



ПРОФЕССИЯ РЕЖИССЕР МОНТАЖА

СТИВ ХАЛЛФИШ

МАСТЕР-КЛАССЫ

ИНТЕРВЬЮ С
МОНТАЖЕРАМИ
ФИЛЬМОВ
И СЕРИАЛОВ:

«БЕЗУМНЫЙ МАКС»

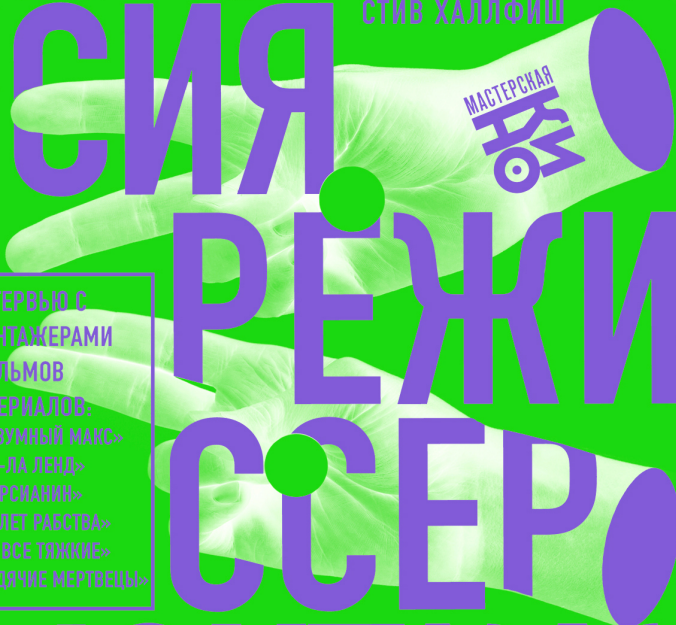
«ЛА-ЛА ЛЕНД»

«МАРСИАНИН»

«12 ЛЕТ РАБСТВА»

«ВО ВСЕ ТЯЖКИЕ»

«ХОДЯЧИЕ МЕРТВЕЦЫ»



БОМБОРА
ИЗДАТЕЛЬСТВО



Стив Халлфиш
Профессия режиссер
монтажа. Мастер-классы
Серия «Мастерская кино.
Секреты киноиндустрии»

Текст предоставлен правообладателем

http://www.litres.ru/pages/biblio_book/?art=68914941

Профессия режиссер монтажа : мастер-классы / Стив Халлфиш ;

[перевод с английского Г. Е. Петрова]: Эксмо; Москва; 2023

ISBN 978-5-04-184183-6

Аннотация

Эта книга – беспрецедентный взгляд на творческий и технический процессы современного монтажа фильмов и сериалов. Увлекательный «виртуальный круглый стол» более чем с 50 лучшими режиссерами монтажа со всего мира. Участники дискуссии номинированы (более 40 раз) и награждены (более десятка раз) за лучший монтаж премией «Оскар», а также неоднократно отмечены премией «Эмми». Совместно они накопили более чем тысячелетний опыт работы, смонтировали свыше тысячи фильмов и телешоу.

Автор, Стив Халлфиш, бережно разобрал и упорядочил по темам, важным для монтажеров в любой точке мира, более

сотни часов интервью, генерируя развернутое обсуждение между коллегами. Эти дискуссии предлагают широкий спектр мнений, иллюстрирующих как сходство, так и различия технических и творческих подходов. Обсуждаемые темы включают ритм, темп, структуру, повествование и совместную работу.

В формате PDF A4 сохранен издательский макет книги.

Содержание

Благодарности	9
Введение	13
Краткие биографии режиссеров монтажа	21
Глава 1	38
Карточки на стене	40
Организация проекта	42
Организация бина сцены	55
Конец ознакомительного фрагмента.	68

Стив Халлфиш

Профессия режиссер

монтажа: мастер-классы

ART OF THE CUT: CONVERSATIONS WITH FILM
AND TV EDITORS

Steve Hullfi sh



БОМБОРА
ИЗДАТЕЛЬСТВО

© 2017 Taylor & Francis

All rights reserved

Authorised translation from the English language edition
published by Routledge, a member of the Taylor & Francis
Group LLC



© Петров Г.Е., перевод на русский язык, 2023

© Оформление. ООО «Издательство «Эксмо», 2023

МОНТАЖ КАК ИСКУССТВО

БЕСЕДЫ С ПРОФЕССИОНАЛАМИ КИНО И ТЕЛЕВИДЕНИЯ

Эта книга – беспрецедентный взгляд на творческий и технический процессы современного монтажа фильмов и сериалов. Увлекательный «виртуальный круглый стол» с более чем 50 лучшими режиссерами монтажа со всего мира. Участники дискуссии номинированы (более 40 раз) и награждены (более десятка раз) за лучший монтаж премией «Оскар», а также неоднократно отмечены премией «Эмми». Совместно они накопили более чем тысячелетний опыт работы, смонтировали свыше тысячи фильмов и телешоу.

Автор, **Стив Халлфиш**, тщательно разобрал и упорядочил по темам, важным для монтажеров в любой точке мира, более сотни часов интервью, генерируя развернутое обсуж-

дение между коллегами. Эти дискуссии предлагают широкий спектр мнений, иллюстрирующих как сходство, так и различия технических и творческих подходов. Обсуждаемые темы включают ритм, темп, структуру, повествование и совместную работу.

В числе собеседников Маргарет Сиксел («Безумный Макс: Дорога ярости»), Том Кросс («Одержимость», «Ла-Ла Ленд»), Пьетро Скалия («Марсианин», «Джон Ф. Кеннеди. Выстрелы в Далласе»), Стивен Миррионе («Выживший»), Энн В. Коутс («Лоуренс Аравийский», «Убийство в Восточном экспрессе»), Джо Уокер («12 лет рабства», «Убийца»), Келли Диксон («Во все тяжкие», «Ходячие мертвецы») и многие другие.

«Профессия режиссер монтажа» также содержит определения монтажных терминов, полный глоссарий и пять дополнительных веб-глав, размещенных на веб-сайте www.routledge.com/cw/Hullfish. Эта книга – кладезь ценного мастерства для начинающих монтажеров и полезный ресурс для профессионалов высокого уровня. Доступное изложение и превосходные инсайты позволяют всем фанатам кинематографа окунуться в искусство создания фильмов.

Стив Халлфиш – режиссер монтажа полнометражных фильмов и телешоу, среди которых «Отважные», «Военная комната», «Чемпион» и показанный в кинотеатрах документальный фильм Clinton, Inc. Он автор еще пяти книг, в том числе The Art and Technique of Digital Color Correction и Avid

Uncut. Халлфиш обучает монтажеров и колористов по всему миру.

Дополнительные веб-главы доступны на
www.routledge.com/cw/Hullfish

Благодарности

На многих производит впечатление тот факт, что мне удалось взять интервью у стольких номинантов и лауреатов премий «Оскар» и «Эмми». Вынужден смиренно признать, что, вероятно, самую большую роль в работе над этой книгой сыграл вовсе не я. Благодарность за то, что у меня самая богатая «картотека» в индустрии, отправляется Марианне Монтегю. Почти всем в постпродакшене Марианна известна как непревзойденный «фиксер», она работает в компании Avid Technologies в качестве директора онлайн-сообществ и форумов, а также является специалистом по работе с клиентами. Для большинства монтажеров, работающих с Avid, она – истинное сердце компании. Я не могу допустить, чтобы вы продолжили чтение, не узнав, что именно Марианна предоставила контакты для 80 % интервью в этой книге... или даже 90 %. Марианна, от всего сердца благодарю тебя за то, что в течение последних нескольких лет отвечала на десятки и десятки электронных писем с просьбой предоставить контакты самых успешных режиссеров монтажа Голливуда и всего мира. Границы нашей дружбы расширились, и ты всегда была рада помочь. Если вы знакомы с Марианной, то, вероятно, любите ее так же сильно, как я. Но, если вы из тех успешных монтажеров, кто злится, что Марианна выдала вашу личную контактную информацию, утешьтесь мыслью:

возможно, я сам выследил вас, поэтому она здесь ни при чем.

Для работы над книгой нужна команда. Мою возглавлял Саймон Джейкобс, редактор отдела кино и видео в издательстве Taylor and Francis – материнской компании Focal Press. С момента, когда я впервые предложил эту идею, Саймон всячески поддерживал ее и уверенно вел меня через весь процесс.

Я хотел бы поблагодарить корректоров, технических редакторов и коллег, которые предоставили экспертную оценку замысла и текста, а также дизайнера обложки и верстальщиков.

Эти интервью изначально были подготовлены для Provideocoalition.com, подразделения Moviola. Без их поддержки книги не было бы. Весь писательский корпус ProVideo Coalition состоит из гуру в разных сферах продакшена и постпродакшена, и мои коллеги-писатели оказывали большую поддержку и помогали в работе над этим проектом. Хочу особенно поблагодарить Иеремию Карповича, Скотта Симмонса и Пэтти Монтесион из Moviola. Пэтти помогла стажерами из Moviola, которые выполнили часть работы по расшифровке текста: Майк Дудяк, Андреа Эспиноза, Кент Юинг, Талия Джофф, Ханна Лансер, Дэниэл МакНамара, Аниса Нэш, Кейтлин Нельсон, Виктор Редман и Анджела Робинсон-Уитон из отдела образования Moviola. Кроме того, некоторые интервью были взяты в рамках семинаров на тему изображения и звука в Manhattan Edit Workshop, и за

эти связи я хотел бы поблагодарить Джанет Далтон, их директора по образованию.

Очевидно, что самая большая удача этой книги – режиссеры монтажа, любезно согласившиеся часами рассказывать о своем ремесле. Благодарить их поименно в этом разделе не имеет смысла. Когда будете читать книгу или изучать краткие биографии, пожалуйста, помните, что вы черпаете мудрость потому, что каждый из этих талантливых профессионалов уделяет свое время и бескорыстно делится знаниями, помогая лучше понять наше ремесло. Каждому из них я безмерно благодарен за ответ на мой звонок и за то, что позволили мне стать причастным к тому, чтобы поделиться их знаниями с миром.

Ну и, наконец, моя семья неизменно оказывала поддержку и шла на жертвы, позволяя мне заниматься писательством. Я благодарю своих родителей, которые всегда учили меня важности хорошего письма, и всю жизнь поддерживали мое стремление к творческим занятиям. Мой брат Брайан (при участии нашего отца) тщательно отредактировал книгу. Они продемонстрировали глубокую проницательность, острый взгляд и чувство слога опытных и лаконичных авторов. Моя семья дала уроки жизни, которые позволили мне написать шесть книг при полной занятости в качестве монтажера. Моей жене Джоди и нашим детям, Хейли и Куинну, спасибо за самопожертвование во время моей работы над книгой. Я люблю вас. Надеюсь, вместо того, чтобы видеть во мне «пар-

ня, не вылезающего из-за компьютера», вы увидели усилия, которых стоило написать эти книги, и это показало вам, что для осуществления мечты нужно упорно трудиться и никогда не сдаваться.

Введение

На создание этой книги вдохновил один момент, и я легко могу его обозначить: речь во время награждения за роль второго плана на 86-й премии «Оскар» в 2014 году. Лауреаткой стала Лупита Нионго за блестящее исполнение в фильме «12 лет рабства» Стива МакКуина. Разумеется, она поблагодарила режиссера и своих коллег, но меня поразили финал ее речи: «Джо Уокер, невидимый исполнитель в монтажной комнате, спасибо вам».

Вероятно, мое мнение о режиссерах монтажа прозвучит банально, но оно таково: мы трудимся в относительной неизвестности (хотя груз фильма лежит на наших плечах), и никто не осознает нашего вклада в каждую минуту сюжета. Поэтому высокая оценка молодой актрисой изысканного и интимного танца, исполненного вместе с мужчиной-невидимкой в темной комнате, разожгла мое любопытство. Я должен был встретиться с режиссером монтажа, который вызвал слова благодарности на столь важной сцене.

Хотя до Джо Уокера я уже провел несколько интервью с монтажерами, именно он, а также интервью с Марком Сэнгером, получившим в том году «Оскар» за «Гравитацию», положили начало этому проекту. Должен сказать, особенно начинающим монтажерам, что меня неизменно впечатляла щедрость, с которой мои коллеги вносили свой вклад в об-

суждение и развитие искусства монтажа посредством этих интервью. Братство и сестринство монтажеров живет, здравствует и процветает как дружная и сплоченная группа. Всякий раз, завершая интервью, я ощущал поддержку и одобрение коллеги — открытого, честного и готового делиться опытом. Представители не всех профессий таковы. Благодаря же моим коллегам я горжусь тем, что ношу звание режиссера монтажа.

За минувшие годы я прочел в коммерческой прессе немало интервью с режиссерами монтажа, но ни разу не испытывал удовлетворения от заданных вопросов или от того, что после спорных ответов никогда не следовало запрашивающихся уточнений. Едва закончив свой второй полнометражный фильм в качестве монтажера (и находясь посередине более чем 30-летней карьеры), я почувствовал, что знаю, какие вопросы коллеги хотели бы поднять. Конечно, есть более талантливые и опытные режиссеры монтажа, чем я, способные написать такую книгу и задать эти вопросы, но, к моей радости, никто этого не сделал.

Две мои предыдущие книги, *The Art and Technique of Digital Color Correction* и *Avid Uncut*, в значительной мере опирались на мнение и мудрость мастеров своего дела. Когда речь заходит о творчестве, я всегда осторожно отношусь к книгам, выражающим единственную точку зрения. Она, безусловно, имеет право на существование и нередко подкреплена многолетним опытом, но в случае с монтажом одна точ-

ка зрения никуда не годится. Поэтому я задался целью провести интервью с широким кругом режиссеров монтажа, работавших на уровне, к которому я стремился и который, как мне казалось, другие монтажеры также сочтут воодушевляющим и вдохновляющим. В результате я взял интервью у более чем 50 монтажеров со всего мира: обладателей свыше дюжины наград и более трех дюжин номинаций премии «Оскар», а также у многих лауреатов «Эмми» и «Эдди». Все они работали над проектами, о которых, как я чувствовал, моим коллегам и начинающим монтажерам было бы интересно узнать подробнее. Я искал профессионалов с зарубежным опытом; среди них оказались 19 монтажеров из Великобритании, Австралии, Гонконга, Франции, Нидерландов, Сальвадора и других стран. Также я искал как можно больше квалифицированных женщин-монтажеров, с которыми мог бы побеседовать, и в результате они составили около 20 % от общего числа монтажеров в книге, что немного превышает представительство женщин в этой сфере в целом. Такое разнообразие точек зрения критически важно для составления точной картины положения дел в нашем искусстве.

Моя техника интервьюирования была отточена десятилетием монтажа «Шоу Опри Уинфри». Продюсеры, готовившие сюжеты, над которыми я работал, прекрасно вели интервью и чутко прислушивались к ответам, чтобы понять, где следует копнуть глубже. В своих интервью я старался «плыть по течению», позволяя увлечь себя туда, где, как мне каза-

лось, исследование предмета обсуждения приведет к новым открытиям и обнаружит страсть респондента.

Полные тексты интервью с каждым режиссером монтажа доступны на сопутствующем сайте книги, но я не верил, что читатель сможет легко усвоить истинную мудрость этих 50 профессионалов, просто прочитав каждое интервью отдельно – в совокупности почти полмиллиона слов. Я чувствовал, что ценность, которую я способен привнести в книгу, заключается в том, чтобы найти в ответах общие темы и собрать их в главы, организовав гигантскую виртуальную беседу между лучшими монтажерами мира.

Должен признать, что при написании книги я в значительной степени руководствовался эгоистическими намерениями. Я – монтажер с весьма скромной репутацией (по крайней мере, в области драмы) и с опытом работы всего над тремя художественными и несколькими документальными фильмами. Эти интервью я хотел провести для собственного просвещения. Хотел проверить, совпадает ли то, чему я научился за свою 30-летнюю карьеру, с опытом режиссеров монтажа, чьими работами я восхищаюсь. Вы можете заметить это по моим вопросам и ответам.

Но главная польза, которую я надеюсь принести этой книгой, заключается в выявлении сходства и различия подходов внутри группы. Когда слышишь мнение или знакомишься с методами отдельного человека, очень трудно понять, насколько они обоснованы. Можно сопоставить их с собствен-

ными знаниями или со здравым смыслом, но очень трудно установить верность того или иного подхода, если не обладаешь богатым опытом. В группе талантливых монтажеров, собранных в этой книге, каждое высказывание имеет вес, обусловленный годами практики и талантом. Но возможность увидеть многократное коллективное подтверждение того или иного подхода или коллективное несогласие с нормой имеет особую ценность. С чем все согласны? С чем не согласны и почему? Где звучит ваш собственный голос монтажера в этой дискуссии с коллегами? Вот в чем сила этой книги.

Полагаю, что для опытных монтажеров чтение книги будет похоже на дружескую беседу коллег, собравшихся в здании American Cinema Editors¹: она станет как прекрасным подтверждением того, в чем вы уверены, так и подарит моменты озарения и внезапного потрясения. Что же касается начинающих монтажеров, хотелось бы, чтобы эта книга послужила для них редким шансом наблюдать мыслительный процесс режиссеров монтажа, которые в совокупности имеют невообразимо огромный опыт работы и смонтировали тысячи фильмов и телешоу. Это возможность услышать и впитать их знания, полученные с таким трудом. Для молодых монтажеров и студентов я включил глоссарий терминов и жаргонизмов в сноски на страницах, так что если вы не по-

¹ Американская ассоциация режиссеров монтажа, сокращенно ACE. – Прим. перев.

нимаете слово или фразу, надеюсь, ответ будет рядом и вам не придется искать его в отдельном глоссарии.

Также я выделил «находки», или основные выводы, которые действительно нашли у меня отклик. Поэтому на многих страницах ключевая цитата, которая отозвалась во мне, выделена крупным жирным шрифтом. Студентов и преподавателей киноискусства такие цитаты и глоссарий терминов должны подтолкнуть к продуктивным дискуссиям и учебным заданиям. Для опытных же монтажеров, я надеюсь, найдутся абзацы, где вы утвердительно кивнете и подумаете: «Бывало и такое». Или, возможно, одна из разбросанных по всей книге «находок» послужит откровением, которое поможет в вашем будущем проекте.

Надеюсь, вы найдете дополнительную пользу в главах, которые не удалось включить в печатную версию книги, но которые доступны на соответствующем веб-сайте. В одной из них режиссеры монтажа обсуждают, как и почему они смонтировали определенные сцены в своих фильмах и телешоу. Мы перенесли эту бонусную главу на веб-сайт не только из-за нехватки печатного места: обсуждения часто содержат URL-ссылки на сцены, доступные в Интернете. Некоторые из этих ссылок могут оказаться нерабочими (поскольку я не знаю, нарушают ли они авторские права и кто их разместил). Многие другие предоставлены PR-отделами студий. Но на веб-сайте поместить ссылки на видео было удобнее, чем в книге. Имеется также дополнительная глава о монта-

же с VFX (визуальные эффекты). Она актуальна для немногих режиссеров монтажа и для еще меньшего числа начинающих монтажеров, зато содержит великолепную информацию о монтаже фильмов-аттракционов, изобилующих визуальными эффектами, не говоря уже о простых драматических фильмах с визуальными эффектами там, где вы не ожидали. Как упоминалось ранее, если вам нравится фрагмент обсуждения в книге и вы захотите прочитать остальную часть интервью с конкретным монтажером, эти тексты доступны на сопутствующем веб-сайте.

Для преподавателей и студентов, которые могут использовать эту книгу в качестве учебника или как рекомендованную к прочтению, веб-сайт содержит учебное пособие с вопросами и разделами для учебных проектов и дальнейшего обсуждения.

Наконец, поскольку я рассчитываю продолжать серию интервью и после публикации этой книги, то буду периодически обновлять сопутствующий веб-сайт ссылками на новые интервью, которые в нее не вошли.

Для начинающих монтажеров, читающих эту книгу, я хочу завершить введение, вернувшись к речи Лупиты Нионго на церемонии премии «Оскар». Надеюсь, вас вдохновят ее слова: «Пусть эта золотая статуэтка напоминает мне (и вам), что мечты сбываются, где бы вы ни родились».

Сопутствующий сайт можно найти по адресу:

Краткие биографии режиссеров монтажа

На момент написания книги «Монтаж как искусство» осенью 2016 года монтажеры, опрошенные для этого проекта, были номинированы на премию «Оскар» за лучший монтаж более 40 раз и 12 раз становились лауреатами, не говоря уже о многих других наградах. Среди этих известных собеседников 10 женщин и 20 иностранцев. Суммарно они смонтировали более тысячи фильмов и телешоу, а их совокупный опыт эквивалентен более тысячи годам работы.

Стив Одетт, член Американской ассоциации режиссеров монтажа (ACE), работает в документалистике с 1996 года. Он внёс вклад в создание множества документальных фильмов, награждённых премией «Эмми», а также программ, удостоенных премиями имени Джорджа Полка, Колумбийского университета имени Альфреда Дюпона, и Пибоди. В 2008 году Стив был номинирован на профессиональную премию «Эдди» Американской ассоциации режиссеров монтажа как лучший монтажёр документальных фильмов. Сейчас Стив – ведущий режиссёр монтажа документального сериала «На передовой» компании PBS, а ранее монтировал сериал «Новая звезда».

Кирк Бакстер, АСЕ, австралийский режиссер монтажа, работавший в основном с режиссером Дэвидом Финчером, получил два «Оскара» подряд за «Социальную сеть» и «Девушку с татуировкой дракона», а также был номинирован за «Загадочную историю Бенджамина Баттона». Двукратный номинант на премию «Эмми» за сериалы «Карточный домик» и «Большая любовь». С 2009 года коллеги по АСЕ номинировали или награждали его премией «Эдди» почти ежегодно, включая номинацию за «Исчезнувшую».

Алан Эдвард Белл, АСЕ, смонтировал три части фильма «Голодные игры», а также «500 дней лета», «Воды слонам!» и «Новый человек-паук».

Фабьенн Бувиль, АСЕ – режиссер монтажа родом из Франции, работает преимущественно на игровых сериалах, таких как «Части тела», «Хор», «Американская история ужасов» и «Мастера секса».

Марианн Брэндон, АСЕ, долгое время сотрудничает с Дж. Дж. Абрамсом, начиная с телешоу «Шпионка». Ее карьера режиссера монтажа началась в 1980-е годы и включает такие известные фильмы, как «Стартрек: Возмездие», «Супер 8», «Миссия невыполнима 3», а также мультфильмы «Кунг-фу Панда 2» и «Как приручить дракона». Вместе со своей коллегой Мэри Джо Марки была номинирована на «Оскар» за лучший монтаж фильма «Звездные войны: Пробуждение силы» в 2016 году.

Дэвид Бреннер работает режиссером монтажа с 1980-х

годов, его фильмография из 23-х картин начинается с «Радиоболтовни», затем «Рожденный четвертого июля» и The Doors. Вместе со своим коллегой Джо Хатшингом получил «Оскар» за лучший монтаж фильма «Рожденный четвертого июля». Среди его работ и такие известные блокбастеры, как «День независимости», «Патриот», «Пираты Карибского моря: На странных берегах», «Человек из стали», «300 спартанцев: Расцвет империи» и «Бэтмен против Супермена: На заре справедливости».

Конрад Бафф IV, ACE, долгое время сотрудничал со знаменитым режиссёром Джеймсом Кэмероном, в том числе монтировал «Титаник», за который получил «Оскар» вместе с Джеймсом Кэмероном и Ричардом Харрисом. Также был номинирован за «Терминатор 2: Судный день». Среди других фильмов – «Белоснежка и Охотник», «Пик Данте», «Бездна» и «Космические яйца». Работал в команде по визуальным эффектам на таких классических фильмах, как «Звездные войны: Империя наносит ответный удар», «Индiana Джонс: В поисках утраченного ковчега», «Инопланетянин» и «Охотники за привидениями».

Джулиан Кларк, ACE, режиссер монтажа канадского происхождения, начал карьеру в 24 года, в 2009 году достиг большого успеха благодаря картине «Район № 9», за которую был номинирован на «Оскар». После этого смонтировал фильмы «Стукачка», «Нечто», «Элизиум: Рай не на Земле», «Робот по имени Чаппи» и «Дэдпул». Многие из них были

сняты южноафриканским режиссером Нилом Бломкампом. Монтажер сериалов «Любовь. Смерть. Роботы» и «Рассказ служанки».

Энн Коутс, ACE – британский режиссер монтажа, номинировалась на премию «Оскар» за фильмы «Бекет» в 1965 году, «Человек-слон» в 1981 году, «На линии огня» в 1994 году и за ленту «Вне поля зрения» в 1999 году. До этого, в 1963 году, она получила «Оскар» за монтаж фильма «Лоуренс Аравийский». Смонтировала более 50 художественных фильмов, включая «Убийство в Восточном экспрессе», «Эрин Брокович» и «Пятьдесят оттенков серого».

Клэйтон Кондит — сооснователь известной и уважаемой студии постпродакшена Splice в Миннеаполисе. Обладает многогранным опытом, включая монтаж клипов для Принса. Клейтон монтировал такие художественные фильмы, как «Пастырь: Битва за души» с Брэдли Купером в главной роли, и «Голос из камня» 2016 года. Также смонтировал документальный фильм America's Lost Landscape: The Tallgrass Prairie для компании PBS.

Том Кросс, ACE, смонтировал короткометражный фильм, который затем превратился в полнометражную «Одержимость», получившую премию «Оскар» за лучший монтаж в 2015 году. Также он помог в монтаже для фильма «Джой» и был режиссером монтажа «Ла-Ла Ленда».

Пол Краудер — режиссер монтажа из Лондона, монтирует документальное кино с 1996 года и, вероятно, наиболее

известен фильмом «Парни на скейтах». Также работал над лентами «Удивительное путешествие: История группы The Who» (номинирована на «Грэмми»), «1» и фильмом Рона Ховарда «The Beatles: Восемь дней в неделю – Годы гастролей». Монтировал многие выпуски документального сериала «По ту сторону музыки». Начинал как барабанщик, играя в группах, чьи хиты попадали в британские чарты. В 2004 году Пол получил премию «Эдди» за лучший монтаж документального фильма «Верхом на великанах».

Келли Диксон, АСЕ, работала ассистентом монтажера на таких проектах, как «Бешеные псы», «Умница Уилл Хантинг» и «Без следа», а затем заняла кресло режиссера монтажа на культовом сериале «Во все тяжкие». Также смонтировала потрясающий спин-офф «Лучше звоните Солу», эпизоды «Ходячих мертвецов» и пилотную серию Майкла Манна в сериале «Фарт». Работала над пилотами «Проповедника» и «Исключительных».

Гленн Фикарра и Джон Рекуа — соавторы сценариев множества художественных фильмов, включая «Плохого Санту», «Несносных медведей» и «Фокус». Также были со-режиссерами «Фокуса» и «Этой дурацкой любви». Их последний режиссерский проект – «Репортерша» с Тиной Фей в главной роли, который они, как и «Фокус», монтировали вместе с Яном Ковачем.

Джефффри Форд, АСЕ, начал карьеру режиссера монтажа фильмом «Ярды» в 2000 году. Монтировал, среди проче-

го, «Джонни Д.» и «Монте-Карло», а в 2011 году взялся за супергероев Marvel: «Первый мститель», «Железный человек 3», «Первый мститель: Другая война», «Мстители: Эра Альтрона» и «Первый мститель: Противостояние». Был номинирован на премию «Эд-ди» за лучший монтаж фильма «Привет семье!».

Билли Фокс, АСЕ, неоднократно номинировался на премию «Эмми» за монтаж и продюсирование и в качестве продюсера получил награду за сериал «Закон и порядок». Кроме того, монтировал детскую телепрограмму «Пи-Ви», сериалы «Крылья», «Чикаго в огне» и «Братья по оружию». Наряду с впечатляющими телевизионными заслугами смонтировал несколько фильмов, включая «Суету и движение», «Кровь за кровь», «Безумцев», «Стон черной змеи» и «Голос улиц».

Энди Грив, АСЕ, обладает внушительным списком преимущественно документальных работ, в числе которых «Наваждение», «Ложь Армстронга», «Мы крадем секреты: История WikiLeaks», эпизод сериала «30 событий за 30 лет» для кабельного телеканала ESPN, «Стандартная процедура» Эррола Морриса, «Картер» и другие. Также он выступил режиссером и монтажером фильма «Спустя один поезд».

Эдди Хэмилтон, АСЕ, британский режиссер монтажа, чья карьера началась в 1998 году с низкобюджетных инди-фильмов и достигла пика в 2010 году благодаря лентам «Пипец», «Люди Икс: Первый класс», «Kingsman: Секретная служба» и «Миссия невыполнима: Племя изгоев».

Дэн Хэнли, АСЕ, давно сотрудничает с режиссером Ронам Ховардом и коллегой по монтажу Майком Хиллом, АСЕ. Вместе они сделали такие успешные фильмы, как «Всплеск», «Обратная тяга» и «Аполлон 13», получив за монтаж последнего премию «Оскар». Также смонтировали фильмы «Гринч – похититель Рождества», «Нокдаун», «В сердце моря» и «Гонка», за монтаж которого получили премию ВАФТА, а «Фрост против Никсона» был номинирован на «Оскар».

Дэвид Хелфанд начал карьеру режиссера монтажа с сериала «Как в кино» телеканала НВО. Впоследствии много лет монтировал популярный ситком «Друзья». Среди других работ – «Гросс Поинт», «Шоу 70-х», «Бывает и хуже», «Дурман», «Проект Минди», «Дядюшка Бак» и «Отличные новости» Тины Фей.

Паула Эредия, режиссер монтажа родом из Сальвадора, вероятно, наиболее известная по серии документальных проектов НВО и фильму «Нараспашку» (за который получила премию «Эдди»). Лауреат премии «Эмми» за монтаж In Memoriam, NYC 9/11/01 от НВО. Паула монтирует документальные фильмы с 1990 года и в настоящее время выступает режиссером и продюсером многих из них. Фильм, который мы с ней обсуждаем в этой книге, – Toucan Nation телеканала Animal Planet.

Дилан Хигсмит был одним из монтажеров фильма «Стартрек: Бесконечность». А также на картинах «Форсаж

б», «Форсаж 7» (за оба номинирован на премию «Сатурн») и пилотной серии сериала «Скорпион».

Майк Хилл, АСЕ, долгое время сотрудничает с режиссером Роном Ховардом и монтажером Дэном Хэнли, АСЕ. Вместе они создали такие успешные фильмы, как «Кокон», «Обратная тяга» и «Аполлон 13», получив за монтаж последнего премию «Оскар». Также он монтировал с ними фильмы «Гринч – похититель Рождества», «Игры разума», «Ангелы и демоны» и «Гонка», за монтаж которого они получили премию BAFTA.

Стив Халлфиш начал карьеру с монтажа документальных фильмов, был номинирован на национальную премию ACE Award еще до окончания колледжа. Более десяти лет монтировал «Шоу Опри Уинфри», был монтажером на художественных фильмах «Отважные», «Военная комната», «Чемпион» и режиссером монтажа документального фильма Clinton Inc. Является автором или соавтором пяти предыдущих книг по монтажу и цветокоррекции.

Ян Ковач, чешский режиссер монтажа, чья карьера началась с перемонтажа сериалов, таких как «Сопрано» компании HBO, – он адаптировал оригинальную версию для телевизионной синдикации, работая на студии постпродакшена Five Guys Named Мое в Лос-Анджелесе. Там он познакомился с Гленном Фикарра. Гленн и Джон Рекуа – режиссеры фильмов «Эта дурацкая любовь», «Фокус» и «Репортерша». Два последних смонтировал Ян, оба с помощью Final

Cut Pro X.

Марк Ливолси, АСЕ, начинал подмастерьем режиссера монтажа на фильме «Уолл-стрит» и продвигался по карьерной лестнице более десяти лет, получив свою первую работу в качестве монтажера на картине «Ванильное небо» Кэмерона Кроу, затем смонтировал ряд известных комедий, таких как «Незванные гости» и фильмы «Дьявол носит Prada» и «Невидимая сторона». Его недавние работы: «Спасти мистера Бэнкса», «Судья» и «Книга джунглей».

Мэри Джо Марки, АСЕ, долгое время сотрудничает с Дж. Дж. Абрамсом, начиная с телешоу «Шпионка». Ее карьера режиссера монтажа началась в 1980-е годы и включает такие известные фильмы, как «Стартрек: Возмездие», «Супер 8», «Миссия: невыполнима 3», а также мультфильмы «Кунг-фу Панда 2» и «Как приручить дракона». Вместе со своей коллегой Марианн Брэндон была номинирована на «Оскар» за лучший монтаж фильма «Звездные войны: Пробуждение силы» в 2016 году.

Келли Мацумото смонтировала ряд масштабных боевиков, включая «Стартрек: Бесконечность», «Форсаж 5», «Форсаж 6» (за оба номинирована на премию «Сатурн»), «Мумия: Гробница императора драконов», «Тройной форсаж: Токийский дрифт», «Ван Хельсинг», «Мумия возвращается» и «Знакомство с Факерами».

Том МакАрдл, АСЕ, был номинирован на «Оскар» в 2016 году за монтаж фильма «В центре внимания». Его

фильмография берет начало на заре 1990-х и включает документальные, телевизионные и художественные фильмы, такие как «Станционный смотритель» (этот фильм он не только смонтировал, но написал к нему сценарий и срежиссировал), «Герой-одиночка», «Мальчики в бегах».

Майкл МакКаскер, ACE, начинал карьеру, ассистируя Дэвиду Бреннеру, который также фигурирует в этой книге. Его дебютным полнометражным фильмом в качестве монтажера стал «Переступить черту», номинированный за лучший монтаж на «Оскар» и награжденный профессиональной премией «Эдди». Другие работы – «Поезд на Юму», «Австралия», «Новый человек-паук», «Росомаха: Бессмертный», «13 часов: Тайные солдаты Бенгази» и «Девушка в поезде».

Крэйг Меллиш, ACE, проработал 20 лет в компании Florentine Films Кена Бернса. Крэйг был номинирован на две премии «Эмми» в номинации «Выдающееся достижение в монтаже звука в документальной программе». Работал над многими знаковыми документальными фильмами Кена Бернса, включая «Национальные парки: Лучшая идея Америки», «Десятый иннинг» (два дополнительных эпизода к сериалу «Бейсбол» 1994 года), фильм «Обращение» о Геттисбергской речи, «Адрес», мини-сериалы «Пыльный котел» и «Вьетнам».

Стивен Миркович, ACE, начал карьеру в середине 1970-х годов. К концу десятилетия стал ассистентом монта-

жера в таких фильмах, как «Хупер», «Гонки „Пушечное ядро“» и «Путешествие в машине времени». В начале 1980-х занял кресло режиссера монтажа и быстро заработал репутацию специалиста по боевикам и триллерам. Стивен смонтировал более 40 картин, в том числе «Большой переполох в маленьком Китае», «Сломанная стрела» и «Воздушная тюрьма».

Стивен Миррионе, АСЕ, получил «Оскар» за лучший монтаж фильма «Траффик» в 2000 году. Смонтировал все части «Друзей Оушена» Стивена Содерберга. Его богатая фильмография включает «Голодные игры», «Охотников за сокровищами» и «Бёрдмэна». Он продолжил работать с режиссером «Бёрдмэна» Алехандро Гонсалесом Иньярриту на фильме «Выживший», за монтаж которого был номинирован на очередной «Оскар».

Джо Митацек смонтировал около 50 серий «Анатомии страсти», а также «Скандал» Шонды Раймс. На «Анатомии страсти» он проработал семь лет, а начинал свою карьеру ассистентом в постпродакшене на сериале «Бостонская школа» в 2003 году.

Ваши Недомански, чешский монтажер с растущим списком работ вроде «Американского выскочки» и «Акульего торнадо 2», но также он колорист и консультант по монтажу. Большая часть этой консультационной работы связана с использованием монтажной программы Premiere. Совсем недавно, на фильме «Дэдпул», он перевел команду монтаже-

ров и ассистентов с Avid на Premiere Pro и организовал рабочий процесс.

Шерил Поттер родилась в Австралии, живет в Великобритании. Работала монтажером на австралийском телевидении, в том числе над адаптацией реалити-шоу «Большой Брат». Ассистировала на картинах «Марсианин» Ридли Скотта и «Австралия» База Лурмана, а также на нескольких других крупнобюджетных фильмах, включая «Хроники Нарнии: Покоритель Зари» и «Мрачные тени».

Фред Раскин, ACE, смонтировал ряд больших проектов, в том числе «Стражей Галактики» и «Форсаж 4». Работал ассистентом режиссера монтажа на обеих частях «Убить Билла» Квентина Тарантино, установив рабочие отношения, благодаря которым из ассистента Салли Менке (постоянного режиссера монтажа Тарантино) стал самостоятельным монтажером тарантиновского фильма «Джанго освобожденный», за монтаж которого был номинирован на премию BAFTA. «Стражи Галактики» принесли ему номинацию на премию «Эдди».

Джон Рефуа, ACE, номинирован на «Оскар» за лучший монтаж фильма «Аватар» вместе со своим коллегой по монтажу. Смонтировал множество фильмов, включая «Великолепную семерку», «Левшу» и «Падение Олимпа». В числе телевизионных работ – «C.S.I.: Майами», «Элли МакБил» и «Закон и порядок».

Джейк Робертс, монтажер из Лондона, начинал с доку-

ментальных проектов и телесериалов, прежде чем смонтировать ряд таких фильмов, как «Бруклин», «Афера по-английски» и «Любой ценой». Его более ранние работы включают «От звонка до звонка» и «Клуб бунтарей».

Кейт Санфорд, АСЕ, работает в постпродакшене с 1987 года и занимает должность режиссера монтажа с 1994-го. Среди ее работ сериалы «Секс в большом городе», «Законы Бруклина», «Прослушка», «Подпольная империя», «Покажите мне героя» и «Винил» для НВО.

Марк Сэнгер, АСЕ, британский режиссер монтажа, получивший в 2013 году премию «Оскар» за монтаж фильма «Гравитация». Также в его фильмографии впечатляющий список фильмов, на которых он работал ассистентом, в том числе «Мумия» и «102 далматинца». Причастен к визуальным эффектам в фильмах «Алиса в Стране чудес», «Чарли и шоколадная фабрика» и «Умри, но не сейчас».

Пьетро Скалия, АСЕ, родился на Сицилии. Начал карьеру ассистентом монтажера на таких фильмах Оливера Стоуна, как «Уолл-стрит» и «Радиоболтовня». На «Джон Ф. Кеннеди: Выстрелы в Далласе» Пьетро выступил уже режиссером монтажа, получив «Оскар» за лучший монтаж, также был номинирован за работу над фильмами «Умница Уилл Хантинг» и «Гладиатор». «Черный ястреб» Ридли Скотта принес ему еще одну статуэтку «Оскар», а «Марсианин» – номинацию на премию BAFTA.

Маргарет Сиксел, АСЕ, австралийский монтажер юж-

ноафриканского происхождения. В 2015 году получила «Оскар» за лучший монтаж фильма «Безумный Макс: Дорога ярости». Маргарет работала над ним три года, собирая финальную двухчасовую версию фильма почти из 500 часов отснятого материала. Также она монтировала «Делай ноги», «Бэйб: Поросяенок в городе» и документальные фильмы «Сорок тысяч лет сновидений» и «Мэри».

Ли Смит, АСЕ, режиссер монтажа из Австралии, в его богатую фильмографию входят «Шоу Трумана», «Хозяин морей: На краю Земли», «Бэтмен: Начало», «Престиж», «Темный рыцарь», «Начало», «Люди Икс: Первый класс», «Темный рыцарь: Возрождение легенды», «Интерстеллар», а также «007: Спектр» – вклад Сэма Мендеса в бондиану. Среди его достижений: две номинации на «Оскар» за «Хозяина морей: На краю Земли» и «Темного рыцаря», две номинации на «Эдди» за лучший монтаж и две номинации премии BAFTA.

Стив Спринг, АСЕ, один из монтажеров фильма «Стартрек: Бесконечность», также монтировал сериалы, в том числе «Сообщество», «Красавцы» и «Задержка в развитии» (номинирован на «Эмми» за лучший монтаж комедийного сериала). Работал над пилотной серией «Скорпиона».

Йоб тер Бург, АСЕ/NCE (Нидерландская ассоциация режиссеров монтажа), имеет более 70 работ в фильмографии, среди которых «Она», «Искушение», «Плохая мамочка» и «Преисподняя». Несколько раз сотрудничал с нидерланд-

ским кинорежиссером Полом Верховеном, известным фильмами «Робокоп» и «Вспомнить все».

Лео Тромбетта, АСЕ, смонтировал более десятка художественных фильмов, таких как «Близнецы из Айдахо», и ряд сериалов: «Город пришельцев» для Warner Bros., «Фарт» Майкла Манна для НВО, «Безумцев» для АМС, «Сосны» для Fox и «Нарко» для Netflix. Также работал звукорежиссером на фильмах «Костер тщеславий» Брайана Де Пальмы и «Отдел по расследованию убийств» Дэвида Мэмета. Лео получил премии «Эмми» и «Эдди» за монтаж «Тэмпл Грандин» для HBO Films.

Джо Уокер, АСЕ, британский режиссер монтажа, чья карьера началась со стажировки на ВВС, где он монтировал документальные фильмы и, разумеется, телесериалы. Работал над трилогией режиссера Стива МакКуина, в том числе над картиной «12 лет рабства», за которую был номинирован на «Оскар» и BAFTA в 2014 году. Смонтировал «Кибера» Майкла Манна, а за работу над фильмом «Убийца» был номинирован в 2016 году на премию «Эдди». Также Джо монтировал «Прибытие» Дени Вильнёва, с которым сейчас работает над «Бегущим по лезвию 2049».

Мартин Уолш, АСЕ, британский режиссер монтажа, лауреат премий «Оскар» и «Эдди» за монтаж мюзикла «Чикаго». За свою почти 30-летнюю карьеру смонтировал такие фильмы, как «Дикий, дикий Запад», «Дневник Бриджит Джонс», «Предвестники бури», «„V“ значит Вендет-

та», «Джек Райан: Теория хаоса», «Золушка» и «Эдди „Орел“».

Эндрю Вайсблум, ACE, монтировал фильмы всех сортов, включая такие как «Поезд на Дарджилинг. Отчаянные путешественники», «Рестлер», «Бесподобный мистер Фокс», «Черный лебедь» (за который был номинирован на «Оскар»), «Ной» и «Алиса в Зазеркалье». Среди его телевизионных работ – пилот сериала «Жизнь как шоу». У него более дюжины работ в качестве режиссера монтажа и еще больше в качестве ассистента или монтажера визуальных эффектов. Его опыт всеобъемлющ.

Брент Уайт, ACE, смонтировал несколько лучших комедий последнего десятилетия: «Охотники за привидениями», «Шпион», «Телеведущий: Легенда о Роне Бургунди», «Сводные братья», «Немножко беременна», «Рики Бобби: Король дороги» и «Сорокалетний девственник». Большинство из них созданы в сотрудничестве с тремя известными комедийными режиссерами: Джаддом Апатоу, Адамом МакКеем и Полом Фигом. Также Брент монтировал сериалы, включая «Отчаянных домохозяек» и «Хулиганов и ботанов».

Сидни Волински, ACE, монтировал многие ведущие сериалы последних лет: 33 эпизода «Сопрано», а также эпизоды «Карточного домика», «Подпольной империи», «Ходячих мертвецов» и «Сынов анархии», вплоть до «Полиции Майами: Отдел нравов». Среди последних сериалов: «За

пределами», «Штамм», «Рэй Донован» и «Власть в ночном городе». Он также работал над полнометражными фильмами «Говард-утка» (1986) и «Горничная на заказ» (1987). Дважды лауреат премии «Эмми» за «Сопрано», лауреат премии «Эдди» за пилот «Подпольной империи».

Дэвид У, гонконгский режиссер монтажа, на его счету более 70 фильмов. В основном монтировал для узкого круга известных режиссеров, включая Джона Ву и Цуй Харка, которые охотно обращаются к нему фильм за фильмом. Его фильмография включает картины «Круто сваренные», «Невеста с белыми волосами» и «Холодная сталь». Дэвид У реализовался еще и как режиссер.

Марк Ёсикава, АСЕ, монтировал вместе с коллегами по цеху фильмы «Голодные игры: Сойка-пересмешница. Часть 1», «Древо жизни» и работал на сериале «Мир Дикого Запада».

Дэн Циммерман, АСЕ, начал карьеру режиссера монтажа с фильма «Омен». Среди других работ – «Хищники», «Дети шпионов 4D» режиссера Роберта Родригеса и «Крепкий орешек: Хороший день, чтобы умереть». Недавно Циммерман смонтировал фильмы «Бегущий в лабиринте», «Бегущий в лабиринте: Испытание огнем» и «Все мои американцы». Его карьера начиналась под опекой отца, режиссера монтажа Дона Циммермана, АСЕ, который смонтировал такую классику, как «Рокки 3», «Ночь в музее» и «Люди в черном 3». Братья Дэна, Дин и Дэвид, тоже монтажеры.

Глава 1

Подготовка

Подготовку проекта вряд ли можно назвать привлекательным занятием, но это прочный фундамент, который позволяет наладить весь остальной процесс. В этой главе режиссеры монтажа обсудят организацию проекта: иерархию бин², работу с секвенцией³ и ее различными версиями, и даже расскажут как организовать работу на таймлайне⁴.

Для многих монтажёров подготовка – важная составляющая подхода к работе над сценой, поэтому эта глава частично перекликается с главой 2: «Подход к сцене». Это связано с природой процесса монтажа и особенностями работы некоторых монтажеров. Например, создание секвенций с отдельными частями фильма можно рассматривать и как «подготовку», и как «подход».

Интеграция двух идей, «подготовки» и «подхода», показывает, насколько важно быть организованным.

² Bin – папка или программный файл с рабочими материалами, он же бин (в этой книге по умолчанию подразумевают монтаж в программе Avid, если о другой не упоминается).

³ Sequence – монтажная последовательность.

⁴ Timeline – рабочая область в программах монтажа, на которой осуществляется монтаж.

Эдди Хэмилтон, «Миссия невыполнима: Племя изгоев»: Я работал с Пьетро Скалия над фильмом «Пипец», и, помню, он рассказывал, как пришел помочь на другом фильме, а монтажный проект был в таком плохом состоянии, что нельзя было ничего найти, ни одной архивной версии монтажа. Помнится, я подумал: «Если когда-нибудь достигну такого уровня, не стану совершать подобной ошибки, буду дошным и настолько организованным в отношении структуры своего проекта, что если другой монтажер по какой-то причине придет и сядет за мое рабочее место, то он сможет максимально быстро найти все необходимое».

Карточки на стене

Размещение на стене карточек с изображением сцен, кадров или событий сюжета – это техника, которая, пожалуй, больше всего ассоциируется с известным режиссером монтажа Уолтером Мерчем. Организация в NLE (системы нелинейного монтажа) важна, но иногда, чтобы удержать все в голове, требуется более наглядная и доступная визуальная подсказка.

Том Кросс, «Одержимость»: Я всегда работаю с карточками на стене. И знаю многих коллег, поступающих так же. Имея репрезентативный кадр из каждой сцены, можно взглянуть на картинку и сразу понять, что это за сцена. Вам практически не нужен ее номер. Мой ассистент создает эти карточки в Filemaker Pro. Для меня это дорожная карта всего фильма, я могу взглянуть на нее, чтобы сориентироваться. Режиссеры и продюсеры тоже любят пользоваться ими, чтобы донести свои идеи и замечания.

Халлфиш: Они помогают тебе в работе над самой сценой или с общей структурой фильма?

Том Кросс: Помогают с общей структурой и напоминают о том, что нужно думать о картине в целом. Уверен, Уолтер Мёрч делает карточку для каждого кадра (**setup**). Это просто потрясающе.

Setup: Точка съемки и/или смена объектива,

как следствие – кадр. Обычно снимают несколько дублей кадра, затем, для обеспечения дополнительного монтажного покрытия, выставляют новый. Как правило, сцены состоят из нескольких кадров, на хлопущке они чаще всего отмечаются буквой после номера сцены.

Джо Уокер, «12 лет рабства»: Я делаю нечто похожее. Первое, чем занимаюсь перед началом съемок – в сжатой форме записываю на карточках описание каждой сцены и вешаю на стену, чтобы можно было видеть номера и краткое содержание сцен. Все это находится в монтажной комнате, поэтому я сразу вижу, в каком месте сюжета нахожусь. Нужно обладать превосходным знанием сюжета для оценки его целостности, а также чтобы понимать, в необходимых ли местах расставлены акценты. Например, сцена, в которой Эппс будит Соломона и приказывает играть на скрипке: следует знать, что последний раз мы видели его избитым плетью, поэтому ему было бы больно спать на спине.

Организация проекта

Халлфиш: Какие способы организации проекта (структура бинов) позволяют тебе находить нужное при работе с огромным количеством отснятого материала в фильме такого масштаба, как «Миссия невыполнима: Племя изгоев»?

Эдди Хэмилтон: Все очень просто. Папки разложены по последовательно, например:

01 – Cutting Copy (копии монтажа),

02 – Scene Bins (сцены),

03 – VFX (визуальные эффекты),

04 – Music (музыка),

05 – Sound Effects (звуковые эффекты),

06 – Deliverables (готовый результат работ),

07 – Graphics (графика),

08 – У меня обычно есть папка внизу, которая называется Basement (подвал) или Cave (пещера), где находятся все бины моего ассистента – бины с синхронизированным материалом, разнообразные материалы для обмена между цехами (**turnover**) и любые инструменты, которыми он пользуется.

Turnovers: Команда монтажера готовит и передаёт изображение и звук следующим департаментам: VFX, в первую очередь, а также звуковому цеху. Этим процессом необходимо тщательно руководить, чтобы у других департаментов была самая актуальная версия

монтажа, а у монтажёра на таймлайне – самые актуальные версии VFX и звука.

Но, по сути, это папки с порядковыми номерами. Если заглянуть в Cutting Copy, там будет семь копий текущего монтажа части фильма, а под ними – архив монтажных копий, где хранятся старые версии фильма, которые мы когда-либо показывали или передавали кому-либо, все они датированы. Далее папка Scene Bins, в ней находятся подпапки для сцен с 1-й по 20-ю, с 21-й по 40-ю, с 41-й по 60-ю и т. д., так что их очень легко найти. После того как я разложил все по бинам, один из моих ассистентов по картине «Миссия невыполнима: Племя изгоев» сделал на другом фильме кое-что, чего я не делал никогда. Сцена 41-я, например, отмечена на хлопущке как 41 с добавлением кадра A, B, C, D, E, F и иногда переходит в AA, а затем – AB, получается несколько бинов, и раньше, если это большая экшен-сцена, я бы разбил их на 41 part 1, 41 part 2 и т. д. Но ассистент поступил очень умно: сделал бин с названием 41A-G для кадров с A по G. Затем, например, 41H-M. Теперь, если нужен конкретный кадр, его легко можно найти.

Также я всегда добавляю сокращенное описание сцены, чтобы упростить поиск. Вот такие дела. Можно легко найти референсную музыку (**temp music**), потому что вся она находится в папке Music, а все материалы, связанные с визуальными эффектами, – в папке VFX, и именно такие вещи помогают оставаться предельно организованным. Еще я не

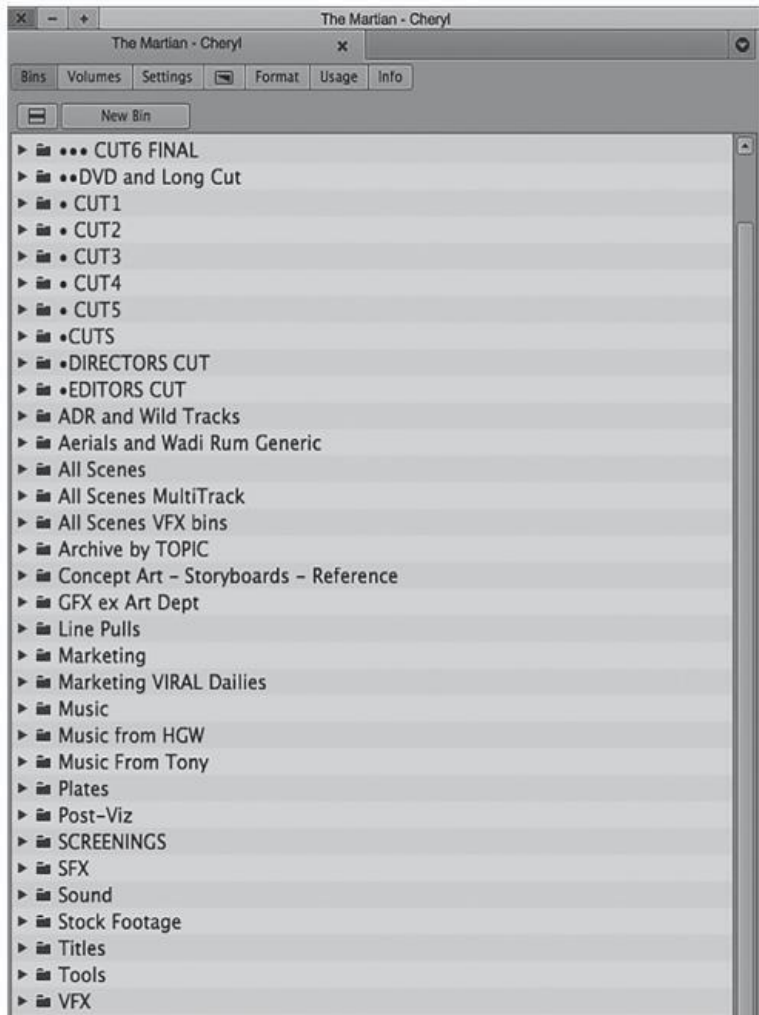
люблю писать все заглавными буквами. Использую прописную в качестве первой, а остальные – строчные. Мне кажется, так легче читать. Удобнее для глаз. Такие вот занудные штучки. Думаю, если подходить к этому со всей скрупулезностью, то каждый день будет приносить удовольствие. Не лишено смысла, когда почти год живешь чем-то по 12–14 часов в сутки.

Temp music: обычно говорят просто Temp («реф»). Это музыкальные треки, которые не были лицензированы для использования в фильме, а взяты из саундтреков других кинокартин. Они размещаются в фильме временно, пока их не заменит финальное музыкальное сопровождение, написанное композитором. Подробнее см. главу «Музыка».

Халлфиш: Шерил, «Марсианин» – еще один проект с большим количеством отснятого материала и материала, передаваемого на звук и VFX. Как был организован монтажный проект?

Шерил Поттер, «Марсианин»: Иерархия папок в Avid почти как на рабочем столе компьютера, и мы одержимы порядком, так что наверху находятся только те бины, которые Пьетро (Скалия, режиссер монтажа) должен видеть и с которыми ему нужно работать. Поэтому каждый раз, когда мы готовим новые бины и материалы, которых он прежде не видел, они отправляются на самый верх окна проекта. Так Пьетро узнает, что ему нужно их смонтировать, а когда закончит,

они переместятся в папку Scene Bins. Он не первый, кто так работает. Полезно знать, что если наверху есть бин, то его содержимое нужно порезать. А сделав это, отправляешь его к остальным. И это всегда очень приятное чувство в конце рабочего дня, когда, смонтировав кучу сцен, Пьетро смотрит на верхнюю часть проекта и говорит: «Хорошо, теперь здесь можно прибраться». И тогда там становится очень чисто и красиво.



Изображение 1.1 Структура проекта Avid для фильма «Марсианин». Предоставлено Шерил Поттер.

Затем мы видим папки CUT (монтаж). Изначально это была папка CUTS (монтажи), а внутри нее (когда мы еще монтировали отдельные сцены) были бины с монтажными сборками и бины с монтажом отдельных сцен. Когда сцен становилось достаточно много, мы создавали папки с частями фильма⁵, и Пьетро решал, как их разбить и сколько их будет. Когда приступаем к первой версии монтажа, у нас уже есть пять частей. Каждая часть фильма в своем бине. На этом этапе, если не хватало какой-то сцены, мы прокладывали вместо нее титр с кратким описанием действия в ней.

У Пьетро своя система обозначения версий монтажа. Первая версия – это EC1, то есть Editor's Cut 1, затем она нумеруется по возрастанию, пока не будет показана режиссеру Ридли Скотту. Первая режиссерская версия, которую Пьетро монтировал вместе с Ридли, называлась Director's Cut и обозначалась как DC1, DC2, DC3. В итоге у вас есть папки Editor's Cut и Director's Cut, а как только мы показывали монтаж студии, то начинали использовать CUT. Таким образом, CUT1 – это первая версия, которая отправлялась студии.

Под папками CUTS у нас есть папки для **ADR** и **Wild**

⁵ Reels – часть фильма, фрагмент. – Прим. перев.

Tracks⁶. Под ними была папка ALL SCENES, в которой мы хранили бины со сценами. И, чтобы на вас не высыпался список из 300 бинов, они были разложены по подпапкам 1–20, 21–40, 41–60 и т. д. Также были бины для сцен с визуальными эффектами, в которых содержались любые кадры, снятые в качестве материала или референса для студий компьютерной графики, – в общем, не то, что Пьетро станет использовать в монтаже. Однако нам нужно было хранить их в легкодоступном месте на случай, если что-то все-таки понадобится, так появился дополнительный набор бинов: сначала ALL SCENES (все сцены), потом ALL SCENES VFX (все сцены с визуальными эффектами). За ними следует папка Archive by Topic (архив по темам). У нас было много референсов, таких как стоковые видео реального космического агентства NASA или разнообразные превизы, возможно, мы просто захотели другой кадр или референс и находили изображение Земли, или орбитального корабля «Гермес», или Марса, фотографии от NASA, или фотографии самого NASA, различные изображения, созданные художественным отделом для демонстрации внешнего вида ровера или «Патфайндера», или любые другие стоковые материалы – Пьетро хотел, чтобы мы хранили все это в одной папке и организовывали по соответствующим категориям, так появился бин для Зем-

⁶ Звуковые дубли, записанные на площадке отдельно от изображения. – Прим. перев.

ли. Отдельные бины для Марса и для JPL⁷. Они находятся ниже в окне Project (проект).

ADR: Automated Dialogue Replacement – замена реплик, записанных на съемочной площадке, на абсолютно другие, более точные или более качественные, записанные на студии уже после съемок.

Ниже – еще одна папка с референсами, раскадровками и черновыми макетами CG-кадров (temp comps). Эта папка позволяет нам находить материал по источнику, откуда он поступил. Во многом она дублирует папку Archive by Topic, с которой работает Пьетро, но если нам нужно было, например, увидеть все, что поступало от художественного цеха, то мы отправлялись сюда. То есть материалы вроде бы одинаковые, но отсортированы по разному, чтобы можно было быстро их найти.

Temp comp (temporary composites): в процессе создания и утверждения VFX (визуальных эффектов) возникает множество черновых макетов CG-кадров, которые используются (и должны отслеживаться по версиям) до тех пор, пока не будет готов финальный вариант CG-кадра.

Также у нас есть папка Marketing с материалами, полученными от отдела маркетинга по ходу создания трейлеров и прочего, – на случай, если нужно показать трейлеры Ридли Скотту для обратной связи или команде по визуальным

⁷ JPL – лаборатория реактивного движения. – Прим. перев.

эффектам, чтобы они могли посмотреть их и оценить объем работы.

Ниже идет папка Music (музыка), куда мы загрузили музыкальную библиотеку Пьетро и все библиотеки, отобранные специально для «Марсианина». Таким образом, в этой папке все наши референсы, а под ней – папка Music from HGW с музыкой от Гарри Грегсона-Уильямса, нашего композитора. То есть это наше оригинальное музыкальное сопровождение. Плюс папка с музыкой от Тони Льюиса, нашего музыкального редактора, так как он предоставлял нам референсы. В общем, три музыкальные папки идут друг за другом и содержат музыкальную библиотеку, финальные композиции и любые правки по звуку от музыкального редактора.

Под ними – папка **Plates** (плейсты – фоны под графику). Мы отправили команду по визуальным эффектам во Флориду, и они сняли для нас кучу материала о декабрьском запуске «Ориона»: сам запуск, всякая всячина вокруг NASA, и часть того, что они снимали, вошла в фильм... съемки мыса Канаверал или кадр с взлетающим шаттлом. Технически это были не совсем плейсты, но и материалом от съемочной группы это не было, и стоковым видео, так как снималось специально для нас.

Plate: обычно это либо снятое, либо созданное фоновое изображение, поверх которого будут добавлены дополнительные элементы для получения финального VFX- кадра.

Ниже находилась папка **POST VIZ (Поствиз)**. В нее мы складывали все поствизы (примитивные визуальные эффекты), которые делались на съемочной площадке. Они сортировались по сценам. Мы не хотели хранить их вместе с отснятым материалом. Хотели, чтобы для них было отдельное место, но было очень удобно иметь их под рукой, чтобы использовать во время монтажа, потому что довольно часто в исходных кадрах был просто человек на фоне хромакея, тогда как поствиз представлял собой замену фона на черновую графику в реальном времени. Таким образом, можно было понять, где будет находиться корабль или как будет выглядеть кадр. Качество было не очень хорошим, но это было лучше, чем кадр с хромакеем.

Post-viz (иногда post vis): черновые визуальные эффекты, которые создаются после того, как сцена была снята, и используются для того, чтобы изложить сюжет и дать визуальное представление о кадре VFX до завершения работы над его финальной версией.

Далее шла папка **SCREENINGS (просмотровки)**. Мы использовали ее каждый раз, когда нужно было собрать весь фильм для просмотра в Avid, это было весьма удобно, если приходилось обращаться к этим версиям: «Какую мы должны были сделать для того-то? А было ли в ней это? Было ли в ней то?» Это был очень большой бин, потому что в нем находилось несколько секвенций с полными версиями фильма.

Ниже папка **SFX** с библиотеками звуковых эффектов, по-

истине большая, потому что у Пьетро есть почти все библиотеки, и ему нравится, когда они под рукой. Бины для Hollywood Edge, Sound Ideas⁸ и множества других библиотек. А также кое-какие звуковые эффекты специально для «Марсианина». Нам очень повезло со звукорежиссером Оливером Тарни, приступившим к работе очень рано, вместе с крошечной командой, которая была на картине с самого начала: мы получили от них пакет звуковых эффектов еще до начала съемок. Они нашли звуки ровера и окружающей среды, которые могли бы подойти для поверхности Марса, а также шум кондиционеров, гул и просто атмосферные звуки, которые очень пригодились, потому что мы смогли создать то, что «звучит именно как жилой модуль». Таким образом, мы получили все эти ингредиенты для работы и могли не рыться в библиотеках. Они предоставили действительно великолепную базу. Так что в библиотеке звуковых эффектов был весь материал, раздобытый для нас Оливером и его командой и ставший отличной отправной точкой.

Халлфиш: Как команда организовывала для Пьетро материал вне проекта Avid?

Шерил Поттер: Заметки скрипт-супервайзера – незаменимый инструмент в монтажной комнате. Нам повезло, нашим скрипт-супервайзером была Энни Пенн (она регулярно сотрудничает с Ридли и является одной из лучших в своем деле). В конце каждой смены она присылала нам свои замет-

⁸ Крупнейшие мировые издатели звуковых эффектов. – Прим. перев.

ки по электронной почте: отчет о проделанной работе, комментарии по каждой сцене и монтажные листы. Также она на каждой смене размечала сценарий, который сканировался и отправлялся нам на следующее утро.

Наши ассистентки Зои Бауэрс и Элиз Андерсон использовали заметки Энни и сверяли их с монтажными листами во время синхронизации материала, чтобы убедиться, что все на месте. Лучшие дубли отмечались в столбце бина (для сортировки), а к названиям добавлялась звездочка, чтобы Пьетро мог легко их увидеть, например: 26A-1(C)*. Пьетро настаивал, чтобы в бине были все дубли, а не только лучшие, поскольку в остальных часто попадаются жемчужины, а с отметкой звездочкой он сразу видит, какие дубли в тот день предпочел Ридли. Зои и Элиз также добавляли в столбцы бина краткие описания кадров, комментарии по VFX и камере, чтобы они находились в метаданных Avid и мы могли экспортировать их в нашу базу данных в программе Filemaker, которую ежедневно использовали, чтобы вносить комментарии Ридли во время вечерних просмотров отснятого материала. Кроме того, по итогу просмотра мы отправляли отчеты в компанию Fox, чтобы продюсеры могли свериться с ними, когда смотрели отснятые материалы на PIX или в кинозале Fox. Ребята из Fox смотрят только лучшие дубли, поэтому нам нужно было оперативно получать заметки Энни, чтобы понимать, какие дубли им отправить/загрузить.

Халлфиш: Ваши, ты использовал Premiere для «Дэдпу-

ла». Расскажи об окне проекта и его содержанием.

Ваши Недомански, «Дэдпул»: У каждого члена команды проект отличался. У Джулиана Кларка, режиссера монтажа, были только те материалы, над которыми он работал. Честно говоря, все было очень просто: папки Current Cut (текущий монтаж), Sound Effects (звуковые эффекты), VFX, Stills (фотографии), **Slugs** (плашки)... то, что всем знакомо. Ничего запредельного. Мы старались, чтобы материал не валялся где попало. В обязанности ассистента входило наводить порядок в окне проекта Джулиана в конце дня, потому что тот тащил материал отовсюду.

Slug: как правило, плашки с белым текстом на черном фоне, которые размещаются в монтаже на месте отсутствующего элемента, например кадра, элемента VFX, а иногда и всей сцены.

Организация бина сцены

Халлфиш: Билли, как ты предпочитаешь организовывать бины сцен?

Билли Фокс, «Голос улиц»: По сути, у каждой сцены своя папка. С точки зрения того, как мне нравится, чтобы ассистенты организовывали мой мир: я предпочитаю получать медиафайлы всего с одной смиксованной аудиодорожкой, а не весь звук с площадки (**production sound**). Ассистент настраивает все таким образом, что если во время монтажа я захочу использовать отдельные дорожки, то я сделаю match-frame, еще раз match-frame, и все остальные дорожки отобразятся. Но предпочитаю не держать их постоянно при себе. Они только мешаются. Как заноза. Еще мне нравится, когда в каждом дубле маркером отмечено начало. А также досъемки, если они есть. Я могу взглянуть на дубль, увидеть, сколько внутри вариантов, и быстро до них добраться.

Production sound: звук, записанный на съемочной площадке во время съемки дубля.

Том МакАрдл, «В центре внимания»: Мне нравится, когда бин организован минималистично. Предпочитаю видеть только названия дублей и, возможно, помеченные лучшие дубли. Люблю делать пометки моей собственной системой сокращений относительно того, что происходит в дубле, полный ли он или о чем угодно еще.

Дэн Циммерман, «Бегущий в лабиринте: Испытание огнем»: — Однажды я ассистировал своему отцу (ветерану-монтажеру Дону Циммерману), и он сказал кое-что, что меня зацепило и озарило: «Хочу, чтобы ты подготовил материал так, как бы ты сам стал его монтировать или, как тебе кажется, стал бы его монтировать я». Поэтому я перестал применять традиционный способ организации кадров в бине: общий план – средний план – крупный план главного актера – крупный план его партнера – деталь. Я читал сценарий, а там написано: «Начинаем с крупного плана часов и разобщаемся, чтобы открыть огромную пустоту пространства». Я подготавливал материал так, как он начал бы его монтировать. А это подразумевало использование не общего плана в начале, а крупного плана часов или чьих-то глаз. То есть я структурировал кадры, отталкиваясь от самой сцены. Моему отцу это нравилось, и мне тоже, это был отличный способ организации материала, так что я научил своих ассистентов делать так же.

Халлфиш: Значит, ты сторонник просмотра содержимого в свои бинах в режиме Frame view? (См. изображения на сопутствующем веб-сайте.)

Дэн Циммерман: Да, мне нравится Frame view, и в Avid он отлично работает, можно пробежаться по клипу прямо в бине и даже поставить точки входа/выхода (In/Out), не загружая клип в окно Source, что довольно любопытно. Когда я получаю большой пакет визуальных эффектов, которые

нужно проверить, мне нравится смотреть их в режиме Script view, поскольку он подскажет, что нового и на что стоит обратить внимание в кадре или на что меня просят обратить внимание, будь то грубый макет кадра, изменение анимации или что-то еще. Но в основном я использую Frame view, потому что наглядно видно, что «это общий план, мне туда».

Келли Мацумото, «Стартрек: Бесконечность»: Ассистенты добавляют звездочку к названию клипа, чтобы обозначить лучший дубль, и пишут на маркерах в клипе любые комментарии Джастина (режиссер Джастин Лин) или скрипт-супервайзера. Также они добавляли разноцветные маркеры, если на одном «моторе» было несколько дублей.

Дилан Хигсмит, «Стартрек: Бесконечность»: Ассистенты создают бин в режиме Frame view, основываясь на размеченном сценарии. Это максимально имитирует просмотр такого сценария, особенно когда листаешь туда-сюда заметки скрипт-супервайзера – в большинстве случаев все совпадает.

Келли Мацумото: Мы группируем клипы по камере: сначала мастер-план, а под ним вертикально камеры А, В и С или любые другие, чтобы можно было переключаться между ними. Итак, мастер-план, ниже размещается покрытие (coverage). Если есть кадр, снятый в конце смены и являющийся деталью, он тоже пойдет вверх. Когда клипов слишком много, чтобы уместить их в окне, особенно это касается сложнопостановочных сцен, мы разбиваем их по событиям/блокам на несколько бинов.

Coverage: покрытие – метод съемки кино. Съемка сцены с нескольких ракурсов и разной крупности, которая покрывает максимально возможный объем сцены, буквально всю сцену снимают от начала и до конца в нескольких крупностях. Это дает монтажнику выбор. Например, покрытие сцены может включать общий план, два кадра через плечо, два крупных плана и кадр, снятый с тележки (dolly shot).

Халлфиш: Джо, что насчет тебя? Как выглядит твой бин сцены?

Джо Митацек, «Анатомия страсти»: В режиме Frame view в верхнем левом углу бина находятся дубли 1, 2 и 3 мастер-плана, в ряд друг за другом. Под ними находится следующий кадр – А, и так как обычно камер две, то получается такой маленький треугольник. То есть материал с камеры А будет слева, а с камеры В – справа. Над ними, образуя небольшую пирамиду, – мастер-план, который я и использую для монтажа. Так вот, у него могут быть дубли 1, 2 и 3. Под ним может быть больше кадров: В, возможно С и D – просто укрупнения или типа того. Обычно, с точки зрения крупности, я предпочитаю начинать работу с мастера. Порой случается, что в середине сцены меняется мизансцена и все происходит в другой части локации, и мастер-план показывает всю сцену, кадр А – первую половину, а кадр В – Мереди (главная героиня «Анатомии страсти» Мереди Грей) на противоположном конце сцены, когда она пересекает ком-

нату и оказывается в другом месте. Тогда я попрошу разложить кадры почти как отдельные сцены. Сгруппирую их таким образом, чтобы верхний левый угол бина выглядел так: сначала мастер-план, под ним – покрытие первой половины сцены (сперва с Мередит, затем с Ричардом), потом кадры с Мередит из второй половины, а после кадры с Ричардом. То есть парами друг напротив друга. Маленькие хитрости, позволяющие все организовать. Это привносит немного логики и порядка в мой подход к работе. Иногда большая сцена разбивается на множество маленьких.

Халлфиш: Лео, как ассистенты подготавливают для тебя сцены?

«Разница между оценкой актерской игры на съемках и оценкой в монтажной часто бывает огромной»

Лео Тромбетта, «Безумцы»: Предпочитаю иметь в своем распоряжении все, что было снято. Мой ассистент отмечает дубли, отобранные «в монтаж» (printed), – те, которые режиссер посчитал лучшими. Иногда у режиссера несколько таких дублей, и конечно, их я посмотрю в первую очередь. Однако разница между оценкой актерской игры на съемочной площадке со всеми потенциально отвлекающими факторами и хаосом, и оценкой в тишине монтажной комнаты часто бывает огромной. Кроме того, с приходом цифрового кинематографа даже относительно простая разговорная сцена зачастую снимается двумя, тремя или вовсе четырьмя каме-

рами. В этих случаях мне нравится использовать мультикамерный монтаж, когда кадры с нескольких камер объединены в один клип, что дает возможность переключаться между ними одним нажатием клавиши.

Printed: дубль, который режиссер считает заслуживающим внимания. В «давние времена» из-за дороговизны пленки для режиссера монтажа печатались лишь лучшие дубли. Остальное – «В негатив» (неудачные дубли), который печатали, только если режиссер монтажа запрашивал дополнительный материал. В современных цифровых рабочих процессах, по сути, «печатают» все дубли, но лучший или лучшие дубли до сих пор называют printed takes.

Том Кросс: Проработав много лет ассистентом, я повидал немало разных подходов. Заметил, что мой собственный с каждым фильмом эволюционирует. Я стараюсь не терять гибкости в подходе к работе, хотя, вероятно, похож на многих других режиссеров монтажа: слегка компульсивен по природе. Я всегда был визуалом. Зрительные образы воспринимаю лучше, нежели текст. Предпочитаю работать в режиме Frame view и прошу ассистента раскладывать дубли в горизонтальный ряд, слева направо. Каждая строка – новый кадр. Если кадры снимались несколькими камерами, они группируются в бине определенным образом. Под рукой у меня заметки скрипт-супервайзера, но мне по душе, когда мой ассистент переносит некоторые комментарии по каждо-

му дублю в название клипа в Avid. Принцип, позаимствованный у монтажера Джона Экселрэда. При беглом взгляде он может показаться нелогичным и беспорядочным, но на деле помогает мне работать быстрее. Мне нравится сосредоточиться только на том, что есть в Avid. Это позволяет меньше зависеть от бумажной работы (заметок скрипт-супервайзера и звукорежиссера), когда я нахожусь в пылу монтажа. Мой ассистент использует сокращения, так что название дубля не сильно перегружено информацией.

«Разметка скрипт-супервайзера дает графическое представление о степени покрытия»

Халлфиш: Кейт, как ты настраиваешь монтажные проекты сериалов, над которыми работаешь? «Подпольная империя»? «Винил»?

Кейт Санфорд, «Винил»: Под каждую серию отдельный проект, а в нем мне нравится, когда у каждой сцены свой бин. Предпочитаю режим Frame view. Не добавляю никаких описаний в бине, просто смотрю на миниатюрное изображение кадра, это мне очень помогает. Люблю как бы перемещать миниатюры и размышлять о них, а также активно пользуюсь сценарием. Знаю, многим монтажерам нет дела до заметок скрипт-супервайзера, а мне нравится. Опять же, для меня это еще один способ получить графическое представление о степени покрытия.

Марк Ливолси, «Книга джунглей»: Работая на игровых фильмах, я использую режим Text view, так как мне нравит-

ся структурировать сцены и дубли по номерам и буквенным обозначениям, однако в «Книге джунглей» названия кадров были непонятным набором цифр, поэтому я перешел в режим просмотра миниатюр, чтобы находить кадры визуально.

Мэри Джо Марки, «Звездные войны: Пробуждение силы»: Сначала у меня идут дубли, объединенные в группы (мультикамера). Затем, ниже в бине, каждая камера лежит отдельно. Так я могу взглянуть и понять: «Оу, в третьем дубле камера В сделала не то же самое, что во втором. А на камеру С попутно подсняли нужные режиссеру моменты». Поэтому в процессе работы мне нравится видеть их отдельно. Также в каждом дубле у меня отмечена маркером команда «начали» (action). Джей Джей (режиссер Джей Джей Абрамс) часто во время дубля делает досъемку – останавливает актера и говорит: «Можешь повторить эту реплику еще раз?». Такие места тоже отмечены маркером. На самом деле, подготовить все это – большое дело. К тому же это помогает человеку, работающему в ScriptSync, быть уверенным, что он не пропустит варианты реплик и прочее, собирая все вместе.

ScriptSync: запатентованный компанией Avid метод сопоставления отснятого материала со сценарием, позволяющий монтировать из сценария, а не из бина. Это дает возможность видеть покрытие каждой реплики и мгновенно получать к ней доступ – клик мышкой по реплике в сценарии открывает соответствующий материал. Внешне это похоже на разметку скрипт-

супервайзера. Подробнее в конце этой главы.

Халлфинш: Работаешь в режиме Frame view?

Мэри Джо Марки: Большую часть времени. В случае с экшен-сценами я иногда, если нужно сделать подробные заметки о чем-то, переключаюсь на Script view, но в основном использую Frame view.

Марианн Брэндон, «Звездные войны: Пробуждение силы»: Я нередко настраиваю свои бины как KEM rolls. Все кадры с камеры А и камеры В выкладываю на отдельную секвенцию. Ставлю маркер в начало каждого кадра, чтобы можно было быстро промотать их – как при монтаже на KEM или Moviola. У меня, как и у Мэри Джо, тоже есть сгруппированные клипы, в которых я могу переключаться между камерами. Но в основном я использую их для больших экшен-сцен, а с KEM rolls работаю потому, что Джей Джей может ни с того ни с сего изменить назначение камеры С – она начнет снимать что-то совершенно другое, и мне нравится видеть отдельные кадры, чтобы ничего не упустить. Бины у меня чаще всего в режиме Frame view. А еще я использую KEM rolls, поскольку это сохраняет бины маленькими, так что на меня не обрушивается куча миниатюр. Увижу 25 дублей и думаю: «Ох, это уже серьезно». (Смех.)

KEM rolls: KEM – марка монтажных столов (Keller- Elektro-Mechanik). KEM roll – серия дублей, склеенных вместе так, что их можно просматривать последовательно друг за другом и использовать в

качестве комбинированного источника.



Изображение 1.2 Монтажный стол КЕМ. Предоставлено фирмой КЕМ.

Мэри Джо Марки: Еще один момент – у нас есть В-негативы. Я храню их в нижней части бина, поэтому, когда не могу найти чего-то нужного или ищу часть какой-то реплики, могу спуститься вниз и посмотреть все эти дубли. Обычно они скрыты, но, прокрутив вниз, можно их увидеть.

Иметь их под рукой – огромное преимущество. Мы с Марианн обе начинали, работая с пленкой, когда приходилось запрашивать печать В-негатива (B negative), если чувство-

вал, что тебе чего-то не хватает, и иногда, если и там не оказывалось того, что нужно, это было пустой тратой денег. А теперь вот они, все здесь – просто фантастика.

В negative: во времена пленки для монтажа печатались только те дубли, которые попросил режиссер. В-негативы были материалом, печать которого монтажер запрашивал позже, в случае если напечатанных ранее дублей было недостаточно, чтобы завершить монтаж. В эпоху цифрового кино В-негативы – это просто неудачные дубли.

Халлфшиш: Я в этом новичок. Дубли в печать, В-негативы – у меня просто весь материал с пометками о том, какие дубли режиссер считал лучшими. И сокращенные заметки скрипта (scripty), добавленные к названию клипа после сцены-кадра-дубля. Лучшие дубли обозначены звездочкой. То есть я знаю, какие дубли считать лучшими, но не отделяю их от всех остальных.

Мэри Джо Марки: Оу... но ведь это очень удобно!

Scripty (скрипт): сокращение от «скрипт-супервайзер», который, наряду с прочими обязанностями, готовит производственные отчеты и размечает сценарий на площадке. Некоторые скрипт-супервайзеры считают «скрипт» уничижительным словом, поэтому будьте осторожны! Хотя используется оно повсеместно.

Халлфшиш: Майк, чтобы тебе было наиболее удобно ра-

ботать, как ты просишь ассистентов подготавливать для тебя сцену?

Майк Хилл, «В сердце моря»: Мне нравится режим Frame view, и ассистенты выстраивают кадры в бине в соответствии со сценарной последовательностью, с дублями до-съемки в конце. Иногда я переключаюсь на Text view и делаю для себя заметки, а при поисках конкретного кадра могу взглянуть на миниатюрное изображение в бине и понять, где его искать.

Дэн Хэнли, «В сердце моря»: Я приверженец режима Frame view, для меня он как Cliff Notes⁹. Дает визуальное представление. Мне нравится, когда в режиме Frame view ассистенты выкладывают различные дубли в хронологическом порядке от начала до конца сцены, так что, взглянув на них, я вспоминаю: «Ах да! В этом кадре они сделали подсъем». Иногда по мере просмотра я меняю изображения миниатюр в бине, если вижу что-то, что кажется более привлекательным, или что-то, что послужит мне напоминанием. Мне нравится такая организация бинов: крупные планы в одном бине, средние в другом; или один актер в одном, а другой – в другом. Я предпочитаю переключаться между бинами, а не скроллить гигантский бин вверх-вниз. Знаю коллег, которые складывают весь материал в один бин и просто прокручивают его, но мне удобнее иметь пять небольших бинов с мини-

⁹ Серия брошюр с кратким изложением литературных произведений. – Прим. перев.

атюрами подходящего размера – для меня это всегда самый быстрый способ запомнить покрытие сцены.

Конец ознакомительного фрагмента.

Текст предоставлен ООО «ЛитРес».

Прочитайте эту книгу целиком, [купив полную легальную версию](#) на ЛитРес.

Безопасно оплатить книгу можно банковской картой Visa, MasterCard, Maestro, со счета мобильного телефона, с платежного терминала, в салоне МТС или Связной, через PayPal, WebMoney, Яндекс.Деньги, QIWI Кошелек, бонусными картами или другим удобным Вам способом.