

**МИНИСТЕРСТВО КУЛЬТУРЫ РЕСПУБЛИКИ ДАГЕСТАН
РЕСПУБЛИКАНСКИЙ ДОМ НАРОДНОГО ТВОРЧЕСТВА**

«КИНО В НАРОДНОМ ТВОРЧЕСТВЕ»
*(Методические рекомендации в помощь операторам и
режиссерам муниципальных студий и видеолюбителям)*

Махачкала, 2011 г.

Уважаемые коллеги!

Сотрудничество и творческое общение Республиканского Дома народного творчества Министерства культуры Республики Дагестан с муниципальными студиями республики продолжается почти 10 лет.

За это время прошло три совместных семинара, где мастер-класс вел известный режиссер, заведующий кафедрой режиссуры телевидения С.-Петербургской Государственной Академии театрального искусства А. Мелентьев; изданы два учебно-методических пособия в помощь операторам, режиссерам и сценаристам муниципальных студий; прошло восемь открытых региональных конкурсов видеопрограмм и видеороликов о народном творчестве «Радуга», где участвовали и муниципальные студии, и видеолюбители районов и городов республики.

Региональный конкурс в Дагестане стал проводиться с 2003 г. по аналогии с некогда известным Международным фестивалем-конкурсом телевизионных программ о народном творчестве «Радуга», который существовал на Центральном телевидении в Советском Союзе. На последнем конкурсе «Радуга» в 1995 г. в Калининграде документальный фильм из Дагестана «Чудак из Чукна» о мастере народной хореографии Джамалутдине Муслимове получил призовое место и диплом.

Фильм «Чудак из Чукна» затем был представлен на международных фестивалях фольклора в Польше, Испании, Португалии.

Надеемся, что наша с вами совместная деятельность и впредь будет направлена на сохранение народных традиций, обрядов и праздников, создания позитивного имиджа республики, художественно-эстетического, патриотического, интернационального воспитания детей и молодежи.

Данный методический сборник содержит необходимую информацию для работников муниципальных телестудий и видеолюбителей. В отличие от ранее изданных в сборнике даются конкретные рекомендации по съемке и монтажу качественных сюжетов, написанию сценария, записи интервью с разными по возрасту и официальному статусу респондентами. Таким образом, мы в своих учебно-методических рекомендациях переходим от теории к практике.

Надеемся, что наше творческое содружество продолжится в новых интересных телевизионных на тему народной художественной культуры, этнографии и краеведения.

Кино в народном творчестве

Работа на телевидении предполагает оперативность и слаженность действий команды корреспондента, оператора, монтажера и редактора (продюсера). Кроме того, в жизни бывают ситуации, когда корреспонденту приходится снимать и монтировать сюжет самому. Поэтому знание вопросов телесъемки хотя бы в теории – составная часть работы корреспондента. **Перед выездом на съемку корреспондент должен четко и ясно объяснить оператору предмет предстоящей съемки и дать максимально полное представление о том, что и как он будет снимать.** Если оператор сразу уверяет, что знает всё – объяснить ничего не удастся, и проблемы с монтажом возникнут у всех.

Среди основных понятий важнейшее место занимает понятие КАДР. В кино и телевидении **кадр - это изображение части пространства, заключенное в рамках экрана и видимое в каждый данный момент.** В силу того, что телевизионное действие имеет не только пространственные, но и временные характеристики, **понятие "кадр" подразумевает и протяженность во времени, то есть длительность пребывания изображения на экране.** Кадром называют также часть телевизионного произведения, снятую в отрезок времени непрерывной работы камеры. В сочетании с временными характеристиками говорят о **длинном кадре, коротком кадре, микрокадре.** В практике многих телестудий в последние годы получило распространение смешение понятий "план" и "кадр", говоря "план", подразумевают протяженность во времени ("длинный план", "короткий план"), хотя в этих случаях следовало бы говорить о "кадре".

План – это масштаб изображения, характеристика кадра. Наиболее употребительное деление планов - на три вида: **общий, средний и крупный.** Более точное - на шесть видов:

- дальний план (объект и окружающая его обстановка);

- общий (объект в полную величину);

- средний план (условно - человек до колен);

- поясной план (человек по пояс);

- крупный план (голова человека);

- макроплан (деталь, например, глаза).

Важнейшим элементом любого кадра является наличие action'a, действия, пусть даже и минимального. Если снимается крупным планом флаг на каком-то здании, нужно дождаться момента, когда он станет развеваться на ветру, еще лучше, если на флагшток сядет птичка и т.д. **В кадре должна присутствовать жизнь, «картинка должна жить», должен быть «лайф».** В плоскости таких динамических характеристик обычно выделяется четыре самостоятельных вида съемок.

1. Статичный кадр. Наименее желателен к применению. В кадре нет движения. Этот вид съемки допустим только в особых случаях. Например, при съемке таблички у входа в здание, какого-либо текста и т.д. То есть, в тех случаях, когда кадр содержит информацию, необходимую зрителю, которую он должен прочитать. Иногда снимают статичным кадром человека, пытаясь таким образом передать его особое состояние, однако, ограниченность хронометража кадров в репортажных жанрах редко позволяет использовать статичный кадр в таких целях. Впрочем, такой кадр относился бы уже к разряду психологических, практически неприменяемых в репортажной практике. Изредка статичный план может служить для усиления текста: показать разруху, отсутствие

жизни, безмолвие. Правда, и в этом случае имеет право присутствовать в кадре движущийся объект: например, качающееся на ветру дерево. Важно одно – кадр телевизионный – это не фотография, несмотря на генетическую общность, это уже разные жанры визуальной информации.

2. Динамичный план. Жестко стоящая камера, неизменное фокусное расстояние объектива, в кадре присутствует естественное движение. Наиболее предпочтительный вид съемки в репортажных жанрах.

3. Искусственный динамичный план. Эффект движения создается в результате движения камеры (панорама) или изменения фокусного расстояния объектива (отъезд-наезд). В репортаже относительно чаще приемлема короткая панорама. Панорама должна быть законченной: начав движение от какого-то объекта, показ которого соответствует содержанию сюжета, камера должна остановиться на другом объекте аналогичного свойства. Например: от говорящего человека к слушателю.

4. Комбинированный динамичный план. Комбинация реального и искусственного движения. Самое простое - сопровождение камерой движущегося объекта. Иногда используется и сочетание двух последних видов съемки, причем, объединяющее и панораму, и работу трансфокатора объектива. Едва ли не самый сложный в исполнении, но в то же время этим планом можно дать очень большое количество видеoinформации.

Stand-up (корреспондент в кадре).

А. Корреспондента необходимо снимать на фоне, который очевидно связан с описываемым событием.

Б. Оператор должен сообщать корреспонденту об очевидных нелепостях в его внешнем виде и совместно с корреспондентом ликвидировать их. Микрофон в кадре категорически нежелателен. Глобальные тенденции

мировой тележурналистикой практики в работе с микрофонами:

1. Синхрон и особенно stand-up пишутся только на "петличку". Все прочее - запрещено как анахронизм. А вот в оперативном репортаже из "горячей точки" или с места какого-то экстремального события пользование петличкой может быть оправданно лишь в том случае, если у вас просто отсутствует другой микрофон.

2. Логотип телекомпании или телепрограммы на микрофоне оправдан исключительно в том случае, если в кадре есть другие микрофоны, если только ваш - логотип запрещен.

Основные методы съемки

1. Несинхронная съемка, т.е. обычная съемка без звука. Главный совет здесь: никогда не пытайтесь использовать случайно записанный камерной "пушкой" звук в качестве синхрона. Этот микрофон предназначен ТОЛЬКО для записи интершума и только для него этот звук и годится.

2. Синхронная съемка: сразу, до съемки решайте, как будет оператор его снимать. В общем виде **все синхроны делятся на официальные выступления и интервью, открытые и скрытые.**

Выступления, интервью, пресс-конференции

А. Для монтажа берутся кадры, где интервьюируемый снимается в фас или, в крайнем случае, в полупрофиль.

Б. Оператор может менять крупность, только когда задаются вопросы.

В. Не берутся "отъезды-наезды" в то время, когда человек говорит.

Г. Оператор должен использовать как минимум две разные крупности.

Д. Если будут нужны перебивки для последующего монтажа, договоритесь, снимать их до или после выступления или интервью, в крайнем случае – во время.

Е. После записи интервью попросите оператора снять общий план с обратной точки (из-за спины интервьюируемого), а также крупные планы молчащих корреспондента и интервьюируемого.

3. До начала пресс-конференции попросите оператора снять, как входят и рассаживаются по местам участники этого события, а после окончания, как встают и выходят.

1. Официальное выступление: здесь все должно быть подчиненно задаче акцентирования внимания на выступающем. Т.е. никаких лишних деталей, тем более личного характера. Основные планы - средний и американский средний. Ракурс обычно берется фронтальный «от пупа». Общий план достаточно дать 2-4 раза, чтобы зритель сориентировался в пространстве, напр. в начале и в конце, под титры (можно использовать также в качестве перебивки). Т.е. здесь требуется предельная строгость и даже аскетизм кадра. Микрофон должен быть или скрыт, или стоять на столе, прикрытый чем-нибудь (напр. настольным календарем и т.п.), но не в коем случае не в руках у выступающего.

2. Официальное интервью напоминает выступление, но предполагает большую открытость (не в коем случае не акцентированную) ситуации съемки, присутствие в кадре журналиста, который, однако, в этом случае так же не может быть персоной, а выступает как «представитель зрительской аудитории». Прямое обращение к зрителям здесь возможно только в начале и в конце интервью. Никаких перебиваний и, тем более, спора с выступающим быть не может: вопрос, ответ с четкой

точкой в конце, следующий вопрос. Микрофон может быть в руках у журналиста, но лучше его поставить на стол. Акцент здесь, как и в случае официального выступления, делается именно на интервьюируемом.

А. Готовясь к интервью, не надейтесь на общее знание темы, ВСЕГДА составляйте «вопросник», но старайтесь НИКОГДА им не пользоваться на съемке. Обратите внимание, как неприятно выглядит уткнувшийся в бумажку перед очередным вопросом и даже во время ответа интервьюируемого ведущий. Но не менее неприятно смотреть и на человека, косноязычно или с запинками формулирующего вопрос. Кроме того, существует и психологический закон общения, выраженный в краткой бытовой формуле: «Каков вопрос – таков ответ».

Б. Когда только возможно, прячьте микрофон (если, конечно это не та ситуация, когда микрофон обязательно должен быть в руках у интервьюера; но это не должно быть правилом – скорее исключение). Прошу прощения за грубоватое сравнение, но оно действительно: обращали внимание, на что похожа форма большинства микрофонов? Не хватает ассоциаций – откройте Фрейда. Теперь понятно, ЧЕМ Вы человеку в лицо тычете?!

В. Никогда ни при каких обстоятельствах микрофон не должен переходить из рук интервьюера к кому бы то ни было. Микрофон во время интервью - это «жест управления ситуацией».

Не таскайте микрофон “изо рта в рот” - если помещение не зашумлено, достаточно выбрать некое среднее расстояние между Вами и интервьюируемым, где-то на уровне груди, и только поворачивать головку - чувствительности среднего микрофона обычно бывает достаточно.

Г. Запретите себе команды типа “мотор”, “начали”, “стоп”, так же как все переговоры вроде: “что, начали?”, “мы пишем?” “камера работает” и т.п. Найдите им человеческие синонимы и произносите всегда спокойным “бытовым” голосом. Еще лучше - имейте систему незаметных условных знаков для команд оператору и остальным членам команды. Всяческие отмашки рукой и т.д. тоже недопустимы (достаточно пальцев) - то, что обычно стимулирует актера, обычного человека сбивает, а то и шокирует.

Д. Просите оператора отключать (если есть тумблер или функция в меню) или заклеить на камере сигнальный светодиод записи: интервью незаметно для героя началось, идет хороший разговор, и вдруг человек видит красный глазок и понимает, что идет запись. Вы и глазом не успеете моргнуть, как его поведение изменится.

Е. Не увлекайтесь трансфокатором, всякими движениями и спецэффектами, если это специально не стоит в задаче и стилистике, «тормозите» оператора и не берите их без крайней нужды в монтаж: это слишком сильные средства, чтобы растрачивать их попусту (зачем кувалда там, где достаточно отвертки), а действие и динамика в кадре и монтаже обычно гораздо выразительнее динамики камеры.

Интервью и интервьюер

Существует несколько разновидностей интервью, знать которые необходимо хотя бы для того, чтобы не оказаться в роли известного русского народного персонажа, который плакал на свадьбе и плясал на похоронах. **Есть информационные интервью, есть портретные и проблемные** (относящиеся к публицистике — о чем речь впереди). **Есть уличные** — типа "вокспоп"

("глас народа — глас божий", у нас их называют "интервью-анкета").

Разумеется, человек присутствует в любом из вариантов, но портретное публицистическое интервью отличается от информационного или "воксποпа" так же сильно, как произведение фотохудожника от моментальной фотографии на пропуск. Просматривая интервью, изготовленные на молодых студиях, убеждаешься: некоторые журналисты, задавая одни и те же стандартные вопросы ("Что вам нравится?", "Что не нравится?", "Над чем сейчас работаете?", "Расскажите что-нибудь о...", "Что больше всего запомнилось?", "Что вы цените в искусстве?" и т. п.), — полагают, что этот набор, выученный раз и навсегда, позволяет обращаться к любому человеку. Причем часто создается впечатление, что интервьюер заранее знает правильные ответы на любой вопрос. Такое интервью — как дежурное блюдо: есть можно, но только по привычке. Никаких новых впечатлений оно не дает.

Серьезный интервьюер придумывает вопросы всякий раз новые — исходя из того, с кем предстоит беседовать и в какой ситуации. Хороший вопрос — вещь одноразовая. И интервью — тоже. Если перед вами на экране две личности — журналист и его герой, если они интересны друг другу, если между ними завязался интересный разговор, значит, вы смотрите или слушаете интервью. Если всего этого нет — значит, вам навязывают безвкусное дежурное блюдо.

Информационные интервью делятся на два основных вида: есть "интервью-факт" и "интервью-мнение". Надо хорошенько понять, что именно вы хотите получить, скажем, на месте происшествия. Например, репортер ищет свидетелей того, как загорелся дом или как машина сбила человека. Рядом окажется немало

любителей порассуждать о пожарной безопасности или о том, как гоняют "новые русские". Если ваша задача — раздобыть факт, вам такие собеседники не нужны. Если же, наоборот, вам нужны мнения — тогда другое дело. Бывает досадно, когда вместо выяснения фактов увлекается эмоциями ведущий "Сегоднячка" или иной передачи, куда зрители звонят по телефону. Еще не выяснена суть дела — а у ведущего уже на устах дежурная шуточка, уже едем дальше... Репортер, берущий информационные интервью, занимает определенную позицию: он ведет поиск документального материала от имени зрителя.

Открытый синхрон, как интервью, так и монолог, уже даёт гораздо больше свободы. Это и возможность присутствия в кадре журналиста, и его открытая работа на камеру (вплоть до регулярного прямого обращения к зрителям), попадания в кадр съемочной и другой аппаратуры. Здесь вы можете творить все, что угодно: от официоза, до полного абсурда – в зависимости от выбранной Вами стилистики и жанра.

Скрытый синхрон, также неважно, в монологе или диалоге, подразумевает создания у зрителя ощущение подсмотренности, непреднамеренности ситуации. Все, что как-то касается технической стороны и самой ситуации съемки должно быть предельно скрыто. Никаких микрофонов, фонарей, проводов, вопросов из-за камеры и т.п. в кадре быть не может. Даже взгляд героев в камеру может быть только случайным. Т.е. у зрителя должно создаться ощущение скрытой камеры. Прячь же микрофон можно где угодно: начиная от скрытой по лацканом пиджака петлички, до записи с микрофонной "пушки". Если нет ни того, ни другого, соорудите муляж книги (коробку формата большой книги с наклеенной обложкой), положите ее корешком к камере и спрячьте

туда микрофон (в торцах делаются мелкие дырки, а остальное пространство внутри обклеивается поролоном). И таких муляжей можно придумать сколько угодно.

Съемка движущихся объектов. Если очень нужно подчеркнуть динамику движения, можно наоборот поставить минимальную скорость и таким образом получить смазку объекта, как бы шлейф за ним. И еще: чем крупнее снят объект, чем длиннофокусней оптика, тем больше ощущение динамики движения (вспомните столбы рядом с окном поезда и в отдалении). Только не переборщите. Это же относится и к съемке с движения.

Съемка с движения: берем кадры с минимальной тряской.

Скрытая камера: понятно, что в этом случае не должно быть видно ни камеры, ни оператора, ни микрофона, ни проводов, ни света. В профессиональной съемке для этого используются прозрачные только в одну сторону зеркала или такие же затемненные стекла. Достать их сложно, поэтому можно поступать проще: кусок бархата или черной ткани натянутой на раму или выполненный по драпировку. Место это должно быть затемнено и защищено от прямого света, чтобы не было блика от объектива. В ткани прорезается дырка точно под объектив. Края могут быть прикрыты мебелью и т.п. Хорошо еще перед этой ширмой поставить какую-нибудь тумбочку и вазу с цветами или еще что-то, соответствующее интерьеру. В крайнем случае, можно наложить кучу чемоданов, кинуть на них ту же тряпку и извиниться перед героем за беспорядок или спрятать оператора под задрапированным столом.

Свет ставится так, чтобы герой был освещен либо естественным, либо отраженным светом и только, естественно, бытовых светильников. Микрофон прячется на столе, провода под ковры, дорожки и т.п. (опять же не

рассчитывайте на камерную “пушку”). И еще вариант: иногда нет нужды даже прятать камеру, достаточно ее направить в другую сторону и разыграть там какой-то диалог. И использовать зеркало (лучше 2 - 3). Тогда даже свет, поставленный якобы на другую площадку, можно зеркалами направить туда, куда нужно. Если вы будете достаточно точны и элегантны и сами не продадите себя взглядами на оператора, то скроете камеру лучше, чем даже пряча ее. Только не забывайте об этике: сразу после монтажа, когда еще есть время что-то изменить, обязательно покажите этот эпизод герою и получите его согласие на показ. В сомнительных случаях (если не уверены в порядочности человека) - письменное. Может помочь избавиться от судебного разбирательства. Естественно, для каждого вида материала существует и своя специфика съемок.

Репортаж

Здесь зритель прощает многое: и микрофон в кадре, и тени, и нестабильный кадр. Только не «переусердствуйте», иначе ощущение ухваченного оперативного события перерастет в ощущение грязи. А как относятся к грязи? Вообще же, снимая репортаж, старайтесь передать атмосферу события. Самые ценные синхроны здесь - не объясняющие, а заражающие эмоционально, передающие энергетику, динамику и эмоцию события. Самые ценные кадры - те же, плюс самые острые моменты - опоры, сломы событий. Остальное объясните за кадром. Если снимаете одной камерой сюжет о футбольном матче (или т.п.) – снимайте детали: ноги с мячом, свистки, голы, падения и орущих зрителей. Вбрасывания и беготня по полю общим планом неинтересны – таких кадров достаточно десятка на репортаж.

В репортаже важна только одна логика - логика развития события от слова к слову. Не важно, что вы не можете часто снять самого события - только его последствия. Если сумеете камерой и монтажом (включая архивы) симитировать его ход, зритель простит вам опоздание. Только не пытайтесь разыгрывать или «художественно» воспроизвести - подставка прочитается сразу и разрушит доверие даже к тому, что вы и вправду сняли. Спецэффекты в репортаже и вообще в информации неуместны - разве что шторка между сюжетами и отбивки блоков. Главное и единственное требование, которое предъявляет зритель к репортажу - увидеть собственными глазами основные фазы события, ощутить его эмоциональную доминанту. Поэтому чем меньше острых перипетий, тем меньше временная «цена» сюжета - в среднем она не должна выходить за рамки 1...3 минут.

Сообщайте и снимайте только главное и те детали, которые передают эмоциональную доминанту. При всей кажущейся простоте хороший видеосюжет состоит в прямом родстве с античным театром. Это там впервые был сформулирован закон: "Рассказывать лишь о том, что не может быть показано". Прежде всего, действие, событие, а интервью – дело необходимое, но вторичное. В одной из конкурсных работ дальневосточная журналистка расспрашивала хозяйку кафе, какие у нее блюда, сколько стоят и т. п. Дамы сидели на лавочке у входа в кафе. А почему не зайти внутрь, рассмотреть, как выглядят эти самые блюда? И меню – крупным планом. "Лучше один раз увидеть, чем сто раз услышать". В оренбургской передаче рассказывалось, как воруют провода с уже недействующей линии электропередачи, продают, а на вырученные деньги покупают "Жигули". Ни "Жигулей", ни задержанных жуликов в кадре не было. Но ведь репортер мог бы и сам в порядке эксперимента взять да срезать

кусок провода (линия же не под током). Залезая на опору, вести репортаж.

Срезав провод, явиться с ним к местному чиновнику: если линия больше не нужна – пусть ее уберут не жулики, а местная власть. "Мне не нужна картинка, где вы стоите, словно проглотив палку, с микрофоном в руке, – инструктирует репортеров Эн-Би-Си их шеф Ройвен Франк. – Я хотел бы, чтобы вы бежали к месту события". Ему вторит инструкция репортерам Эй-Би-Си: "Идите с демонстрантами, проезжайте по снесенному пригороду, сидите на полуразвалившемся крылечке с бедняками, стойте в гуще толпы, выходите из-за диковинной статуи, говорите с места на трибуне стадиона, рассказывайте о знаменитости, когда она за вашей спиной что-то говорит или пожимает руки. **Будьте визуальной частью сообщения!** От этого зависит, примут или отвергнут ваш материал".

Репортерские приемы может использовать для большей наглядности и публицист. Так, Александр Радов брал интервью у жителей города Запорожья, вися вместе с ними на подножке переполненного трамвая, а оператор вел съемки из автомобиля. Репортерский прием — произнесение монолога в кадре — называется "стенд-ап", но не надо понимать его буквально и исполнять свои тексты непременно стоя. А уж если стоите, то за вашей спиной должно происходить нечто интересное. "Стенд-ап" создает эффект присутствия на событии, зритель убеждается, что вы действительно на месте, увлекается вашим азартом. Дальше.

У сюжета должна быть четкая композиция: завязка, кульминация, финал. Текст может быть построен с расчетом на то, что главную новость, суть события сообщит ведущий информационной программы из студии — тогда репортеру нужно открыть свой сюжет

какой-нибудь оригинальной фразой. В качестве пособия можно рекомендовать роман Артура Хейли "Вечерние новости", где репортер Гарри Партридж наговаривает текст на сенсационные кадры посадки горящего самолета: "В давно отгремевшей войне пилоты называли это посадкой с МОЛИТВОЙ на одно крыло, была даже такая песенка... Аэробус, летевший из Чикаго с почти полной загрузкой пассажиров, находился в 60 милях от Далласского аэропорта, когда в воздухе произошло столкновение..." Партридж описывал все "чуть иначе, чем на картинке".

Сочетание слова и изображения — одна из самых трудных проблем для репортера. Не рассказывайте о том, что зритель видит и так, но и не слишком отстраняйтесь от картинки. Хейли пишет, что не все сотрудники ТВ владеют этим мастерством, это настоящая литературная эквилибристика, основанная на инстинкте, и, кроме того, у репортера должны быть элементы актерского мастерства. Опять мы возвращаемся к театру, хотя, казалось бы, нет более далеких вещей, чем условность сцены и правда жизни в репортаже.

Очерк

Очерк предполагает, прежде всего, некое авторское осмысление материала. Даже если в его основе лежит репортаж, требования зрителя как к эстетике кадра и монтажа, так и к выстроенности общей концепции возрастают на порядок. От Вас ждут уже не просто показа события, но раскрытия его причин, сюжета развития и последствий, а так же, в отличии от репортажа, внятно выраженного авторского отношения. Все эти требования рождают необходимость драматургического построения сюжета, а значит приходится задействовать все без

исключения его элементы. Нестабильность кадра, технический брак, невнятный звук и синие лица здесь уже не прощаются. Зрителя не интересуют наши проблемы на съемках и в монтаже. Он знает, что это идет в эфир не через час после съемки и требует к себе уважения. Более того, интерес к авторской подаче события здесь уже перевешивает интерес к самому событию. Значит, меняется и ситуация на съемке. Здесь можно посоветовать следующее:

1. Не бойтесь заменить само событие его художественной интерпретацией - в отличии от информации здесь она уместна и даже необходима (естественно в пределах разумного - не с актерами же разыгрывать).

2. Точно отбирайте ассоциативный ряд - ассоциаций не должно быть ни мало (уйдет художественное осмысление), ни много (зритель просто «утонет» в них, не успевая расшифровывать).

3. Точно выбирайте заранее стилистику съемки, исходя из выбранного жанра. Вы можете стилизовать основной материал под репортаж или под отстраненное наблюдение, или под непредвзятое расследование, но это должно быть четко определено и просматриваться в манере работы камеры.

Причем стилистика съемки основного сюжета и ваших к нему ассоциативных видеокментариев могут отличаться, но тогда это отличие должно быть **ЯВНЫМ**, точно и легко считываемым и **ОБЯЗАТЕЛЬНО ИДТИ В ОДНОМ И ТОМ ЖЕ КЛЮЧЕ** (как бы ремарки “от автора”, данные другим шрифтом - назовем его, условно, петитом). При этом старайтесь тогда разнести съемки в разных стилистиках по дням - иначе оператору, да и Вам будет трудно перестроится и может пойти просто смешение стилей съемки - вещь в принципе недопустимая.

И еще, вводя новую стилистику (но не в коем случае не более 3-х), точно определяйте визуальные “ключи доступа” к ним (желательно одновременно не менее 2 - 3-х). Это может быть “живая камера” на основном материале и жесткая статика в «петите». Или резкая смена монтажного и внутрикадрового ритма. Или переходы цвет - ч/б. Или использование только в «петите» трансфокатора и т.д. и т.п. Кэширование рамки экрана, наконец. Но если Вы взяли стилистику съемки в прием - ведите ее до конца, смене она не подлежит.

4. Если Вы чувствуете, что есть опасность какого-то брака - лучше остановите съемку или перенесите ее на другой день. В системе очерка снятый в браке (не важно, по звуку, картинке или композиции) кадр или эпизод = не снятый кадр или эпизод. В монтаж его брать ни в коем случае нельзя. Особенно, кстати это касается Ваших «петитов».

5. Снимайте сначала самый сложный эпизод, но в котором не задействован главный герой. Потом - все остальное. Парадокс в том, что скорее всего этот первый кусок придется переснять заново. Но это даст возможность и Вам, и оператору ощутить уже на камере точность взаимопонимания, степень сопротивления материала и станет как бы настроенным камертоном ко всей остальной работе.

6. Не держитесь за точность географических, временных, пространственных и прочих привязок (если, конечно, это не принципиально для сюжета). Какая разница, по какой аллее гулял Бунин, если аллея в соседнем парке более соответствует настроению бунинских “Темных аллей”. Смонтируйте их - вот и все. Это зритель простит быстрее, чем чахлые кустики, но зато “те самые”.

Постановочная программа

Она требует еще большей тщательности в постановке кадра и предполагает возможность вставок игровых эпизодов либо полностью актерского построения. Здесь на первый план уже выходит оригинальность замысла, содержания и занимательность формы - материал значения практически не имеет. В конце концов, какая разница, кто там сегодня будет играть в "Поле чудес" - зритель смотрит сам процесс игры. А присутствие «звезд» - только «острый соус», обостряющий вкус приевшегося «блюда».

Главное условие - будьте осторожны с натурой, т.к. та мера условности, которую обычно удается построить в павильоне, по сравнению с натурой сразу, что называется, «выпазит колом» и продает именно постановочность решения. Есть ситуации, когда это можно использовать и, выявив условность павильона, сделать ее режиссерским ходом, художественным приемом. Но в большинстве случаев, для того, чтобы нивелировать ощущение разрыва между натурой, реальными интерьерами и павильоном, необходимы отдельные усилия.

Помощь. Требование корреспондента снять тот или иной кадр - закон для оператора, не подлежащий обсуждению. Однако оператор тоже обладает опытом и может подсказать что-то важное. **Когда все снято.** Корреспондент должен быть уверен, что не забыли снять достаточное количество перебивок, общие планы того места, где происходит событие, и, конечно, то, как выглядит здание, где все случилось, улицу и т.д.

Новостная программа и ее ведущий. Стандарт новостной программы у нас уже сложился. Провинциальные телекомпании в тех или иных вариациях повторяют столичные "Вести", "Сегодня", "Время". Видеосюжеты с краткими интервью на злобу дня. Иногда к

ним подверстывают относительно большой "специальный репортаж". 2-3 минуты на сюжет, как спецрепортаж - до 7, но не больше. В информационных программах никакого личного мнения быть не должно. Так принято во всем мире. У нас пока не получается. Уж очень хочется пошутить или поиронизировать по поводу только что сообщенной новости, рискуя крупно ошибиться, поскольку сегодняшняя новость может завтра обрасти такими подробностями, шутить над которыми абсолютно неуместно. Почему ж нам так не удается? Традиция у нас такая. Ведущий программы "Время" издавна считался носителем высшей мудрости и учителем жизни. Он мог запросто прервать приглашенного в студию гостя, ибо именно он знал "правильную", то есть партийную, точку зрения. Получив свободу, ведущие новостей стали делиться своими переживаниями и мыслями по поводу и без, а в интервью — самоутверждаться за счет собеседников. Это, так сказать, детские болезни теледемократии. "Только вы любите кушать первое и второе сразу, из одной тарелки", — шутят иностранные коллеги по поводу нашего неистребимого желания сообщить вместе с фактом (а порой и вместо факта) собственное мнение.

Конкретный пример. Репортер из Липецка заявил в своем видеосюжете, что городу нужен другой мэр, "в кепке, хозяйственник, вроде Лужкова, но в нашем городе таких нет". Роль народного трибуна — не для репортера. Еще один грех наших информационных выпусков — многословие персонажей. Немереное время отдают авторы региональных программ высказываниям местных начальников, а они, как правило, довольно косноязычны, тяготеют к казенному стилю речи. Гораздо лучше показывать их в деле — на стройке, на приеме избирателей и т. п. В новостях же "наиболее оптимально использовать

высказывания персонажей длительностью от одной-двух фраз (минимум) до короткого отрывка в объеме небольшого абзаца (максимум)" (из американского пособия для создателей новостей). Остальная часть видеосюжета должна показывать жизнь, событие — то, что хочется посмотреть.

Журналист-профессионал изложит за кадром суть произошедшего более точно, динамично и красочно, нежели чиновник или даже свидетель происшествия. Из высказываний последнего надо оставить для эфира лишь "ключевые" фразы, самое главное. Остальное пересказать самому. Неуловимым образом ведущий должен заботиться о том, чтобы зрители чувствовали себя единым сообществом — областным или общероссийским, а то и глобальным. Вот прошел сюжет о девочке из Сомали, которую вылечили и воспитывают в американской семье, и Питер Дженнингс (Эй-би-си) чуточку задержал теплый взгляд на мониторе, в его глазах еще отражается только что увиденное, и мы переживаем вместе с ним. Все понимают, что не ведущий добывал новости. Но он так выстраивает и подает их, что драма ежедневной жизни не кажется безысходной. Ведущие многих наших информационных программ преследуют прямо противоположные цели.

(В скобках скажем: не надо подражать во всем нашим прославленным ведущим! Есть у них такой, к примеру, грех: для своих "подводок" они используют первые слова репортеров, сказанные на месте события. Зрители вынуждены слушать одни и те же фразы дважды. Например, ведущий НТВ говорит: "Наш корреспондент находится в Государственной Думе, где через полчаса начнется обсуждение бюджета". Включается — с места — корреспондент и произносит: "Я нахожусь в Государственной Думе, где через полчаса начнется...").

Технология интервью (Трудные собеседники)

По большому счету каждое интервью — уникальный, не имеющий аналогов акт коммуникации, а каждый собеседник — индивидуальность, влияющая на оригинальный контекст разговора и требующая своих неповторимых «ключей». Но все же обобщения уместны, и можно выделить группы людей, общение с которыми принесет ожидаемые трудности.

Знаменитости. Журналисты любят рассказывать «страшные» истории про то, как они общались со знаменитыми людьми.

Театральный критик Сергей Николаевич скептически относится к подобным откровениям: «Не стоит доверять хвастливым рассказам избранных счастливых, как они вчера душевно поговорили с Олежкой (актером Олегом Меньшиковым. — *М. Л.*) или ходили с ним в баню. То есть все это, может быть, даже правда. Но, вслушиваясь в этот застольный треп, понимаешь, что они не приблизились к нему ни на миллиметр».

Трудности подстерегают журналистов с самого начала их общения со знаменитостями, с момента, когда в интервью начинают отказывать. Резоны выдвигаются следующие: «Зачем мне тратить на вас время?»; «Я и так знаменит(а) и в дополнительной рекламе не нуждаюсь», «Извините, я даю интервью только серьезным изданиям», «Мне нечего сказать, я уже все сказал посредством своих ролей. Позвоните через полгода».

Причины могут скрываться в самых что ни на есть банальных человеческих слабостях — от обычной усталости до элементарной стеснительности. Нередки также случаи, когда знаменитые люди просят за интервью денежное вознаграждение. Для журналиста, который

работает в издании, не практикующем такие подходы, отказать звезде в гонораре — серьезное испытание.

К сожалению, испытания на этом не закончатся: знаменитости весьма часто не воспринимают всерьез журналистов, особенно молодых, обращаются к ним покровительственно, строго.

«Деточка», «радость моя» — так обращался ко мне Василий Ливанов, и эти эпитеты мне не льстили, напротив, явно доказывали: серьезно меня не воспринимают», — призналась молодая журналистка М.

Беседа может осложниться также демонстративной закрытостью собеседника, который всегда ждет от журналиста подвоха, или, наоборот, его неумеренной говорливостью.

Я не вижу в этом ничего унижительного, — пишет журналист Урмас Отт, — это моменты, неизбежные в моей профессии, которую я избрал добровольно и от которой до сих пор получаю истинное наслаждение. Думаю, у всех нас бывают ситуации, когда мы чувствуем свою зависимость от кого-то и подавляем в себе внутреннее сопротивление».

Есть и другие, не менее существенные обстоятельства, которые должны приниматься во внимание журналистом при встрече со «звездой». Так, надо учесть, что знаменитости в своей массе не терпят критики и очень любят лесть. Именно в этой связи интервью прессе они предпочитают использовать как своего рода рекламную акцию. Журналисты, кстати, нередко стараются воспользоваться этой слабостью и под предлогом рекламы новой книги, альбома, программы заручиться согласием «звезды» на интервью. А вот что может случиться с рискнувшими покриковать мастера.

Вспоминает журналист Евгений Факторович: «Сентябрь 1991 года. Только что на экраны вышел новый

фильм Рязанова «Небеса обетованные». Договорившись о встрече, я вместе с другой журналисткой отправился в Дом кино. Первый вопрос задал режиссер: «Ну, как вам фильм?» Известно, что для многих известных людей лесть как воздух. Без нее они задыхаются. Но моя коллега по журналистскому цеху, видимо, этого не учла и выдала все, что думала о фильме: что он слишком публицистичен, что от прежнего Рязанова в нем только прежние актеры... Все последующие события стали для меня наглядным пособием по теме «Как не надо начинать интервью». Через секунду после комментария Эльдар Рязанов стал пунцового цвета, объемы его несоизмеримо увеличились, и казалось, что еще одно слово критики — и от журналистов не останется и мокрого места. Первые слова известного мастера кино касались «сопливости», «дурости» и других индивидуальных черт присутствующих здесь журналистов».

Вот несколько полезных советов, как общаться со знаменитостями, какие вопросы им задавать.

- Добиваться встречи надо настойчиво и целеустремленно, но не назойливо. Такое поведение может по-человечески растрогать «жертву», и в конце концов она снизойдет до встречи с вами.

- Старайтесь задавать вопросы, основанные не на слухах, а на тщательном журналистском расследовании.

- К вопросам надо отнестись серьезно, они должны провоцировать мыслительную деятельность.

- Надо учитывать, что журналисты задают знаменитостям одни и те же вопросы и, естественно, получают на них уже сто раз отрепетированные ответы («Я решил стать актером после того, как меня отвели родители на «Синюю птицу»...»). Поэтому надо избегать банальных вопросов.

- Беспроигрышны биографические вопросы. Правда, желательно заранее выяснить, какой период жизни собеседнику будет интересно обсудить. Спрашивайте и о любопытных эпизодах, наиболее запомнившихся историях из жизни — они пригодятся при подготовке материала.

- Проявленный личный интерес придаст беседе элемент непосредственности, искренности.

Вот какой «ход» придумала журналистка Мария Шевченко в начале беседы с Ксенией Пономаревой, возглавлявшей некоторое время ОРТ: «Знаете, Ксения, — призналась я ей с порога, — мне двадцать лет, я в силу своей молодости тоже безрассудна, но мне, ей-богу, трудно объяснить многие ваши поступки».

Официальные лица. Официальные лица интересуют журналистов чаще всего не как персоны (хотя среди них нередко встречаются интересные личности), а как источники информации о деятельности организаций и учреждений, к которым они относятся. Наибольший интерес для журналистов представляют авторитетные источники, т.е. лица, обладающие властью или принимающие решения в той сфере, о которой идет речь (например, министр культуры является наиболее авторитетным источником в вопросах культуры, но не налогообложения). Понятно, что с такими собеседниками удастся встречаться для личной беседы не так уж часто. А вот пресс-конференции или брифинги этих же лиц по различным поводам стали рутинными информационными мероприятиями (например, пресс-конференции министра культуры по поводу утверждения нового руководителя Большого театра или министра по налогам и сборам в связи с готовящимися изменениями в налоговом законодательстве).

При освещении или детальном разьяснении узкопрофессиональных вопросов, требующих

специальных знаний, источником сведений может выступать и более низкое по званию должностное лицо, имеющее прямой доступ к заслуживающей доверия информации. Но сегодня нередки случаи, когда работу по информированию СМИ официальные (авторитетные или должностные) лица делегируют информационным службам, которые имеются в подавляющем большинстве учреждений федерального или регионального масштаба, а также в крупных политических или общественных организациях.

Существующие пресс-службы, в ведении которых находится общение с представителями СМИ, подчас являются единственными источниками актуальной и общественно значимой информации. Однако на самом деле первоисточники представляют собой не они. Перед журналистами, получающими сведения от официальных лиц или их пресс-служб, возникают сразу две проблемы. Первая заключается в опасности невольного искажения фактов при их передаче и интерпретации, в эффекте так называемого «испорченного телефона». Вторая — в намеренном дозировании сведений.

Такая опасность особенно возрастает во время военных конфликтов. Опираясь на соответствующее законодательство, информационные службы, их корреспонденты нередко используют для освещения военных операций принципы намеренной дезинформации. Понимая мотивы и методы работы такого рода служб, журналисты в силу общественных интересов зачастую действуют под давлением одной из сторон как «возмутители спокойствия».

Интервью с официальными лицами или представителями их пресс-служб чреваты двумя проблемами: опасностью невольного искажения

информации при передаче, интерпретации фактов, а также передачей намеренно дозированных сведений.

«Бывшие». Большинство журналистов в своих расследованиях опираются на общение с источниками, располагающими сведениями об актуальном состоянии дел, и нередко игнорируют информацию о прошлом. Между тем то, что могли бы рассказать бывшие директор, секретарша, бухгалтер, наконец, бывший сосед по подъезду, добавило бы в расследование больше деталей, свидетельств, историй из прошлого и, возможно, пролило бы свет на современное положение вещей.

Неправда, что так называемые «бывшие» редко идут на контакт, просто они руководствуются мотивами, логику которых журналист не всегда может предвидеть. Например, это может быть ностальгия по былому, желание вспомнить друзей, поразмышлять о прошлом опыте. Однако воспоминания могут всколыхнуть не только положительные, но и отрицательные эмоции, возродить в памяти «плохие истории». А это — хорошее и плохое — добавит в картину событий новые штрихи, детали, которые не удалось бы получить от современных информаторов. Поэтому опытные репортеры в свое досье включают как настоящих, так и покинувших сцену участников, так называемых «бывших». Поиск таких фигур желательно осуществлять сразу по нескольким каналам: с помощью экспертов, неформальных связей, подшивок газет и журналов прошлых лет, архивов организаций, компаний и т.д.

Представители меньшинств. Интервью с представителями разного рода меньшинств — этнических, религиозных, сексуальных — серьезная проверка на профессионализм. Дело в том, что эта категория собеседников, нередко обделенная политическими, экономическими, социальными свободами, ищет и находит

подчас единственную поддержку в своих правах со стороны средств массовой информации. Для каждого отдельного журналиста это испытание на гражданскую ответственность. Но как должен он вести себя, попав в незнакомую культурную и религиозную среду?

Незыблемое правило гласит, что главный принцип такого общения заключается в уважении к традициям и обычаям своих визави, даже если это входит в противоречие с нормами собственного поведения. Снять обувь перед входом в помещение, покрыть голову, если того требуют религиозные нормы, не садиться за стол вместе с мужчинами (женщине-журналистке), если так не положено, — все это не должно смущать журналистов, идущих на встречу с собеседниками иной веры или других национальных традиций.

Кроме того, именно эти группы населения наиболее подвержены стереотипизации. Поэтому для журналистов это еще испытание на независимость от стереотипов массового сознания. А они могут быть следствием предшествующего освещения конфликтов в СМИ, стремления к сенсациям, желания противопоставить чаяния меньшинства и большинства, игнорирования их объективного сходства.

Используемые негативные стереотипы, как правило, являются проводниками чьих-либо интересов. Например, политических: «так власть предрержащие подчеркивают свое преимущество, диктуя способы изображения тех, кто власти лишен». Или этнических, когда этническое большинство является законодателем моды, вкусов и оценок, а репортеры, представляющие культуру большинства, бессознательно выражают эти взгляды. К примеру, при освещении межэтнического конфликта постоянный показ представителей групп меньшинств в ситуации бесчинств, протестов и столкновений с силами

правопорядка формирует негативный стереотип враждебной, разрушительной, воинствующей нации. Вспомните, как бездумно российское телевидение освещало начало чеченских событий, в котором не было места картинкам повседневной созидательной жизни людей, а знак отношения к малой нации артикулировался в двух выражениях с негативным оттенком: «боевик» и «лицо кавказской национальности». Даже слово «чеченец» приобрело отрицательное созначение.

Похожая ситуация возникает, когда речь заходит о религиозных или внутрирелигиозных конфликтах, которые подаются чаще всего с позиций религиозного большинства. Так освещается, к сожалению, во многих российских СМИ большинство судебных процессов над нетрадиционными или малыми религиозными группами, которые подвергаются обструкции со стороны основной конфессии. К тому же негативные стереотипы имеют тенденцию распространяться от одной деструктивной группы на представителей всей конфессии. Например, в случае с понятием «исламист» фактически произошла подмена понятий «фундаменталист» и «последователь ислама».

В СМИ стран развитой демократии к политике освещения проблем национальных, религиозных и других меньшинств предъявляются высокие требования. Так, в практическом руководстве по выпуску новостей для работников телерадиовещательной компании Би-би-си особый раздел посвящен подготовке и выпуску в эфир сюжетов о разного рода меньшинствах. Образцы и правила поведения репортеров в непростых ситуациях вырабатывались на основе многолетнего опыта поколений производителей новостных программ и были одобрены в качестве рекомендаций руководящим органом — Советом

директоров и управляющих компании. Приведем выдержки из этого документа.

«Показ в новостях общественных групп, представляющих меньшинства, — дело весьма тонкое. Первое, чего должны избегать программные производители, — это упоминание о национальности или этническом происхождении людей, когда в этом нет особой необходимости. Как и к представителям иных социальных групп, к членам этнических общин надо относиться как к индивидам, независимо от цвета кожи или разреза глаз. При описании происхождения человека предпочтительно называть страну происхождения, а не национальность, например, «выходец из Бангладеш», «из Индии», «из Пакистана». Следует также помнить, что члены живущих в Британии этнических групп уже давно стали «британцами», и большинство из них не знают другого местожительства. Они вносят свой вклад в развитие всех сфер британского общества, и об этом надо обязательно сообщать».

Эксперты предупреждают, что в тех сюжетах, где затрагивается национальный вопрос, надо особенно чутко относиться к своему словарю, в котором могут случайно проскочить неуместные, необдуманные или оскорбительные для национальных меньшинств определения или словосочетания типа «черный», «желтый» и т.п. Особенно, по их мнению, в этом смысле ранимы чернокожие британцы, индусы и латиноамериканцы. Проблема усугубляется тем, что в среде национальных меньшинств существуют разные интерпретации слов и образов, мимики и жестов, которые столь незначительно отличаются от общепринятых, что их иногда трудно обнаружить. Например, выходцы из стран Карибского бассейна предпочитают, чтобы их называли не «черными» (blacks), а «черными людьми» (black people),

что, скорее всего, имеет историческое объяснение. Чтобы разобраться в этих нюансах восприятия и во избежание конфликта субкультур, эксперты в области массовых коммуникаций предлагают ввести в штат телерадиокомпаний консультантов — представителей национальных меньшинств.

- Незыблемое правило, которому должен следовать журналист, попавший в незнакомую ему культурную и религиозную среду, — это уважение к принятым в этой среде традициям и обычаям.

- Интервьюируя представителей национальных и религиозных меньшинств, надо решительно отринуть все сложившиеся общественные стереотипы и быть особенно осторожным в словоупотреблении.

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 сентенции 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 поостроже, не использовать яркой косметики, входить в комнату неспешно и со спокойным выражением лица, как хороший знакомый.

Дети. Психика их менее устойчива, чем у взрослых. Поэтому, решаясь на интервью с ребенком, надо тщательно взвесить все «за» и «против». Не подвергать его испытанию публичностью, если в этом нет особой необходимости, даже если это нанесет ущерб полноте собранного материала. Но все же, если интервью с ребенком состоится, оно никогда не должно причинять ему

страданий и переживаний, делать его предметом насмешек и уж тем более не эксплуатировать его высказывания в чьих-либо интересах.

Дети — наиболее уязвимая и легко ранимая группа населения. При этом они легче, чем взрослые, идут на контакт с журналистами, любят позировать перед камерой, охотно говорят в микрофон. Недобросовестные репортеры нередко пользуются этим и задают детям недозволённые вопросы, которые могут причинить боль. Например, о болезни или смерти друзей и близких, о страданиях и переживаниях, с которыми им пришлось столкнуться. Именно поэтому среди журналистов существует неписаный запрет на интервью с детьми без согласования с родителями или администрацией детского учреждения, в котором они находятся (детский сад, школа, интернат, исправительное учреждение и т.п.). Заручиться согласием взрослых людей абсолютно необходимо во время съёмок в детских учреждениях. Это может служить хоть какой-то гарантией защиты прав ребенка, при этом «основным гарантом» все же остается сам журналист. В этой ситуации врачебная заповедь — «Не навреди!» — ему особенно пригодится.

У журналистов существует неписаный запрет на интервью с детьми без согласования со взрослыми. Интервьюируя детей, надо помнить о заповеди «Не навреди!».

Неполноценные люди. Немалый сегмент общества составляют физически и умственно неполноценные люди. Так же как и здоровые, они вполне могут представлять информационный интерес для репортеров. К сожалению, зачастую при работе с такими источниками наблюдается несколько крайностей. Либо не учитывается специфика физиологических и психологических состояний этой группы населения, либо неполноценность,

воспринимаемая как ущербность, вызывает у журналистов страх или, наоборот, гипертрофированное восхищение достигнутыми успехами. Последнее приводит к тому, что об инвалидах, которые ведут активную социальную жизнь — имеют семью, заводят детей, работают, занимаются спортом, — нередко пишут как о героических персонах, совершающих «невозможные» для их состояния шаги. Стереотип «инвалида-героя» соседствует в наших СМИ со стереотипом увечного, ущербного калеки-попрошайки. Этому способствует неточно употребляемая терминология, когда некоторые слова, обозначающие определенную болезнь (например, синдром Дауна), употребляются в переносном значении с иронично-уничижительным оттенком (даун), что может ранить и больных, и их родственников. Журналисты должны взять за правило видеть в инвалиде в первую очередь человека, а уж потом — больного и «ущербного». В то же время общение с такими людьми требует особого внимания и такта. Американские психологи даже разработали рекомендации для журналистов, как говорить с инвалидами.

- Обращаться к инвалидам напрямую, даже если есть переводчик.

- Говорить с инвалидами нормальным голосом; если вас не поймут или не услышат, вам об этом дадут понять.

- С умственно отсталыми людьми лучше беседовать медленно, негромко, простыми, понятными фразами. Однако такой язык вовсе не должен быть нарочито детским.

- С инвалидом в коляске говорить лучше, сидя на стуле или на корточках, чтобы лицо было на уровне глаз вашего собеседника; на колени вставать не следует — это может показаться ему унижительным.

- При подаче информации стараться избегать стереотипов, излишней героизации; не преувеличивать

страдания и не возводить инвалида на пьедестал, когда речь идет о вполне посильных занятиях, например о вождении им машины;

- Деликатно использовать лексический ряд. По возможности стараться объяснять медицинские термины.

Люди в горе. Весьма непросто брать интервью у людей, которые потеряли близких друзей или родственников, а журналисты, надо признать, редко об этом задумываются. Общественное мнение осуждает репортеров, которые с микрофоном в руках бесцеремонно выспрашивают горюющих: «Расскажите, что вы почувствовали, когда узнали о гибели сына?». Это недозволённый прием.

Журналистка Юлия Калинина с возмущением пишет о том, как репортеры пользуются этим приемом: «Вот упал самолет, люди погибли, много детей сразу, страшная трагедия. В человеческой массе образовалась черная дыра, ткань общей жизни порвалась, нас теперь стало меньше. Больно? Больно. Но не всем... Журналисты берутся за трагедию, засучив рукава, — так мясники подходят к разделке туши — и профессионально и быстро разбирают ее на требуемые куски. Четыре вопроса, как в учебнике: что, где, когда, почему? Публике особенно интересно, что чувствуют родственники погибших. «Вы родственники? Что вы чувствуете?...» И еще те, кто не попал в самолет, — четверо счастливыхчиков, — что они чувствуют? Тоже очень интересно».

Но надо учитывать и тот факт, что родственники нередко хотят говорить об ушедших, разделить свою боль со всеми. По мнению психологов, это помогает им справиться с горем. Достаточно вспомнить, как выражали свое горе во время печальных событий родители Дмитрия Холодова, сдержанно, не избегая камеры. Показательным в этом плане является и фильм Григория Кричевского

«Женщина русского лейтенанта», построенный на очень откровенных интервью с женой погибшего на подводной лодке «Курск» Дмитрия Колесникова.

Предлагаем несколько советов, как журналистам следует себя вести, когда они сталкиваются с человеческим горем.

- Журналист должен выразить соболезнования родным, при этом не демонстрировать слишком навязчиво свое сопереживание. В конце концов, журналист — случайный человек на похоронах, и он на работе. Слова сочувствия: «Примите мои соболезнования», «Сочувствую вашему горю» — будут вполне адекватными вашему положению.

- В ситуации горя помогают обращенные к родным и близким личные, персонифицированные вопросы, например: «Расскажите, как вы познакомились со своим супругом?». При этом нужно помнить, что в горести любят вспоминать хорошее, а не грустное время.

- Журналист должен быть готовым к тому, что могут быть слезы. Кстати, слезы сопровождают и наиболее радостные воспоминания, связанные с ушедшими близкими. Что и говорить, для телевидения это самая эффектная «картинка».

- Необходимо дать возможность горюющим выразить сполна свои чувства, даже если для этого нужна длинная пауза. Свои сопереживания можно сопровождать словами «Я понимаю...», «Мне очень жаль...» и т.п. Однако не следует эксплуатировать горе, показывая крупным планом долго лица и слезы людей.

Жертвы насилия. Отдельно надо остановиться на особенностях интервью с жертвами насилия. Люди эти часто ощущают себя брошенными, ненужными обществу, чему нередко способствуют журналисты, которые задают вопросы в основном о преступлении, о действиях

правоохранительных органов, но отнюдь не о самой жертве.

Надо различать характер преступлений (ограбление, избиение, изнасилование), от которых жертвы могут испытывать самые разные чувства. Готовясь задать вопрос, журналист должен учитывать, что чувствует жертва.

Спрашивая о пережитом, особенно если речь идет о насилии, надо быть исключительно деликатным в расспросах. Например, мужчина, подвергшийся нападению, может испытывать чувство вины, что не оказал должного сопротивления, поэтому надо быть особенно осторожными с вопросом о том, как он защищался. Психологи, правда, утверждают, что разговор о происшедшем с посторонним человеком может помочь жертве выйти из состояния депрессии, как бы освободит его от груза воспоминаний. Но бывали случаи, когда жертва еще раз переживала кошмар в своих воспоминаниях, и стресс возвращался. Однако журналист ни в коем случае не должен брать на себя роль психотерапевта и решать за него, как себя вести с потерпевшим.

- Беседуя с жертвами преступлений, журналист всегда окажется перед дилеммой, помогут его вопросы или, наоборот, навредят.

- Задавая вопрос, журналист должен учитывать, что чувствует жертва преступления, и быть исключительно деликатным в своих расспросах.

Преступники. Интервью с людьми, признанными виновными в совершении преступления, по закону не возбраняется. Однако журналистам и редакторам стоит помнить, что информация «на выходе» должна защищать общественные интересы. Что это значит?

- Во-первых, преступникам не следует позволять выставлять в положительном свете свои поступки и противозаконные действия.

- Во-вторых, в интервью не может быть и намека на то, каким образом преступление совершалось.

- В-третьих, интервьюируемый не должен давать советы, как можно избежать наказания.

Вопрос об оплате интервью людей, осужденных за какие-либо преступления, решается неоднозначно. В принципе вознаграждение за информацию о противоправных действиях или о мотивах их совершения из морально-этических соображений приветствоваться не должно. Однако бывают случаи, когда такая информация необходима в общественных интересах. Соглашаться на интервью с условием оплаты услуг такого интервьюируемого можно лишь в том случае, если проступок или антисоциальные деяния не окажутся примером для подражания, не будут чреватые подобными преступлениями.

Вот такая история произошла недавно в Великобритании, куда был экстрадирован и посажен в тюрьму известный в прошлом преступник, 80-летний старик, ограбивший в свое время много людей и «почистивший» не один десяток банков. Коммерческое чутье и в этой ситуации не оставило грабителя. Из своего возвращения на родину старик постарался извлечь прибыль. Он открыл магазин в Интернете и стал продавать всем желающим сувениры: майки, бейсболки и значки со своей символикой. Такой поворот вещей вызвал в стране широкий общественный резонанс и споры, может ли противоправный поступок быть источником доходов, не противоречит ли это общественной морали.

9 секретов сценариста. **Как научиться писать тексты для аудио-** **и видеоподтекстов**

Здесь вы найдете подробное описание технологий составления таких текстов. Однако авторы статьи предупреждают: «Вы можете изучить принципы создания текстов по этой статье и прочитать дополнительные рекомендации в специализированной литературе, но стать хорошим сценаристом можно только при соблюдении двух условий. Первое, постоянно наблюдать за работой профессиональных телевизионных и радиожурналистов (а еще лучше — работать с ними в одной команде). Второе, писать. Много писать. В самом начале пути вас, вполне возможно, постигнут творческие неудачи, особенно если до этого вы не писали ничего, кроме официальных пресс-релизов. Однако первые фиаско в начале пути — это лишь предпосылки к успеху. Большинство успешных сценаристов из больших медиа потратили годы, прежде чем у них начало «получаться» по крайней мере, настолько, чтобы начать зарабатывать этим мастерством на жизнь».

Главные правила сценариста:

1. Убедитесь, что самые интересные и неожиданные вещи находятся в завязке информационного текста, но не выкладывайте все с самого начала. Поддерживайте интерес, распределяя «приманки» по всему тексту. И постарайтесь не допустить, чтобы вступительная часть украла эффект у последующих.

2. Используйте активный залог и простейшую конструкцию предложения: подлежащее, глагол и дополнение.

3. Помните, что существительные и глаголы сильнее прилагательных и наречий. Чтобы добиться смысловой

насыщенности устного высказывания, выбирайте синонимы глаголов с той или иной эмоциональной коннотацией (например, «отправился в путь» вместо «поехал» — если желаете передать размеренность темпа жизни, «признает» вместо «считает» — если важно показать, что полученная вами информация была дана неохотно). Не рассказывайте зрителям, какие чувства они должны испытывать, используя прилагательные, особенно такие затасканные, как «трагический», «поразительный» и «оглушительный». Если из излагаемых фактов не вытекает использование подобных определений, вам лучше пересмотреть подход к их изложению.

4. Избегайте специальной лексики.

Как вовлечь аудиторию:

- Привлеките вашу аудиторию на эмоциональном уровне: сделайте так, чтобы люди сопереживали героям и событиям, разворачивающимся в вашей программе. Предусмотрите соответствующую логическую структуру: дайте зрителям четкое представление о ходе ваших мыслей, о том, какие идеи являются ключевыми и когда вы собираетесь сменить тему.

- После высказывания важной мысли изложите ее более подробно, проиллюстрируйте ее.

- Не старайтесь впихнуть в одну программу максимум информации — оставьте аудитории возможность «домашней работы».

- Предоставьте вашим зрителям возможность понять одну мысль, прежде чем резко переходить к другой.

- Задавайте темп вашей программы в соответствии с возможностями вашей целевой аудитории по восприятию информации.

Основы телевизионного монтажа

М.Х.Фатыхова

Введение

Монтаж на телевидении – одно из выразительных средств экрана. В учебниках телевизионной журналистики монтаж всегда ассоциируется языком экрана, который развит мастерами кино и освоен зрителями, научившимися его понимать. Но телевизионный монтаж в современном понимании далек от искусства кино. Вспоминая отрывки художественного фильма, мы мысленно представляем отдельные кадры, то есть интуитивно включается мышление картинками и все это плавно ложится на общий контекст экрана. Но вспоминая тот или иной телевизионный сюжет, судя по изображению очень трудно понимать идею и смысл события. И происходит это отчасти и потому что, в журналистской практике часто пренебрегают им, мотивируя, что этим должен заниматься специальный монтажер. Но при раскадровке отснятого материала журналист самостоятельно выбирает те кадры, которые пойдут в эфир и стало быть за то, что увидит телезритель, начиная от простого сюжета заканчивая проблемным очерком, отвечает автор. Телезритель видит мир его глазами.

Исходя из этого, безошибочно можно утверждать, что монтаж любого произведения начинается в сознании автора и заканчивается в сознании зрителя.

Практики монтажа утверждают, что «Монтаж не свойство кадра, не свойство кино, не свойство телевидения! Монтаж – метод человеческого мышления, которым пользуются для создания своих произведений». Следовательно, и «телевизионщики» должны пользоваться этим методом мышления. Так как телевидение называют не только средством массовой информации, но и видом

творчества. К сожалению, в условиях подготовки продаваемого телевизионного продукта творить не всегда получается, особенно в новостной журналистике. И поэтому иногда изобразительный ряд телевизионного сообщения может быть предельно выразительным и ярким или невзрачным и примитивным.

По мнению А.Соколова, все выразительные средства экрана от композиции кадра до драматургии строятся исключительно на методе сопоставления различных элементов этого выразительного средства между собой. Поэтому, каждый раз произнося слово монтаж, мы должны уточнять монтаж, чего мы имеем в виду: монтаж кадров, монтаж звука, монтаж смыслов сцен, монтаж световых пятен в кадре или монтаж драматургических ритмов.

Этот курс предназначен для обучения основам монтажа кадров как выразительное средство телевидения.

В рамках данного курса студенты знакомятся с телепроизводством в студиях, аппаратных и технических службах; им дается необходимая информация о структуре телевизионных технических центров, о съемочной и монтажной видеотехнике. Изучают основу монтажа изображения как одно из основных средств выразительности. Наглядно показывается роль журналиста в процессе телевизионного производства, его взаимодействие с другими членами творческой группы, таких как оператор и монтажер.

Теоретической и методологической основой учебного пособия являются исследования следующих ученых: А.Соколов, В.Познин.

Цель и задачи курса состоят в том, чтобы:

- помочь студентам осваивать многообразие искусства монтажа на телевидение
- продемонстрировать на лучших примерах методы использования видов монтажа

- воплощать идеи и мысли в информационных передачах с помощью монтажа

Глава 1.

МЕСТО И РОЛЬ МОНТАЖА В КИНО И ТЕЛЕВИДЕНИИ

§ 1. С чего начинался монтаж? Исторический экскурс.

Основы монтажа были заложены в работах первых кинематографистов в самом начале XX в. Каждый, видевший коротенькие фильмы братьев Люмьеров «Выход рабочих с завода», «Прибытие поезда», «Полиный поливальщик» и другие, помнит, что они состоят из одного кадра, т. е. сняты неподвижной камерой, с одной точки, одним планом, в одном ракурсе. Впервые 10–15 лет именно так и снималось огромное большинство фильмов – неподвижной камерой, одним кадром и в одной крупности. Но очень скоро обнаружилось, что киноленту – целлулоидную ленту – можно резать и склеивать. И вскоре появляются фильмы, склеенные из нескольких кадров. Уже в 1902 г. можно было увидеть, например, фильм «День из жизни пожарного», в котором кадры чередовались в таком порядке:

1. Рука нажимает на кнопку пожарного сигнала.
2. Пожарная машина выезжает из депо.
3. Горящий дом.
4. Пожарная машина мчится по улице.
5. Горящий дом.
6. Пожарная машина мчится по улице.
7. Женщина в окне дома, охваченного огнем, и т. п.

Во многих фильмах, снятых до 1914 г., можно обнаружить и планы различной крупности, и съемку с движения, и параллельный монтаж (подобный тому, что содержится в приведенном примере). Однако фильмы эти лишены художественной ценности, они представляют собой лишь механическую фиксацию действительности.

Основы образности кино были заложены американским режиссером и сценаристом Дэвидом Гриффитом. В фильмах «Рождение нации» (1915), «Нетерпимость» (1916), «Сломанные побеги» (1919) и других Гриффит, опираясь на технические открытия своих предшественников, блестяще продемонстрировал возможности монтажа. Американский режиссер Дэвид Уорк Гриффит первым начал использовать крупный план как выразительное средство экрана. До него монтаж для создателей фильма был склейкой кадров. Им был открыт параллельный монтаж, то есть попеременное чередование кадров или сцен, в которых событие происходит как бы в одно и то же время.

В 1917 году, Л.Кулешов написал: **«Для того, чтобы сделать картину, режиссер должен скомпоновать отдельные снятые куски, беспорядочные и несвязные, в одно целое и сопоставить отдельные моменты в наиболее выгодной, цельной и ритмической последовательности, также, как ребенок составляет из отдельных, разбросанных кубиков с буквами целое слово или фразу».** В этом изречении сказано, практически, самое главное о монтаже. **Монтаж есть способ компоновки содержания и смысла произведения из отдельных «кубиков».** Для выразительности произведения требуется творческий поиск наиболее «выгодных» вариантов сочетания отдельных моментов (сцен, событий или действий). И, главное, метод, которым все это достигается, есть метод сопоставления кусков. А

полученная, методом наиболее выгодного сопоставления моментов, последовательность должна иметь ритмическую организацию.

Несколькими годами позже Л.Кулешов проведет ряд экспериментов, которые получат мировую известность и станут хрестоматийными объяснениями двух главных функций монтажа в кино. Первый эксперимент – «географический» В начальном кадре актриса Хохлова идет мимо Мосторга на Петровке. В другом – артист Оболенский идет по набережной Москвы – реки. В этих кадрах они улыбнулись и пошли навстречу друг другу. Сама встреча и рукопожатие были сняты на фоне памятника Гоголю. Здесь герои повернулись и куда-то посмотрели.

Следующим в последовательность был вставлен кадр Белого дома в Вашингтоне. Далее был кадр, снятый на Пречистенском бульваре, где актеры принимают решение и уходят. И, наконец, кадр, в котором они идут по ступеням храма Христа Спасителя. Все, смотревшие этот материал, приходили к единому мнению, что герои вошли в Белый дом. Главный вывод – нужно уметь правильно организовать и направить действие актеров в соседних кадрах, тогда в сознании зрителя сложится впечатление единого пространства, а действия героев в этом пространстве будут восприняты как продолжающиеся непрерывно. Совершенно очевидно, что Кулешов в этом эксперименте доказал необходимость целенаправленной организации монтажа действий актеров внутри каждого кадра, то есть необходимость наполнения кадров определенным содержанием, представленным в строго определенной форме: в избранной режиссером крупности и четко ориентированной внешней направленности движений и взглядов. Только в этом случае вся

смонтированная сцена произведет на зрителя должное впечатление.

Второй эксперимент – знаменитый «эффект Кулешова». Поводом для него послужил спор. Был снят крупный план актера Мозжухина, в котором он куда-то бесстрастно смотрит. Были сняты и три других кадра: играющий ребенок, молодая девушка в гробу и тарелка горячего, парящего супа. План Мозжухина был разрезан на три куса и смонтирован отдельно с кадром играющего ребенка, с кадром девушки в гробу и с кадром тарелки, наполненной супом. Три самостоятельных монтажных куса, в которых повторялся один и тот же портрет Мозжухина, были одновременно показаны узкому кругу коллег. Все безоговорочно пришли к выводу, что в первом случае герой умиляется игрой ребенка, во втором – скорбит над гробом девушки, а в третьем – он просто голоден и предвкушает хороший обед. Спор был выигран! Один и тот же кадр получают разную трактовку в зависимости от содержания, следующего за ним другого кадра. Иными словами, – от сопоставления двух кадров рождалось новое содержание, которого не было ни в первом, ни во втором.

В начале 20-х годов была написана, но лишь в 29 году вышла книга Л.Кулешова «Искусство кино». Она вобрала в себя весь опыт работы кулешовской киношколы, описание экспериментов, объяснения отличий кино от театра, объяснение требований к киноактеру, подходы к методам построения кадра, раскрытие различных видов монтажных построений. На страницах книги Л.Кулешов трактует кадр как знак как «китайскую букву» – иероглиф. Он считает, что монтаж является основой художественного мышления в кино, что материалом кино он видит реальность, полную достоверность актерского исполнения в окружении реальных вещей. Все эти идеи были

обнародованы Кулешовым ранее в отдельных статьях и хорошо известны кинематографистам. Из киношколы Л.Кулешова вышли и к тому времени сами стали знаменитостями В.Пудовкин, Б.Барнет, Л.Оболенский, А.Хохлова, С.Комаров, В.Фогель. В предисловии к этой книге его ученики написали: «Мы делаем картины – Кулешов сделал кинематографию».

С.Эйзенштейн тоже провел в кулешовской киношколе несколько месяцев. Он не стал ее членом, а посещал на правах вольнослушателя. Идеи и мысли Кулешова ему были хорошо знакомы. В 1925 г. он создает свой шедевр «Броненосец Потемкин», в 27-м – «Октябрь» и берется за теорию. Вслед за Кулешовым он тоже усматривает в монтаже безграничные возможности кино, тоже рассматривает кадр как знак, как иероглиф. Но доводит до абсурда идею выразительных возможностей монтажа. В 1939 г. выходит в свет статья С.Эйзенштейна, которая так и называется «Монтаж 1938». В ней он пытается спокойно осмыслить сущность монтажа. Делает это умно и убедительно, но ни разу не ссылается на своих предшественников, ни на Кулешова, ни на его ученика Л.Пудовкина, выпустившего к этому времени серию статей и даже книгу с развитием идей школы Л.Кулешова. «Два каких-либо куска, – писал С.Эйзенштейн, – поставленные рядом, неминуемо соединяются в новое представление, возникающее из этого сопоставления как новое качество. Сопоставление двух монтажных кусков больше похоже не на сумму их, а на произведение». С.Эйзенштейн показывает, что принцип сопоставления «работает» не только в кино, а во всех случаях – от литературы до обыденной жизни. Большое место уделяет вопросу создания выразительных образов, по сути художественных, путем отбора и монтажа кадров. Но и

сам кадр не «свободен» от монтажа, – утверждает С.Эйзенштейн.

Окончательное осмысление монтажа, превращение его в творческий процесс – заслуга отечественных кинематографистов, прежде всего великого художника и мыслителя Сергея Эйзенштейна.

В 1945 году **Всеволод Пудовкин** говорил, что – «Если мы определяем монтаж в самом общем виде как раскрытие внутренних связей, существующих в реальной действительности, мы тем самым как бы ставим знак равенства между ними и вообще всяким процессом мышления в любой области. Именно потому мы находим тесную, как бы генетическую связь в ряду: речь – мышление – монтаж». Проще говоря, наше мышление, с точки зрения современного понимания, на осознаваемом уровне целиком и полностью строится на методе сопоставления. А использование метода сопоставления мы всегда называли монтаж. Всеволод Пудовкин развил приемы ассоциативного и метафорического монтажа. Им было открыт прием замедления и ускорения реального времени путем неоднократного повторения одного и того же движущегося объекта, но в разных его фазах как бы захлестом, что размножало, приостанавливало и делало необычайно выразительным любое движение. Открывающееся окно человек надевающий пальто. Л. Пудовкин этому приему дал название «цайт-лупа» или крупный план времени.

Дзиг Вертов был первым, кто стал активно использовать искусство монтажа для формирования образа на основе документально изобразительного материала. Он впервые сделал попытку соединить хроникальный материал с авторской позицией, придать кинорассказу выразительную эстетизированную образную форму.

Существенный вклад в развитие теории и практики монтажа внесли также А. Довженко, С. Юткевич, М. Ромм – выдающиеся мастера киноискусства.

§ 2. Функции монтажа

Самая простая функция монтажа сводится к отбору материала к тому, чтобы с помощью последовательного соединения изображений передать логику развития происходящих на экране событий.

Монтаж во многом по сути своей схож с нашим визуальным восприятием действительности. Ведь, наблюдая за каким либо явлением или событием, мы не воспринимаем его одним планом. Мы видим общую картину происходящего, но и успеваем разглядеть различные эпизоды и детали, выхватывая их из непрерывной цепи событий. Точно также профессионально сделанный монтаж, меняя наш взгляд на объект показывая его в разном масштабе, выделяя наиболее интересные важные или необычные моменты происходящего, позволит зрителю становиться участником развертывающегося на экране события, ощутить его пространственную и временную протяженность и в конечном итоге получить впечатление единой картины, единого образа реальной или иллюзорной действительности.

Скажем, пристальный взгляд персонажа вызывает у нас желание узнать, что же он такое увидел. И последующий кадр должен удовлетворить наше любопытство, то есть каждый следующий кадр должен ответить на вопросы, возникающие в предыдущем. Если между двумя кадрами существует логическая изобразительная ассоциативная или иная связь, то эти

кадры, будучи смонтированными, воспринимаются как нечто единое.

Монтаж как выразительное средство используется для того, чтобы с помощью соединения, столкновения двух кадров вызвать у зрителя определенные эмоции или передать соответствующей эмоциональный отклик.

Глава 2. **Основы выразительности монтажа**

§ 1. Крупность плана

Известно, что на экране можно видеть часть пространства, как бы вырезанную рамой экрана. «Поле зрения» кинокамеры (как и телекамеры) ограничено рамкой с соотношением сторон примерно 3:4. Изображение части пространства, заключенное в рамку экрана, видимое в каждый данный момент, называют кадром. Экранные средства выражения – кино и телевидение – обладают не только пространственными, но и временными качествами. Поэтому понятие «кадр» охватывает и еще один признак – протяженность во времени, т. е. длительность пребывания изображения на экране.

Кадром называют также часть фильма (или телепередачи), снятую «одним взглядом» камеры, т. е. во время непрерывной работы камеры, иными словами – в отрезок времени от начала до конца движения пленки в кинокамере (или в отрезок времени от момента включения телекамеры в эфир и до момента ее отключения от эфира). Планом называют масштаб изображения, содержащегося в кадре. Понятие «план» выражает степень крупности изображаемой фигуры или предмета, зависит от дистанции

между камерой и снимаемой фигурой и от фокусного расстояния объектива.

Наиболее употребительное деление планов – на три вида: общий, средний и крупный.

Общий план показывает пространство, характеризует среду, в которой действует герой.

Средний план дает информацию о действии. Видна обстановка, участники и сам процесс действия во времени и пространстве.

Крупный план главный источник изобразительной информации о герое. Журналист и оператор решают, кого и что снимать, определяют роль крупного плана. Момент раскрытия характера, эмоциональное состояние героя улавливается разными методами и способами съемки «с провокацией», с помощью «привычной», «скрытой» камеры и т.д.

Наиболее точное – на шесть видов:

1) дальний план (человек и окружающая его обстановка),

2) общий план (человек во весь рост),

3) средний план (человек до колен),

4) поясной план (человек до пояса),

5) крупный план (голова человека),

6) макроплан (деталь, например глаз).

Здесь необходимо заметить, что на некоторых телестудиях слово «план» употребляется как понятие, выражающее протяженность во времени, которое следовало бы выражать словом «кадр» в его втором значении (т. е. часть фильма или передачи, снятая «одним взглядом» камеры). Так, говорят о «длинном (или коротком) плане», тогда как следует говорить о длинном (или коротком) кадре. План же может быть более или менее крупным, но не может быть более или менее длинным.

Деталь – имеет большую смысловую нагрузку. Многозначительность. До и после детали должен быть показан средний или общий план для соизмерения с объектом.

Ракурс - Технический и творческий операторский прием, выражающий смысловое и эмоциональное отношение к предмету. Например, великий, торжествующий - нижний ракурс, несчастный, побежденный верхний ракурс.

Кроме этого определенный ракурс может быть использован для наилучшего осмотра объекта, для пространственной ориентации.

Сегодня термин «ракурс» обозначает любой угол, образуемый оптической осью объектива и плоскостью предмета, в том числе и прямой. Теперь говорят уже об обычном и необычном ракурсе, тогда как на заре кино и телевидения ракурс предполагал только необычную точку зрения, при которой обнаруживалось перспективное искажение фигуры или предмета. Переосмысление понятия «ракурс» объясняется тем, что современная оптика передает объем фигуры или предмета, перспективно искажая линии даже при фронтальной съемке. Из всего сказанного нетрудно сделать вывод: вне этих понятий – кадр, план и ракурс – экранное изображение не существует. Действительно, всякое изображение на экране может занимать только площадь экрана, т. е. оно ограничено рамой экрана или, как говорят, кадрировано; оно обладает той или иной крупностью, и, наконец, его можно видеть в том или ином ракурсе.

Панорама - панорамирование. Это имитация взгляда человека при осмотре, переключения внимания. Обзорная панорама- показ среды, в которой находится объект и взаимодействие его со средой. Этим термином называют съемку камерой, поворачивающейся вокруг своей

вертикальной или горизонтальной оси. Камера остается на месте, она лишь поворачивается: вверх или вниз, вправо или влево. Панорамирование не что иное, как воспроизведение движения глаз или головы человека, стоящего на месте. Панорамную съемку мы видим часто, например, при телепередачах со стадионов, когда камера, оставаясь в одной точке, панорамирует в горизонтальной плоскости, следя за футбольным мячом.

Панорама-переброска. Здесь по смыслу важны только начальный и конечный планы. При переброске камеры с одного объекта на другой подчеркивается одновременность или последовательная зависимость действий (например забивается гол- переброска- трибуны взрываются криками).

Панорамные кадры обязаны иметь достаточной длины статику в начале и в конце кадра каждого плана.

Проходы героев желательно заканчивать их выходом из кадра, что облегчает построение монтажной фразы. Это касается любых движущихся объектов: животных, автомобилей и прочее.

Движущийся в кадре человек должен иметь законченные фразы движения, и вообще кадры с движущимися объектами желательно снимать длинными планами.

Пластика панорамного кадра обусловлена темпоритмом и настроением, как всего фильма, так и конкретного эпизода. Характер исполнения панорамы, композиционное ее решение, да и само направление панорамного движения определяется не «характером» оператора, а смысловым и пластическим содержанием эпизода. При съемке занятых какой-либо деятельностью людей, а также природных ландшафтов и задействованных в них животных панорамы не только позволительно, но желательно исполнять с некоторыми «приостановками»,

что позволяет лучше разглядеть происходящее и сделать некие акценты. В этом случае механическая «оглядка» явно уступит осмысленному «обзору».

При съемке длинных проходов необходимо делать время от времени хотя бы краткосрочные задержки на тех или иных объектах, деталях, лицах людей, попадающих в кадр. Это обстоятельство дает режиссеру возможность в последующем монтаже прервать в нужном месте затянувшийся проход, а не отказываться вовсе от этого самого кадра из-за nepозволительной длины прохода героя или долгого панорамного движения камеры.

Телевизионный кадр диктует максимальное использование «первого плана» не только при съемке масштабных, пространственных и панорамных кадров. Съемка героев в живой «жизненной» среде при наличии «первого плана» создает некий «эффект наблюдения со стороны», впечатление случайно подсмотренного кадра.

Панорамирование применяется с целью показа больших пространств перед съемочной камерой или же для сопровождения взглядом движущихся объектов.

Одним из важных факторов, определяющих качество панорамной съемки - это ее плавное движение, без резких рывков.

В случае, если объектив камеры, установленной возле прямого участка дороги, производит панорамную съемку движения приближающегося автомобиля, тогда геометрические размеры его изображения в кадре сначала будут увеличиваться, а после этого уменьшаться (по мере его удаления от камеры).

Однако, если траектория движения автомобиля будет кольцевой, а съемочная камера будет установлена в центре этого воображаемого кольца, тогда в результате просмотра фрагмента, снятого средним или крупным планом, может сложиться впечатление, что камера двигалась параллельно

автомобилю, при чем с той же скоростью, что и снимаемое средство передвижения.

Также, следует учитывать, что пространство перед движущимся объектом создает впечатление о предстоящем пути, а пространство позади него - об уже пройденном.

Поэтому, при съемке панорамы движения какого-либо объекта, следует позиционировать камеру таким образом, чтобы этот объект не упирался в тот край кадра, по направлению к которому он движется, то есть всегда следует оставлять в кадре часть пространства перед движущимся объектом. Исключением может быть, например, съемка финиша.

Преимущественно панорамной съёмки состоит в том, что создается отчетливое ощущение единой точки зрения на происходящее, реального течения времени и единого пространства.

В кино и на телевидении часто используются сложные панорамы с применением трансфокаторного наезда или отъезда. При трансфокаторном наезде изменяется соотношение между глубиной пространства и объектом по первому плану, поэтому операторы часто применяют сочетание трансфокаторного наезда с небольшим движением камеры. Тогда зритель не так остро воспринимает изменение глубины кадра, так как укрупнение с приближением фона будет скрыто за дополнительным движением камеры.

«Панорама-шок» снимается с большой скоростью, при которой всё изображение соединяется в цветоцветовой поток, т.е. «смазывается». Она должна обязательно начинаться и завершаться статичными планами. Все детали в ходе панорамирования сливаются из-за скорости движения в единое целое. Такая панорама используется для создания эффекта, чтобы подчеркнуть остродраматическую ситуацию или течение времени.

Особенно часто она сопровождается контрастным звуковым оформлением.

Кадр как художественное произведение. Кадр – основная ячейка экранного произведения. Монтажный кадр часть большого целого (эпизода, фильма, телепередачи) – звено в монтажной цепи.

Монтажная фраза – набор кадров, иллюстрирующих конкретную мысль автора, микросюжет в галерее зрительных образов. Композиция кадра связана с драматургической композицией всего экранного произведения, с его образным строем и изобразительной стилистикой. Оператор, используя свои выразительные средства, может конструировать в кадре пространство и время, оптически выделять главное и существенное, сопоставлять объекты и детали, создавать художественный образ.

Композиционное построение кадра. Подобно художнику, использующему свою палитру, оператор добивается выразительности кадра свето-цвето-тональным решением изобразительного ряда. Крупностью (масштабом) предметов, психологическим воздействием на зрителя (ракурс, движение камеры, эффект глубины пространства).

Профессиональный оператор знает основные законы композиции:

- ясность и читаемость содержания кадра;
- удаление лишнего;
- лаконизм и четкость фигур и силуэтов;
- расположение предметов так, чтобы они не перекрывали друг друга;
- ясно различимая связь монтажных кадров (через фон, детали интерьера, пейзажа).

§ 2. Основные требования к монтажу

Первое и главное правило, которое касается процесса создания любого аудиовизуального произведения: монтажное мышление должно проявляться во всех стадиях работ. Подобно тому как литературное произведение строится из слов, фраз, эпизодов, отступлений, так и композиция телесюжета, фильма или телевизионной программы выстраивается из кадров, монтажных фраз, эпизодов и сцен. Совокупность кадров связанных по смыслу или эмоционально, составляет монтажную фразу. Монтажные фразы, объединенные минисюжетом или общей темой, складываются в эпизод. Из эпизодов составляется произведение в целом.

Но если литературном произведении мы легко можем перебрасываться из одного места или времени в другое, то в ТВ это должно строиться поэпизодно. Эпизод характеризуется единством времени, места (при параллельном монтаже это могут быть сразу несколько мест) или единством темы (при монтаже документального материала) и имеет свою композицию и внутреннюю драматургию. Кроме того каждый из эпизодов должен иметь свой темп ритм а иногда и свою изобразительную стилистику. Один эпизод отделяется от другого заметным изменением компонента изобразительного ряда (появлением на экране нового объекта или нового места действия, резкой сменой крупного плана, световой и цветовой тональности и. т.п.

Первоэлементом любого фильма является кадр. Принято разделять условно понятие план и кадр. Планом называется отдельное отснятое изображение. Под кадром понимается та часть плана, которая включается в фильм или передачу. Кадр является строительным материалом для монтажа. И снимая любой план, надо отчетливо

представлять, в каком эпизоде он может быть использован. Если законы психологического восприятия последовательного соединения двух изображений нарушаются, то возникает ощущение зрительного дискомфорта «скачка». Поэтому нужно знать требования к культуре монтажа.

Единство направления движения

В движении меняющихся на экране объектов должна быть логика. (снять под одним углом- эпизод погони, контролировать движение жеста и взгляда.) Соблюсти единый темпоритм действия и движения камеры. Например, автомобиль, который в предшествующих кадрах куда-то стремительно мчался, начинает вдруг замедлять движение то зритель думает что он вот-вот остановится. Снимая панораму необходимо начинать его со статичного кадра и заканчивать также статичным кадром. Когда камера прекращает движение. Если у панорамы нет статичного начало или конца, то ее нельзя соединить с предыдущим статичным кадром. В телевидении часто используется микширование или наплывы изображения с помощью которых можно соединить практически любые кадры. Единство тональности и колорита. Психология восприятия диктует необходимость такого же распределения светлых и темных участков в последующем кадре, как и в кадре предыдущем, чтобы опять же происходило монтажного скачка.

Монтаж по крупности

При монтаже двух изображений одного и того же объекта необходимо, чтобы разница в крупности планов этого объекта была достаточно значительной. Если же эта

разница недостаточна велика, то такой монтажный стык будет восприниматься как скачок. Значительная разница в крупности точки съемки (ракурсе) или направлении съемки воспринимается с зрителем как более естественный, более плавный переход. В том случае если в распоряжении нет кадров такого масштаба или ракурса которые могут монтироваться используется монтажная перебивка (это может быть какая-либо деталь интерьера, руки героя, вещи на столе и т.п.) используемая для того чтобы избежать скачка. Общий план плохо монтируется крупным планом. Кроме экстренных случаев (землетрясение, пожар, чтобы показать резкое переключение эмоционального воздействия. Также от крупного на общее.) С помощью монтажа можно укоротить рост, (например у И.В.Сталина рост ниже среднего, а в хрониках он высокий.)

Вариантов монтажа великое множество и выбор их зависит от конкретной задачи от того материала который находится в руках монтажера. Что же касается фильмов в которых доминирующим оказывается звук- закадровый текст или формирующая ритм музыка, то в данном случае вообще могут нарушаться все названные принципы монтажа и кадры подобно слайдам соединяются, повинувась логике заложенной в тексте или ритму закадровой музыки. Независимо от времени и места действия, тонального единства и пр. Это же в определенной мере касается и многокамерной телевизионной съемки. Поскольку она происходит в течении реального времени (эта иллюзия остается и после последующего ее монтажа) то отдельные нарушения законов монтажа(единство тональности, направления и апр.) зрителем практически не замечаются, поскольку монтаж в данном случае создает единую картину события, разворачивающегося в одном месте, к тому же реальном

времени. Главное при монтаже – всегда помнить о целесообразности и органичности того или иного приема.

«Искусство не в том справедливо отмечал С.М. Эйзенштейн, - чтобы затейливо взять кадр или «загнуть» неожиданный ракурс. Искусство в том чтобы каждый осколок картины был бы органической частью задуманного целого». Особенно это касается документального материала, в котором кадр чаще всего эстетически нейтрален и лишь в соседстве с другим изображением способен внести нечто новое, создать образ, подтолкнуть зрителя к той или иной мысли, то есть монтаж способен помогать анализировать или синтезировать фрагменты зафиксированной реальности.

К иллюстративным видеоматериалом можно отнести:

Хронику, фрагменты из художественных фильмов, фотографии и документы.

В телевизионном обиходе термином «хроника» обозначают все документальные кадры, когда то кем-то снятые и смонтированные. Иными словами это «чужие» съемки, которые нужно найти и скопировать.

Пример удачной хроники:

Участник Великой Отечественной войны рассказывает о том, что он лежал в госпитале после ранения. При монтаже использовали хроникальный кадр палаты и коридора переполненного ранеными.

Фрагменты из кинофильмов удачно, когда выбрано по смыслу. Когда без них не обойтись.

Работа с фото очень продуктивный прием но и трудоемкий. В документальной программе обширный фотоархив может заменить хронику.

Правила использования фото

Сразу на обороте карандашом написать, кто, когда снят. Если при отборе фото столкнулись целой стопкой однотипных снимков, то это поможет выстроить эпизод. Если фото снимают на камеру, необходимо проговаривать все относящееся к нему детали. Например, Иван Петрович Сидоров. Отец героини, 1939 год, он слева без пилотки. Фото конечно лучше сканировать, особенно в цифровом монтаже можно фото почистить, убрать лишних людей и т.д. Что касается использования и съемок документов, то все они обычно снимаются с некоторой динамикой в кадре. С панорамой по надписям с укрупнениями или другими спецприемами. Придумать акцент в нужном месте в документе может и редактор. При монтаже надо иметь под рукой печатный текст документа, потому что в кадр попадает выделенный фрагмент, а само содержание текста с экрана не улавливается и разъясняется закадровым текстом.

Типология монтажных соединений

Перемена точки съемки. Благодаря точно найденным различным точкам съемки и ракурсу (угол зрения под которым снимает камера) мы получаем ощущение пространства, в котором происходит показываемое действие. Достаточно осмотреть любые спортивные соревнования международного класса, чтобы понять насколько виртуозно используется современная съемочная техника, для того чтобы дать зрителю полное представление о происходящем событии. Иногда даже эффективней чем смотреть непосредственно матч. Сидя на трибуне и т.п.

Причинно следственная связь. Если герой повернулся то в следующем кадре мы видим причину его реакции. (кто-то вошел) И наоборот, после кадра вошедшего человека в комнату или что-либо говорящего, мы можем дать лицо героя, на котором видна соответствующая реакция.

Перемена места действия. Обычно если два кадра действие, которых происходят в совершенно разных местах, монтируется рядом, то мы понимаем, что это новый эпизод сменил предыдущий.

Выделение детали. Чтобы подчеркнуть какую-то деталь, характерную для данного события, явления или персонажа в монтажную фразу врезается соответствующий макроплан рука, жест предмет и т.п. В телевизионных передачах и репортажах часто используются так называемые перебивки. Это могут быть предметы интерьера, какие-то детали руки интервьюируемого, звукозаписывающая техника, план слушающего репортера и т.п. Перебивки используются для того, чтобы разбивать изображение. Снятое одним ракурсом (угол зрения, под которым снимает камера) но не требующее купирования звука или перемонтажа отснятого интервью.

Параллельное действие. Это монтаж кадров или сцен, происходящих одновременно, но в разных местах. На современном телевидении такое часто происходит при ведении прямых передач из разных точек города, страны, мира. И при проведении телемостов.

Контрастное сопоставление. Фактически это столкновение кадром антонимов, то есть кадров или эпизодов общей тематической направленности, но противоположных по содержанию. (Кадров роскоши и нищеты, гурманства и голода, мира и войны и т.д.).

Ассоциация или аналогия. Ассоциативный монтаж предполагает косвенную, опосредованную связь между

явлениями. Такого рода монтаж часто использовал в своих фильмах С.М. Эйзенштейн. Монтаж работающих людей с деталями механизмов («Броненосец «Потемкин») рождал у зрителя мысль о механистичности, бесчеловечности такого труда; сопоставление эрмитажных скульптур изящных женских фигур с одетыми в военную форму дам из женского батальона передавало мысль о несовместимости понятий женщина и война.

Прошедшее и будущее время. Обычно переход к эпизоду действие которого происходило ранее того события, что мы только что видели на экране, происходит через «наплыв» или выделяется тонально. Скажем, если крупный план задумчивого лица героя медленно сменяет другое изображение, мы понимаем что герой преданся воспоминаниям. (Нередко видим записи архив или кадры с датами того или иного события).

Монтажный рефрен. Речь идет об изобразительном лейтмотиве, своего рода монтажном рифме. Повторяя, через определенное время один и тот же кадр или несколько кадров авторы акцентируют на нем внимание зрителя и тем самым вызвать у зрителя определенные ассоциации, создать политический или символический образ. Особенно часто используется в документальных фильмах, созданных на основе старой хроники. В игровых фильмах это образы сна героя или воспоминаний. Как вспышка в памяти героя.

Ритмичный монтаж. Имеется ввиду организация изобразительного материала в остром захватывающем темпоритме. Чаще всего такого рода монтаж осуществляется под музыку. (Ныне снимают клипы.)

Глава 3. ВИДЫ МОНТАЖА

§ 1. Образные виды монтажа

Конструктивный (осмысленное соединение кадров таким образом, чтобы между ними существовало очевидная связь).

Цель конструктивного монтажа – верно воспроизвести на экране движение. Он отвечает только двум требованиям: во-первых, кадры должны чередоваться в логическом и удобопонятном порядке, и, во-вторых, каждый кадр должен быть такой длины, чтобы зритель понял его содержание. Как видим, в процессе конструктивного монтажа нет ничего сложного, его можно уподобить грамматике. Нет ничего сложного, как нет и ничего творческого в том, чтобы говорить или писать грамматически правильно. Точно так же нет ничего особенного в том, чтобы при монтаже кадров движение было воспроизведено на экране верно, и чтобы между кадрами существовала ясная логическая связь. Вот простой пример конструктивного монтажа:

1. Человек едет в автомобиле.
2. Выходит из остановившегося автомобиля.
3. Входит в дом.
4. Поднимается по лестнице.
5. Отпирает дверь квартиры.
6. Входит в квартиру.
7. Закрывает за собой дверь квартиры.
8. Снимает пальто и шляпу.
9. Вешает пальто и шляпу на крючок.
10. Входит в комнату и садится к столу.

Здесь, в этом чередовании кадров, движение воспроизведено верно и логическая связь между кадрами

очевидна. Такая же по характеру связь может быть обнаружена в речи или в литературе. Это не специфическая, не кинематографическая, а описательно-повествовательная связь. Каждый кадр имеет определенный смысл. Совершенно очевидно, что эти кадры нельзя поменять местами. Невозможен такой, например, монтаж:

1. Человек едет в автомобиле.
2. Входит в дом.
3. Выходит из остановившегося автомобиля.
4. Отпирает дверь квартиры.
5. Поднимается по лестнице.

Здесь нарушается логика, неверно воспроизводится движение. Ошибки подобного рода можно заметить на телеэкране в наспех смонтированной оперативной хронике.

Однако вполне возможен такой монтаж:

1. Человек едет в автомобиле.
4. Поднимается по лестнице.
7. Закрывает за собой дверь квартиры.
10. Входит в комнату и садится к столу.

Здесь логика не нарушена, хотя с помощью монтажа время и пространство на киноэкране «сжаты», из повествования как бы изъяты куски времени и пространства. В принципе это возможно потому, что кинокадры не дают полного и точного ощущения пространства, но лишь его иллюзию: изображение на экране в известной степени условно в том смысле, что это – двухмерное изображение пространства, а не само реальное, трехмерное пространство реальной действительности.

Художественный (такое соединение кадров, которое обеспечивает их обратную связь).

Однако кадры могут быть соединены между собой и таким образом, что связь между ними будет образная. Она выражается в художественном монтаже. Чтобы понять смысл этого термина, обратимся к примерам. Вот два последовательных кадра из фильма Я. Протазанова «Праздник святого Йоргена»:

1. Пастух гонит по дороге стадо овец.

2. По той же дороге идет толпа паломников-богомольцев. Каждый из этих кадров, рассмотренный отдельно, содержит некую информацию, но не выражает никакой мысли. Сочетание этих же самых кадров имеет определенный смысл: их столкновение, как говорил С. Эйзенштейн, «высекает мысль». Логика связи двух кадров, последовательно увиденных, – чисто кинематографическая. Из сочетания кадра 1 и кадра 2 возникает мысль, не содержащаяся в каждом из кадров, взятых порознь. Смысл кадра 2 не в том, что толпа богомольцев идет по дороге, а в том, что эта толпа идет, как стадо баранов. Кадр 2 как бы включает в себя кадр 1, смысл кадра 2 больше, чем его видимое содержание, изображение. Этот простой пример помогает понять формулу художественного монтажа, предложенную С. Эйзенштейном: один кадр плюс один кадр получается не два, а... нечто большее. Другой пример художественного монтажа, более сложный, ставший классическим, – знаменитый эпизод первомайской демонстрации рабочих из фильма Вс. Пудовкина «Мать». Режиссер смонтировал кадры демонстрации кадры ледохода и тем создал образ революции, неудержимой, как наступление весны в природе. Это метафора, возникшая из художественного монтажа кинокадров. Становится понятно, что конструктивный монтаж – лишь элемент, составная часть художественного монтажа. С помощью конструктивного монтажа можно преодолеть на экране пространственно-

временную непрерывность, можно «сжать» и «растянуть» время и пространство, можно логически связно, ясно рассказать о действиях и событиях. С помощью же художественного монтажа можно не просто воспроизвести на экране реальность, но и трактовать, объяснять ее.

Параллельный (соединение кадров, отснятых в разное время и в разных местах, с тем, чтобы выявить взаимосвязь двух различных действий, происходящих одновременно). Одно из важнейших кинематографических средств ведения драматургически напряженного повествования – параллельный монтаж. Показывая как бы врезанные один в другой кадры, снятые в разных местах и в разное время, можно добиться отчетливого ощущения одновременности двух различных действий и тем самым выявить их взаимозависимость, взаимосвязь. В реальной действительности одновременно происходит бесчисленное множество действий. Цветут сады. Сидят за партами дети. Тракторы пахут землю. Кто-то стреляет. Кто-то целуется. Кто-то умирает. Художник, объясняя, трактуя действительность, должен отбирать кадры, запечатлевшие эти действия, чтобы выявить их связь. Если он смонтирует кадры, изображающие одновременные действия, таким образом, что при этом отчетливо выявится их смысл, их значение, то это будет не простая передача реальности, а ее авторская трактовка.

В теленовостях этим приемом надо пользоваться осторожно, чтобы не подменить авторской трактовкой подлинное развитие событий. В публицистических и художественных фильмах, пользуясь им, можно выражать на экране сложные, отвлеченные понятия и идеи, углублять и усиливать эмоции, придавать динамизм и напряженность развитию сюжета. Примеры использования параллельного монтажа можно найти едва ли не в каждом кинофильме, хотя, конечно, сила его воздействия не

одинакова, она зависит от таланта сценариста и режиссера. В документальном фильме «Сердце Испании», рассказывающем о гражданской войне 1936–1938 гг., режиссер дает такой параллельный монтаж:

1. Бомбардировщики фашистской армии над Мадридом.

2. Пилот в кабине нажимает рычаг бомбодержателя.

3. Бомба, падающая на Мадрид.

4. Гитлер, выступающий перед толпой в Нюрнберге.

5. Бомба продолжает падать.

6. Муссолини, выступающий перед толпой в Риме.

7. Бомба продолжает падать.

8. Бомба взрывается на улице Мадрида.

Здесь с помощью параллельного монтажа ясно выражена мысль о связи Франко с немецким и итальянским фашизмом, причем связь эта выявлена чисто кинематографическим способом, без слов. Параллельный монтаж, используемый для выявления внутренних субъективных связей, называют ассоциативным монтажом. Такой монтаж в руках советских режиссеров стал средством раскрытия идеологической концепции. Вот как пишет об этом сам С. Эйзенштейн: «В нашем фильме «Октябрь» мы врезали в сцену речей меньшевиков арфы и балалайки. И арфы эти были не арфами, но образным обозначением медоточивых речей. Балалайки были не балалайками, но образом надоедливой треньканья этих пустых речей... И ставя рядом меньшевика и арфу, меньшевика и балалайку, мы раздвигали рамки параллельного монтажа в новое качество, в новую область: из сферы действия в сферу смысла».

Перекрестный (чередование двух или нескольких действий, которые показываются как параллельные, хотя в действительности могут происходить и не одновременно).

Ассоциативный (цель его – выявление внутренних субъективных связей).

§ 2. Технические виды монтажа

Линейный монтаж. Сегодня на телевидении существуют два вида монтажа, линейный монтаж (linear editing) и нелинейный (цифровой) (non linear editing) монтаж. Линейный монтаж производится при наличии двух ли более видеомэгнитофонов. Воспроизводящего (плеера) и записывающего (рекордера).

Нелинейный монтаж. Он позволяет, подобно кинематографическому монтажу «вырезать» изымать из уже смонтированного изображения ту его часть, что по каким - то причинам не понравилась или показалось лишней, то есть сокращать материал. И наоборот, в готовый материал можно вставить новое изображение, то есть как бы раздвинуть материал. Цифровые технологии позволяют видеть на экране монитора сразу большое количество отснятых планов, что помогает быстрее произвести необходимый отбор материала и найти оптимальный вариант соединения кадров.

Новые электронные технологии дают возможность режиссеру или журналисту монтировать только что отснятый материал в самой цифровой видеокамере. Изображения всех кадров выводятся на экран из жидких кристаллов, прикрепленной к боковой стенке камер, что позволяет мгновенно произвести их отбор и установить необходимую их последовательность и длительность. Для того чтобы при монтаже был минимум потерь времени и для полного взаимопонимании с монтажером, необходимо до того как войти в монтажную составить так называемый монтажный лист.

Заключение.

Изучение теоретических и приобретение практических навыков в области монтажа, учитывая тенденции конвергенции и мультимедийности, является довольно важным в подготовке современного журналиста. Этот курс рассчитан студентам, как начальная ступень модульного обучения по специализации «Телевидение».

СЛОВАРЬ основных терминов и понятий по изучаемой дисциплине (гlossарий).

Монтаж, как выразительное средство, используется для того, чтобы с помощью соединения, столкновения двух кадров вызвать у зрителя определенные эмоции или передать соответствующей эмоциональный отклик.

Монтаж – отбор и соединение в нужном порядке частей отснятого фильма или телепередачи.

Монтажер – специалист по монтажу

Монтажная – помещение, где монтируют фильмы, видео-звукозаписи.

Канал – линия связи коммуникации

Монтажная фраза – совокупность кадров, связанных по смыслу или эмоционально.

«Черное поле» - пустой пропуск в мастер кассете на которой будет производиться монтаж

Тайм-код – скрытый временной код

Монтажный лист - последовательность кадров с указанием тайм-кода каждого кадра. Продолжительность каждого кадра, способ монтажного перехода от одного кадра к другому возможные способы трансформации изображения наличие музыки и синхронных шумов, интершумов

Плейер – воспроизводящий магнитофон при линейном монтаже.

Рекордер – записывающий видеомангнитофон при линейном монтаже.

Микширование – (от англ. mix- смешивать) изображения – способ соединения любых кадров.

Ракурс – угол зрения под которым снимает камера

Хроника – все документальные кадры когда-то, кем-то снятые и смонтированные. Иными словами это «чужие» съемки

Раскадровка – определить по тайм- коду время и описать кадры. Раскадровка – помогает спланировать информационный сюжет по отдельным картинкам.

Общий план – показывает пространство, характеризует среду, в которой действует герой.

Средний план – дает информацию о действии, Видна обстановка, участники и сам процесс действия во времени и пространстве.

Крупный план – главный источник изобразительной информации о герое. Журналист и оператор решают, кого и что снимать определяют роль крупного плана. Момент раскрытия характера, эмоциональное состояние героя улавливается разными методами и способами съемки «с провокацией» с помощью «привычной», «скрытой» камеры и т.д.

Деталь – имеет большую смысловую нагрузку. Многозначительность. До и после детали должен быть показан средний или общий план для соизмерения с объектом.

Ракурс – технический и творческий операторский прием, выражающий смысловое и эмоциональное отношение к предмету. Например, великий, торжествующий – нижний ракурс, несчастный, побежденный верхний ракурс.

Панорама – это имитация взгляда человека при осмотре, переключения внимания. Обзорная панорама-показ среды, в которой находится объект и взаимодействие его со средой.

Первоэлементов любого сюжета является кадр. Принято разделять условно **понятие план и кадр**. **Планом** называется отдельное отснятое изображение. **Под кадром**

понимается та часть плана, которая включается в фильм или передачу. Кадр является строительным материалом для монтажа.

Adode Premiere – программа на компьютере для монтажа.

Частота кадров. Частота кадров на телевидении (25 или 30 кадров в секунду) отличается от частоты кадров в кино (24 кадра в секунду), создаёт определённые неудобства. В Европе на телевидении фильмы прокручивают чуть быстрее (на 4 %; соответственно и звук становится более высоким); в Америке поступают иначе: там один кинокадр показывают в течение 3 полукадров, а другой в течение 2 полукадров – в итоге на 4 кинокадра приходится 5 телевизионных кадров.

Литература (Основная)

1. **Вольнец М.М.** Профессия оператор. М.:Аспект Пресс. 2008.
2. **Цвик В.Л.** Телевизионная журналистика: История. Теория. Практика. Учебн. пособ. Изд. 2-е, доп. и перераб. – М.: Юнити-Дана, 2008
3. **Медынский С.Е.** Оператор Пространство. Кадр. Аспект Пресс. 2003.
4. **Утилова Н.И.** Монтаж. М.: Аспект Пресс. 2003
5. **Телевизионная журналистика** Учебник 5-е издание // Редколлегия Г.В.Кузнецов, В.Л.Цвик, А.Я.Юровский. М. 2005
6. **Муратов С.А.** Телевизионное общение в кадре и за кадром. 2-е изд. – М.: Аспект-пресс, 2007
7. **Саппак В.С.** Телевидение и мы: четыре беседы. М., 2007.
8. **Браун Д.,** Файерстоун Ч., Мицкевич Э. Теле/радионовости и меньшинства. М., 1994.С.
9. **Там же.** С. 10.
10. **Guidelines for Factual Programs.** BBC, 1989.
11. **Браун Д.,** Файерстоун Ч., Мицкевич Э. С. 127.
12. **KillenberG G.,** Anderson R. P. 148.
13. **Калинина Юлия.** Пробел // Московский комсомолец. 2002. 6 июль.

Дополнительная литература

1. **Азарин В.П.** От замысла до экрана. М., 1996
2. **Борецкий Р.А.** Осторожно телевидение! М. , 2002
3. **Вертов Д.** Статьи, дневники, замыслы. М..1986
4. **Голдовская М.Е.** Творчество и техника. М.1986
5. **Дробашенко С.** Пространство экранного документа. М. 1986
6. **Ждан В.Н.** Эстетика экрана и взаимодействие искусств. – М. 1986.
7. **Ильин Р.Н.** Изобразительные ресурсы экрана .М.1973
8. **Кемарская И.Н.** Телевизионный редактор. Аспект Пресс. 2004
9. **Муратов С.А.** Пристрастная камера. 2-е изд. – М.: Аспект-пресс, 2004
10. **Нечай О.Ф.** Телевидение как художественная. – М.: Наука и техника, 1981. – 256 с.
11. **Нечай О.Ф.** Ракурсы: О телевизионной коммуникации и эстетике – М.: Искусство, 1990. – 117 с.
12. **Познин В.** Основы изображения монтажа. Учеб. пособие. – СПб., 2000.
13. **Почкай Е.П.** Выразительные средства телевидения и радио: Учеб. пособие. – СПб., 2000.
14. **Соколов А.Г.** Осталось за кадром...– М.: Киноцентр, 1988. – 112 с.
15. **Соколов А.Г.** Монтаж. Телевидение. Кино. Видео. Учебник, часть 1-я М.:Изд. “625”, 2000.206 с.
16. **Соколов А.Г.** Монтаж. Телевидение. Кино. Видео. Учебник, часть 2-я М.:Изд. “625”, 2001. 206 с.
17. **Соколов А.Г.** Монтаж. Телевидение. Кино. Видео. Учебник, часть 3-я М.:Изд. “Дворников”, 2003. 206 с.

18. Соколов А.Г. Природа экранного творчества. Психологические закономерности. М.: Изд..А.Дворников, 2004, 275 с.

Электронные ресурсы

- 1. Соколов А.Г.** Монтаж. Режим доступа: <http://www/biblioteka.teatr.obraz.ru/node/7215>
- 2. www.journalist-virt.ru** – электронный вариант журнала Журналист.
- 3. www.tatmedia.ru** -сайт СМИ РТ
- 4. <http://media.utmn.ru>**

СОДЕРЖАНИЕ

Вступление.....	2
Как делать телевидение?.....	4
Основные методы съемки.....	7
Выступления, интервью, пресс-конференции.....	7
Интервью и интервьюер.....	10
Репортаж.....	14
Очерк.....	17
Постановочная программа.....	20
Технология интервью (Трудные собеседники).....	23
9 секретов сценариста. Как научиться писать тексты для аудио- и видеоподтекстов.....	40
М. Фатыхова. Основы телевизионного монтажа.....	42

Глава 1. Место и роль монтажа в кино и телевидении	
§ 1. С чего начинался монтаж?	
Исторический экскурс.....	44
Функции монтажа.....	50
Глава 2. Основы выразительности монтажа	
§ 1. Крупность плана.....	51
§ 2. Основные требования к монтажу.....	58
Единство направления движения.....	59
Монтаж по крупности.....	59
Правила использования фото.....	62
Типология монтажных соединений.....	62
Глава 3. Виды монтажа	
§ 1. Образные виды монтажа.....	65
§ 2. Технические виды монтажа.....	70
Словарь основных терминов и понятий по изучаемой дисциплине (гlossарий).....	72

«Кино в народном творчестве»
*(Методические рекомендации в помощь
операторам и режиссерам муниципальных
студий и видеолюбителям)*


**Составители,
редакционная группа:**

**Мугадова М.В., зам.министра – директор РДНТ МК РД,
засл. деятель искусств РФ, кандидат филологических наук**

**Заварзина Е.А. – засл. работник культуры РД
Закуева Г.М. – засл. работник культуры РД
Сахратулаева П.М.**

Консультанты:

**Ибрагимов К. – режиссер, оператор,
засл. деятель искусств РД
Мелентьев А. – режиссер, заведующий кафедрой
режиссуры телевидения С.-ПбГАТИ**

РДНТ МК РД
367010, г.Махачкала,
ул.О.Кошевого, 35 «А»
 8(8722) 62-38-78, факс: 62-39-68
e-mail: rdnt35@yandex.ru