например, все киножурналы. Особенно необходим диктор-рассказчик в научно-популярном жанре.

Закадровые тексты к неигровым фильмам часто читали лучшие актеры кино и театра: Иннокентий Смоктуновский, Ефим Копелян, Сергей Юрский, Михаил Ульянов и другие классики. Применяя все богатство смысловых интонаций, актерскую технику, они поднимали художественный уровень часто посредственного фильма.

Другой тип «закадрового текста» – т. н. авторский комментарий к фильму. Часто пишется от первого лица. И соответственно функция в фильме у него другая. Главная задача, стоящая перед автором это помочь зрителю понять замысел автора, сориентироваться в сюжете, получить недостающую информацию, сакцентировать драматические моменты... Авторский комментарий, потому и называется авторским, что от транслирует зрителю личность автора. Автор с нами. Но при этом герой (герой) фильма остается главным действующим лицом сюжета.

Диапазон применения авторских комментариев широк. В структуре повествования могут быть всего несколько фраз, открывающих и закрывающих фильм, пара фраз в середине – и этого бывает достаточно. Но при этом подходе все же важно не подменять собой героев, которые действуют, рассказывают и поэтому интересны зрителю. Надо оговориться, что вообще жанровый диапазон неигрового кино широк. Бывает и тотальное авторское повествование, на котором строится весь фильм, например, жанр фильма-эссе.

Итак. В первом случае автор при помощи диктора строит сюжет, рассказывает, ведет зрителя, является часто главным и единственным «контактером» со зрителем. По сути, анонимный «нарратор», повествователь является главным героем фильма. В случае авторского комментария преобладают личные интонации. Главными при этом должны оставаться герои фильма.

4.3. Диктор как инструмент автора. Работа режиссера с диктором

Повторим, что в работу режиссера над неигровым фильмом входит и такой важный профессиональный компонент как работа с диктором по анализу и записи закадровых текстов.

Автор или сценарист написал закадровый текст. Лучше всего его прочитает профессиональный актер или диктор. Почему? Потому, что он прошел специальный курс «Логика и техника сценической речи». Он обладает способом донесения мысли с помощью богатства интонаций.

Голосом актера автор говорит со зрителем. Очень важно выбрать нужный голос, который бы органично существовал именно в этом жанре и сюжете фильма, отвечал содержанию и соответствовал генеральному замыслу автора.

Предварительно показав смонтированный фильм диктору, автор обговаривает с ним главную идею, фильма, логическую перспективу текста к нему. Далее надо разобрать с диктором отдельные смысловые части текста, которые предназначены под конкретные сцены и эпизоды фильма. Текст, как правило, делится на группы предложений, объединенных одной мыслью, отделенных от другой группы абзацем.

Логический анализ текста, его частей есть первая, подготовительная ступень работы перед записью закадрового голоса.

4.4. Логический разбор закадрового текста

Приведем некоторые главные постулаты из курса для актеров по логике сценической речи и разбору читаемых текстов, которые должен знать режиссер, работая с профессиональным диктором.

Первое, что нужно знать, что произнесение слова, фразы, группы фраз – это «словесное действие». Словом, голосом, интонацией мы воздействуем на зрителя. Великий Станиславский учил актеров: «Слово и речь тоже должны действовать, то есть заставлять другого понимать, видеть и мыслить так же, как говорящий...»

В практическом понимании, диктору режиссером ставится задача «глаголом действия» – люблю, ненавижу, рассказываю, прошу, умоляю, угрожаю, восторгаюсь, осуждаю и т. д. Это называется оценка. В кино нужная оценка – это задача, которую ставит автор текста чтецу. В этом случае, помимо звучащего на экране текста, возникает и подтекст – т. е. весь комплекс воздействия диктором (актером) на зрителя в сочетании с изображением, в зависимости от генеральной идеи фильма и его сюжета.

Анализ текста. Перед поиском главной мысли в абзаце нужно научиться выделять ключевые слова – это слова, которые несут смысл и которые никак нельзя исключить из текста.

Каждое отдельное предложение звучащей речи делится по смыслу на группы, состоящие из одного или нескольких слов. Такие смысловые группы внутри предложения называются речевыми тактами.

В каждом речевом такте есть слово, которое по смыслу должно быть выделено в звучащей речи повышением, понижением или усилением звука голоса. Такое интонационное выделение слова называется логическим ударением.

В звучащей речи каждый речевой такт отделен от другого остановками различной длительности. Эти остановки называются логическими паузами.

Кроме пауз, речевые такты отделяются один от другого изменением высоты голоса. Эти изменения высоты голоса при переходе от одного речевого такта к другому придают интонационное разнообразие речи диктора.

Логическая перспектива (перспектива передаваемой мысли) – это донесение основной мысли при чтении вслух предложения, «цепочки» из несколь-

ких предложений, законченных по мысли и композиционно, всего текста к фильму.

Умение выделить главное, не пропустив и не скомкав второстепенное и третьестепенное, умение привести слушателей «к цели», к финалу предложения, части текста, всего текста есть умение выстроить и донести логическую и смысловую перспективу.

4.5. Выбор голоса

Кинорежиссер Майкл Рабигер в своей книге «Режиссура документального кино» пишет: «Не только написание хорошего текста, но и поиск подходящего диктора – искусство. Даже профессиональные актеры редко могут прочитать дикторский текст так, чтобы не создавалось впечатление, что все заранее подготовлено. Дело в том, что устная речь и чтение вслух – это совершенно разные вещи. Когда с кем-то разговариваешь, ум занят подбором слов, которые лучше всего донесут идею до собеседника, а при чтении написанного текста вы превращаетесь в слушателя своего собственного голоса. Диктору, озвучивающему документальный фильм, читать по бумажке еще труднее, чем подготовленному актеру, даже когда на бумаге его собственные слова или мысли.

Поскольку выбор диктора – это выбор голоса фильма, многие голоса вы отвергнете из-за одних только ассоциаций, которые они могут вызывать. По самым разным причинам большинство голосов, которые можно было бы использовать, просто не подойдут... Вы захотите прослушать другие голоса. Как и в любой ситуации выбора, надо записать несколько голосов, даже если вам кажется, что найден идеальный вариант»¹⁷.

Правильным будет подход, если режиссер проведет «кастинг» голосов для своего фильма. Иногда автор уже точно знает, кого пригласит. Но часто автор хочет послушать звучание, манеру исполнения, тембровую окраску голоса того или иного актера. Это можно сделать на дикторских пробах в студии или послушать «голосовое предложение» на сайтах дикторов в интернете.

Содержание фильма, его жанр и часто целевая аудитория определяют, будет ли выбран мужской или женский голос, возрастное звучание голоса. Ясно, что фильм о молодых спортсменах должен озвучивать молодой голос. А о ветеранах-блокадниках желательнее слушать пожилого актера. Для текста в фильме о поэтессе Марине Цветаевой лучше пригласить актрису, которая смогла бы «от имени героини» прочитать стихотворения или ее дневниковые записи.

4.6. Запись закадровых текстов диктором

Закадровые тексты записываются в тонстудии режиссером и актером (актерами) частями, дублями. К записи приступают после предварительной постановки задач

¹⁷ Рабигер М. Режиссура документального кино. М.: Издательство ГИТР, 2006. С. 361.

по всему тексту, каждому выделенному фрагменту текста, его анализу – исходя из задач всего фильма и части фильма, к какой предназначен фрагмент текста.

Надо сказать, что профессиональный диктор – это, как правило, опытный и творческий человек. Часто он, «примеряя текст на себя», предлагает поправить или даже переписать предложения, сделав более естественными и разговорными, переделать фрагмент текста, сохраняя при этом содержание и мысль. И к этому надо прислушиваться.

Автор предварительно объяснил диктору концепцию фильма, вместе они посмотрели фильм, разобрали задачи каждого куска, провели действенный анализ фрагментов. Диктор провел свой анализ, расставил необходимые интонационные знаки в тексте.

Теперь в тон-студии диктор начитывает части текста с дублями, режиссер слушает. Они вместе прослушивают начитанный вариант, вносят необходимые поправки, решают, нужен ли еще дубль или вариант с другой задачей, интонацией.

Существуют два способа записи текстов к фильму. Первый, наиболее правильный, это когда диктор при записи видит нужный фрагмент и, читая, сразу «укладывает» свой голос под изображение. Этот метод дает наиболее органичное смысловое и интонационное решение автору. Второй способ, более опосредованный, когда нет возможности проекции. Тогда текст начитывают «вслепую», с дублями и вариантами. Часто, после последующей укладки в монтаже, режиссер видит, что какой-либо фрагмент «не ложится» по задаче и интонации на сцену или эпизод. И приходится вновь просить диктора переписать какие-то фрагменты более точно.

Есть также метод, когда сначала записывается весь дикторский текст к фильму, если текст строит сюжет и ведет фильм. А затем под него в монтаже собирается весь фильм. Это распространенная практика на телевидении.

Далее, в черновом монтаже, отобранные дубли укладываются в нужные места фильма. В зависимости от этого в сцене, эпизоде могут быть подрезки или удлинения кадров, добавления. Ведь сцена дополняется новым «художественно-смысловым компонентом».

В заключении отметим, что технология записи дана здесь без учета того, что фильм был предварительно озвучен шумовым и музыкальным компонентом. То есть, после укладки записанного текста еще не было проведено музыкальное оформление фильма. Композитор еще не написал свою партитуру. Если музыкальный компонент уже заранее присутствует, еще до записи дикторского текста, то к написанию самого текста и его записи, укладке может быть несколько иной подход.

4.7. Пример логического разбора и интонационного анализа текста

Приведем пример логического разбора отрывка из учебного пособия для театральных вузов Т. Н. Запорожец «Логика сценической речи»¹⁸.

¹⁸ Запорожец Т. И. Логика сценической речи. М.: Просвещение, 1974. С. 34.

Ф. М. Достоевский. «Униженные и оскорбленные».

Пронумеруем для удобства анализа предложения в отрывке. «1. Еще с утра я чувствовал себя нездоровым, а к закату солнца мне стало даже и очень нехорошо; начиналось что-то вроде лихорадки. 2. К тому же я целый день был на ногах и устал. 3. К вечеру, перед самыми сумерками, проходил я по Вознесенскому проспекту. 4. Я люблю мартовское солнце в Петербурге, особенно закат, разумеется, в ясный, морозный вечер. 5. Вся улица вдруг блеснет, облитая ярким светом. 6. Все дома как будто вдруг засверкают. 7. Серые, желтые и грязно-зеленые цвета их потеряют всю свою угрюмость; как будто на душе проясняет, как будто вздрогнешь или кто-то подтолкнет тебя локтем. 8. Новый взгляд, новые мысли... 9. Удивительно, что может сделать один луч солнца с душой человека!»

О чем говорится в этом отрывке? О том, что луч солнца приносит надежду, радость даже человеку, замученному жизнью города; о том, что герой как бы изменится душой, когда вечернее солнце ранней весны освещает ему дорогу.

Значит, скорее всего, наиболее важными для главной мысли отрывка будут такие слова: «на душе проясняет», «новый взгляд, новые мысли» и, наконец, заключительная фраза, являющаяся главным выводом автора.

Первые два предложения представляют собой небольшое вступление, экспозицию. Третье предложение, тоже в какой-то мере экспозиция, подводит нас к наиболее важному сообщению – о солнечном ясном закате. Пятое, шестое и седьмое предложения содержат похвалу героя городскому пейзажу, измененному и украшенному лучами солнца.

Вторая половина седьмого предложения – после точки с запятой – уже содержит в себе авторскую оценку, вывод. Наконец, два последних предложения – самые важные для всего отрывка – говорят о радостной перемене в настроении героя, принесенной ему лучами петербургского заката.

Таким образом, схема ударений будет, вероятно, такой:

«Еще с утра I я чувствовал себя нездоровым, I а к закату солнца I мне стало даже и о ч е н ь н е х о р о ш о ; I начиналось что-то вроде лихорадки. I К тому же я целый день был на ногах I и у с т а л. II К вечеру, I перед самыми сумерками, I проходил я по Вознесенскому п р о с п е к т у. II Я люблю мартовское с о л н ц е в П е т е р б у р г е , I особенно закат, I (разумеется, .) в ясный, морозный вечер). I Вся улица I вдруг б л е с н е т , I облитая ярким светом. I Все дома как будто вдруг засверкают. I Серые, I желтые I и грязно-зеленые цвета их I потеряют всю свою угрюмость, II как будто на душе п р о я с н я е т , I как будто в з д р о г н е ш ь I или кто-то подтолкнет тебя л о к т е м. II Н о в ы й взгляд, н о в ы е мысли... II Удивительно, I что может сделать один луч СОЛНЦА с душой человека!»

Обозначения:

I – малая интонационная пауза (фразовое ударение)

II – большая интонационная пауза (фразовое ударение, переходное)

(.) – необязательные запятые для интонационного движения.

Курсив – малое смысловое выделение. Жирный шрифт или **р а з д в и ж е н и е** букв – главные смысловые слова. **БОЛЬШИЕ БУКВЫ** – главное смысловое слово, заканчивающее логическую перспективу всего текста.

Вопросы для самопроверки:

1. Каковы два типа закадровых текстов в неигровом кино?
2. Каков главный принцип написания закадровых текстов к фильму?
3. Почему предпочтительнее работать с профессиональным актером?
4. Что должен знать режиссер при работе с актером?
5. Что такое действенный анализ текста?
6. Что такое «логическая перспектива» текста?
7. Зачем нужен «дикторский кастинг»?
8. Какова технология работы при записи текста к фильму?
9. Зачем нужны дубли при записи голоса диктора?
10. Почему в монтаже фильма могут возникать изменения при «укладке» записанного текста под изображение?

Глава 5

О редактировании неигрового фильма

5.1. Понятие «редактирования» в неигровом кино и на телевидении

Понятие «редактирования» в неигровом кино и на телевидении. Исходя из специфики неигрового кино, понятие редактирования в неигровом кино и на ТВ мы рассмотрим шире – не только работу редактора, но и редактирование самими авторами. Потому, что в неигровой кинематографии институт редакторов давно исчез, а редакторские функции давно осуществляют режиссер (автор) и продюсер. На телевидении же дело обстоит совсем иначе. В неигровом кино, которое фиксирует реальность, дублей нет. И это во многом определяет подход к «редактированию». В привычном понимании, редактирование неигрового фильма как кинопроизведения или телевизионной программы происходит по тем же принципам, что и в игровом кино. Если говорить о профессии редактора – то на всех этапах автору нужен человек, который помогал бы формировать замысел, определяться с героем (героями), какие события и почему снять обязательно необходимо. Далее помочь проанализировать снятый материал, выстроить конструкцию фильма в монтажном периоде (постпродакшн). К сожалению, в неигровом (документальном) кино редактор в большинстве случаев отсутствует. Его роль выполняет сам автор (режиссер, он же часто и автор сценария). В настоящее время большинство кинодокументалистов работает самостоятельно, индивидуально – сами себе хозяева. Это обусловлено доступностью современной съемочной аппаратуры и монтажных программ. В случаях профессиональных студий (а они все сегодня частные), серьезной ко-продукции с зарубежными партнерами, там, где есть тандем «продюсер-режиссер», функции редактора берет на себя продюсер. Вид неигровой кинематографии подразделяется на два главных подвида: документалистика и научно-популярное (познавательное) кино. В так называемом «научно-популярном» фильме (во многом устаревшее традиционное определение) как правило, прописывается подробный сценарий, где в большинстве случаев прописывается закадровый текст к фильму, часто вводятся постановочные (игровые) сцены и эпизоды. И редакторская работа весьма близка к работе над игровым фильмом. Мы будем в основном рассматривать документальное кино и телевидение, так как здесь «сценарий жизни» преобладает над литературным.

5.2. Сценарный этап в неигровом кино и ТВ

В советский период на киностудиях документальных и научно-популярных фильмов – а они в системе советской кинематографии всегда существовали отдельно друг от друга и выполняли разные задачи – были редакционные отделы.

В них штатные редактора, под руководством главного редактора, работали со сценаристами, режиссерами, вели картины на протяжении всего периода их производства. Составляли годовой тематический план студии из собранных в конце года заявок, сценариев. Так как финансирование фильмов киностудий было государственным и централизованное, студии (кинофабрики) жили годовым циклом. К каждому фильму, «производственной единице», был при- ставлен редактор. У редактора было в ведении несколько фильмов. Редактор работал со сценаристом и режиссером на всех этапах, включая сдачу готово- го фильма.

Сценарий документального фильма представлял собой по сути «документ о намерениях», в котором в литературной форме прописывались основные ге- рои, даже варианты их «монологов, рассказов», основные объекты и места съемок, экспедиции, время года и т. д. Сценарий на советских киностудиях должен был быть принят сценарно-редакционным отделом, договор о написа- нии закрыт, редактор писал заключение. Это необходимо было для выплаты гонорара автору. По сценарию составлялась смета фильма. Хотя все понимали (и редактор в том числе) что, когда через несколько месяцев фильм запустят в производство и группа придет на места съемок, многое может измениться. Надо сказать, что работа сценариста в документальном кино не ограничива- лась написанием сценария. Первоначальный сценарий в процессе докумен- тальных съемок корректировался и видоизменялся, появлялись новые герои и ситуации, которые часто давала авторам жизнь. Авторы часто принимали уча- стие в съемочном периоде, выезжали в экспедиции с группой, по ходу съемок вместе с режиссером «вписывали» в первоначальный замысел новые эпизоды. Во время монтажного периода автор сценария частенько привлекался режис- сером, так как всем известно, что «документальный фильм окончательно рож- дается в монтаже».

Сценаристом корректировались и окончательно прописывались закадровые тексты к фильму и т. д. Если на киностудии редактор был в статусе «творческо- го помощника», то на телевидении редактор был главным лицом. Это опреде- лялось спецификой телевидения как СМИ. На первом месте стояли информа- ционные задачи, а не художественные, как в кинематографии. Главные телека- налы состояли (и состоят) из редакций различных тематических направлений. И они определяют контент соответствии с направлением редакции. Например, «Редакция документальных телепрограмм» выбирает темы телециклов, кото- рые будет производить, в зависимости от зрительского «тематического рейти- га». Составляет годовой тематический план. Телецикл может держаться в зри- тельском рейтинге годами.

Например, на т/к «Культура» цикл телефильмов «Больше, чем любовь» многолетний. Редакция привлекает авторов под тему. Авторы знают направление, пишут и предлагают свои «тематические заявки» уже под кон- кретный цикл программ. «Внештатные» авторы-режиссеры действуют так- же, предлагая свои «заявки» на фильм. Редактор на ТВ (современным кино- языком его можно обозначить как креативный продюсер) также ведет всю

телепрограмму, часто весь этот цикл телепрограмм. На телевидении штатный «автор» – это не автор сценария, как в кино. Это автор-журналист, который выбирает и заявляет героев, прописывает «сценарную заявку», определяет объекты, места и график съемок. В съемочном периоде в составе съемочной группы он ездит в экспедиции, беседует с героями, «ведет» всю содержательную часть. В монтажном периоде выстраивает с режиссером сюжетную конструкцию, пишет закадровые тексты. То есть автор в полном смысле слова, хотя есть и штатный режиссер телепрограммы, который отвечает за визуальную часть.

Из своего опыта работы на т/к «Культура» в начале 2000-х годов в качестве автора и режиссера в одном лице, скажу, что мне приходилось как автору сдавать редакции сначала тематическую заявку, потом съемочный экспедиционный сценарий с графиком съемок, после съемочного периода подробный «монтажный сценарий». На каждом этапе без утверждения главным редактором каждого документа, следующий этап производства телепрограммы был невозможен.

5.3. Документальные фильмы (телепрограммы) как многожанровый продукт

Рассмотрим жанр «портрет». Автор фильма (как правило режиссер) выбирает героя, пишет «тематическую заявку» (0,5–1,5 стр.), приносит продюсеру, который обычно и является «редактором». В заявке автор рассказывает о герое, обосновывает, почему он выбрал именно его, почему необходимо снять именно этот фильм (излагает идею фильма, авторскую концепцию), почему фильм будет интересен широкому зрителю. И т. д. Продюсер анализирует идею фильма, замысел. Если заявка принимается, то автор с продюсером начинают «подготовительный период». В нем на всех этапах замысел конкретизируется: определяются главные съемочные объекты, события, эпизоды, места и график съемок, стилистика и приемы... Авторы более тесно контактируют с героем, определяются второстепенные герои и т. д. Результатом подготовительного периода является подробный многостраничный «синопсис» – почти сценарий. В нем любой «киношный» профессионал должен «увидеть» фильм. Синописис с приложением «режиссерской экспликации» (подробной концепции реализации проекта) уже являются основой для сметы фильма и творческим документом для участия проекта в конкурсах и грантах на финансирование (например, участие в ежегодном конкурсе Министерства культуры РФ). На телевидении, в редакциях также существует работа штатного редактора с автором поэтапно. Она примерно похожа, но в отличие от кинопродюсера, редактору не надо думать еще и о реализации готового фильма, продаже, фестивальной прокате. В эфирную сетку программа (телепередача) уже заранее поставлена. Часто еще до начала работы над программой, известна дата эфира и работа для авторов и редактора представляет собой «обратный отсчет».

5.4. Съемочный период – «редактирование жизнью»

В документальном кино дублей нет. И часто, выбирая, например, метод длительного наблюдения за героем, «проживания с героем», авторы снимают реальные события в жизни героя, хотя в сценарии они выстроили план съемок главных эпизодов, прописали даже возможные рассказы героев, их возможные диалоги. Однако жизнь корректирует планы и вносит свои, часто неожиданные события. И здесь автор, с продюсером или без него, занимается «редактированием» сюжета, стараясь по ходу съемок уложить в первоначальный замысел все новое. Часто автор должен оперативно решать, снимать то или иное событие, нужно ли оно задуманному фильму, или отказаться от съемки. Укладывать в сюжетный замысел, в авторскую концепцию все новое – вот суть «редактирования» автором реальной жизни при съемке. Бывают экстремальные ситуации. Например, когда группа через несколько месяцев приезжает на Байкал снимать «старейшего капитана» рыболовецкого судна – а судно экстренно стало на ремонт, лова нет... Что делать? Что снимать? Или хуже того, главный герой «ушел в мир иной». Экспедиция в полном разгаре, контракт на фильм с инвестором заключен, деньги на производство получены и тратятся. Приходится выбирать нового героя, «редактировать замысел», разворачивать сюжет по-другому. Или приехали снимать фильм об успешном фермере. А у него вчера ферма сгорела... О чем снимать? Отказываться от фильма? Нет. По ситуации меняется замысел всего фильма – жизнь дает основу для «фильма-портрета человека в драматических обстоятельствах».

5.5. Анализ и редактирование отснятого материала (предмонтажный период)

В документальном кино нет режиссерских раскадровок, когда расписан каждый кадр, нет актеров и актерских репетиций, заранее написанных текстов для них. Нет возможности выстроить мизансцену и ее отрепетировать. Нет возможности съемки дублей (повторов). Вместо дублей – варианты. Реальный человек не будет заучивать выданный ему текст. Он его и не повторит также убедительно и эмоционально, как при первом его рассказе автору своего чего-то сокровенного, своей личной истории. Убедительность на экране пропадет. Поэтому, документалисты снимают много, как правило двумя или несколькими камерами (событийная съемка), стремясь наблюдать и запечатлеть реальные проявления жизни. Снимают часто не запланированные заранее события. В результате, после съемочного периода у авторов часы и часы материала, которые надо осмыслить, отобрать важное и нужное – что укладывается в первоначальный замысел фильма – и выстроить сюжетную конструкцию фильма. Это похоже на игрушку «кубик рубика» или на собирание картинка-пазла, когда знаешь, что хочешь получить, но все элементы пока существуют сами по себе. По сути, конструируешь будущий фильм заново. Тут можно вполне применить термин «редактирование снятого материала». Это поэтапный процесс. После

анализа снятого, отказа от всего второстепенного, «лишнего», автор (плюс продюсер-редактор) должен написать т. н. «монтажный сценарий», в котором он выстраивает сюжетную конструкцию фильма. Без него садиться за монтаж, мы считаем, нельзя. Особенно это правило действует в телередакциях. Монтажные смены стоят денег. Например, на 26 минут 5 смен и все. Приемка подробного монтажного сценария практиковалась и сейчас практикуется на ТВ. (Автору приходилось переписывать монтажный сценарий телепрограмм по несколько раз). Монтажеры на ТВ работают посменно, сегодня ты с одним, завтра к тебе приходит другой. И смотрит прежде всего распечатку твоего «утвержденного монтажного сценария». Это не значит, конечно, что автор должен выполнить «утвержденное один к одному». Творческие поиски, перестановки, нахождение оптимальной структуры фильма редактора ТВ не отменяют, а приветствуют. Далее авторы сдают готовую телепрограмму (телефильм) редакции. И если есть поправки, выполняют их. Все, как обычно...

5.6. Монтажный период. Поиск сюжетного построения. «Редактирование» речи персонажей

Сюжетная конструкция может включать незапланированные ранее, но снятые новые эпизоды, фильм может начинаться с фрагментов, ранее задуманных в финал, кульминационный эпизод может поменяться. И это повод для «новой редакции» сюжета фильма. Несмотря на продуманный и прописанный «монтажный сценарий», в начале монтажа, когда автор с монтажером начинают работать с изображением, вступают в силу законы визуального восприятия. Становится важно, что не только главным является информативно-содержательная составляющая, но и что происходит в кадре, как ведут себя, как говорят персонажи, акцентируются визуальные детали, какое настроение вызывает та или иная картинка, кадр. Вступает в действие «монтажная пластика, монтажный ритм, монтажное сопоставление, ассоциация и контекст». То есть начинают работать правила и законы кинематографа, визуального повествования. Редактирование рассказов героя (героев), «речи» персонажей – это «отдельная история». Например, герой фильма, отвечая на вопросы автора, рассказал много интересного, неожиданного. После анализа, надо отредактировать рассказ, например, 40-минутный монолог, выбрав самое нужное для фильма, фрагментировать на части, распределить по сюжету. И понятно, что 40 минут не вставишь в 26-минутный фильм, как бы это не было интересно автору. Есть форма и хронометраж произведения. Тем более, что на «говорящую голову» зритель больше 20–40 секунд смотреть «физиологически» не сможет, даже если это потрясающе интересный монолог. Зрительское восприятие требует смены картинок. И традиционным приемом рассказ героя как правило выносятся «за кадр», звучит на другом изображении. Таким образом автор с монтажером «редактируют» реальную речь человека, вырезая «ненужное» по сюжету и оставляя «нужное». Выбранные фрагменты расставляются по сюжетной канве в нужных авторам местах. При этом часто надо соблюсти иллюзию непрерывного рассказа

за, «реальности документального повествования». Как правило, собирается первый, длинный вариант, иногда значительно превышающий нужный или заданный телеканалом хронометраж. Затем эта «черновая сборка» подвергается анализу. Часто переделывается вся композиция фильма, переставляются сцены и эпизоды, осуществляется перемонтаж некоторых частей фильма. Корректируется закадровый текст (если он предусмотрен в фильме), в зависимости от которого тоже вносятся правки визуальный ряд. Звуковое и музыкальное решение также вносит свои коррективы в визуальный ряд эпизода, сюжетную композицию в целом. Таким образом, часто через несколько промежуточных вариантов, фильм доводится до окончательного хронометража. Работа над фильмом, в том числе и по редактированию всех элементов, заканчивается.

5.7. Вместо заключения

Редактирование неигрового (документального) фильма в киноиндустрии идет, с одной стороны, по общим законам работы над художественным кинопроизведением, на всех этапах его создания. С другой стороны, у неигрового кино есть своя специфика на каждом этапе создания конкретного фильма. Сегодня функции редактора, как правило, выполняют сам режиссер и продюсер. Работа же редактора на ТВ, в отличие от кино, более целенаправленная и более специфична. Телевидение состоит из редакций, где создание контента полностью зависит от специфики конкретной редакции, определяющей ее политику по созданию продукции. Есть даже такое определение «редакционная политика канала».

Вопросы для самопроверки:

1. Что такое редактирование?
2. Что делает киноредактор (креативный продюсер) со сценарием?
3. Различия киноредактора и редактора на телевидении?
4. Что такое «редактура жизнью» в неигровом кино и как она проявляется?
5. Как проходит редактирование отснятого материала?
6. Что такое «монтажный сценарий» и какова его роль?
7. Что такое «редактирование речи персонажей»?
8. Каковы задачи редактора при коррекции закадровых текстов?
9. Кто такой музыкальный редактор на телевидении? Какова его роль?

Глава 6

Основы продюсирования и производства фильмов. Продюсирование неигрового кино

6.1. Общая характеристика Российского кинематографа

За более чем вековую историю кинематографа его развитие сопровождалось рядом технических и технологических революций, последняя из которых завершается в настоящее время. Изобретение новых способов записи и воспроизведения изображения, появление специализированного программного обеспечения в своей совокупности вывели современную систему кинопроизводства на качественно новый технологический уровень.

Функции и задачи кинематографии.

В общем виде кинематограф (от греч. κίνημα, κίνηματος – движение и греч. γραφω – писать, рисовать; то есть «записывающий движение») – это человеческая деятельность, направленная на запись (съемку) и воспроизведение движущихся изображений, создающих впечатление живой действительности.

В настоящее время кинематограф рассматривается, во-первых, как один из синтетических видов искусств: литературы, исполнительского, композиторского и музыкального творчества, режиссуры и пр.;

во-вторых, как отрасль экономики, в рамках которой осуществляется производство, распределение и демонстрация зрителю аудиовизуальных произведений – фильмов.

Кинематография возникла в результате научно-технических достижений человечества. Поэтому создание и демонстрация произведений киноискусства невозможны без применения кинотехники, компьютеров и специализированного программного обеспечения.

Признаки. Виды фильмов. Способ отражения действительности:

Игровые, в том числе мокьюментари. Неигровые, в том числе документара.

Научно-популярные, в том числе учебные. Анимационные.

Хронометраж: Короткометражные. Среднеметражные. Полнометражные.

Жанр. По способу построения художественного образа:

Трагедия. Кинокомедия. Трагикомедия. Драма. Мелодрама. Киноэпопея. Кинороман. Киноповесть. Киноновелла. Кинопоэма. Лирическая новелла. Сказка. Притча и др.

Тематика (жанр по предмету отражения):

Приключенческий фильм. Вестерн. Детектив. Нуар. Триллер. Гангстерский фильм. Фильм-катастрофа. Боевик. Исторический фильм. Фантастический фильм, Фэнтези. Политический фильм. Фильм ужасов. Эротика. Экшн и др.

Возрастные ограничения (спецификация):

0+ 6+ 12+ 16+ 18+

Основополагающим элементом кинематографии являются:

предприятия, индивидуальные предприниматели и творческие работники, осуществляющие создание кинофильмов.

К ним, прежде всего, относятся:

- киностудии;
- продюсерские центры;
- специализированные производственные организации;
- индивидуальные предприниматели, оказывающие специализированные услуги;
- творческие работники, прежде всего авторы фильма – драматурги, режиссеры и композиторы, создатели оригинальной музыки.

Иницируют кинопроизводство, как правило, разнообразные продюсерские центры. Они могут получать заказы от телеканалов, государственные субсидии от Министерства культуры Российской Федерации, Фонда кино, гранты других фондов или инвестиционные средства для создания конкретных фильмов. В большинстве случаев это коммерческие предприятия таких организационно-правовых форм, как общество с ограниченной ответственностью, акционерные общества, реже – товарищества и автономные некоммерческие организации.

Крупнейшие продюсерские центры называются на профессиональном сленге мейджорами (по аналогии с североамериканскими транснациональными киностудиями), или лидерами отрасли. Большинство из них составляют Ассоциацию продюсеров кино и телевидения. Продюсерские центры, иницирующие создание фильмов для кинотеатрального проката, могут получить упрощенный доступ к финансовым ресурсам Фонда кино, если пройдут процедуру отбора.

Разные компании сравниваются по числу произведенных фильмов; собранных валовых кинотеатральных сборов (box office); количеству зрителей, посмотревших их фильмы; телевизионные рейтинги этих работ, призов на Каннском, Венецианском, Берлинском и Московском кинофестивалях, а также полученных кинопремий «Ника», «Золотой орел» и «Оскар» за последние 5 лет. Самые успешные попадают в Список лидеров отечественного кинопроизводства.

В 2018 г. в этот список вошли:

- ООО «Кинокомпания СТВ (С. Сельянов, Н. Дрозд, «Брат-1, 2», «Бумер-1, 2», «Напарник», «Парень с нашего кладбища», анимационная франшиза «Три богатыря» и др.);
- ООО «Нон-Стоп Продакш» (А. Роднянский, С. Мелькумов, «Дуэлянт», «Сталинград», «Нелюбовь» и др.);
- ООО «Продюсерская фирма Игоря Толстунова» (И. Толстунов, «Метро», «Ледокол» и др.);
- ООО «Арт Пикчерс Студия» во главе с Ф. Бондарчуком и Д. Рудовским (проекты «Лед», «Притяжение» и др.);
- АО «ВБД групп» (Э. Илюян, проект «Последний богатырь» и др.);

- ЗАО «Дирекция кино» (генеральные продюсеры К. Эрнст, А. Максимов, «Викинг» и др.);
- ООО «Студия «ТРИТЭ» Никиты Михалкова (Н. Михалков, Л. Верещагин, «Экипаж», «Движение вверх», «Тренер» и др.);
- ООО «ТаББак» (Т. Бекмамбетов, франшиза «Елки», «Он дракон» и др.);
- ООО «Творческо-производственное объединение «РОК» (А. Учитель, «Матильда» и др.);
- ООО «Централпартнершип» (П. Степанов, франшиза «Бой с тенью», «Тарас Бульба» и др.).

Большинство из указанных студий занимаются также производством телевизионных сериалов. Кроме них крупнейшими сериальными производителями являются:

- Группа компаний «ПРИОР», Р. Павлючик;
- Группа компаний Star Media, В. Ряшин;
- «Всемирные Русские Студии» («Объединенные русские студии»), Ю. Сапронов;
- «ЛЕАН-М», В. Утин;
- «Судия Бонанза», Д. Файзиев;
- «Амедиа», Н. Яралова;
- «Вайт Медиа», Т. Вайнштейн;
- «Студия 2в», Ф. Койман;
- «ТелеАльянс Медиа Групп» –объединение телевизионных продюсерских компани;
- «ДиксиМедиа», Е. Любинский;
- «COSMOS studio», А. Акопов;
- «Марс Медиа Энтертейнмент», Р. Дишдишян;
- «TM Production», Р. Атамалибеков;
- «Motor Film Studio», Д. Фикс;
- «Среда», А. Цекало;
- «Гамма-продакшн», В. Будилев;
- «Трикс Медиа», И. Юрченко, С. Щеглов;
- «Продюсерский центр «ИВАН», А. Бондарев.

Кроме этих компаний на современном российском кинорынке присутствует еще не менее 500 компаний – производителей кино- и телеконтента. Ежегодно этими компаниями выпускается в прокат более 100–30 полнометражных игровых фильмов и более 13 тысяч часов сериалов.

Под киностудией обычно подразумевается специализированное предприятие, осуществляющее полный кинопроизводственный цикл –от написания сценария до производства мастер-копии фильма.

Укажем, что в настоящее время данному определению могут соответствовать только зарубежные крупные организации, а в России таких структур практически не осталось, кроме студий, осуществляющих производство анимационной продукции.

Современные российские киностудии, как правило, специализируются на предоставлении услуг кинематографистам: аренде помещений и павильонов,

киносъемочной и осветительной техники, игрового и служебного автотранспорта, студий озвучивания, монтажа, Digital Intermedia; строительстве декораций; доступе к библиотекам актеров, шумов, аудиосемплов, шотов компьютерной графики и пр.

Однако основная услуга киностудий – сдача в аренду павильонов или натуральных площадок.

Крупнейшими студиями России являются:

- Мосфильм (Москва);
- Киностудия им. Горького (Москва);
- Главкино (Москва);
- «Амедиа» (Москва);
- Ленфильм (Санкт-Петербург);
- «Объединенные русские киностудии» (ранее «Всемирные русские студии») (Санкт-Петербург);
- Свердловская киностудия (Екатеринбург);
- Сахафильм (Якутск);
- Дальневосточная студия кинохроники;
- Казанская киностудия;
- Татаркино и др.

Отдельные услуги могут оказывать сервисные компании, которые в зависимости от специализации могут называться рентал-хауз (аренда съемочного оборудования), студиями постпродакшн (аренда студий или оказание услуг по монтажу изображения, звукозаписи, созданию спецэффектов и компьютерной графики). Основным первичным рынком сбыта кинофильмов выступают кинотеатры – организации, осуществляющие услуги коллективного просмотра фильмов. Современные организации кинопоказа – это, как правило, мультиплексы, т. е. многозалники, расположенные в торгово-развлекательных центрах. Они оборудованы современными цифровыми системами показа. В 2018 г. число кинотеатров в России составляло более 1200 или более 5000 залов (по данному показателю).

Россия находится в первой десятке стран Европы. В СССР функционировало 148 тыс. киноустановок, а в РСФСР – 98 тыс. Около 20% из них принадлежит кинотеатральным сетям.

Поиск новых фильмов для реализации на рынке и клиентов, осуществляется дистрибьюторами и сейлз-агентами на знаковых кино-фестивалях, поэтому они также включаются в блок распределения кинопродукции.

В общем смысле кинофестиваль – это публичный показ кинофильмов, как правило, в присутствии авторов, объединенный общим(ми) классификационным(ми) признаком(ми), в процессе которого происходит конкурсный и внеконкурсный отбор лучших произведений (силами жюри или посетителями мероприятия) в заданных категориях в соответствии с определенными критериями с целью привлечения внимания и популяризации киноискусства у широкого зрителя, специализированных посреднических организаций, брендинга территорий, на которых осуществляются такие показы.

Важнейшим элементом инфраструктуры отрасли выступают творческие союзы.

Наиболее известный из них Союз кинематографистов Российской Федерации – общероссийская общественная организация, объединяющая около 5 тыс. кинематографистов. Кинематографисты, являющиеся членами СК РФ, объединены в 13 профессиональных гильдий: кинодраматургов, редакторов, режиссеров, художников, гримеров, композиторов, кинооператоров, звукорежиссеров, актеров, каскадеров, киноведов и кинокритиков, продюсеров и организаторов кинопроцесса, кинотехников. Не менее важным профессиональным союзом является Ассоциация продюсеров кино и телевидения (АПКиТ) – отраслевое объединение, действующее в интересах развития российской киноиндустрии в политической, экономической и публичной сферах. Основная цель объединения – консолидация усилий российских продюсеров с целью развития отечественной киноиндустрии, повышения зрительского спроса и т. д. Фонд кино. Фонд создан в соответствии с постановлением Правительства Российской Федерации в 1995 г. В 2010 г. он был реорганизован и начал свою деятельность в современном режиме. Отличием деятельности Федерального фонда социальной и экономической поддержки отечественной кинематографии является возвратный характер предоставления им финансовых ресурсов продюсерским организациям.

Ежегодно Фонд кино распределяется около 3 миллиардов рублей для целей производства и проката кинофильмов.

Примерно такой же объем финансовых ресурсов, выделяется Министерством культуры Российской Федерации в виде государственных субсидий для целей кинопроизводства, кинопроката, проведения кинофестивалей, научных исследований и образовательных программ в области кино. Данными вопросами в структуре министерства занимается Департамент кинематографии.

Кроме субсидий государство оказывает косвенную поддержку производителям фильмов и кинотеатрам в виде льгот по уплате налогов.

6.2. Организация производства фильмов

Основные этапы производства фильмов. В общем виде фильмопроизводство представляет собой параллельно-последовательный процесс, состоящий из ряда этапов: предподготовительного (девелопмент), подготовительного (препродакшен), съемочного (продакшен), монтажно-тонировочного (постпродакшен). И сдача фильмовых материалов и готовой копии фильма.

Исследование рынков сбыта (прокат, продажи прав на показ т. д.).

Предподготовительный период фильмопроизводства, который также называется девелопмент, включает в себя формирование идеи будущего кинопроекта и ее фиксацию в виде логлайна и сценария.

При формировании идеи фильма необходимо учитывать следующие факторы: целевую аудиторию будущего фильма, каналы распространения фильма, потенциальный бюджет фильма, технические возможности реализации фильма.

Далее, в процессе девелопмента происходит согласование идеи с финансирующими фильмопроизводством структурами. В настоящее время в Российской Федерации это могут быть Министерство культуры РФ, Фонд кино, телеканалы, банки, инвесторы и рекламодатели.

Обоснованием экономической целесообразности производства фильмов, предназначенных для кинотеатрального проката, выступает эстимейт – ожидаемая сумма кассовых сборов от проката фильма.

Для фильмов, предназначенных для телевизионного показа – прогнозные значения рейтинга и доли. Данные показатели определяются на основе специализированных маркетинговых исследований.

Для Министерства культуры РФ более важными являются показатели социальной эффективности, которые выражаются в количестве призов на международных фестивалях, прежде всего категории «А», полученных кинопремиях (прежде всего, «Оскар», «Ника», «Золотой орел»).

Облегчению восприятия потенциальным заказчиком итогового результата служит предварительный постановочный проект, который раскрывает факторы, обуславливающую итоговую результативность проекта, а именно:

- историю в виде синопсиса или заявки;
- узнаваемый бренд (основано на известных реальных событиях, экранизация книги, франшиза известных фильмов, видеоигр и т. п.);
- жанр;
- целевую аудиторию;
- фильмы аналоги-референсы;
- стилистику проекта;
- актуальность темы;
- событийность (привязка к важным событиям в жизни общества);
- лимит затрат (предварительная стоимость производства);
- планируемый дистрибьютор/ фестиваль/телеканал;
- объем росписи (число сеансов в кинотеатрах)/эстимейт/плановое время в сетке вещания/прогноз рейтинга и доли трансляции);
- объем рекламной кампании;
- прочие факторы.

Данная информация, компонуется в виде презентации для личного представления продюсером на «питчинге» (публичном представлении и защите проекта) или в форме специализированного печатного буклета –brand book, который может рассылаться по почте или раздаваться. Некоторые продюсеры добавляют в предварительный постановочный проект проморолики, характеризующие будущую стилистику проекта. Видеоматериалы для них могут быть специально сняты или взяты из уже существующих фильмов.

Если в основе фильма лежат уже существующие произведения, охраняемые законодательством в области авторского и смежных прав (книга, фильм, телепрограмма, музыка и песни, видеоигры), то продюсеру необходимо произвести о чистку прав – заключить договоры на право их переработки (если нужно) и использования в фильме.

В конечном счете, на основании требований заказчиков креативным продюсером или редактором формируется творческо-техническое задание драматургу на написание сценария.

Отметим, что варианты финансирования фильмов достаточно разнообразны, как и способы появления у продюсера сценариев. В этой связи разработка предварительного постановочного проекта может вестись и на основании готового сценария, который корректируется драматургом исходя из рекомендаций редактора или креативного/генерального продюсера.

Основанием для запуска фильма на производство выступает подтвержденное финансирование в виде договора, наличие готового сценария и соответствующего договора с драматургом, а также договор с режиссером-постановщиком.

До заключения договора режиссер-постановщик представляет продюсеру режиссерскую экспликацию. Она пишется в свободной форме и раскрывает вопросы художественной трактовки будущего фильма, его отдельных сцен, персонажей, монтажа, решения эпохи, музыкального сопровождения, общий темпоритм повествования и т. п. Данный документ требуется для того, чтобы обеспечить совпадение режиссерского и продюсерского видения будущего фильма.

Кроме этого, режиссерская экспликация предоставляется продюсером в Министерство культуры РФ и Фонд кино для участия в конкурсе на получение субсидий на производство фильма.

Как правило, обязательными приложениями к такому договору выступают предварительный календарно-постановочный план (раскрывающий даты основных этапов фильмопроизводства), а также график финансирования проекта.

В договоре отдельно оговаривается, останется ли исключительное право на соответствующие результаты интеллектуальной деятельности и средства индивидуализации, включенные в фильм, за продюсером (при договорах, заключаемых с Министерством культуры РФ, Фондом кино) или нет (при заключении договора с телеканалами).

6.3. Технология фильмопроизводства

Подготовительный период (preproduction)

Подготовительный период направлен на подготовку к началу съемочного периода и представляет собой окончательное оформление плановой творческой концепции. Так как съемочный период является наиболее дорогостоящим этапом фильмопроизводства, то от разработанного плана работ зависит успешное окончание работ по созданию фильма. Комплект таких плановых документов называется постановочный проект.

Основополагающим документом в фильмопроизводстве является режиссерский сценарий (для неигрового фильма – развернутый синопсис и режиссерская экспликация), который создается на основе утвержденного литературного сценария и на основе которого готовятся все прочие необходимые документы. В режиссерском сценарии (для неигрового фильма – развернутом синопсисе и режиссерской экспликации) отражается содержание и крупность каждого кад-

ра, его длительность, объекты, в которых происходит съемка, задействованные персонажи, а также ряд дополнительных примечаний. Без режиссерского сценария (синописа и экспликации) дальнейшая работа над фильмом невозможна.

Параллельно продюсер организует получение удостоверения национального фильма, дающего налоговые льготы, подбирает основных членов съемочной группы, которые знакомятся с литературным сценарием.

Обязательным условием работы на проекте является заключение соответствующих договоров между продюсером и конкретными исполнителями.

В игровом кино по окончании создания режиссерского сценария происходит его производственная читка, на которую собирается часть съемочной группы (или вся группа), зачитывается сценарий, и по сценам разбирается, что нужно подготовить каждому из членов съемочной группы. Подобные читки проводятся регулярно, вплоть до окончания подготовительного периода. На читках члены съемочной группы представляют свое видение решения поставленных перед ними задач, а именно: где снимать; кого/что снимать; как снимать.

В ряде случаев создается превизуализация изображения (аниматик), которая позволяет членам съемочной группы увидеть итоговое режиссерское видение будущего фильма.

Параллельно в игровом кино проводятся работы по подбору:

- актеров (если нужно);
- съемочных объектов;
- необходимого съемочного оборудования;
- необходимого специального оборудования (если нужно);
- оружия (если нужно);
- животных (если нужно);
- костюмов;
- постижа и грима;
- предварительных CG моделей;
- недостающих специалистов и консультантов.

А также осуществляется разработка:

- эскизов декораций и плана их строительства (если нужно);
- эскизов костюмов, графика их пошива (если нужно);
- рабочих CG моделей.

В конечном счете кроме режиссерского сценария в постановочный проект должны войти: – раскадровка – схематическое (графическое) изображение кадров, планирование проекта, позволяющее заранее представить действия актеров, окружающую их обстановку, костюмы, монтажные фразы, расположение и движение камер, а также необходимое световое оборудование; В конечном счете кроме режиссерского сценария в постановочный проект должны войти:

– раскадровка – схематическое (графическое) изображение кадров, планирование проекта, позволяющее заранее представить действия актеров, окружающую их обстановку, костюмы, монтажные фразы, расположение и движение камер, а также необходимое световое оборудование;

- календарно-постановочный план проведения съемок (КПП)

(график съемок) в разрезе объектов и времени исполнения работ, исполнительей по всем этапам;

- список актеров главных ролей и ролей второго плана, принимавших участие в кастинге, а также альбом с их фотографиями и видеопробами;

- список актеров эпизодической ролей, предлагаемых режиссером-постановщиком;

- альбом с фотографиями и видеопробы актеров на главные роли и роли второго плана;

- альбом с фотографиями выбранных интерьеров и натуральных объектов (при необходимости);

- эскизы декораций, костюмов, реквизита (при необходимости);

- пробы грима (при необходимости);

- разработка комбинированных съемок (при необходимости);

- пообъектная разработка, то есть список съемочных локаций с фотографиями с указанием снимаемых сцен;

- обоснование тех или иных постановочных решений, стоимость их реализации, а также их альтернативы.

В ряде случаев, прежде всего при организации работ по заказу телеканалов, требуется утверждение постановочного проекта заказчиком.

На основании перечисленных данных формируются также:

- генеральная смета;

- план движения денежных средств по проекту.

Съемочный период

Съемочный период включает в себя получение исходного визуального или аудиовизуального материала. Для обеспечения бесперебойности съемок вторым режиссером подготавливаются вызывные листы, которые доводятся до всех членов группы. В них указывается планируемые к съемке сцены с номерами, время и место прибытия, специальные требования к съемкам, дополнительная информация (время восхода и захода Солнца, прогноз погоды и т. п.), контактная информация. Отдельные специалисты (электрики, осветители, гримеры, костюмеры и т. д.) должны прибыть на свое рабочее место заранее (как правило, за 1– час), чтобы провести всю подготовительную работу, например, обеспечить монтаж оборудования и т. п. Общий процесс съемок разбивается на съемочные объекты, которые группируются по месту осуществления съемок на: – павильонные, – натурные.

Работа на объекте разбивается на смены. Одна смена представляет собой один рабочий день. Ее средняя длительность при кинопроизводстве составляет 10–12 часов. На первом этапе производится общая подготовка объекта для съемки – выстраивание декораций, в соответствии с разработанными мизансценами и экспликациями, расстановка основного оборудования, используемого на установленном месте в течение всего времени съемки эпизода. На втором этапе осуществляется технико-технологическая и творческая подготовка снимаемого кадра – в соответствии с заданными в режиссерском сценарии мизансценой и

монтажной экспликацией, световым и цветовым решением кинофильма, эпизода или кадра.

Параллельно с технико-технологической подготовкой съемки, актеры одеваются в костюмы и гримируются. Далее режиссерской группой проводятся репетиции с актерами и генеральная репетиция в кадре. И наконец, под управлением режиссера, производится съемка и синхронная запись звука (чернового или чистового). Делается нужное количество дублей, в среднем от 6 до 10 дублей на один кадр. Данное обстоятельство вызывается необходимостью минимизации риска операторского, технического или творческого брака. Параллельно съемкам основной фабулы сценария или по их завершении производятся разного рода комбинированные кадры и титры (начальные и конечные) кинокартины. В течение одной смены съемочной группой должно быть произведена полезная выработка, то есть количество минут, которые в конечном счете должны войти в фильм.

Монтажно-тонировочный период (Post Production) Монтажно-тонировочный период представляет собой процесс монтажа готового изображения на основе монтажных листов, предоставленных режиссеру монтажа, создания элементов компьютерной графики и озвучивания фильма в профессиональных студиях. Монтаж изображения осуществляется в соответствии с разработанным режиссерским сценарием и монтажными листами. При этом снятый кинокадр рассматривается как элемент художественного замысла, учитывающий психологию зрительского восприятия изображения, как часть сюжетно-художественного построения фильма в целом.

В общем виде заключительный этап фильмопроизводства состоит из четырех последовательных процессов: монтажа, озвучивания, цветокоррекции, создания эталонной (мастер) копии кинокартины. Для целей организации фильмопроизводства выделяются следующие виды монтажа: – предварительный, осуществляемый помощником режиссера или режиссером монтажа после получения исходных фильмовых материалов, без отбора дублей (на профессиональном жаргоне он называется «колбаса»); – черновой, предусматривающий отбор дублей и подгонку сцен и эпизодов по метражу и месту в общей архитектонике фильма; – чистовой (окончательный), сдаваемый заказчику, в Госфильмофонд.

6.4. Состав съемочной группы игрового фильма и основные обязанности работников

Съемочная группа представляет собой временный производственно-творческий коллектив, непосредственно работающий над созданием фильма. Численный и должностной состав группы зависят от типа фильма, его хронометража, постановочной сложности и объема финансирования проекта. Состав каждой съемочной группы отражается в титрах. Международная система перечисления участников съемочной группы, которая используется и в современном отечественном кинематографе, предполагает подробное указание всех со-

трудников, включая разовых работников. Как правило, съемочная группа собирается после запуска литературного сценария в производство и постепенно расформируется после окончания съемочного периода. На разных этапах фильмопроизводства численный и должностной состав съемочной группы изменяется исходя из конкретных задач.

В ряде случаев действуют несколько съемочных групп, каждая из которых снимает свою часть фильма. Это делается для сокращения сроков съемки и удешевления производства. Должностной состав съемочной группы делится на три основные части:

- 1) основной творческий состав;
- 2) административный персонал, во главе с продюсером;
- 3) производственные группы/департаменты/цеха.

Кроме этого, над фильмом работают сценаристы и редакторы.

Творческий коллектив Продюсер принимает непосредственное участие во всех этапах фильмопроизводства и дальнейшей судьбе фильма. При выполнении какого-либо проекта он регулирует (или помогает регулировать) административные, технологические, творческие или юридические аспекты деятельности, художественную политику. В подготовительном периоде продюсер выбирает, или генерирует, основную идею фильма. Подбирает драматурга, режиссера, креативного продюсера вместе с авторами фильма, формирует основную творческую концепцию фильма, определяет разнообразные параметры фильмопроизводства. Также продюсер обеспечивает проект финансированием, организует сбыт готового аудиовизуального произведения, а также его юридическую чистоту.

В подготовительном периоде продюсер отслеживает соответствие постановочного проекта имеющемуся бюджету и срокам производства, анализирует альтернативные варианты производства тех или иных сцен, продолжает заниматься «очисткой прав», приглашает в проект ключевых членов съемочной группы. В съемочном и монтажно-тонировочном периодах продюсер должен контролировать ход производства, просматривать снятые фильмовые материалы, соединенные предварительным или черновым монтажом, материалы компьютерной графики, звукового оформления фильма. Он также обеспечивает связь с заказчиком и параллельно решает вопросы, связанные с реализацией фильма (подготовка промо-материалов, при необходимости). Креативный продюсер отвечает за разработку предварительного и основного постановочного проекта. Режиссер-постановщик (англ. Film Director) руководит процессом создания фильма, отвечает за художественную, игровую и сценическую составляющие картины. Режиссер вовлечен во все этапы фильмопроизводства с момента начала разработки литературного сценария до сведения фильмовых материалов в единое произведение. На этапе девелопмента режиссер может вносить необходимые правки в литературный сценарий. Также в его обязанности входит создание режиссерской экспликации фильма.

В подготовительном периоде режиссер создает режиссерский сценарий, руководит производственными собраниями – читками, обозначает производ-

ственные задания руководителям департаментов, участвует в выборе объектов, разработке концепции костюмов, грима, декораций и т. п. В съемочном периоде режиссер непосредственно руководит работой основной съемочной группы и актерами. Оператор-постановщик работает над изобразительным решением фильма, руководит операторской группой. Его деятельность начинается в начале подготовительного периода разработкой операторской экспликации. Он также участвует в выборе съемочных объектов, планировании и строительстве декораций. Операторское и режиссерское видение в конечном счете должны привести к созданию раскадровки, схемы расстановки света при съемке каждого кадра, из чего будет прямо следовать перечень конкретного оборудования, необходимого для съемок. Художник-постановщик (англ. Production Designer) с помощью изобразительных экспликаций, эскизов, раскадровок переводит словесный ряд сценария в визуально-пластический ряд будущего фильма, адаптирует его к реальным условиям съемок. Он также принимает участие в выборе мест для съемок (локаций), руководит художественно-постановочным отделом. Его работа тесно связана с художником по костюмам. Художник по костюмам отвечает за создание костюмов, визуального образа всех персонажей и руководство костюмерами. Звукорежиссер (англ. Sound Designer) занимается созданием звуковых художественных образов, созданием новых звуков, их фиксацией и обработкой, управляет процессом создания звуковых элементов, комбинированием или манипуляцией с аудио для создания нужного эффекта или настроения.

У каждого их постановщиков в художественном кинопроизводстве существует своя группа, которой он руководит. Ее численный состав зависит от сложности фильма и конкретных съемочных задач. Просто перечислим их:

Административная, режиссерская, операторская, художественная, костюмерная, гримерная, звуковая, группа осветителей, оружейно-пиротехническая, трюковая, группа спецэффектов и компьютерной графики и другие. Совершенно особая группа по управлению актерским составом фильма. Производственная компания и киностудия, как было сказано ранее, созданием фильмов и сериалов в России занимаются около 500 различных кинокомпаний и киностудий. Непосредственно производство аудиовизуальной продукции обеспечивают кинокомпании, или производственные компании, в число которых также входят продюсерские центры. Они инициируют съемки фильма и запускают его в производство, беря на себя ответственность за поиск и разработку идеи, создание творческой группы, а также за финансирование проекта, что подразумевает обеспечение всех необходимых условий для фильмопроизводства. Совершенно иначе работают киностудии, существенно отличающиеся по своему функционалу от кинокомпаний. Киностудия – это, как правило, предприятие, обеспечивающее полный технологический цикл производства фильма, начиная от разработки идеи и заканчивая созданием фильмокопий. Так было в СССР, когда во всех столицах республик, а также в некоторых крупных городах, находились киностудии, действительно занимающиеся фильмопроизводством от самого начала до самого

конца. Однако в современной российской кинематографии такое определение киностудий не соответствует действительности. Практически все киностудии занимаются предоставлением услуг для кинематографистов, не выступая при этом инициатором съемок фильма и не обеспечивая его финансирование. Такое положение сложилось ввиду того, что киностудии, как частные, так и государственные, не имеют необходимого объема финансовых ресурсов для осуществления полного цикла кинопроизводства. Таким образом, киностудии перешли в несколько иную плоскость работы – предоставление услуг для кинематографистов. Крупные киностудии обладают достаточно большим количеством павильонов, студийного оборудования, реквизита, костюмов и т. д. Поскольку содержание огромных помещений, а также всего кинооборудования крайне затратное и не слишком эффективное применительно к объемам отечественного кинопроизводства дело, кинокомпания, занимающиеся непосредственно съемками, не могут себе позволить иметь собственные помещения и технику. В этой связи нашлось идеальное компромиссное решение – кинокомпания выступают заказчиками услуг у киностудий, минимизируя таким образом собственные затраты и одновременно с этим поддерживая и развивая киностудии. Всего в России насчитывается порядка 30 киностудий, наиболее крупные из которых «Амедиа», «Мосфильм», «Ленфильм», Киностудия им. Горького. Из всех киностудий в России только две наиболее крупные – «Амедиа» и «Мосфильм» – предоставляют полный спектр услуг для кинопроизводства. «Мосфильм», некогда крупнейший производитель кинофильмов в России, остается одним из ведущих предприятий в стране. Так или иначе, но на его территории осуществляется производство практически всей отечественной кино- и телепродукции. Примерно сто картин в год проходят через данную киностудию.

В зависимости от характера фильмов киностудии делятся на – киностудии художественных фильмов; – киностудии документальных фильмов; – киностудии научно-популярных фильмов; – киностудии мультипликационных фильмов.

6.5. Особенности производства и продюсирования неигрового фильма

Производство неигровых фильмов сильно отличается от технологии игровых фильмов. В документальном кино почти отсутствует плановый постановочно-производственный процесс. Хотя схожий в главном: три этапа производства фильма все равно присутствуют. Это подготовительный, съемочный и монтажно-тонировочный. Производство неигровых фильмов часто проходит не по жесткому календарно-постановочному плану. Но тем не менее, сроки производства, съемочные сроки существуют. На телевидении они могут быть довольно жесткими, так как дата эфира может устанавливаться заранее, еще на этапе начала работы над сценарием (синописом).

Так же, как и в игровом кино, в документальном существует фигура продюсера. Оговоримся, что часто сами режиссеры выполняют роль продюсера в документалистике.

Что же делает продюсер? Продюсер, вместе с режиссером работает над концепцией, подбором съемочной группы, разработкой подробного сценария, финансированием съемочного процесса, определением последующей дистрибуции (проката и продажи фильма). Продюсер, как и в игровом кино, может сам придумать и даже разработать проект фильма, а затем пригласить режиссера определенного творческого профиля, сформировать вместе с ним съемочную группу. Может подхватить какую-то идею режиссера. Но так или иначе, проект требует финансирования и этим должен заниматься профессионал, продюсер. По распространенному определению это «творческо-производственный тандем». Естественно, режиссер и продюсер должны иметь общие творческие представления, полностью доверять друг другу. Не следует думать, что это только финансист. Продюсер – это творческий человек, прекрасно разбирающийся не только в технологии кинопроизводства, но и в творческом процессе.

Еще раз скажем, что в современном процессе производства фильма все начинается и заканчивается тандемом совместной работы режиссера и продюсера. Если продюсер финансирует проект, то ему важно, например, определить момент невозможности исполнения проекта и его вовремя остановить. Продюсер несет ответственность организационную и финансовую как перед инвесторами проекта, так и перед обществом. Например, если фильм на важную общечеловеческую тему, его должно увидеть, как можно большее количество зрителей. Режиссер закончил работу над фильмом, а продюсер должен его довести до зрительской аудитории.

Продюсер работает, как правило, в какой-то производственной фирме, то есть представляет собой «юридическое лицо». Это может быть его собственная фирма может быть другой фирме. Определение верно, что он отвечает за все, начиная с получения финансов и кончая реализацией «готового продукта». Именно поэтому он является полноценным членом производственно-художественного процесса создания фильма в документальном кино.

Бюджет будущего фильма складывается постепенно, частями. Часто мы видим в титрах фильма иногда до десятка организаций, которые профинансировали фильм. Инвесторами могут быть государственные организации (например, Министерство культуры), общественные фонды, телеканалы, частные инвесторы – все, кто заинтересован в проекте.

Способы создания бюджета будущего фильма разные. В современных условиях развита система «питчинга», т. е. публичного представления и защиты проекта перед комиссией потенциальных инвесторов. Питчинги проектов происходят на различных площадках – при кинофестивалях, кинофондах, либо специально организованные, например, Молодежным центром Союза кинематографистов России. Активно практикует публичные защиты проектов (питчинги) и Министерство культуры РФ, организуя ежегодные конкурсы на финансирование документальных фильмов. И непереносимое условие представле-

ния проекта – это тандем режиссера и продюсера. Так как при получении финансирования, продюсер является юридическим лицом, с которым можно заключать договора и получить отчетные документы в полном объеме.

Но, кроме системы публичных представления и защиты проекта будущего фильма, у продюсера существует и другая практика формирования бюджета. Поэтому, что как правило, на питчинге заинтересованный инвестор выделяет только часть денег, например, на развитие проектов подготовительном периоде, на первую пробу съемочную экспедицию или на командировки по написанию подробного сценария. Как собирается смета, например, международного проекта будущего фильма? Продюсер обращается к фонду, фонд рассматривает проект и дает финансирование в размере 20%. Затем продюсер обращается в другой фонд или, например, на региональное телевидение, тематика которого близка к теме фильма. Телевидение проявляет заинтересованность в проекте и дает еще 30% и гарантию проката фильма. С этими «полученными обязательствами» и сформированным на 50% бюджетом продюсер обращается к другим различным фондам, организациям, заинтересованным в тематике фильма, и получает от них частичное финансирование. Также можно взять кредит в банке. Таким образом, продюсер закрывает весь бюджет, заключая все юридические договора и обязательства. После этого уже смело можно начинать съемочный период.

Как продюсер реализовывает документальный фильм? Конечно, кинотеатральный прокат у неигрового кино отсутствует. Документальные фильмы, как правило, не окупаются. Это обычно «имиджевые» или общественно значимые проекты. Поэтому, государственные организации, общественные и благотворительные фонды, телевидение и частные инвесторы не закладывают прибыль в договора. Как правило, это деньги «невозвратные». Прокат у неигрового фильма фестивальный, клубный, но и телевизионный. Телеканалы (не инвесторы) могут покупать документальные фильмы и активно их прокатывать, донося их до массовой или «нишевой» аудитории.

В конце надо отметить, что часто авторы, режиссеры в неигровом кинематографе сами являются продюсерами своих фильмов, имеют юридические лица, являются директорами производящих компаний.

Вопросы для самопроверки:

1. Что такое технология кинопроизводства?
2. Какие существуют основные этапы кинопроизводства?
3. Что такое «продюсерская кинокомпания»?
4. Каковы основные функции кинопродюсера?
5. Какие работы производятся в подготовительном периоде?
6. Какие работы производятся в съемочном периоде?
7. Какие работы производятся в монтажно-тонировочном периоде?
8. Из кого состоит основной творческий и административный состав съемочной группы?
9. Особенности производства неигровых фильмов (в отличие от игровых).
10. Каковы функции продюсера неигрового фильма?

Глава 7

Опыт работы над документальным фильмом «Есаул Ханжонков и первые шаги русской фильмы».

Автор сценария и режиссер Николай Макаров

7.1. История замысла

История замысла проекта и создания фильма уходит в те годы, когда еще существовал федеральный Государственный телерадиоканал (ГТРК) «Петербург – Пятый канал». Это был 1996-й год. Тогда редактор Ленфильма Юрий Павлов предложил телеканалу идею демонстрировать старые дореволюционные фильмы России. Это был масштабный исторический образовательный проект. Предполагалось, что каждый год русского кино будет представлен одним или несколькими короткометражными фильмами. Итого, с 1896 по 1917 должно быть показано 22 фильма. Но кто будет смотреть старые немые фильмы? Как собрать зрительскую аудиторию? Было придумано, что каждый показ старого фильма будет предварять 26-ти минутный телефильм, рассказывающий о русском кино того периода, событиях и персонаже, знакомом кинодеятелю тех лет. То есть надо снять 22 программы по истории кино.

Собственными силами «Петербург – Пятый канал» не мог тогда производить такое количество цикловых программ. Было организовано совместное производство со «Студией ЭЙ-Вижен», ее владельцами и продюсерами Александром Петровым и Александром Фунтиковым. Со стороны телеканала работала энтузиаст, редактор Татьяна Анциферова. Фунтиков с жаром взялся за этот масштабный проект. Привлек режиссеров со студии Лендок, тогда еще она называлась Санкт-Петербургская студия документальных фильмов, Валерия Наумова и автора этих строк. Непосредственно организовывал работу над сериалом замечательный директор картин Юрий Кондаков. Времена были тяжелые, середина 90-х, безработица. Денег у телеканала было немного, но хватило прежде всего на покупку огромного количества кинохроники. Собственно, из кинохроники, с небольшими досяемками рассказов киноведов, режиссеров о тех давних временах должны были состоять фильмы. Забегая вперед, надо с сожалением констатировать, что этот масштабный проект так и не был реализован. В конце 90-х федеральные трансляционные сети и мощности ГТРК «Петербург – Пятый канал» были переданы телеканалу Культура и 5-й канал стал областным. Многие программы были закрыты, редакции расформированы... Но в самом начале пути нам все же удалось снять три первых «пилотных» фильма. Каждый получился самостоятельным, фильмы имели фестивальный и телевизионный прокат.

Об одном из них пойдет речь далее. Это 30-ти минутный «Есаул Ханжонков и первые шаги русской фильмы». Автор сценария и режиссер – автор этих строк.

7.2. Написание сценария

Я и Валерий Наумов с головой погрузились в историю российского дореволюционного кино. Книг об этом периоде почти не было. Говорили с киноведами, собирали материалы, где только можно, смотрели старые фильмы, киножурналы. Ездили в Госфильмофонд, сидели в читальных залах Российской национальной библиотеки. Стало понятно, что сделать фильм, соответствующий каждому году нереально – материалов не хватало. Решили сделать первый фильм объединяющим несколько первых лет, рассказать о первом киносеансе в России, первых киносъемках, киножурналах, завоевании зрителя этим «чудом нового века». Я написал сценарий первого пилотного фильма о первом киносеансе, первых съемках и сюжетах о России, небывалом народном успехе «нового аттракциона синема».

Фильм базировался на закадровом рассказе. Стилистика первого и остальных двух фильмов сложилась веселая, легкая, местами шутивная – так выглядела старая кинохроника с бегаящими человечками – наивная и обаятельная. Это ощущение мы заложили и в сценарий, и в дикторский текст. Валерий, доработав мой сценарий, взялся за съемки и монтаж. Я параллельно приступил к другому фильму, объединяющему 1908–10-й годы. Центральной фигурой в нем стал первый кинопредприниматель, как сейчас сказали бы кинопродюсер, Александр Ханжонков. Я приступил к сценарию. Естественно, рассказывая о Ханжонкове, пришлось выйти за рамки конкретных двух лет, рассказать, кто он, откуда, как начинал. Но закончить повествование о нем на 1910-м, чтобы продолжать делать цикл фильмов и рассказывать в том числе и о Ханжонкове.

Фильм начинается с интриги, фразы диктора за кадром: «Кто такой Ханжонков? Никто и не знает. Только специалисты, работники киноархивов называют его основателем русской кинематографии». Фабулу подсказывала сама его биография и фильмы, которые производила в разные периоды кинофабрика Ханжонкова, (точнее Товарищество на веру под фирму «А. Ханжонков и К^о»). Кроме того, «экспертом из наших времен» мной был выбран Александр Адабашьян, известный отечественный кинодраматург, актер и режиссер. Благодаря эпизодической роли в фильме «Раба любви» Никиты Михалкова и будучи художником-постановщиком этого фильма, который повествует как раз о временах немого кино, Адабашьян был, что называется, «погружен в материал». В фильме я решил использовать и фрагменты из «Рабы любви», наряду с фрагментами старых фильмов.

Так как в период первого десятилетия русского киноактеры приходили из театров, был придуман современный эпизод с посещением Введенского народного дома в Москве (сейчас ТКЗ «Дворец на Яузе»), который органично вошел в фильм. Меценат Бахрушин в начале века создал в нем драматический театр. В нем часто бывали Станиславский и Немирович-Данченко, Чехов. Из театральной труппы Введенского дома вышли многие актеры фильмов «Кинофабрики Ханжонкова».

Помимо биографической линии, по классике драматургии, в любом фильме должен быть заложен конфликт, выполняющий роль пружины сюжета. Первый

конфликт – это обстоятельства конкуренции, которая очень активно была между кинопроизводителями тех лет. Все старались снять новый фильм быстро и первыми выпустить его на экраны. А интерес к кино был огромен – доходы в государственную казну от налогов на кинопредпринимательство приближались к доходам от продаж алкоголя и табака. Второй конфликт – это конфликт двух кинопроизводителей: между Ханжонковым и другой крупной фигурой русского кино Александром Дранковым.

Личность Дранкова оставила яркий след в истории русского кино. Фигура очень деятельная и авантюрная. Например, его сенсационным успехом становится первая киносъемка в 1908- году Льва Толстого в Ясной Поляне. Причем проведена была тайно – Толстой не любил кинематограф и отказывался сниматься. Позже, когда Дранков показал ему его самого на экране, прогуливающегося под руку с супругой, Толстой воскликнул «Ах как бы я хотел увидеть такими же живыми своих матушку и отца!». И признал полезность этого изобретения. Два конкурента, Ханжонков и Дранков, параллельно снимали одни и те же сюжеты, стараясь обогнать друг друга, переманивали режиссеров... Эпизодом в фильме стал конфликт одновременных съемок Дранковым и Ханжонковым, тайно друг от друга, «Песни про купца Калашникова». Событием 1908-го года становится выход у Дранкова фильма «Стенька Разин». Он считается первым русским фильмом. Почему? Потому что снят русским режиссером на деньги русского производителя с русскими актерами на основе русского сюжета. До этого момента русская кинематография была фактически «монополизирована» французской фирмой «Патэ». Документальные сюжеты, «видовые фильмы», как их тогда называли, производили французские кинооператоры. Игровые фильмы, которые крутили в кинотеатрах, были иностранные, в основном французские «салонные мелодрамы».

Еще в фильме мне хотелось передать атмосферу того времени, которая сопутствовала становлению русского кино. То есть события страны. Поэтому была введена сквозная линия «сводка новостей из русских газет», где подавались разные знаковые события: наводнение в Москве, холера, взрыв на донецкой шахте, поимка банды Соловьева, первый женский конгресс, кончина Льва Толстого, первая женщина-извозчик, испытание вертолета студента Сикорского... и так далее. Этот исторический фон расширял тему кинематографа, давал объемность.

Фильм должен был вести закадровый рассказчик. Причем в сценарии, и соответственно в фильме, их два. Один голос – повествователь от автора, рассказывающий о событиях, отчасти их комментирующий. Другой закадровый голос со своей сюжетной линией, это сам Ханжонков. Его рассказ «от первого лица» основан на дневниковых записях, также воспоминаниях о нем, о событиях тех лет. Конечно, тексты Ханжонкова не приведены дословно, его закадровое повествование литературно обработано, переведено в «разговорный жанр». В повествовании «от Автора» я решил, помимо принципа повествования, применить принцип комментирования изображения – рассказчик вместе со зрителем смотрит старые ленты, поведение персонажей в них и комментирует происходящее, делится впечатлением.

7.3. Работа с кино- и фотоархивами

Киноархивного материала было много. Его предоставил продюсер Александр Фунтиков. Это и старые игровые фильмы, и документальные киножурналы, и самые ранние сюжеты, которые снимали операторы французской фирмы «Патэ», которая в первое десятилетие 20-го века монополизировала российский кинематограф. Однако, одного киноматериала оказалось недостаточно. И я использовал много фотографий тех лет. И этого было мало, чтобы проиллюстрировать активную кинематографическую жизнь, которая по словам Александра Адабашьяна просто бурлила, так как публика тогда валом валила в кинотеатры. Помогали разнообразные киноафиши и реклама тех лет. Плакаты и постеры были очень разнообразными, яркие, в большом количестве и прекрасно сохранились в архивах Российской Национальной Библиотеки. Снимай – не хочу! Еще издавался печатный журнал «Вестник кинематографии», где также было много изобразительного материала для визуального ряда. По той технологии аналогового видеопроизводства (20 лет назад) не было еще оцифровки, больших машин для сканирования рекламных плакатов и афиш. Нам приносили в зал РНБ плакаты афиши фильмов, журналы и оператор переснимал это «вживую», делая различные панорамы и укрупнения.

Кроме того, в киноархиве сохранились, что сейчас называют термином «хум-видео», съемки веселых собраний и застолий на самой кинофабрике Ханжонкова и плюс некоторые живые кинокадры его самого. Все это давало свободу в конструировании визуальной составляющей и иллюстрации событий в рассказах дикторов.

7.4. Съемки Александра Адабашьяна

Так как Адабашьян проходил сквозным героем-экспертом через весь сюжет, то мы решили его снимать как рассказчика не в павильонах киностудии или где-то еще, а у него дома. Тем более, что здания кинофабрики Ханжонкова не сохранилось. Он согласился. Первое что он показал, достав с книжной полки, это бронзовая фигурка взлетающего Пегаса. Оказывается, это приз, который ему вручили в Италии как лучшему европейскому сценаристу, приз Эннио Флайано. И он абсолютно совпадает с эмблемой Товарищества «А. Ханжонков и К^о».

Он сидел в кресле, ему было удобно, комфортно. Он свободно «плавал» во временах начала XX века, в кинематографе того времени. Ему не надо было даже задавать наводящие вопросы. Мы только обозначили главные темы: личность Ханжонкова, атмосфера тех лет. Интереснейших рассказов мы записали часа на полтора. Конечно, все в фильм не вставишь, берешь только нужное по сюжету и расставляешь в «нужные места». Приведу здесь цитаты из того, что вошло в фильм:

АДАБАШЬЯН: «Времена становления российского кино, первое десятилетие особенно, это были времена «золотой лихорадки». Помимо энтузиазма существо-

вал еще коммерческий расчет и провидение, что в конце концов это превратится в индустрию, приносящую большую прибыль... Каждый пытался найти хотя бы маленькую, но свою золотоносную жилу: вот, экранизировать Толстого, а что, если какие-нибудь мистические истории, или фильмы ужасов. И вот, пытались, пробовали. И каждый столбил свой участок, столбил свою зону. Почему рисовались уже тогда марочки студии в углу декораций? Это застолблено, это я сделал первым, это мой негатив... И если он воровался... или если кадры из моей картины наглым образом вырезали и вклеивали в свою, а это тоже делалось... Если кто-нибудь снимал эффектный общий план какого-нибудь побоища или массовой сцены, то вместо того, чтобы снимать такой же, тратить деньги, проще было выдрать его из чужой картины и в свою вставить. Методы работы были такие. Воровались сюжеты, воровались сценарии, то есть такой был «дикий капитализм» процветал в кинематографе того времени. Скорости съемок были колоссальные, неделя проходила от замысла до выхода картины на экран. Если большая картина, типа «Война и мир», то две недели...».

«Но какой-то был во всем этом молодой энтузиазм. Новое дело. Не было рутины там у них, не было унылого однообразного труда, какой часто испытывает современная киногруппа во время съемок. Несмотря на то, что они работали очень быстро и много, по фильмам видно, что им нравится, что они делают все новое, первыми копают, открывают. Они занимаются абсолютно до сих пор не открытым, не изведанным делом. Азарт первооткрывателей. Неизвестно, что будет за этим поворотом, каждый день новые идеи. Почему они еще так «охотились» друг за другом, потому что идеи вызревали каждый день как грибы. Идеи изобразительные, сюжетные, актерские. Каждую неделю открывались новые приемы съемки: с движения, с рук, снизу, сверху... ракурсы. И каждый раз это все впервые! То есть они работали просто на «чистой доске!».

7.5. Выстраивание композиции фильма в монтажном периоде

Когда вы уже написали в сценарии дикторский текст, то сюжетная композиция у вас почти готова. Тем более вы идете по хронологии событий, опираясь на биографию главного героя, Александра Ханжонкова. Но в условиях телепроизводства, когда у вас есть продюсер, который тратит деньги по смете, вам предоставляют определенное количество монтажных смен. В них вы должны уложиться. И тут вопрос встает о необходимости прописать так называемый, монтажный сценарий. Он представляет собой лист, разделенный на несколько вертикальных столбцов, где вы описываете в последовательности прежде всего изобразительный ряд. А параллельно, текст, который ему соответствует. Это похоже на режиссерский сценарий игрового фильма. Без подробного монтажного сценария нельзя садиться за монтаж с профессиональным монтажером. И он нужен прежде всего вам, чтобы ясно представить конструкцию всего сюжета, фильма в целом. Конечно, в этом сценарии я прописывал, в частности, и окончательно выбранные фрагменты рассказов Адабашьяна, монтируя их с закадровыми текстами, частями фильмов и собственными съемками.

Хотя и был прописан подробный монтажный сценарий, в документальном киномонтаж – это всегда поиск окончательной композиции, сюжетной конструкции, принятие творческих решений. В случае с закадровыми текстами, которые выстраивают и ведут зрителя по сюжету, технология требует сначала записи дикторами (актерами) этого текста. Потом, имея фонограмму, режиссер с монтажером собирают под текст изобразительный ряд фильма. Такова распространенная практика работы на телевидении и в такой практике есть серьезные минусы, это «запись вслепую».

Чтобы добиться художественных результатов, перед записью текстов режиссер должен ввести актера не только в содержание фильма, но проанализировать с ним каждую часть текста, на какое изображение, сцену, эпизод она ляжет. Поставить задачи. Идеально было бы уже показать собранный хотя бы вчерне видеоряд. И перед чистой записью дикторов, мы с монтажером пошли по пути «черновой сборки» всего сюжета под «рабочую начитку текста». Это пришлось делать мне. Я начал читать текст в дикторской, как я его вижу в фильме. Под него мы собрали черновик изображения. Пришлось принимать и творческие решения, уточнять композицию фильма в целом. «Черновая начитка» это обычная практика перед приглашением диктора. Часто на телевидении в телепрограммах дикторы читают чистые тексты заранее, до монтажа изображения. Это видно, так как рассказы местами как бы отстраняются от видеоряда, не гармонируют с ним. Я этого не мог себе позволить. Собрав весь видеоряд, показав его приглашенным дикторам, я уже конкретно и предметно смог ставить задачи, обговаривать интонационные подтексты.

Для чистой записи текста мной были приглашены два известных театральных актера. Тут важно сказать, что не все актеры обладают умением и практикой интонационного ведения закадрового рассказа. Обычно, делают «пробы голоса», как сейчас говорят, проводят «кастинг голосов». Были выбраны: от Автора Вадим Лобанов, от Ханжонкова Николай Буров. Это мастера-практики. Николай Буров читывал тексты к десяткам и десяткам документальных фильмов. Человек, обладающий огромным интонационным диапазоном, передающий тонкие нюансы. Вадим Лобанов – мастер не менее сильный. Работать с ними было удовольствием. Важно отметить, что они, переводя написанный, казалось бы, разговорный текст, «присваивая» его себе, предлагали очень точные поправки и коррективы. Это очень важно: «присвоение текста», ведь голос актера – это в конечном итоге голос автора фильма.

Здесь я хотел бы в качестве примера привести текст от Автора и рассказ Ханжонкова из фильма, на основе которых выстраивается сюжетная композиция, как оба повествователя взаимно дополняют друг друга:

ОТ АВТОРА: «...Есаул Ханжонков выходит в отставку и на полученные пять тысяч рублей открывает «Депю по торговле лентами для синематографа». Фильмы тогда были иностранные, за ними надо было ехать в Европу. Ханжонков едет во Францию, Англию, Италию. Привозит новые ленты – полгода едва сводит концы с концами. Конкуренция жесточайшая. «Депю» «успешно» прогорает...»

ОТ ХАНЖОНКОВА: «...Собрав взаймы денег у всех родных и знакомых, я вновь кинулся за границу. В Турине мне страшно повезло, я познакомился с ита-

льянцем Шламенко, таким же энтузиастом синема, как и я. Мы заключили выгодный контракт на поставку итальянских лент. Ленты были хорошего уровня и дела мои пошли резко на повышение... Еще в седьмом году я приобрел разорившуюся лабораторию Сиверсона, вместе с ее хозяином. Сиверсон стал работать у меня лаборантом, а заодно и кинооператором. Мы стали снимать видовые ленты. Московская железная дорога, Кремль зимой, но они почему-то не пользовались успехом. Но вот однажды на берегу Москвы-реки мы натолкнулись на цыганский табор. Повозки, шатры, песни! И уговорили цыган разыграть перед аппаратом сценки. Был тут же написан сценарий: цыган проиграл жену в карты, ее уводят в другой табор. Муж ревнует, выкрадывает жену. Но по цыганскому закону она не может возвратиться. И муж убивает ее. А сам бросается с высокого обрыва в реку. Цыгане рады были заработать и заодно повеселиться. Как только мы наставляли на них аппарат, они тут же принимали позы для фотографирования или раскланиваться. Долго пришлось биться. Потом, когда мы все посмотрели, решили, что лента вышла неудачной, выпускать нельзя. И пустили все на хвосты других лент. Моя мечта о выпуске первой русской драмы не осуществилась. А сезон обещал быть интересным. Ждали первую русскую ленту у моего конкурента Дранкова «Стенька Разин...».

ОТ АВТОРА: «Ханжонков ошибся или забыл. Первый свой фильм он не уничтожил. И сейчас мы смотрим его, «Драма из жизни подмосковных цыган». Может быть ему не понравилось, что Сиверсон двигал камерой, следя за актером? Тогда это считалось браком. Но вот в пятидесятых годах один шведский историк кино в нашем Госахиве увидел ленту и воскликнул: «Все же считают американца Гриффита изобретателем операторской панорамы. А в России Ханжонков сделал это гораздо раньше!». Вот она, возможно первая в мире операторская панорама, мы ее смотрим!»

ОТ ХАНЖОНКОВА: «Когда был готов к выпуску наш фильм «Песня про купца Калашникова» и уже широко разрекламирован, я был в Милане для закупки партии итальянских лент. Вдруг приходит срочная телеграмма: «Дранков снимает Калашникова!» Что делать? Мой итальянский друг Шламенко воскликнул: «Присылай ленту, сделаем тираж здесь». За трое суток мы напечатали сто копий, и я кинулся в Россию. Лента была выпущена на два дня раньше драковской. Позже я столкнулся с Дранковым и не преминул ему высказать возмущение его невиданной выходкой – воспользоваться чужой рекламой и сорвать продажу нашего фильма. «Ах, вы об этом? – легко и даже весело воскликнул Дранков. – Ведь вы же хорошо заработали, а я сильно проиграл. Так что же теперь?». Это было сказано с обезоруживающей искренностью! Да, начинались времена жестокой конкуренции, и срывы чужих премьер входили в обиход киножизни...».

Каждый фильм требует творческого «звукового решения». После записи и создания в монтаже дикторских фонограмм, предстояла работа по насыщению звукооряда атмосферой реальности, достоверности, музыкальных художественных приемов. Так как старые киноленты, входившие в фильм, были немymi, предстояло создать адекватный звукоряд. То есть приходилось искать свои решения. Как правило, мы использовали современные песни. Например, под изображение

фильма «Сцены из цыганской жизни» использовали, конечно, цыганскую песню. Фильм «Ухарь-купец» озвучили песней «Ехал на ярмарку ухарь-купец» в исполнении Кадочниковой. Под «Русалку», фрагмент из классической оперы Даргомыжского в исполнении Шаляпина. И так далее. В целом фильм получился весьма музыкальным. Тем более, что для основной «авторской» музыкальной темы мы попросили режиссера Юрия Мамина, прекрасного пианиста-импровизатора, создать нам несколько музыкальных тем в джазовых вариациях. Но там, где в сюжете не было фильмов и использовался разнообразный визуальный ряд из старой кинохроники, фотографий, афиш, различных спец-эффектов, 2D-дизайна, помимо музыкального оформления мы активно использовали фоновые шумы: поезд, птицы, дождь, гром, машины, трамваи, стрекот киноаппарата, печатную машинку «Ундервуд», цокот копыт и т. д. Работали по художественному принципу «оживить фотографию». Важно, чтобы звуковое решение и визуальный ряд не только нигде не контрастировали, не «спорили» между собой. А были органичным целым.

7.6. Выводы

Несколько выводов из моего опыта работы над документальным фильмом «Есаул Ханжонков и первые шаги русской фильму».

Первое, жанр документального исторического биографического фильма конечно требует от автора погружения в материал другой эпохи и создание в результате подробного сценария. При написании сценария требуются драматургические решения, создание конструкции, эпизодного построения фильма. Никто не отменял базовые принципы кинодраматургии для документальных фильмов.

Второе, документальный исторический биографический фильм требует закадрового повествователя, рассказчика. Если есть главный герой, наряду с основным повествователем лучше использовать и закадровое повествование от лица героя.

Третье, визуальный ряд в таком фильме, который создается из кинохроники, фото и газетно-журнальных фрагментов, должен быть не менее интересен, даже более, чем увлекательный рассказ закадрового повествователя.

Четвертое, очень помогает построению сюжета введение в фильм фигуры современного эксперта, который дает оценку прошедших событий, действовавших тогда личностей, комментирует их. Личность эксперта должна быть не менее интересна и значима, чем ваш герой.

Пятое, закадровые тексты от автора и от персонажа должны быть разговорными и «игровыми», чтобы зритель за ними чувствовал личное отношение.

Наконец шестое, музыкально-шумовое решение современного фильма, повествующего о далеком прошлом, это очень важный компонент, не менее важный, чем визуальный ряд. Он требует своей концепции и художественных решений. В конечном итоге создается единый звукозрительный образ фильма.

Заключение

Запечатлеть на экране естественное течение времени, исторические события, человеческие судьбы – всегда было важнейшей задачей неигрового кинематографа. Именно это и служило мотивацией съемки первых документальных фильмов Люмьеров, Джона Грирсона, Роберта Флаэрти, ставших классикой неигрового экрана.

Начиная с первых документальных фильмов, наблюдение было основным методом фиксации событий, определило базовые методы создания документальных фильмов: метод наблюдения, скрытая камера, привычная камера, репортажная съемка.

Еще в 1902 году Жорж Мельес воссоздал на экране коронацию короля Эдуарда VII, породив целое направление в эволюции мирового кинематографа – реконструкцию исторических событий, или как его еще называют – псевдодокументальный кинематограф.

Традиционно считается, что кинематограф братьев Люмьер лег в основу развития неигрового кинематографа. Кинематограф же Жоржа Мельеса породил игровую ветвь в развитии мирового кино. Однако, при ближайшем рассмотрении, оказывается, что это утверждение достаточно условно. Постановочные методы съемки применялись братьями Люмьер в фильмах, которые на протяжении всей истории кино, воспринимались не только зрителями, но и профессиональными кинематографистами как документальные.

Проблематика проведения четкой границы между игровым и неигровым кинематографом не является новой, она с разной степенью остроты, проявлялась постоянно в различные периоды и в различных кинематографических школах.

В настоящее время этот вопрос встает с еще большей актуальностью. Смена в кинематографе первичного носителя информации, активное внедрение методов и приемов создания документального фильма в игровом кино, заимствование игровым кинематографом многих аспектов телевизионной нормативности, ставит, как никогда, еще больше вопросов в проблеме видовой классификации кинематографа.

К документальному кино, пожалуй, как ни к какому другому виду киноискусства применима теория «комплекса мумии», выдвинутая Андре Базеном в его статье «Онтология фотографического образа», вошедшей в книгу «Что такое кино?». В отличие от игрового кино, где актеры «оживляют» на экране персонажей, документальное запечатлевает – «мумифицирует» людей реальных в настоящем, в момент их существования. Кинопленка, таким образом, навечно оставляет этих людей живыми, иногда – молодыми, словно бы тела их не поддаются старению или тлению, как мумии.

На заре кинематографа короткие ленты Люмьеров, такие как «Выход рабочих с фабрики», «Прибытие поезда», «Кормление младенца» и т. д. являлись ничем иным как первой запечатленной («мумифицированной») на кинопленке реальностью. Это был просто кусок живой жизни, вырванный из потока време-

ни. Статичная камера, отсутствие монтажа (тогда о нем еще даже и не догадывались), никаких режиссерских изысков в виде поиска ракурсов, создания образа или провокаций по отношению к героям. Кино еще не было искусством. Все художественные интерпретации действительности и технологические открытия были впереди.

Режиссеры-документалисты, как бы они не стремились к абсолютной достоверности, ищут свои авторские «репрезентационные коды». Один режиссер может представить нам некое отстраненное сухое фиксирование событий или жизни своих героев. Другой, что называется, «залезет под кожу» – и к тем, кто живет на его экране, и к зрителю, иногда до боли и отвращения. Третий покажет реальность и вовсе измененной, переосмысленной, пропустив материал через призму собственного человеческого и творческого опыта. Один добивается особых эффектов способами съемки объекта, другой создает фильм исключительно за монтажным столом, третьему удастся наполнить документальную картину неповторимой атмосферой за счет использования музыки и звуковых спецэффектов. И все это наши профессиональные инструменты.

Кино – это динамика жизни, стихийные явления природы, сутолока людской толпы; все, что проявляется в движении, что зависит от него. Объектив кинокамеры смотрит в мир.

Перечень литературы для самостоятельного изучения

1. Ангелов А. Практическая режиссура кино. – Москва : Издательство Deluxe, 2014. – 119 с., ил. – ISBN 978-5-8853-3544-7.
1. Атанесян А. Краткая инструкция для начинающего продюсера. – 2-е изд. – Москва : ОКИД-пресс, 2017. – 131 с. – ISBN 5-320-00380-3.
3. Балаш Б. Дух фильма. – Москва : ГИЗ Художественная литература, 1935. – 198 с.
4. Вертов Д. Статьи. Дневники. Замыслы. – Москва : Искусство, 1966. – 320 с., ил.
5. Гиппиус С. В. Гимнастика чувств. – Москва : АСТ, 2017 г. – 512 с. – ISBN 978-5-17-105229-4.
6. Долинин Д. А. Киноизображение для чайников : учебное пособие / СПб. гос. ун-т кино и телевидения (СПбГУКиТ). – Санкт-Петербург, 2000. – 111 с.
7. Ландо С. М. Фотокомпозиция для киношколы. – Санкт-Петербург : Политехника-сервис, 2009. – 320 с. с ил. – ISBN 978-5-904030-89-6.
8. Караганов А. В. Всеволод Пудовкин. Серия: Жизнь в искусстве. – Москва : Изд. Искусство, 1983. – 326 с.
9. Картье-Брессон А. Воображаемая реальность. – Санкт-Петербург : Лимбус Пресс, 2010. – 128 с. – ISBN 978-5-8370-0515-2.
10. Князев А. А. Основы тележурналистики и телерепортажа : учебное пособие. – Бишкек : Издательство КРСУ, 2014. – 16 с.
11. Кракауэр З. Природа фильма. Реабилитация физической реальности. – Москва : Искусство, 1974. – 442 с.
12. Кулешов Л. В. Кинематографическое наследие. Статьи. Материалы. – Москва : Искусство, 1979. – 239 с., 16 л. ил., портр.
13. Лазутина Г. В. Основы творческой деятельности журналиста. – Москва : Аспект Пресс, 2006 (Можайск (Моск.обл.) : Можайский полиграфкомбинат). – 239, [1] с. : ил.; 21 см.; ISBN 5-7567-0306-3 (В пер.)
14. Лотман Ю. М. Семиотика кино и проблемы киноэстетики. – Таллин : Издательство Ээсти Раамат, 1973. – 135 с.: ил.
15. Лукина М. В. Технология интервью : учебное пособие для вузов. – Москва: Аспект Пресс, 2003. – 188 с. – ISBN 5-7567-0283-0.
16. Майоров Н. А. Самые первые в истории развития мирового кинематографа // Мир техники кино : журнал. – Москва. – 2013. – № 3 (29). – С. 34–40. – ISSN 1991-3400.
17. Медынский С. Е. Мастерство кинооператора-документалиста. Часть вторая. Прямая съемка действительности. – Москва : 625, 2008. – 303 с. – ISBN 5-901778-04-9.
18. Песков В. М. Собрание сочинений в 12 т. – Москва : Terra-Книжный клуб, 2006. – (Василий Песков рассказывает). ISBN: 5-275-01381-7.

19. Прожико Г. С. Концепция реальности в экранном документе. – Москва : ВГИК, 2004. – 454 с. – ISBN 5-87149-093-X.
20. Рабигер М. Режиссура документального экрана. Монтаж : учебное пособие. – Москва : ГИТР, 1999. – ISBN 5-94237-020-6.
21. Рабигер М. Режиссура документального кино. – Москва : ГИТР, 2006. – 543 с., ил., портр., табл., факс. – ISBN 5-94237-020-6.
22. Розенталь А. Создание кино- и видеофильмов как увлекательный бизнес. – Москва : Триумф : Жуковский : Эра, 2000. – 351 с. – ISBN 5-89392-033-3.
23. Ромм М. И. Беседы о кинорежиссуре [Текст] / Михаил Ромм. – Москва : Бюро пропаганды сов. киноискусства, 1975. – 287 с., 1 л. портр.
24. Рост Ю. М. Групповой портрет на фоне века, фотоальбом – Москва : АСТ, 2008. – 250 с. с ил., – ISBN: 978-5-17-040758-3.
25. Соколов А. Г. Монтаж: телевидение, кино, видео [Текст] учебник. Ч. 1 / А. Г. Соколов. – 2-е изд. – Москва : А. Дворников, 2005. – 242 с. с ил. – ISBN: 5-9900144-3-0.
26. Соколов А. Г. Монтаж: телевидение, кино, видео [Текст] : учебник. Ч. 2 / А. Г. Соколов. – 2-е изд. – Москва : А. Дворников, 2003. – 210 с. – ISSN 0869-7914.
27. Соколов А. Г. Монтаж: телевидение, кино, видео [Текст] : учебник. Ч. 3 / А. Г. Соколов. – Москва : А. Дворников, 2003. – 206 с. – ISBN 5-9900144-1-4.
28. Станиславский К. С. Собрание сочинений [Текст] : в 9 т. Москва : Искусство, 1988–1999. – ISBN 5-210-00351-5.
29. Тарковский А. А. Уроки режиссуры : учебное пособие – Москва : ВИППК, 1993. – 92 с.
30. Урд П. Композиция кадра в кино и на телевидении. Перевод с английского. – Москва : ГИТР, 2005. – 194 с., ил. – ISBN 5-94237-011-7.
31. Утилова Н. И. Монтаж. – Москва : Аспект Пресс, 2004. – 167 с., ил., табл. – ISBN 5-7567-0354-3.
32. Эйзенштейн С. М. Монтаж. – Москва : ВГИК, 1998. – 588 с., ил., портр.; 24 см. – (Музей кино). – ISBN 0235-8212.

Приложение

Примеры написания закадрового «разговорного» дикторского текста к фильму

Текст Ведущего к научно-образовательному видеофильму (фрагмент): «Петербургские династии. Путешествие с вопросами и ответами». 26 минут, цвет, звук стерео.

Автор: Макаров Николай Витальевич, кинорежиссер.

ЖАНР: Фильм относится к научно-образовательному жанру.

Целевая аудитория – молодежь, старшеклассники. Помимо общеэкранной задачи существует и прикладная – служить пособием в школах, вузах, интернет-среде, других мультимедийных средах.

ГОЛОС виртуального экскурсовода (за кадром):

О Петербурге написаны сотни книг, сняты сотни фильмов, экскурсии проводят сотни экскурсий по закоулкам Питера.

А мы с вами отправимся на Выборгскую сторону.

Посетим Особняк семьи Нобель, Пироговская набережная, дом 19.

Старое здание ждет своего часа. В недалеком будущем оно превратится в культурно-деловой центр. Проект уже утвержден.

Не те ли это Нобели, давшие имя знаменитым Нобелевским премиям? Те самые.

Именно в этом здании Эммануил Людвигович Нобель настоял на реализации знаменитого завещания своего покойного дяди – Альфреда Нобеля. Вот здесь и родились Нобелевские премии.

А кого вы знаете из российских Нобелевских лауреатов?

Основатель династии – Эммануил Нобель – приехал на заработки в Петербург из Швеции в 1838 году. Сейчас сказали бы, что он был «шведским гастарбайтером».

Он открывает небольшую механическую мастерскую, где разрабатывает и изготавливает морскую мину особой конструкции. И успешно испытывает ее! А в 1842-м году российское правительство покупает патент на изобретение морской мины.

Вот еще вопрос – что такое «патент на изобретение»?

Этот успех позволил Нобелю перевезти семью из Стокгольма в Петербург.

А также создать совместно с генералом Огаревым «Механический колесный завод» с литейными мастерскими.

В 1851 году была основана фирма «Нобель и сыновья», которая во времена Крымской войны выполняла крупные военные заказы.

Кстати. А что вы знаете о Крымской войне?

Вскоре кончилась война, военные заказы прекратились, это привело к банкротству – то есть фирма закрылась.

В 1859 году Эммануил Нобель с женой и сыном Эмилом уезжают в Швецию. Но в Петербурге остаются его взрослые сыновья: Роберт, Людвиг и Альфред.

Они открывают «Товарищество нефтяного производства Братья Нобель» с офисом на Канале Грибоедова в доме 6. Кстати, совсем недалеко от Корпуса Бенуа, части Русского Музея. Мы сейчас с вами именно здесь, на канале Грибоедова.

Вот еще вопрос: как раньше назывался Канал Грибоедова?

Теперь поедем на Большую Невку.

В сквере на Петроградской набережной, дом 24, стоит Мемориальный знак, посвященный самому известному из братьев – Альфреду Нобелю. Он поставлен не так давно, в 1991-м году. Неподалеку находился дом, в котором прошли его детские годы.

Что это за странный памятник такой, как будто искореженный взрывом? Сейчас все узнаете.

Альфред Эммануилович Нобель – «русский Рокфеллер», как его называли в Европе. Инженер-химик, изобретатель и промышленник. Круг его исследовательских интересов был очень велик.

Но самые известные изобретения, первые опыты которых были проведены в России, связаны с производством динамита и других взрывчатых веществ. «Король динамита» – так называли одного из самых богатых людей планеты.

Есть легенда, что Нобель как-то хотел искупить вину перед миром за свои изобретения.

И свое состояние он завещал на создание Фонда международных премий за работы в области физики, химии, физиологии и медицины. А еще за деятельность по укреплению мира. Правильно, мы говорим о Нобелевских премиях.

Вопрос: где и когда проходит вручение этих премий?

Придемся дальше по набережным Большой Невки.

Владения Нобелей простирались от Пироговской и Выборгской набережной за Большой Сампсониевский проспект до Нюстадской улицы (ныне Лесной проспект). И далее – до Финляндской железной дороги.

Родной брат Альфреда – Людвиг Эммануилович Нобель создал «Механический завод «Людвиг Нобель», который стал выполнять военные и гражданские заказы – винтовки, снаряды, мины, станки.

Здесь разрабатывались прогрессивные технологии и готовились инженеры и рабочие высокой квалификации.

Но наибольшую известность в тот период завод приобрел, выпуская уникальное оборудование для зарождавшейся в России нефтяной промышленности!

Фактически на «Механическом заводе «Людвиг Нобель» и в «Товариществе нефтяного производства «Братья Нобель», основанном в 1879-м году, была создана современная технология бурения скважин и добычи нефти.

Людвига Нобеля можно смело назвать отцом русской нефтяной промышленности.

А знаете ли вы, что на этом заводе – впервые в мире – начато изготовление железнодорожных нефтяных цистерн, созданы конструкции специальных емкостей для хранения нефти. А брат Людвига Альфред изобрел нефтепровод!

Пройдемся теперь по Лесному проспекту Выборгской стороны.

Мы не минуем два красивых особняка. Дом 21 – особняк Эммануила Нобеля, сына Альфреда Эммануиловича. А рядом – Народный дом, который он построил для рабочих своего завода в начале прошлого века.

Перейдем проспект. Прямо напротив Нобели выстроили целый квартал, где жили сами и рабочие их завода.

А теперь расскажем о сыне.

Эммануил Людвигович Нобель родился и учился в Петербурге, в Политехнической школе в Берлине, в Стокгольмском Технологическом институте.

В 1908-м году после смерти отца, занял директорский пост на «Механическом заводе «Людвиг Нобель» и в Товариществе «Братья Нобель».

А что это за громадные буквы до сих пор видны на красной фабричной стене – «РД» – на Большом Сампсоньевском проспекте?

История такая. Под руководством Эммануила Нобеля-сына впервые в мире разработан и изготовлен дизельный двигатель на сырой нефти и начато серийное производство таких двигателей. За уникальность конструкции они получили официальное, признанное во всем мире, наименование «русский дизель».

В 1919-м году завод был переименован в «Русский дизель» – о чем свидетельствует эта эмблема на стене.

Вы знаете, что такое дизельный двигатель?

Нобели были не только талантливыми изобретателями и предпринимателями. Благотворительная деятельность, которую они вели, в первую очередь распространялась на народное образование, здравоохранение, науку, помощь солдатам русской армии во время военных действий.

Поддержка деятельности Русского Технического Общества, пожертвования Императорскому Институту экспериментальной медицины, Пулковской обсерватории, Академии наук, содержание школы и санатория для детей рабочих и служащих завода «Людвиг Нобель», технических курсов для рабочих.

Эти традиции, заложенные еще Людвигом Нобелем, поддерживали и развивали другие представители династии.

Еще один архитектурный адрес: Санкт-Петербургский государственный медицинский университет имени академика Павлова.

Перенесемся туда. Посмотрите-ка вокруг: ведь это целый студенческий город!

Кстати. А что вы знаете о Павлове и его собачках?

Вот здесь, улица Льва Толстого, дом 6–8, в 1897-м году был основан Санкт-Петербургский женский медицинский институт и связан с именем **Марты Нобель**. На здании бывшей факультетской хирургической клиники установлена

доска в память Марты Нобель-Олейниковой. Вот она. Но о ее уникальной судьбе, ребята, разужайте сами.

А нам пора заканчивать наше путешествие. Вернемся в сердце Петербурга, к Петропавловской крепости...

Дикторский текст к фильму

«РЕЛИГИОЗНЫЙ ПЕТЕРБУРГ. СВЯЗЬ ВРЕМЕН»

Автор и режиссер Н. В. Макаров

(фрагмент).

ДИКТОР:

Наш фильм посвящен многонациональному городу на Неве.

Петербург всегда отличался веротерпимостью и по праву считается городом мировых религий. Люди разных вероисповеданий, национальностей, культур мирно уживались в Петербурге.

На Невском проспекте всегда соседствовали храмы: католический, шведский, финский, армянский, лютеранский немецкий, гугенотский французский, реформаторский, голландский.

Сегодня в Санкт-Петербурге официально зарегистрированы и действуют 426 религиозных объединений. Из них централизованных – 10, местных – 394, духовных образовательных учреждений – 19, монастырей – 3.

Более 30 конфессий и деноминаций.

В зрительном ряде камера кружится вокруг Ангела Петропавловки, теряет его в солнечных бликах.

Титр: ГЛАВА ПЕРВАЯ

В зрительном ряде перед нами проходят гравюры и портреты Петра, его сподвижников, гравюры начала строительства нашего города. Лица простых крестьян-строителей. Они каменщики, плотники, землекопатели... Появляются первые здания, мосты, храмы... Проходит череда Указов, Манифестов и иных старинных документов, о которых рассказывает диктор. (используются материалы Публичной библиотеки и др. источников)

ДИКТОР:

Еще до основания Петербурга Петр Первый в 1702 году издал манифест, в котором приглашал на работу иностранных специалистов из Европы и других стран. Помимо льгот, кот. обещал царь мастерам и инженерам всякого рода, указано было, что «Никто не будет иметь в отправлении веры своей препятствий».

Грандиозная многолетняя эпопея строительства новой столицы потребовала сотни и сотни рабочих рук. Отовсюду стекались люди различных вероисповеданий. Они селились, образовывали диаспоры, молились «своему богу», и строили, строили, строили...

Хотя и с преобладанием русского населения, но, по сути, складывался будущий многонациональный город, город «многих вер».

В 1720-м царь распорядится перевести на русский язык католический, лютеранский и кальвинистский катехизисы.

Во многом и поэтому так заманчиво звучали посулы русского государя для всех иноземцев попытать счастья в России.

Приезжали специалисты, рабочие. затем перевозили в Питербурх свои многочисленные семьи.

В зрительном ряде: гравюры и рисунки плавно сменяются современными улицами, храмами различных конфессий, лицами современных людей различных национальностей, строительством и реставрацией храмов города...

Их сменяют архивные портреты императоров, парадные портреты иностранцев: здесь и вельможи на гос. службе, и инженеры, и военные... Мы приближаемся к началу XX века (хроника дореволюционного Петербурга).

ДИКТОР:

Так складывался неформальный статус Петербурга как города веротерпимости.

Статус этот «высочайше» поддерживался и дальше.

В 1762-м году Петр Третий издает указ «О равенстве всех исповеданий».

В 1773-м последовал указ Екатерины Второй «О терпимости всех вероисповеданий».

Впоследствии Александр Дюма, путешествуя по России, отмечал столицу России как город многонациональный и город терпимости веры. Писали об этом и многие иностранцы.

Александр Первый провозгласил, что «Каждая вера равную свободу имеет и ни одна над другими не преимуществоет», а последний русский император в 1905-м году издал Манифест «О свободе вероисповедания».

В зрительном ряде: дореволюционная хроника, где мы видим различные храмы, крестные ходы, народные гуляния...

ДИКТОР

В праздники и выходные дни бывшие иностранцы, многочисленные в прошлом переселенцы шли «в свои храмы» – за молитвенной поддержкой душевных сил, за советом и просто нуждаясь в отдохновении и общении.

Поэтому неудивительно, что в нашем городе сосуществуют храмы различных религий мира. Появлялись они как правило в районах и кварталах, где компактно проживали те или иные диаспоры.

Хочется вспомнить слова французского писателя Теофиля Готье. Он дважды посетил Россию и в 1858 году писал: «Лессингу, автору „Нагана Мудрого“, понравился бы Невский проспект, так как его идеи религиозной терпимости здесь прямо-таки претворены в жизнь, и самым либеральным образом. Буквально нет ни одного вероисповедания, какое не имело бы своей обители, своего храма на этой широкой улице».

Налево – голландская церковь, лютеранский храм Святого Петра, католическая церковь Святой Екатерины, армянская церковь, не считая в прилегающих улицах финской часовни и храмов других сект Реформации. Направо – русский Казанский собор...

Все эти Божьи обители стоят в одном ряду с жилищами людей, за исключением Казанского собора, который перерывает общую линию изящным полу-

кругом, напоминая восхитительную колоннаду собора Святого Петра в Риме, выходит на обширную площадь».

Любопытно, что Александр Дюма, также побывавший в Петербурге, назвал Невский проспект «улицей веротерпимости».

В зрительном ряде: ПРАЗДНИК ПАСХИ в храмах разных конфессий.

Казанский собор. Митрополит ведет ночное богослужение. А наутро (для тех, кто не успел накануне) священник обходит длинные столы с куличами, пасхой, пасхальными яйцами и иной снедью. «Христос Воскресе!» – весело восклицает он, окропляя всех стоящих. «Воистину Воскресе!» отвечают веселые прихожане.

К Армянской церкви утром невозможно пробиться. Внутри мамы, дети, старики и младенцы... Из рук в руки к алтарю передают корзины с пасхальной снедью для освящения. о. Саркис благословляет прихожан и приглашает на площадь перед церковью. Здесь уже накрыты столы и всем желающим предлагают лаваш и горячую баранину. Весело играет фольклорный ансамбль, молодежь лихо демонстрирует искусство национального танца... (Вдруг с неба хлопьями валит снег!)

В католическом храме с. Екатерины торжественно звучит орган. Костел полон людей. Восемь священников в белом облачении во главе с бенедиктинцем о. Мачеем (Русецким) причащают прихожан. Медленно и торжественно люди движутся к причастию. А после, во внутреннем дворике, конечно же праздничная трапеза. Здесь общаются на русском, польском, финском, английском и даже на корейском языках.

А недалеко от храма гудит-живет многоликий Невский проспект...

Титр: ГЛАВА ВТОРАЯ

В зрительном ряде: Невский проспект. Костел св. Екатерины. Камера медленно объезжает его. Поднимается по ступенькам, заходит внутрь. Сейчас он пуст. нас встречает о. Игорь (Чабанов)

ДИКТОР:

В домах № 32–34 на Невском проспекте находится римско-католический костел Святой Екатерины Александрийской.

К его созданию причастны три петербургских архитектора. Еще в 40-х годах XVIII столетия архитектор П. Трезини решил построить костел в глубине линии застройки Невского проспекта, выдвинув на саму линию два симметричных дома. Построили лишь дома, а архитектор Ж.-Б. Валлен-Деламот выполнил другой проект костела, строительство которого началось в 1762 году. В дальнейшем строительством руководил еще один архитектор – А. Ринальди.

Храм освятили в 1783 году. Удивительно красивый фасад костела часто сравнивают с аркой «Новой Голландии». Интерьер храма порадовал современников своим великолепием: скульптура, живопись на сводах и куполе, витражи. Екатерина II подарила прекрасную работу художника Я. Меттенмейтера – образ Святой Екатерины, который возвышался над алтарем. Немецкие мастера изготовили орган, звучание которого восхищало присутствующих.

При храме существовала школа мальчиков и девочек, а библиотеку составляли около 60 тысяч редких изданий.

В храме бывали гости столицы: Т. Готье, Ф. Лист, О. Бальзак, А. Мицкевич, А. Дюма. Архитектора О. Монферрана отпевали здесь в 1855 году... В настоящее время здание возвращено Католической Церкви.

В зрительном ряде: Беседа с о. Игорем (Чабановым)

(Мы ходим по костелу и беседуем):

С самого начала католики были среди тех, на кого Петр и его преемники опирались в реализации замыслов. Среди них министры Гордон, Чарторыйский, Нессельроде, военачальники Барклай-де-Толли и многие другие. Архитекторы, художники, инженеры, рабочие, воины, сражавшиеся за Россию.

Служение Отечеству, выполнение гражданского долга является для католика формой «социальной диаконии». Ведь прежде всего церковь формирует совесть в человеке. В Энциклике «Бог есть Любовь» Папа Бенедикт XVI писал, что Церковь не может и не должна брать на себя бремя участия в социальной и политической борьбе... не может и не должна замещать Государство.»

Строго говоря вклад католиков в историю и будущее нашего города – это вклад хорошими гражданами.

В зрительном ряде: мы на Ковенском переулке. Прекрасный костел Лурдской Божией Матери освещен ярким солнцем.

Внутри просторно, прохладно и тихо.

Мы продолжаем беседовать со. Игорем (Чабановым)

Особое место в повседневной жизни нашей церкви всегда занимала благотворительность. В Петербурге действуют отделения благотворительных организаций Каритас и Мальтийская служба помощи. Первая ведет около 40 программ для больных и нуждающихся. Мальтийская служба организует 500 ежедневных обедов для бедных и помощь одной из городских ночлежек.

Мы с вами побываем обязательно побываем на одном из таких обедов.

В нашем городе уже много лет живет удивительная женщина сестра Франсуаза.

Она постоянно помогает ВИЧ-инфицированным женщинам, заключенным в Крестах. Это практическая поддержка и поддержка добродетельной любовью.

Мы обязательно познакомимся с ней. Но ко мне уже пришли...

В зрительном ряде: в одном из приделов костела о. Игорь уже в облачении священника крестит младенца. Счастливые родители стоят рядом...

Улица. Ковенский переулок. Храм органично вписан в ряд городских домов.

Камера переносится вновь на Невский проспект. Армянская церковь Святой Екатерины.

Титр: ГЛАВА ТРЕТЬЯ

Камера медленно объезжает его. Поднимается по ступенькам, заходит внутрь. Сейчас он пуст. нас встречает о. Саркис (Чопурян)

ДИКТОР:

На северной стороне Невского проспекта находится красивый храм. Армянская церковь Святой Екатерины. При строительстве Армянской церкви, как ее чаще называют, использован тот же прием: жилые дома, входящие в архитек-

турный ансамбль церкви, возведены по линии застройки проспекта, а здание храма – в глубине участка. Проект разработал архитектор Ю. М. Фельтен, строительство длилось в 1771–1780 годы на средства видного деятеля армянского освободительного движения второй половины XVIII века, коммерсанта Ованеса Лазаряна (И. Л. Лазарев). Армянская церковь – памятник архитектуры раннего классицизма. В храме, переданном в 1993 году армянской религиозной общине, ведутся богослужения. Жилые дома по обеим сторонам храма возводили разные архитекторы и в разное время. Любопытно отметить, что в доме № 42 с 1854 по 1872 год жил поэт Ф. И. Тютчев.

В зрительном ряде: о. Саркис водит нас по храму, рассказывает, показывает.

Религиозное сознание открывает сердце человека Богу и сердцам других людей. Открытие сердец друг другу и создает общегородскую атмосферу, формирует светлую ауру над городом.

Именно таким – светлым и счастливым – видится мне Петербург в ближайшем будущем.

(Мы подходим к алтарю, украшенному национальным орнаментом)

Если искренне говорить, взаимоотношения между конфессиями являются естественной необходимостью в любом обществе и стране. Но для такого многонационального, многоконфессионального города как наш Петербург,

их слаженное, общепольное сотрудничество – которое и происходит – это важный рычаг формирования гражданского общества, толерантности и стабильного социального климата.

КАМЕРА вглядывается в детали храма. Сквозь стены будто проявляются старые фотографии: коллективные и индивидуальные портреты людей (прихожан).

ДИКТОР:

Будучи одной из первых общин Петербурга, армянская диаспора, объединенная вокруг Церкви, вносила свой вклад в процветание Северной столицы. Об этом говорят десятки и десятки имен, оставивших глубокий след в культуре России, науке, экономике, политике, военном искусстве. Лазарев, Абамелек-Лазарев, Аргутинский-Долгоруков, Десянов, Лорис-Меликов, Орбели, Тер-Гукасов, Серебряков и многие другие. Жизненный подвиг и вклад в процветание России этих представителей армянского народа и диаспоры описан в десятках монографий.

В зрительном ряде: о. Саркис крестит младенца. Звучат молитвы на армянском языке, которым, склонив головы, внимают родители и присутствующие.

(Кроме праздника Пасхи, мы побываем на праздниках Вознесения Господня, Дня Святой Троицы, Преображения)

Титр: ГЛАВА ЧЕТВЕРТАЯ

В зрительном ряде: современная перспектива Невского проспекта сменяется старыми гравюрами. В соответствии с текстом диктора идут портреты Брюлова, Мусоргского, Росси и других... Здание Лютеранской церкви.

ДИКТОР:

На четной стороне Невского проспекта стоит лютеранская церковь Святых Апостолов Петра и Павла. В 1730-х годах на этом месте стояла «кирха на

перспективе». Лютеранская церковь и дома при ней построены в 1832–1838 годах. Автор проекта – А. П. Брюллов. Здание церкви устремлено ввысь за счет двух трехъярусных симметричных башен, расположенных на углах. Позади церкви располагалось каменное двухэтажное здание школы – «Петершуле». В этом учебном заведении воспитывались композитор М. П. Мусоргский, архитектор К. И. Росси, врач К. А. Раухфус и многие другие известные люди. Интересен тот факт, что в зале «Петершуле» в марте 1880 года состоялся концерт, составленный из произведений П. И. Чайковского, на котором присутствовал сам композитор.

А в самой лютеранской церкви Петр Ильич обучался игре на органе.

В зрительном ряде:

Мы внутри прекрасного интерьера храма.

С нами беседует Президент Генерального Синода ЕЛЦ Александр Пастор:

– В романе «Доктор Живаго» Пастернак писал, что атеистический переворот привел к распаду общества, к потере чувства причастности людей к своей собственной истории.

Образ религиозного Петербурга в 21 веке формирует осознанная необходимость вернуться к духовным корням нашей цивилизации. В нашем многоконфессиональном городе это вопрос номер один. И решать нам его сообща, во взаимодействии всех конфессий.

Наши взаимоотношения с другими конфессиями можно охарактеризовать как братские отношения. Принятая Правительством города программа «Толерантность» обеспечивает новые возможности для углубления и сотрудничества этих братских межконфессиональных отношений.

Ведь главные постулаты всех конфессий основаны на любви и веротерпимости.

В зрительном ряде: Гравюры и фотографии истории Лютеранской общины в Петербурге из архивов ЕЛЦ и других источников. (Собеседник рассматривает их, комментирует).

ДИКТОР:

Вклад лютеранской церкви в историю и культуру города трудно переоценить. Достаточно вспомнить, что сама идея – построить здесь новую столицу Российской империи, как окно в Европу родилась у Петра во-многом под влиянием его знакомства с лютеранами. Первые лютеранские общины появились одновременно с основанием города.

Членами их были многие выдающиеся деятели – Миних, Эйлер, братья Брюлловы и другие. При лютеранских храмах были основаны Питершуле и Аннершуле, где воспитывались многие выдающиеся представители не только немецкой диаспоры Санкт-Петербурга. Выпускниками являлись представители других национальностей нашего многонационального города.

И сейчас храм продолжает традиции. При храме плодотворно работает Российско-немецкий Центр встреч, проходят благотворительные концерты, другие мероприятия.

Учебное издание

Н. В. Макаров

ОСНОВЫ СОЗДАНИЯ НЕИГРОВОГО ФИЛЬМА

Учебное пособие

Верстка Е. А. Соловьевой
Дизайн обложки Е. А. Соловьевой
Выпускающий редактор А. С. Шитова

Подписано в печать 01.10.2021. Формат 60×90/16.
Усл. печ. л. 6,75. Уч.-изд. л. 6,75 Тир. 500 (1-й завод 1–50). Зак.
ФГБОУ ВО «Санкт-Петербургский гос. ин-т культуры»
191186, Санкт-Петербург. Дворцовая наб., 2. Тел. 8(812)318 97 16
Отпечатано с готового оригинал-макета
в типографии ООО «Первый издательско-полиграфический холдинг»
(ООО Первый ИПХ)
194044, Санкт-Петербург, Б. Сампсониевский пр., д. 60, лит. У