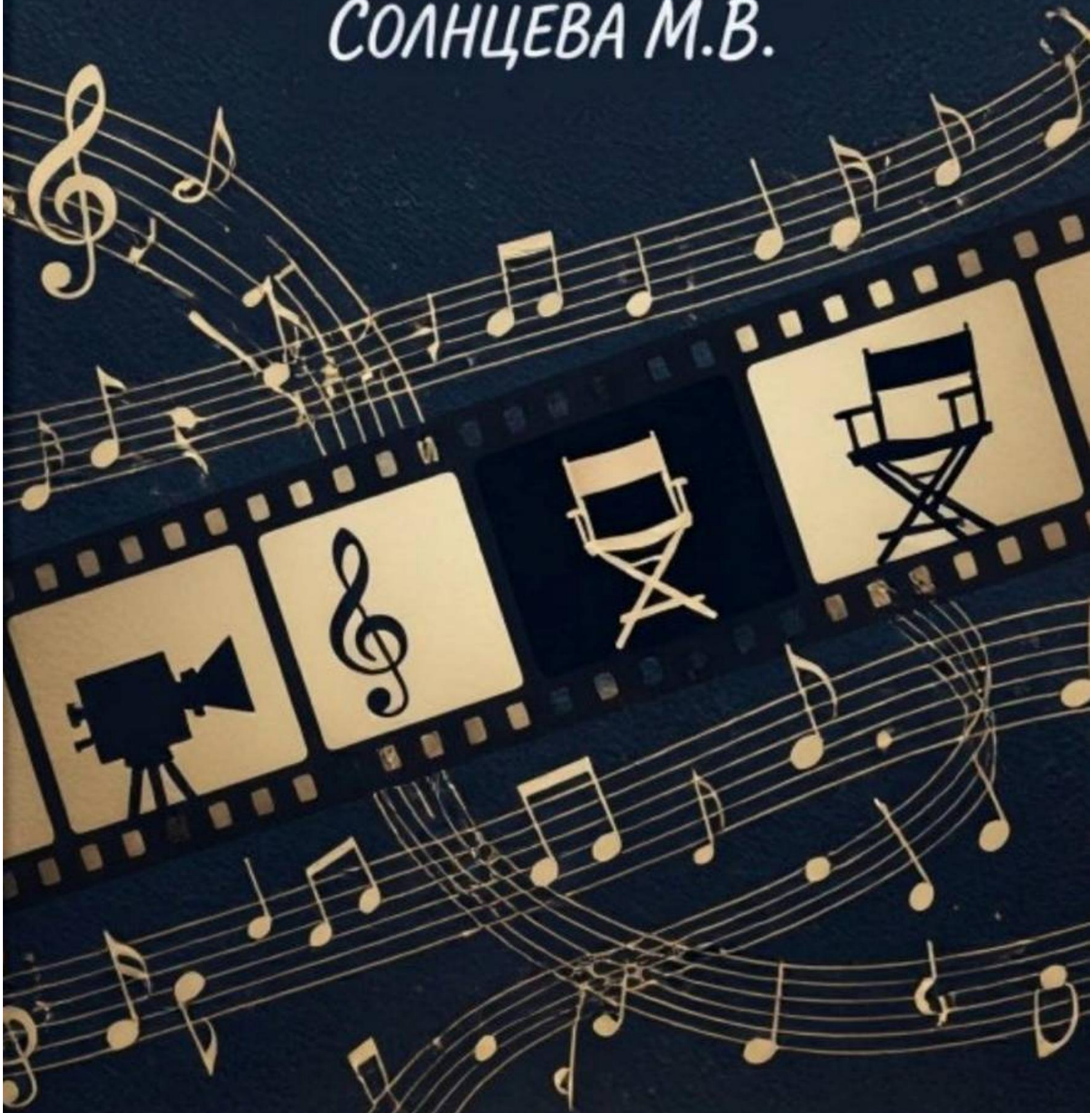
ПАРТИТУРА ДЛЯ КАМЕРЫ

СОЛНЦЕВА М.В.



Маргарита Солнцева

Партитура для камеры

«Автор»
2026

Солнцева М. В.

Партитура для камеры / М. В. Солнцева — «Автор», 2026

Режиссёр-документалист с пятнадцатилетним стажем ведёт читателя через съёмочный процесс — от первого такта на бумаге до цветокоррекции готового клипа. Вместе с ним работают: композитор Ирина, которая пишет музыку к сценам и не выносит слово «фон»; оператор Гриша, который считает, что свет важнее текста; монтажёр Лена, у которой на столе всегда лежит метроном; актёр Марк, который приносит на площадку не текст роли, а список задач; и продюсер Соня, которая единственная помнит про сроки. Каждая глава — один рабочий этап: как выбрать тональность под сцену, где поставить кульминацию, как записать синхрон в шумном помещении и что говорить на защите проекта.

© Солнцева М. В., 2026
© Автор, 2026

Содержание

Глава 1. Сцена как партитура 6
Глава 2. Высота и камера: тональность, лад, крупность 8
Глава 3. Гармония и драматургия: аккорд, доминанта, кульминация 10
Глава 4. Ритм и монтаж: такт, доля, склейка 12
Глава 6. Голос в кадре: опора, тесситура, синхрон 15
Глава 7. Актёр и подтекст: сверхзадача, второй план, крупность 16
Глава 8. Свет и цвет: рисующий свет и тембр 18
Глава 9. Мизансцена и раскадровка 19
Глава 10. Монтаж: склейка, Кулешов, аттракцион 20
Глава 11. Приёмы камеры: движение, ракурс, хромакей 22
Глава 12. Клип: от синопсиса до цветокоррекции 24
Глава 13. Эфир: прямой эфир, подводка, стендап 26
Глава 14. Режиссёрский портфель и защита проекта 28
Глава 15. Своя партитура: как собрать сцену 29
Глава 16. Словарь: ноты и высота 30
Глава 17. Словарь: гармония и аккорды 37
Глава 18. Словарь: ритм, темп, запись 41
Конец ознакомительного фрагмента. 47

Маргарита Солнцева
Партитура для камеры

Музыка и кино

Партитура для камеры

Солнцева М.В.

Эта книга о стыке, где музыка встречается с изображением: почему припев и монтажная склейка подчиняются одному закону, зачем крупность плана меняет тональность сцены, как доминанта работает как точка поворота, а каденция — как финальный кадр. Двадцать девять глав: пятнадцать очерков о съёмке — от такта и раскадровки до цветокоррекции и защиты проекта, четырнадцать словарных глав, сводный словарик терминов по кино, театру, вокальным приёмам, актёрским системам и журналистике: ноты и высота, гармония, ритм, голос, актёрская работа, сцена, режиссура, киноязык, приёмы камеры, эфир, вокальные приёмы и девять актёрских систем. Для тех, кто снимает клипы, пишет музыку к сценам и хочет, чтобы картинка и звук дышали вместе.

Главные герои:

Режиссёр-рассказчик, пятнадцать лет документального кино, не любит слово «контент»; Ирина, 34, композитор, пишет на бумаге, прежде чем играть; Гриша, 41, оператор, спорит о свете до хрипоты и всегда прав в цветокоррекции; Лена, 29, режиссёр монтажа, держит метроном на столе; Марк, 46, актёр театра, приносит на площадку список задач вместо роли; Соня, 38, продюсер, знает бюджет по памяти.

Глава 1. Сцена как партитура

Есть слово, которое я слышу на каждой площадке и каждый раз вздрагиваю: фон. «Нужен фон», «фон слишком громкий», «уберите фон, мешает тексту». Так говорят о музыке те, кто никогда не снимал сцену, где музыка — единственный, кто говорит правду.

Музыка в кадре — не фон. Это второй рассказчик, который работает одновременно с актёром и иногда против него. Когда герой говорит «я в порядке», а под кадром идёт тянущаяся малая секунда, зритель не поверит герою. Он поверит музыке: она сказала правду первой.

Поэтому книгу я начинаю не с аккорда и не с камеры, а с идеи партитуры. Партитура — это запись всех партий вместе: кто что играет одновременно. В кино всё устроено так же. Режиссёр, оператор, актёр, композитор и монтажёр — это партии одного произведения, и сцена работает только тогда, когда они играют в одном размере.

Три вещи, которые всегда идут вместе

Первое — событие. В сцене что-то должно произойти, и не обязательно большое. Человек входит в комнату — уже событие, если до этого он боялся входить.

Второе — время. У сцены есть длительность, и она не равна длине текста. Можно сказать два слова за минуту, а можно уместить десять минут в двадцать секунд, если между кадрами есть воздух.

Третье — точка зрения. Не «что происходит», а «с чьей точки зрения». Кадр от лица героя и кадр со стороны — два разных фильма.

У музыки есть точные аналоги всех трёх вещей. Событию соответствует смена гармонии или динамики. Времени — темп и размер такта. Точке зрения — тембр: скрипка в высоком регистре звучит как «изнутри», а контрабас — как «со стороны и снизу».

Сцена, которую мы будем разбирать всю книгу

Чтобы не говорить абстрактно, возьмём одну сцену и будем возвращаться к ней.

Сцена: женщина входит в комнату и видит накрытый стол на двоих. Она одна в квартире.

Всё. Три секунды смысла и три минуты возможностей. В этой сцене нет ни одного слова, и именно поэтому она годится как учебная: всё, что с ней можно сделать, делается музыкой и камерой.

Вариант первый, «светлая печаль»: общий план от двери, длинная нота скрипки в высоком регистре, ровный темп, мажор с понижённой шестой ступенью. Зритель понимает: её ждали, и это давно.

Вариант второй, «тревога»: тот же общий план, но камера чуть ниже, свет контровой, и вместо струнных — редкие удары по корпусу инструмента, без размера. Зритель понимает: ждали не её.

Вариант третий, «комедия»: тот же план, крупность меняется на деталь — две вилки, — и звучит лёгкий стаккатный аккомпанемент, будто кто-то подкрадывается. Зритель понимает: сейчас кто-то выйдет из-за угла.

Одна сцена, три смысла. Текст не менялся, свет почти не менялся, камера стояла там же. Менялись высота, ритм и тембр — и то, как они совпали с крупностью и монтажом.

Почему эта книга вообще нужна

Эта книга — словарь соответствий. Пятнадцать глав, в каждой: понятие из музыки, понятие из кино и то, как они соединяются в работе.

Случай первый: Ирина и слово «фон»

Ирина, композитор, с которой мы работаем десять лет, на первой встрече сказала продюсеру: «Я не пишу фон. Я пишу то, что герой не может сказать вслух».

Продюсер обиделся, а я запомнил. С тех пор это моё главное правило при обсуждении музыки: прежде чем говорить о стиле, надо ответить на вопрос — что герой не может сказать вслух в этой сцене? Ответ и есть техническое задание.

В той сцене со столом героиня не может сказать: «Я всё ещё жду». Значит, музыка должна это сказать за неё — и не громко, потому что она сама себе в этом не признаётся.

Глава 2. Высота и камера: тональность, лад, крупность

Самое простое и самое недооценённое решение в кино — в каком регистре звучит сцена. Не в каком жанре, не в каком стиле, а на какой высоте. Потому что высота — это не «красиво» или «некрасиво», это тело зрителя: низкие частоты он чувствует грудью, высокие — головой.

Лад: свет и тень

Лад — система отношений между ступенями. Мажорный лад звучит открыто, минорный — сжато и печально. Это знает каждый, кто играл гаммы, но в кино у лада есть вторая работа: он задаёт не настроение, а достоверность.

Мажор в сцене с накрытым столом скажет: «она рада». Минор скажет: «она не рада». А мажор с понижённой шестой — тот самый «светлый минор», который звучит одновременно тепло и горько, — скажет то, что нужно: «она рада и знает, что это последний раз».

Одна ступень. Не жанр, не инструмент, не бюджет. Одна понижённая нота — и сцена перестала быть бытовой.

Тональность: та же мелодия, другая тесситура

Тональность — высота, на которой живёт музыка. Перенос мелодии в другую тональность называется транспонированием: смысл сохраняется, высота меняется.

В кино это решает две задачи. Первая — удобство голоса: песня, которая в оригинале звучит в соль мажоре, может не подойти певцу, и её переносят на два тона ниже. Вторая, важнее для нас, — соответствие кадру. Режиссёр редко это осознаёт, но крупный план «просит» более высокого регистра, а общий — более низкого. Не потому, что так красивее, а потому что крупный план — это интимность, а интимность в звуке — это близость, то есть верхняя середина.

Проверить легко. Возьмите одну и ту же тему, сыграйте её на октаву выше под крупный план и на октаву ниже под общий. Второй вариант покажется «про страну», первый — «про человека».

Крупность и интервал

Крупность плана — это расстояние до героя. Деталь, крупный, средний, общий, дальний. У музыки есть точный аналог — интервал, расстояние по высоте между двумя звуками.

Соседняя нота, секунда — это «рядом». Терция — шаг. Квинта — широкий жест. Октава — «во весь рост».

Практическое правило, которое я вывел на монтаже: чем крупнее план, тем меньше интервал. На детали (рука, вилка, ключ в замке) лучше работает секунда или малая терция — что-то, что звучит как шёпот. На общем плане квинта и октава перестают быть пафосом и становятся просто масштабом.

И обратное тоже верно: если вы поставили октавный скачок под деталь, зритель почувствует фальшь, даже не понимая, в чём дело. Так бывает, когда композитор пишет музыку «вообще», а монтажёр режет её под кадры: совпадения случайны, а провалы слышны.

Деталь как самая громкая нота

Есть приём, который я называю «деталь вместо оркестра». Вместо того чтобы наращивать музыку, вы убираете её и оставляете один звук: тиканье часов, каплю, скрип двери.

В терминах музыки - это пауза и фермата — знак, останавливающий счёт, когда ноту или паузу держат по смыслу, а не по метроному. В терминах кино — деталь и стоп-кадр.

Это работает потому, что внимание зрителя не бесконечно. Когда исчезает музыка, освобождается место, и на него въезжает деталь. Сцена, где всё время играет что-то, не имеет кульминации: у неё нет тишины, а значит, нет и контраста.

Случай второй: Гриша и нижний регистр

Гриша, наш оператор, на съёмках документального фильма про ночную смену на заводе поставил камеру так низко, что в кадр попадал только пол и ноги. Режиссёр (это был не я) потребовал «поднять камеру, потому что так ничего не понятно».

Гриша поднял, но попросил Ирину сделать музыку «как было». Она написала низкую тянущуюся педаль на синтезаторе — одна нота, почти без движения. И сцена вдруг стала страшной: люди ходили над камерой, а низ гудел, как трансформатор.

Вот что произошло: когда убрали низкий ракурс, функцию «снизу» взял на себя низкий регистр. Смысл сохранился, потому что сменился носитель. Это и есть работа режиссёра: не «сделайте страшнее», а «смысл живёт здесь, перенесите его туда».

Глава 3. Гармония и драматургия: аккорд, доминанта, кульминация

Если мелодия — это то, что зритель напевает, то гармония — это то, что он чувствует, не осознавая. И именно гармония в кино отвечает за драматургию, потому что у неё есть встроенный сюжет: напряжение и разрешение.

Трезвучие и септаккорд: устойчивость и вопрос

Аккорд — три и более звука вместе. Трезвучие — три звука через один (до-ми-соль), основа всей гармонии. Септаккорд — четыре звука, к трезвучию добавлена септима: он звучит напряжённее и просит продолжения.

Разница слышна мгновенно и описывается словами, понятными режиссёру: трезвучие — это утверждение, септаккорд — это вопрос.

Дальше простая арифметика. Каденция — оборот, которым закрывается фраза: обычно доминанта, пятая ступень, тянет обратно в тонику, первую. Разрешение — сам переход напряжения в устойчивость.

В кино у этого есть точный аналог: сцена, которая ставит вопрос, и сцена, которая на него отвечает. Если вся сцена говорит трезвучиями, она «ни о чём»: всё утверждено, спорить не с чем. Если вся сцена — септаккорды без разрешения, зритель устаёт за минуту.

Кульминация: где именно

Кульминация — момент максимального напряжения. В музыке это обычно самая высокая нота или самый плотный аккорд. В драматургии — точка, после которой история уже не может идти как раньше.

Главная ошибка новичков — поставить кульминацию в конец. Тогда сцена заканчивается на пике, и у зрителя не остаётся воздуха: он не успевает почувствовать, что что-то изменилось. Нужна развязка — короткий участок после пика, где напряжение разрешается.

У музыки для этого есть готовое решение: доминанта (пик) и следующая за ней тоника (выдох). У монтажа — увеличение длины кадров после кульминации: короткие склейки на пике и один длинный кадр после. Тот же приём, другая единица измерения.

Практическая схема на двадцать секунд: восемь секунд нарастания, четыре секунды пика, восемь секунд разрешения. Не потому, что это священная пропорция, а потому что так укладывается дыхание зрителя.

Драматургия, фабула и то, что между ними

В режиссёрском словаре есть два слова, которые часто путают. Фабула — это события в их естественном порядке: пришла, увидела, ушла. Драматургия — то, как вы эти события рассказываете: с чего начинаете, что утаиваете, где даёте узнать раньше героя.

Музыка работает на уровне драматургии, а не фабулы. Она не сообщает, что произошло, — она сообщает, как к этому относиться. Именно поэтому одна и та же фабула с разной гармонией даёт разные истории.

И отсюда правило, которое я повторяю на каждой встрече с композитором: сначала мы договариваемся о драматургии сцены в трёх словах, и только потом Ирина садится за инструмент. «Она надеется и не верит». «Он врёт и знает, что она понимает». Такие фразы переводятся в музыку почти механически: надежда — мажор, сомнение — понижённые ступени, вранье — неровный ритм.

Случай третий: Лена и метроном на столе

У монтажёра Лены на столе стоит метроном. Не для красоты: когда она собирает сцену, она выставляет темп музыки и режет кадры по его долям, даже если музыки в сцене не будет.

Это звучит как безумие, но объясняется просто: у монтажа есть ритм, независимый от звука. Склейка, попавшая в долю, воспринимается как «правильная», а склейка на полудоле — как «дёрганая». Если монтаж собран по темпу, а музыка написана позже, композитору достаточно попасть в этот темп — и всё сойдётся без переделок.

Лена формулирует это так: «Я не режу под музыку. Я режу в том же размере, в котором потом будет музыка».

Глава 4. Ритм и монтаж: такт, доля, склейка

Из всех соответствий между музыкой и кино самое точное — ритм. И самое недооценённое. Режиссёры обсуждают свет и игру, композиторы обсуждают гармонию и тембр, а между тем восемьдесят процентов ощущения «профессионально снято» — это ритм.

Такт, доля, сильная доля

Такт — отрезок музыки от одной сильной доли до следующей. Доля — равный шаг пульса. Сильная доля — первая в такте, на неё падает акцент.

В монтаже такт — это не метафора. Сцена, собранная из кадров одинаковой длины, читается как ровный размер: раз-два-три-четыре, склейка на каждом счёте. Сцена, где кадры разной длины, читается как размер со сбитым акцентом — и это уже художественное решение, а не ошибка.

Начинающие монтажёры инстинктивно режут «по ровному»: два-три секунды на кадр, чтобы было «динамично». В результате получается метроном без музыки — ритмично и мёртво.

Живой монтаж устроен как живая музыка: есть фразы, есть дыхание между ними. Четыре коротких кадра, потом один длинный. Три удара, потом пауза. Именно пауза делает удары ударами.

BPM и ритм монтажа

Темп измеряется в BPM — количестве четвертных долей в минуту. Сто двадцать BPM — это два удара в секунду, удобный «шаговый» темп для маршей и танцев. Восемьдесят — спокойная речь. Сорок — сердцебиение в покое.

Практика такова: у каждой сцены есть свой «рабочий» BPM, даже если музыки в ней нет. Сцена ссоры живёт на ста двадцати-ста сорока, сцена прощания — на шестидесяти. Монтажёр находит этот темп телом: ставит метроном и смотрит, в каком темпе кадры «перестают дёргаться».

Отсюда простое техническое правило для композитора: спросите у монтажёра BPM сцены до того, как писать. Не «какой стиль музыки», а «в каком темпе ты резал». Ответ сэкономит две недели.

Синкопа: акцент не там, где ждали

Синкопа — акцент на слабой доле. В музыке она создаёт ощущение подвоха: удар приходит раньше, чем тело его ждёт. Триоль — три ноты на месте двух, тоже «не по сетке». Пунктирный ритм — нота с точкой плюс короткая, любимый приём маршей и тревожных тем.

В монтаже синкопе соответствует склейка на движении внутри кадра, а не на его конце: камера ещё не договорила, а мы уже перескочили. Это джамп-кат — склейка двух кадров одной сцены с пропущенным куском.

Раньше джамп-кат считали ошибкой. Сейчас им гонят темп: им склеивают сборы, разговоры, монологи, оставляя только нужное. Механизм тот же, что у синкопы: вы убрали долю, на которую зритель опирался, и он стал внимательнее.

Важная оговорка: синкопа работает, когда сетка есть. Если акцент смещён всегда, слушатель теряет пульс и перестаёт различать, где «рано», а где «нормально». Поэтому в монтаже короткие кадры должны идти после ритмически ясного участка — иначе они не читаются как приём.

Склейка и её виды

Склейка — соединение двух кадров. Их немного типов, и каждый делает свою работу.

Прямая склейка — просто два кадра подряд. Самый частый и самый незаметный инструмент, как четверть в музыке.

Склейка на движении (матч-кат) — конец одного кадра совпадает по движению или форме с началом следующего: подброшенный камень — и летящий вертолёт. Глаз не замечает перехода, потому что занят движением. Это «слигованная нота» монтажа.

Наплыв и затемнение — плавный переход, где один кадр растворяется в другом. Работает как фермата или замедление: говорит зрителю «прошло время». Злоупотребление наплывами — верный признак учебной работы.

Восьмёрка — монтажный приём, при котором два плана соединяются так, что линия взгляда или движения образует петлю. Редкий и точный инструмент для сцен, где важно ощущение замкнутого круга.

Параллельный монтаж — два действия в разных местах режутся по очереди: здесь и там. Куски становятся всё короче, и зритель ждёт, чем кончится и то и другое. В музыке это двухголосие: две линии, которые ведут себя независимо, пока не сойдутся в одном аккорде.

Ритм монтажа и ритм музыки: кто кому подчиняется

Вечный спор: музыка под монтаж или монтаж под музыку? Ответ: в игровом кино — монтаж первичен, музыка подстраивается; в клипе — наоборот, монтаж идёт по музыке; в документальном — как получится, и это его главная боль.

Но есть правило, которое экономит всем время: смысловые акценты должны совпадать. Если в музыке на двадцать первой секунде стоит удар, а в кадре на двадцать первой секунде ничего не меняется, зритель почувствует, что его обманули. Удар обязан совпасть либо со склейкой, либо с движением в кадре, либо с репликой.

Композитор это называет «попасть в картинку», монтажёр — «положить под кадр». Смысл один: у события две подписи, и они должны стоять на одном месте.

Случай четвёртый: Лена, метроном и тридцать секунд

Лена собирала тридцатисекундный рекламный ролик. Всё было хорошо, кроме одного: заказчик говорил «не цепляет».

Она поставила метроном на 128 и обнаружила, что склейки идут на 120, 122, 121 и 119 — почти ровно, но не ровно. Двадцатая доля секунды разницы. Она пересобрала ролик по 128 — и «цепляет» появилось.

В музыке это называется «играть не в сетку». Никто не слышит разницы в отдельности, но тело чувствует, что ансамбль не сложился. У монтажа тело зрителя тоже есть.

Глава 5. Темп и динамика:

Allegro

,

Adagio

, рапид

Темп — скорость движения музыки. Динамика — громкость и её изменения. Вместе они делают то, чего не может сделать ни гармония, ни тембр: управляют временем в сцене. А время в кино — главный материал.

Итальянские слова, которые нужны режиссёру

В нотах темп пишут итальянскими словами, и режиссёру достаточно знать шесть.

Allegro — быстро, живо. **Moderato** — умеренно. **Andante** — не спеша, «шагом». **Adagio** — медленно, спокойно. **Largo** — очень медленно и широко. **Presto** — очень быстро.

К ним добавляются оттенки: **dolce** — нежно, **con brio** — с огнём, **maestoso** — величественно, **rit.** (ritenuto) — замедляя.

Зачем это режиссёру? Затем, что «сделайте побыстрее» — не задача. «Andante с ускорением к концу» — задача. Разница между режиссёром, которого композитор понимает, и режиссёром, которого он не понимает, — это шесть итальянских слов.

Динамика: crescendo и тишина

Динамика обозначается буквами: p — тихо, f — громко, pp и ff — очень. Crescendo — постепенно усиливая, diminuendo — ослабляя.

Одинаковая громкость от первой до последней секунды делает сцену плоской — в музыке это слышно сразу, в кино это ощущается как «скучно, хотя всё правильно».

И здесь есть ловушка, в которую попадают почти все: crescendo делают громче, вместо того чтобы делать плотнее. Громкость — ресурс ограниченный: если начать тихо и дойти до ff к середине, дальше расти некуда. Плотность — нет: можно добавить второй голос, потом третий, потом бас, не меняя общей громкости.

Профессиональный приём: кульминацию делают тише, чем ожидает зритель, но плотнее. Это работает как шёпот в сцене ссоры — внимание обостряется, потому что исчез привычный сигнал «важно = громко».

Фермата и стоп-кадр

Фермата — знак, останавливающий счёт. Ноту или паузу держат столько, сколько нужно по смыслу, а не по метроному.

Аналог в кино — стоп-кадр и, шире, любая остановка времени: замерший герой, длинный неподвижный план, пауза в диалоге, которая длится на секунду дольше комфортного.

Это самый дешёвый способ сделать сцену значимой и самый опасный: фермата работает только один раз. Второй стоп-кадр в том же эпизоде уже не «остановка», а «приём», а третий — «режиссёр любит стоп-кадры».

Рапид, таймлапс и время как материал

Рапид — замедленная съёмка: снимают с повышенной частотой кадров, а проигрывают с обычной, и движение становится плавным и медленным. Ускоренная съёмка (таймлапс) — наоборот: снимают редко, проигрывают часто, время сжимается.

В музыке этим соответствуют два разных явления. Рапид — это rallentando, расширение каждой доли: то же событие, но воздуха больше. Таймлапс — это ускорение и уменьшение длительностей: шестнадцатые вместо четвертей, движение без пауз.

И есть третий приём, который стоит знать: обратная съёмка. Снятое наоборот выглядит опаснее и страннее, чем есть: падение, снятое в обратном порядке, читается как рывок вверх. В музыке аналог — обратная запись звука (реверс): тарелка, перевёрнутая назад, звучит как вдох перед ударом. Именно поэтому реверс-тарелка стала клише всех трейлеров: она работает.

Аранжировка: кто играет и что это значит

Аранжировка — оформление: какие инструменты, что где вступает, где молчат барабаны.

Режиссёру нужно знать три вещи об инструментах, чтобы говорить с композитором на равных.

Струнные — непрерывное дыхание, «человеческий голос». Медные — сила и заявление. Деревянные духовые — характер и юмор (гобой — наивность, фагот — ворчливость). Фортепиано — одиночество и память. Синтезатор — современность и «неживое». Ударные — время.

Правило: один инструмент в сцене сильнее, чем десять. Когда в кадре крупный план и одинокая виолончель, зритель слышит человека. Когда там же играет оркестр, он слышит саундтрек.

Случай пятый: Ирина и кульминация, которую убрали

В короткометражке была сцена, где герой наконец говорит правду. Ирина написала мощную кульминацию: струнные, литавры, всё как надо.

На просмотре сцена не работала. Мы убрали музыку в момент признания — оставили только гул комнаты и дыхание. И сцена стала сильнейшей в фильме.

Ирина потом сформулировала правило, которое я теперь цитирую: «Иногда лучшая музыка — это та, которую вы вовремя выключили». В терминах динамики это subito piano — внезапно тихо. Приём старый, как опера, и по-прежнему безотказный.

Глава 6. Голос в кадре: опора, тесситура, синхрон

До сих пор мы говорили о музыке без слов. Но в кино есть голос — актёра, певца, ведущего, — и он живёт по своим законам. И именно здесь чаще всего рушится то, что казалось готовым.

Опора и тесситура

Опора — ощущение, что звук стоит на дыхании: работают живот и бока, горло свободно. Тесситура — та часть диапазона, в которой песня или роль держится большую часть времени.

Почему это важно режиссёру? Потому что актёр, которому неудобно в тональности, звучит напряжённо, — и зритель прочитает это напряжение как «плохая игра». Он не подумает «песня на тон выше», он подумает «герой фальшивит».

Отсюда рабочее правило: тональность подбирается под исполнителя, а не под «оригинал». Транспонирование — не компромисс, а профессиональная норма.

Диапазон, регистр и переход

Диапазон — от низкой ноты до высокой, которые человек берёт уверенно. Регистр — участок диапазона со своим способом работы связок: грудной, микстовый, головной.

Переход между регистрами, тот самый «слом», — самое уязвимое место голоса. В студии его прячут, на площадке — нет: живой звук в сцене выдаёт всё.

Поэтому в кино, где герой поёт в кадре, есть два пути: либо писать партию ниже перехода, либо честно показывать, что герой – это не профессионал. Второй вариант часто сильнее: сцена, где человек поёт плохо и искренне, работает лучше, чем сцена, где он поёт идеально и пусто.

Фразировка и монтаж

Фразировка — деление на музыкальные фразы: где вдох, где вершина, где затишье.

В монтаже у фразы есть точный аналог — сцена и эпизод. Эпизод — законченный кусок истории; сцена — его часть, объединённая единством места и времени. И то, и другое должно заканчиваться выдохом.

Практический совет монтажёру: не режьте внутри фразы без причины. Склейка посреди реплики — это «вдох на середине слова»: иногда нужно, но всегда слышно.

Артикуляция, дикция и синхрон

Синхрон — кусок интервью, который звучит голосом говорящего, без комментария. Хороший синхрон — одна законченная мысль на пятнадцать-двадцать пять секунд.

Дикция и артикуляция — работа языка, губ и челюсти. Задача, как формулируют преподаватели вокала: чёткие согласные при сохранении позиции, чтобы слова были понятны на последнем ряду.

В кино к этому добавляется техническая сторона. Петличка — маленький микрофон на одежде у воротника: держит ровный уровень при любом повороте головы, но шуршит от ткани и брошей, поэтому перед съёмкой её слушают. Закадровый текст (начитка) пишется под изображение: сначала смотрят, что в кадре, и только потом подбирают слова. Интершум — живой звук места: гул, шаги, ветер. Его не убирают до конца, потому что именно он держит ощущение настоящего.

И отдельно про капеллу — пение без инструментов. В кино это мощнейший инструмент: голос без аккомпанемента звучит как признание. Он не «украшает» сцену, он её обнажает.

И ещё одно, что стоит помнить: голос не обязан быть красивым. Он обязан быть правдивым. Красивый голос, который говорит неправду, зритель прощает только в мюзикле.

Глава 7. Актёр и подтекст: сверхзадача, второй план, крупность

В прошлой главе я обещал рассказать случай с Марком. Он стоит того, чтобы начинать с него главу об актёрской работе, потому что в нём весь предмет.

Случай шестой: Марк и его список задач

Марк, актёр, приходит на площадку не с выученной ролью, а со списком задач: «убедить», «скрыть страх», «не дать ей уйти». Он говорит, что текст — это то, что персонаж придумал сказать, а задача — то, что он на самом деле делает.

Однажды он попросил Ирину: «Не подчёркивай мою грусть. Подчёркивай мою вежливость». Она написала тему, где ничего не было от печали: ровный, аккуратный вальс. Сцена стала невыносимой.

Вот что такое второй план в музыке: аккомпанемент играет вежливость, а зритель слышит то, что под ней.

Сверхзадача и сквозное действие

В системе Станиславского есть два слова, без которых не разобрать ни одну роль. Сверхзадача — то, чего персонаж хочет всю историю, его главное желание. Сквозное действие — линия поступков, которыми он этого добивается.

Для режиссёра и композитора это не теория, а инструмент согласования. Сверхзадача героя определяет тональность фильма; сквозное действие — ритм сцен. Если у вас две сцены в одном фильме звучат в разных тональностях без причины, значит, у истории нет сверхзадачи — или вы её забыли.

Проверка простая: сформулируйте сверхзадачу в одном предложении, начиная с «хочет». «Хочет, чтобы её простили». «Хочет успеть до полуночи». Если формулировка получается длинной, с «но» и «если», — это не сверхзадача, а описание обстоятельств.

Подтекст и предлагаемые обстоятельства

Подтекст — то, что сказано, но не произнесено. Предлагаемые обстоятельства — условия, в которых существует сцена: время, место, отношения, прошлое.

Музыка — самый мощный инструмент подтекста, потому что она не умеет говорить прямо. Она не сообщает «он врёт», она создаёт ощущение, что что-то не так. И это ощущение зритель приписывает герою, а не саундтреку.

Технически это делается расхождением. Если текст весёлый, а гармония минорная — возникает подтекст. Если текст и музыка совпадают — возникает прямое высказывание, которое в кино почти всегда слабее.

Правило, которое стоит записать: музыка не должна повторять то, что уже сказано словами. Она должна говорить то, чего слова не сказали.

Второй план, внутренний монолог, линия видений

Второй план — параллельная линия жизни персонажа, которая идёт под основным действием. Внутренний монолог — то, что герой думает, пока говорит другое. Линия видений — цепочка образов, которые возникают в его воображении.

В кино все три вещи показываются не словами, а деталями и звуком. Взгляд в сторону, пауза, дрогнувшая нота, шум за окном, который не относится к сцене.

Практический приём: в каждой сцене найдите одну вещь, которая герою важнее, чем то, о чём он говорит. И постройте вокруг неё звук. Это и будет второй план.

Темпо-ритм и атмосфера

Темпо-ритм — скорость и напряжённость жизни сцены, её внутренний пульс. Атмосфера — ощущение места и времени, которое возникает из деталей.

И то и другое живёт одновременно в двух слоях: в игре и в звуке. Актёр может играть быстро, а сцена при этом будет медленной, если музыка тянет. И наоборот: медленная игра под быстрый ритм даёт ощущение обречённости — герой не успевает.

Это, пожалуй, самый тонкий инструмент в арсенале режиссёра: расхождение темпо-ритмов. Когда игра и звук идут в разных скоростях, зритель чувствует конфликт, даже если в кадре никто не ссорится.

Крупность и игра

И последнее соответствие этой главы: чем крупнее план, тем меньше нужно играть и тем больше нужно звука.

На общем плане актёр должен быть «читаемым»: жесты, движение, поза. На крупном плане работает микромимика, и любая крупная игра выглядит как переигрывание. Музыка ведёт себя точно так же: на общем плане она может быть плотной, на крупном — должна уйти в один инструмент или в тишину.

Начинающие режиссёры делают обратное: ставят на крупный план полный оркестр и просят актёра «сыграть побольше». Получается сцена, где все кричат, включая скрипки.

Глава 8. Свет и цвет: рисующий свет и тембр

Свет в кино и тембр в музыке — это одно и то же явление, только в разных средах. Оба отвечают за то, как объект выглядит, а не за то, что он делает. И оба обесцениваются, когда их слишком много.

Три источника и три слоя звука

Трёхточечная схема света — стандарт студии. Рисующий свет лепит лицо, заполняющий убирает провалы в тенях, контровой отрывает человека от фона.

У звука точно такая же структура. Мелодия — рисующий свет: она лепит главное. Аккомпанемент — заполняющий: он убирает пустоту и не даёт сцене «проваливаться». Бас и низкие частоты — контровой: они отрывают звук от «фона», делают его объёмным.

Практическое следствие: если мелодия не читается, не надо делать её громче. Надо убрать заполняющий слой. Точно, как со светом: если лицо кажется плоским, не добавляют рисующий, а убавляют заполняющий.

Естественный свет и живой звук

Естественный свет — тот, что есть на месте: окно, фонарь, лампа в кадре. Картинка получается живой и правдивой, но управлять светом приходится сценой: ждать, двигать людей, закрывать шторы.

У звука аналог — интершум и запись на месте. Она даёт правду и отнимает контроль: шумят холодильник, соседи, улица. Профессионалы поступают как с естественным светом — не воюют, а ждут и подстраивают.

Из этого следует практическое правило для документального кино: самый ценный звук — тот, который вы не планировали, но успели записать. И самый ценный свет тот же.

Цветокоррекция и тембр

Цветокоррекция — приведение цвета всех кадров к единому виду. Она не «делает красиво», она делает так, чтобы кадры из разных дней выглядели как один фильм.

Тембр в музыке делает то же самое. Один и тот же аккорд на рояле, на синтезаторе и на струнных — это один и тот же смысл в разных «цветах». И если в одной сцене струнные, а в следующей синтезатор без причины, зритель чувствует, что фильм рассыпался, — даже если не может объяснить, что не так.

Приём, который я советую всем: перед началом работы над фильмом определите «палитру» — три-четыре тембра, которые будут в нём главными, и один, который появится один раз, в кульминации. Это ровно то же, что делает оператор с цветом.

Ракурс и точка зрения в звуке

Ракурс — положение камеры относительно объекта: сверху, снизу, сбоку. Он меняет отношение зрителя к происходящему быстрее, чем текст.

У звука есть точный аналог — панорама и глубина. Звук может идти «спереди» (герой говорит в камеру), «сзади» (голос за кадром), «сверху» (высокие частоты, гул) и «снизу» (низкая педаль). Смещая звук, вы меняете ракурс, не двигая камеру.

Тонкость, которую мало кто использует: звук, идущий из глубины кадра, ощущается как «прошлое». Реверберация с длинным хвостом — это «далеко». Сухой звук вблизи — «здесь и сейчас». Поэтому флешбэк почти всегда делают с более длинным ревером: зритель слышит, что это воспоминание, раньше, чем видит подпись «три года назад».

Глава 9. Мизансцена и раскадровка

Теперь от смысла — к организации. Две вещи, которые делают съёмочный день возможным: мизансцена и раскадровка.

Мизансцена: где кто стоит

Мизансцена — расположение людей в пространстве. Это не «где удобно поставить актёра», а высказывание: расстояние между людьми в кадре сообщает об их отношениях больше, чем реплики.

Ближе — интимность или угроза. Дальше — отчуждение или уважение. По разные стороны стола — переговоры. Один у окна, другой в дверях — уже конфликт.

Мизансцена связана с музыкой напрямую: она задаёт, откуда идёт звук и куда он движется. Если в кадре двое на расстоянии, а музыка играет «в голове» одного из них, зритель понимает, чья это сцена.

Раскадровка: рисунок вместо спора

Раскадровка — последовательность рисунков, показывающих кадры. Её ценность не в красоте, а в том, что она делает разногласия видимыми до съёмок.

Правило, которое я ввёл для себя много лет назад: если сцена стоит больше двух минут экранного времени, я рисую её. Не потому, что не доверяю оператору, а потому, что рисунок — единственный способ проверить, что все видят одно и то же. Слова «средний план с движением» каждый понимает по-своему.

И второе: раскадровка не обязана быть точной. Она обязана быть. Десять кривых прямоугольников с подписями «общий», «деталь», «крупный» экономят час на площадке.

План, крупность, деталь

План — то, что попало в кадр. Крупность — его масштаб: деталь, крупный, средний, общий, дальний.

Есть простое упражнение, которое я даю всем, кто начинает: снять одну сцену в трёх крупностях и посмотреть, какой смысл появляется. Общий план рассказывает про обстоятельства («она одна в большой квартире»). Средний — про действие («она подходит к столу»). Крупный — про чувство («она понимает»). Деталь — про факт («две вилки»).

И вот в чём фокус: смысл сцены часто живёт не в игре, а в выборе крупности. Можно сыграть гениально в общем плане — и никто не заметит.

Глубина кадра и глубина звука

Глубина кадра — сколько слоёв в нём: передний план, средний, фон. Глубина резкости — какая часть кадра в фокусе: узкая (размытый фон) или широкая (всё резко).

У звука есть буквальный аналог: глубина сцены, которую создают уровни громкости и реверберация. Ближний план звучит сухо и громко, дальний — тише и с хвостом.

Хорошая сцена устроена так, что глаз и ухо работают по одним и тем же слоям: передний план в фокусе — и звук переднего плана ясный; фон размыт — и фон звучит приглушённо. Это правило нарушают чаще всего: в кадре герой крупно, а на заднем плане кто-то громко разговаривает, потому что «так было на записи». И сцена рассыпается, хотя кадр красивый.

Глава 10. Монтаж: склейка, Кулешов, аттракцион

Монтаж — единственное, чего нет ни в театре, ни в музыке. Можно написать гениальную мелодию и снять гениальные кадры, и получить мёртвое кино, если склейки стоят не там. И наоборот: из среднего материала монтаж делает смысл, которого не было.

Режиссёр монтажа

Режиссёр монтажа — не «человек, который режет». Это автор второй волны: он переписывает фильм уже из снятого материала, и часто именно он находит историю.

Хороший режиссёр монтажа задаёт режиссёру неудобные вопросы: «А зачем здесь эта сцена?», «А если начать с конца?», «А почему у вас два третьих акта?». С ним спорят, ему обижаются, без него получается то, что получается.

В музыке есть точная профессия-аналог — аранжировщик. Композитор приносит тему, аранжировщик решает, кто её играет, в каком порядке и что из неё убрать. Монтаж — аранжировка снятого.

Эффект Кулешова

Классический опыт: берут один и тот же кадр лица человека без выражения и склеивают его по очереди с тарелкой супа, гробом и ребёнком. Зритель видит голод, горе и нежность. Лицо не менялось.

Это доказательство того, что смысл рождается на стыке, а не внутри кадра. И главный аргумент в пользу того, что монтаж — авторская работа, а не техническая.

В звуке ровно тот же эффект даёт подмена музыки под один и тот же кадр. Попробуйте поставить под сцену со столом сначала вальс, потом низкий гул, потом тишину — и вы увидите три разных фильма. Вы не тронули ни одного пикселя.

Монтаж аттракционов

Термин Сергея Эйзенштейна: аттракцион — любой элемент, который вызывает у зрителя сильную реакцию, и фильм собирается из таких элементов, а не из «жизни как она есть». Монтаж аттракционов — столкновение кадров, которые вместе дают третий смысл, часто шокирующий.

Современное кино пользуется этим постоянно, только не называет так: клиповые вставки, резкие смены крупности, звуковые «удары» в неожиданных местах, тишина после грохота.

Важно: аттракцион работает один раз. Второй такой же приём уже предсказуем, третий — смешон. Это же правило действует в музыке: самый сильный аккорд в песне может быть только один.

Ось действия и монтажная «восьмёрка»

Ось действия (правило 180 градусов) — воображаемая линия между двумя персонажами. Камера не должна её пересекать, иначе зритель потеряет, кто где стоит.

Причина не в эстетике, а в восприятии: наш мозг строит карту пространства, и когда камера прыгает на другую сторону, карта ломается. Зритель чувствует дискомфорт, не понимая, почему.

В музыке есть родственное явление — потеря тонального центра. Если гармония уходит слишком далеко и не возвращается, слушатель теряет «дом» и начинает раздражаться. «Восьмёрка» (приём, когда линия взгляда или движения замыкается в петлю) как раз возвращает карту на место: она показывает, что пространство замкнуто.

Наплыв, затемнение, переходы

Три перехода, которые надо знать, чтобы не изобретать велосипед.

Наплыв — один кадр растворяется в другом. Смысл: прошло время. Не «красиво», а именно время.

Затемнение — уход в чёрное. Смысл: конец части. В музыке — пауза с ферматой.

Прямая склейка — просто два кадра. Смысл: одновременность или продолжение. Девяносто процентов монтажа — прямая склейка, и это правильно.

Ошибка новичка: ставить переходы, чтобы «сгладить». Сглаживать нечего: если два кадра не соединяются, никакой наплыв не поможет. Он только сделает хуже, потому что привлечёт внимание к шву.

Случай седьмой: Лена и удар на двадцать первой

Лена собирала клип, и в нём была проблема: в середине сцена «провисала». Материал был нормальный, музыка нормальная, а на двадцать первой секунде зритель (заказчик) терял интерес.

Она сдвинула одну склейку на четыре кадра вперёд, к удару барабана. Всё. Пятнадцать минут работы, и «провисание» исчезло.

Она объяснила это так: «Зритель не знает, что у него на двадцать первой секунде удар. Но его тело знает, что в этот момент что-то должно случиться. Если не случилось — он отвлекается».

Вот почему монтаж и музыка — одна профессия с двумя инструментами.

Глава 11. Приёмы камеры: движение, ракурс, хромакей

Камера — это не «чем снимают», а «от чьего имени смотрят». Каждый приём движения отвечает на вопрос, кто и зачем движется: человек, камера или время.

Движение камеры

Съёмка с рук — камера в руках оператора. Даёт присутствие и неровность: зритель чувствует, что там кто-то живой. Идеально для документа и для сцен, где герой теряет контроль.

Стедикам — стабилизатор, при котором камера «плывёт». Даёт плавность и одновременно лёгкость: камера может идти за героем, не трясясь. Опасность — превратиться в «красиво и бессмысленно»: если камера плавает без причины, зритель не понимает, куда смотреть.

Операторский кран (стрела) — камера поднимается и опускается по дуге. Классический язык «масштаба»: так показывают простор, войско, финал.

Аэросъёмка с дрона — то же, но без ограничений по высоте. За двадцать лет дрон стал клише: почти любой фильм начинается с облёта. Если вам нужен облёт, нужно понимать, зачем: дрон показывает «где мы», а не «что мы чувствуем».

Наезд и отъезд — камера приближается или удаляется. Наезд — «внимание сюда», отъезд — «посмотри, как он одинок».

Панорама — поворот камеры по горизонтали или вертикали. Простейший способ показать пространство и любимый приём начинающих: снимать панораму там, где нужен один кадр.

Тревеллинг — движение камеры параллельно объекту, чаще всего на тележке. Один из самых сильных приёмов: герой идёт, мир едет мимо, зритель чувствует длину пути.

Проводка камеры — камера следует за движущимся объектом, держа его в кадре. В отличие от тревеллинга, движение задаёт объект, а не рельсы.

У каждого из этих приёмов есть музыкальный аналог по «весу»: с рук — живой звук, стедикам — легато, кран — крещендо, дрон — широкий аккорд, наезд — crescendo, отъезд — diminuendo, тревеллинг — остинато.

Ракурс и субъективная камера

Ракурс — угол: сверху, снизу, на уровне глаз. Верхний делает человека меньше, нижний — больше, уровень глаз — равным.

Субъективная камера (от первого лица) — камера занимает место героя. Зритель видит его руками, дышит его дыханием. Это самый сильный приём эмпатии и самый уязвимый: если в субъективной камере появляется ошибка, зритель чувствует себя плохо физически.

Съёмка через плечо — компромисс: мы рядом с героем, но не в нём. В звуке субъективной камере соответствует внутрикадровое звучание: дыхание, шаги, сердце. Съёмке через плечо — звук «рядом»: слышно и героя, и мир.

Время как приём

Стоп-кадр — кадр останавливается. Смысл: внимание, задержись. В музыке — фермата.

Рапид — замедленная съёмка. Смысл: это важнее, чем обычное время.

Ускоренная съёмка (таймлапс) — время сжато. Смысл: пока мы говорили о другом, прошло много времени.

Обратная съёмка — время идёт назад. Смысл: нарушение законов мира. В звуке то же делает реверс: звук, вывернутый наизнанку.

Хромакей и форсированная перспектива

Комбинированная съёмка, хромакей — актёра снимают на однотонном зелёном фоне, фон заменяют. Главная проблема — свет: если свет на актёре не совпадает с будущим фоном, фигура выглядит наклеенной. Режиссёру стоит помнить: хромакей не «делает невозможное», он делает возможным то, что вы уже придумали. Придумать всё равно надо заранее.

Форсированная перспектива — предметы разного размера ставят так, чтобы они казались соразмерными: человек вдали выглядит великаном. Дешёвый и честный способ показать невозможное без графики, но только с одной точки: сдвиг камеры выдаёт обман.

В музыке аналог форсированной перспективы — иллюзия регистра: одна и та же мелодия, сыгранная высоко и тихо, кажется «маленькой», а низко и громко — «большой», хотя ноты те же.

Случай восьмой: Гриша и наклеенная фигура

На съёмках короткометражки мы снимали героя на крыше, которой не было: была студия и зелёный фон. Гриша поставил свет по солнцу — жёсткий рисующий с одной стороны. Когда фон подставили, герой оказался единственным, у кого тень падала не туда, как у всего города.

Пересняли. Гриша сформулировал правило: «Хромакей — это не замена площадки, это обещание, что свет будет как на площадке. Обещание даёт режиссёр, а выполняет осветитель».

С тех пор я на каждой сцене с графикой первым делом спрашиваю: откуда свет? И только потом — что там будет за окном.

Глава 12. Клип: от синопсиса до цветокоррекции

Клип — самый честный жанр в кино. В нём нет времени объяснять, нет диалогов и нет второго шанса: три минуты, из которых первая секунда решает, останется зритель или нет.

И это же самый удобный жанр для тренировки, потому что весь путь проходится за месяц и виден целиком.

Синопсис: одна страница, которая всё решает

Синопсис — краткое изложение: что происходит, с кем и чем кончается. На страницу. Без диалогов, без красот, в настоящем времени.

Проверка качества: если после прочтения нельзя пересказать сюжет в двух предложениях, синопсис не готов. Если можно пересказать по-разному, — тоже не готов.

В музыке аналог — тема. Композитор, который не может сыграть тему одной рукой, ещё не написал тему.

Тритмент: как это будет выглядеть

Тритмент — документ для тех, кто даёт деньги и разрешения. В нём: идея, визуальное решение, референсы, музыка, тон. Не сценарий, а обещание атмосферы.

Хороший тритмент отвечает на вопрос «почему это будет смотреть зритель», плохой — на вопрос «как мы это снимем». Второе тоже нужно, но это уже постановочный план.

Режиссёрский (постановочный) план — подробный разбор: сколько смен, какие локации, какой свет, какая техника. Это скучный документ, от которого зависит, будет ли фильм снят вообще.

Сценарий и сцена

Сценарий — текст со сценами, репликами и ремарками. Ремарка — авторское указание: как, где, с каким настроением. Реплика — то, что произносится.

Есть тонкость, которую знают не все: ремарка — не приказ актёру, а информация для всех остальных. «Она говорит тихо» — это указание звуку, свету и монтажу, а не только игре.

Сцена и эпизод — единицы структуры. Эпизод — законченный кусок истории. Сцена — часть эпизода, объединённая местом и временем. Ошибка новичка — считать, что «сцена» это «одна локация»: сцена определяется событием, а не адресом.

Локейшн и иконографический материал

Локейшн (натура) — реальное место съёмки. Выбор локации — это выбор половины смысла: сцена в пустом спортзале и та же сцена в школьном коридоре различаются не декорацией, а историей, которую зритель додумает.

Иконографический материал — то, что зритель уже видел и узнаёт: тип пейзажа, тип лица, тип света. Работая с ним, вы либо опираетесь на узнаваемость, либо спорите с ней. Третьего нет: полностью нейтрального изображения не существует.

Съёмка и монтаж клипа

Дальше — цикл, знакомый по предыдущим главам, но в ускоренном виде: раскадровка, съёмка, черновой монтаж, музыка, финальный монтаж, цветокоррекция, звук.

Порядок важен. Сначала собирают «рыбу» — черновой монтаж по музыке, с рабочими спецэффектами и без цвета. Потом композитор дорабатывает музыку под картинку. Потом финальный монтаж. И только в самом конце — цвет и звук.

Почему цвет в конце? Потому что цветокоррекция — единственный этап, который нельзя переделать без потерь: после неё материал «запечён». Всё, что можно решить до, решается до.

Случай девятый: клип на четыре согласования

Мы снимали клип для группы, у которой не было бюджета, но было четыре человека, считавших себя продюсерами. Каждый согласовывал своё: один — сценарий, другой — свет, третий — монтаж, четвёртый — цвет.

К третьей неделе клип был готов и не нравился никому. Мы сели и сделали простую вещь: выписали на доску одну фразу — «это история про то, как человек не решается позвонить» — и повесили над столом. Дальше любое предложение проверялось на соответствие фразе.

Половина идей отвалилась сразу, оставшиеся сложились в клип за четыре дня. Тот же материал, тот же бюджет, другая скорость.

Вот что такое сверхзадача на практике: это не философия, это фильтр, который экономит недели.

Глава 13. Эфир: прямой эфир, подводка, стендап

Телевизионные понятия режиссёру кино кажутся чужими, но они полезны: там всё то же самое, только нельзя переснять. Прямой эфир — лучшая школа дисциплины.

Прямой эфир и его цена

Прямой эфир — программа, которая идёт в момент, когда её смотрят. Ошибку не вырезают, её выправляют следующей фразой — спокойно и без оправданий.

Этому правилу стоит поучиться: в кино у вас есть монтаж, в жизни — нет, и «не оправдываться, а назвать верное и идти дальше» — универсальный навык.

Ляп — оговорка в эфире. Единственное правило: не краснеть. Зритель забудет оговорку, но запомнит растерянность.

Техника эфира

Телесуфлёр — экран с текстом под объективом, строки бегут с заданной скоростью, ведущий читает, не отводя глаз. **Петличка** — микрофон на одежде. **Ушник (IFB)** — наушник, через который режиссёр говорит с ведущим в эфире: сколько осталось, кого представить.

Отбивка — короткая заставка между блоками: по ней зритель понимает, что тема сменилась. **Титр** — подпись внизу кадра: имя, должность. Титр выводят, когда человек уже говорит, и снимают, когда мысль закончена.

Плашка — графическое окно поверх картинки: цитата, карта, кадры с места. Всё, что в плашке, ведущий называет вслух — иначе внимание уходит в текст.

Хронометраж и тайминг — длительность программы и каждой части. Эфир не тянется: не уложился — сокращают синхрон, а не новости.

Эфирный лист (рандаун) — порядок программы: что за чем, сколько длится, где реклама.

Включение с места — прямая картинка от корреспондента. Ведущий обязан предупредить о нём и не перебивать.

Дубль — одна попытка записи. В студийной записи дублей сколько нужно, в прямом эфире — ни одного.

Текст: подводка, отводка, синхрон

Подводка — текст перед сюжетом: кто, что, где и почему это важно. Она не пересказывает сюжет, а ставит вопрос, ответ на который будет внутри.

Отводка — фраза после сюжета, которая закрывает тему или тянет её дальше.

Синхрон — кусок интервью голосом говорящего, без комментария.

Стендап — появление журналиста в кадре на месте события.

Перебивка — короткий кадр в разрыве длинного интервью: руки, лицо слушающего, обстановка.

Бэкграундер — справочный материал о теме: история вопроса, цифры.

Переброс — передача слова соведущему по имени: без имени партнёр повисает в паузе.

Анонс — короткая фраза о том, что будет дальше, и он обязан быть честным.

Открытый и закрытый вопрос — закрытый ждёт «да» или «нет», открытый — развёрнутого ответа. Интервью из закрытых вопросов рассыпается на односложные реплики.

Расшифровка (транскрипт) — интервью на бумаге: по ней выбирают синхроны и находят цитаты, которые на слух пролетели мимо.

Дежурная фраза — заготовка на случай сбоя: связь пропала, гость замялся.

Чему это учит кино

Трём вещам. Первая: структура важнее красоты. Рандаун скучен, но без него эфир рассыпается — как сцена без раскадровки.

Вторая: имя вслух. В эфире нельзя сказать «передаю слово коллеге» — нужно имя. В кино так же: если зритель к середине фильма не знает, как зовут героя, он не вовлечён.

Третья: честность анонса. Пообещали — покажите. Это правило работает и в трейлерах, и в завязке сюжета.

Глава 14. Режиссёрский портфель и защита проекта

Всё, о чём мы говорили, имеет смысл только если фильм кто-то профинансирует. Поэтому последняя рабочая глава — про то, как продать идею, не соврав.

Режиссёрский портфель

Портфель — набор материалов, по которым вас оценивают: шоурил, два-три законченных проекта, синопсисы, тритменты, референсы. Не «всё, что я сделал», а «то, что показывает, как я думаю».

Правило: в портфеле должен быть один проект, который вы сделали без денег и без разрешения. Именно он убеждает сильнее всего: он доказывает, что вы не остановитесь.

Защита: три вопроса, которые задают всегда

На любой защите проекта задают одни и те же три вопроса, и к ним стоит готовиться, а не импровизировать.

«Для кого это?» Ответ «для всех» означает «ни для кого». Нужен конкретный человек: возраст, привычки, что он смотрит. И не «молодёжь 18-25», а «те, кто смотрит короткие видео в метро и не выносит закадровый голос».

«Почему сейчас?» Любой проект живёт в контексте. Если ответа нет, значит, проект можно снять через пять лет — и тогда его не нужно снимать сейчас.

«Сколько это стоит и что вы сделаете, если денег будет вдвое меньше?» Второй половиной вопроса проверяют, понимаете ли вы, что важно, а что — украшение. Хороший ответ: «Уберём вторую линию и оставим одну локацию, история выдержит». Плохой: «Тогда мы не сможем».

Бюджет как художественное решение

Продюсер Соня говорит: «Бюджет — это не ограничение, это жанр». И она права. Отсутствие денег на массовку даёт камерный фильм; отсутствие денег на свет даёт естественный свет; отсутствие денег на графику даёт форсированную перспективу.

Всё, что в кино называется «стилем», наполовину выросло из невозможности сделать иначе. Поэтому на защите не прячьте ограничения — превращайте их в решение.

Случай десятый: Соня и смета на салфетке

Соня, наш продюсер, однажды защитила проект, у которого не было сценария: был тритмент на четыре страницы, шоурил на две минуты и смета, написанная от руки на салфетке.

Её спросили: «Почему мы должны поверить, что вы это снимете?» Она ответила: «Потому что я уже снимала в таких условиях трижды, и вот эти три проекта».

Она получила деньги. Не потому, что салфетка красивая, а потому, что портфель был настоящий.

Мораль: защита — это не про идею, это про доверие. Идею можно придумать за вечер, доверие нарабатывается годами.

Глава 15. Своя партитура: как собрать сцену

Последняя глава — практическая. Возьмите любую сцену, которую вы собираетесь снять, и пройдите по шагам этой книги. Двадцать минут работы, и вы увидите, работает ли сцена до того, как потратите деньги.

Одиннадцать шагов

1. **Событие.** Что в сцене происходит? Если ничего — вычеркните её. 2. **Сверхзадача.** Чего хочет герой в одном предложении, начиная с «хочет». 3. **Подтекст.** Что он не говорит? Именно это будет играть музыка. 4. **Точка зрения.** Чья это сцена? Ответ определит крупность и тембр. 5. **Кульминация.** На какой секунде пик? Восемь секунд до, четыре на пике, восемь после — как отправная пропорция. 6. **Темп.** Какой BPM у сцены? Проверьте метрономом, в каком темпе она перестаёт дёргаться. 7. **Лад.** Мажор, минор или «светлый минор»? Это решение о надежде, а не о красоте. 8. **Инструменты.** Один главный тембр, один вспомогательный, один — только для кульминации. 9. **Тишина.** Где музыка молчит? Если нигде — сцена не дышит. 10. **Акценты.** Где удары музыки совпадают со склейками и движениями? Совпадать должно, иначе зритель почувствует обман. 11. **Что осталось за кадром.** Какой звук, деталь или взгляд вы не показали, но оставили? Это и есть второй план.

Проверка на пяти зрителях

Покажите сцену пяти людям, которые не знают, о чём она. Спросите не «понравилось ли», а «что произошло». Если пять ответов совпадают с вашим замыслом — сцена работает. Если ответы разошлись, значит, вы сняли не то, что придумали, и это нормально: так бывает у всех, включая тех, кто снимает тридцать лет.

И ещё один вопрос, который я задаю всегда: «Что будет дальше?» Если зритель хочет узнать продолжение — вы победили.

Случай одиннадцатый, последний: сцена со столом

Вернёмся к сцене, с которой началась книга: женщина входит в комнату и видит накрытый стол на двоих.

Событие: она понимает, что её ждали. Сверхзадача: хочет не верить. Подтекст: «я всё ещё жду». Точка зрения: её. Кульминация: секунда, когда она видит вторую вилку. Темп: шестьдесят. Лад: светлый минор. Инструменты: виолончель, потом — одинокая нота фортепиано. Тишина: в момент, когда она касается стула. Акценты: скрипка входит на склейке с деталью. За кадром: гул холодильника, который не выключили.

Мы сняли эту сцену трижды за пятнадцать лет — в документальном фильме, в короткометражке и в клипе. Каждый раз получалось разное кино, но шаги были те же.

Вот и весь секрет, который я могу передать: сначала смысл, потом средство. Не наоборот. Камера, свет и музыка — слуги трёх слов, которые вы сказали себе перед съёмкой. Если слов нет — слуги будут работать на себя, и получится красиво и пусто.

Глава 16. Словарь: ноты и высота

Начнём с основания. Всё, что делает звук — высокий или низкий, ровный или дрожащий, чистый или грязный, — опирается на эти понятия. Их немного, но без них остальные сто девяносто выглядят как случайный набор слов.

Нота · note

Знак, который задаёт высоту и длительность звука. В редакторе нота — это клетка на нотном стане: поставили её кнопкой длительности или кликом по клавише — она зазвучит при проигрывании.

Что это значит в работе. В работе это не термин для экзамена, а рабочий инструмент, к которому обращаются в конкретную минуту. Понятие «Нота» нужно в тот момент, когда надо быстро объяснить коллеге, чего не хватает в звучании, и не потратить на объяснение полчаса. Композитор говорит «здесь нет опоры», и все понимают: не про громкость речь, а про то, на чём стоит фраза. Словарь экономит время, но только если за словом стоит опыт: термин без слуха превращается в ярлык, которым закрывают проблему вместо того, чтобы её решить.

Как устроено. Механика простая: у явления есть причина, у причины — следствие, и между ними нет ничего мистического. Понятие «Нота» описывает такое следствие. Пока вы держите в голове цепочку «причина — следствие», вы можете вмешиваться в любом звене: менять причину, усиливать следствие, убирать лишнее. Как только цепочка рвётся, и вы начинаете действовать наугад, появляется то самое «не получается», которое обычно означает не отсутствие таланта, а потерю причинно-следственной связи.

На слух. Посмотрим на нашу учебную сцену — человек входит в комнату и понимает, что его ждали. В музыке «Нота» отвечает за то, в какой момент слушатель поймёт это вместе с героиней. Если сделать это слишком рано, зритель обгонит её и начнёт скучать; если слишком поздно, сцена покажется глупой. Мы пробовали три варианта и остановились на том, где инструмент вступает не на слове, а на склейке — за четверть секунды до того, как она поднимет глаза. Этого хватило, чтобы зал замер.

Нотный стан · staff

Пять горизонтальных линий, на которых записывают высоту: чем выше нота стоит на стане, тем выше она звучит.

Что это значит в работе. Практическая ценность понятия «Нотный стан» в том, что оно отделяет случайность от закономерности. Пока явление не названо, каждая неудача кажется личной: не получилось, потому что день плохой. Как только у явления есть имя, его можно проверить: сделать иначе, сравнить два варианта, повторить удачный. Именно поэтому в студии на стене висит список терминов — не для красоты, а чтобы в споре было чем мерить. Спор о вкусе бесконечен, спор о понятии заканчивается за пять минут.

Как устроено. Различают форму и функцию, и «Нотный стан» чаще описывает функцию, а не форму. Форма может быть любой: важно, что она делает. Отсюда типичная ошибка обучения — копировать форму чужого решения, не понимая функции. Скопированная форма в новых условиях не работает и выглядит как цитата. Понимание функции позволяет изобретать свою форму — иногда совсем не похожую, но решающую ту же задачу. Это и есть разница между ремесленником и автором: ремесленник знает, как, автор знает, зачем.

На слух. На репетиции Ирина сыграла сцену дважды: с понятием и без. Разница оказалась не в красоте, а в ощущении времени: с ним семь минут сцены шли как четыре, без него — как десять. Это и есть проверка любого музыкального средства: оно меняет не украшение, а восприятие длительности. Если после правки сцена не стала короче или длиннее по ощущению, значит, правка была косметической. Мы вычеркнули из партитуры восемь тактов, которые были красивы и ничего не делали.

Скрипичный ключ · treble clef

Ключ в начале стана, который закрепляет высоту нот: на второй линии снизу — соль первой октавы. От неё отсчитывается всё остальное, поэтому ключ называют ещё ключом соль.

Что это значит в работе. В редакторе это понятие живёт в конкретной кнопке, в конкретном окне, в конкретной строке меню. Но знать, где оно лежит, мало: смысл в том, чтобы понимать, что происходит со звуком, когда вы это нажимаете. Понятие «Скрипичный ключ» описывает не действие, а его последствие — то, что услышит слушатель через два такта. Поэтому осваивать его лучше не по описанию, а по опыту: сделайте крайний вариант, сделайте противоположный, послушайте разницу. Два крайних варианта объясняют больше, чем страница теории в середине.

Как устроено. Смысл понятия раскрывается на границах: что будет, если сделать совсем мало, и что будет, если сделать слишком много. Оба крайних варианта обычно непригодны, но, пройдя по шкале от одного до другого, вы находите рабочую точку. «Скрипичный ключ» — это не «да» или «нет», а положение на шкале. Мастерство в том, чтобы знать свою шкалу и уметь двигаться по ней маленькими шагами, а не прыгать от «никак» к «вообще всё».

На слух. В партитуре этот элемент занимает место, которое лучше отмечать сразу, иначе оно теряется. Мы держали в сцене пустое поле в четыре такта: место под то, что должно было случиться, но ещё не придумано. Через неделю туда встало то самое движение, и сцена собралась. Полезная привычка: не заполнять всё сразу. Пустое место в партитуре — это не недоделка, а приглашение; заполненное наспех, оно закрывает дорогу лучшему решению, которое придёт позже.

Октава · octave

Восемь ступеней между звуками одного названия: до первой октавы и до второй звучат похоже, но вторая выше. Каждая следующая октава — тот же ряд звуков на новой высоте.

Что это значит в работе. Для композитора «Октава» — часть ремесла, о котором не говорят вслух. Ирина обычно не произносит этого слова на репетиции: она просто играет два варианта и спрашивает, какой честнее. Но между собой музыканты называют вещи точно, потому что неточное слово тянет за собой неточное решение. Когда в партитуре что-то расходится с замыслом, первым делом проверяют именно эти базовые вещи: не потому, что они простые, а потому, что они держат остальное. Ошибка в основании видна далеко от места, где она сделана.

Как устроено. Наконец, у понятия есть область применимости. «Октава» помогает в одних задачах и вредит в других, и умение видеть границу — признак опытного человека. Новичок, выучив приём, применяет его везде; мастер применяет его там, где оно решает задачу, и спокойно отказывается в остальных случаях. Отказ от собственного любимого приёма — самое трудное упражнение в профессии, и самое полезное: он освобождает место для следующего.

На слух. Композиторская работа с этим понятием начинается не с нот, а с вопроса: что здесь чувствует человек в кадре и чего он не говорит. Ответ почти никогда не совпадает с тем, что написано в сценарии, и это нормально: «Октава» в сцене работает на втором плане. Когда мы делали первый вариант, музыка шла в лоб — прямо про тоску. Получилось плоско. Во втором варианте она играла против текста, и сцена сразу стала объёмной, потому что зритель получил работу: сопоставить одно с другим.

Полутон · semitone

Самое маленькое расстояние между звуками — шаг на одну соседнюю клавишу. Там, где между белыми клавишами нет чёрной (ми–фа и си–до), тоже полутон.

Что это значит в работе. Есть простой способ понять, зачем нужно понятие «Полутон»: попробуйте объяснить задачу, не используя его. Получится длинно и приблизительно — «сделай так, чтобы было вот так, ну, вы поняли». С термином получается одна фраза, и её

можно передать по рации из аппаратной. Ремесленный язык существует не для снобизма, а для скорости и точности в условиях, когда на разговор есть тридцать секунд. Чем сложнее проект, тем важнее, чтобы слова значили одно и то же у всех участников.

Как устроено. «Полутон» редко работает в одиночку: у него почти всегда есть партнёр — противоположность или дополнение. Смысл возникает на стыке: тишина после шума, пауза после речи, общий план после крупного. Поэтому осваивать понятие лучше вместе с его противоположностью, а не отдельно. В паре видно, зачем нужно каждое: одно без другого теряет силу. Это общий закон выразительности, и он действует одинаково в музыке, на сцене, в кадре и в эфире.

На слух. Для записи это понятие означает конкретные решения: сколько дублей, какой микрофон, где точка. Мы записывали сцену с «Полутон» трижды: в зале, в маленькой комнате и на улице. Разница была не в качестве, а в воздухе: зал давал гулкость, комната — сухость, улица — шум, который пришлось убирать. В итоге оставили комнату, потому что в ней было слышно дыхание, а дыхание в этой сцене важнее чистоты. Технически «хуже», эмоционально — точнее.

Диез, бемоль, бекар · sharp, flat, natural

Диез повышает ноту на полутон, бемоль понижает на полутон, бекар отменяет оба знака и возвращает ноту в исходную высоту. Случайный знак действует до конца такта.

Что это значит в работе. На слух это понятие опознаётся не сразу, а через сравнение: возьмите десять секунд записи, где оно работает, и десять, где его нет, и переключите несколько раз. Такое упражнение делает больше, чем чтение, потому что слух учится на разнице, а не на определении. Дальше начинается самое полезное: вы замечаете это в чужой музыке — в рекламе, в сериале, в машине, — и понимаете, как это сделано. Так термин превращается из слова в инструмент: вы не вспоминаете его, вы им пользуетесь.

Как устроено. У понятия «Диез, бемоль, бекар» есть количественная сторона, и почти всегда её можно измерить хотя бы грубо: в секундах, в децибелах, в долях, в метрах, в процентах. Измерение не заменяет вкус, но освобождает его: когда количество под контролем, вкус занимается смыслом, а не арифметикой. Начинающие спорят о том, что можно посчитать; профессионалы считают быстро и спорят о том, что посчитать нельзя. Это и есть разделение ремесла и искусства — не по профессии, а по стадии работы.

На слух. Наконец, есть аранжировочная сторона: Этот элемент обычно требует, чтобы что-то другое замолчало. Мы долго не могли ввести его в припев, пока не убрали бас на два такта. Как только убрали, всё встало на место: оказалось, что элемент не «не звучал», а ему негде было звучать. Это самый частый случай в работе: не добавлять, а освобождать. Почти любую сцену можно улучшить, вычтя из неё один слой, — и почти всегда это страшнее, чем добавить новый.

Ключевые знаки · key signature

Диезы или бемоли при ключе, которые действуют на всю песню и показывают её тональность. Один диез при ключе — это соль мажор или ми минор.

Что это значит в работе. В работе это не термин для экзамена, а рабочий инструмент, к которому обращаются в конкретную минуту. Понятие «Ключевые знаки» нужно в тот момент, когда надо быстро объяснить коллеге, чего не хватает в звучании, и не потратить на объяснение полчаса. Композитор говорит «здесь нет опоры», и все понимают: не про громкость речь, а про то, на чём стоит фраза. Словарь экономит время, но только если за словом стоит опыт: термин без слуха превращается в ярлык, которым закрывают проблему вместо того, чтобы её решить.

Как устроено. Работа с понятием требует одного условия: обратной связи. Без неё «Ключевые знаки» остаётся идеей. Обратная связь — это не мнение, а наблюдение: показали зрителю — увидели, где он отвлёкся; сыграли — услышали, где зал замер. Поэтому в цеху

так ценят черновые показы и тестовые прогоны: они дают данные, а не комплименты. И самое честное наблюдение обычно самое неприятное: именно оно указывает точку, которую надо менять.

На слух. Посмотрим на нашу учебную сцену — человек входит в комнату и понимает, что его ждали. В музыке «Ключевые знаки» отвечает за то, в какой момент слушатель поймёт это вместе с героиней. Если сделать это слишком рано, зритель обгонит её и начнёт скучать; если слишком поздно, сцена покажется глупой. Мы пробовали три варианта и остановились на том, где инструмент вступает не на слове, а на склейке — за четверть секунды до того, как она поднимет глаза. Этого хватило, чтобы зал замер.

Тональность · key

Высота, на которой живёт песня: тоника вместе с ладом. Одна и та же мелодия в разных тональностях звучит одинаково по смыслу, но выше или ниже.

Что это значит в работе. Практическая ценность понятия «Тональность» в том, что оно отделяет случайность от закономерности. Пока явление не названо, каждая неудача кажется личной: не получилось, потому что день плохой. Как только у явления есть имя, его можно проверить: сделать иначе, сравнить два варианта, повторить удачный. Именно поэтому в студии на стене висит список терминов — не для красоты, а чтобы в споре было чем мерить. Спор о вкусе бесконечен, спор о понятии заканчивается за пять минут.

Как устроено. Есть и обратная сторона: у любого выразительного средства есть цена внимания. Зритель или слушатель может удерживать в фокусе ограниченное число вещей одновременно, и «Тональность» занимает одну из ячеек. Чем активнее средство, тем больше оно отнимает у остальных. Поэтому в работе действует правило экономии: если без приёма можно обойтись, без него обходятся. Оставленное «на всякий случай» средство работает против вас: оно шумит и мешает главному, ради которого всё делается.

На слух. На репетиции Ирина сыграла сцену дважды: с понятием и без. Разница оказалась не в красоте, а в ощущении времени: с ним семь минут сцены шли как четыре, без него — как десять. Это и есть проверка любого музыкального средства: оно меняет не украшение, а восприятие длительности. Если после правки сцена не стала короче или длиннее по ощущению, значит, правка была косметической. Мы вычеркнули из партитуры восемь тактов, которые были красивы и ничего не делали.

Лад · mode

Система отношений между ступенями, которая задаёт настроение музыки: мажорный лад звучит светло, минорный — затемнённо. Лад вместе с тоникой и даёт тональность.

Что это значит в работе. В редакторе это понятие живёт в конкретной кнопке, в конкретном окне, в конкретной строке меню. Но знать, где оно лежит, мало: смысл в том, чтобы понимать, что происходит со звуком, когда вы это нажимаете. Понятие «Лад» описывает не действие, а его последствие — то, что услышит слушатель через два такта. Поэтому осваивать его лучше не по описанию, а по опыту: сделайте крайний вариант, сделайте противоположный, послушайте разницу. Два крайних варианта объясняют больше, чем страница теории в середине.

Как устроено. Технически это устроено через сравнение двух состояний: до и после. «Лад» всегда проявляется как разница — в громкости, в контрасте, в темпе, в расстоянии. Если разницы нет, значит, явления тоже нет, даже если все формальные признаки на месте. Отсюда практическое правило: любую правку проверяйте переключением А/Б, а не памятью. Память услужлива, она подсказывает, что стало лучше, особенно если вы сами это придумали. Переключение не врёт.

На слух. В партитуре этот элемент занимает место, которое лучше отмечать сразу, иначе оно теряется. Мы держали в сцене пустое поле в четыре такта: место под то, что должно было случиться, но ещё не придумано. Через неделю туда встало то самое движение, и сцена

собралась. Полезная привычка: не заполнять всё сразу. Пустое место в партитуре — это не недоделка, а приглашение; заполненное наспех, оно закрывает дорогу лучшему решению, которое придёт позже.

Мажор и минор · major, minor

Два основных лада. В мажоре терция от тоники большая и звучание открытое; в миноре малая, звучание сжатое, печальное. В редакторе лад песни выбирается при сохранении.

Что это значит в работе. Для композитора «Мажор и минор» — часть ремесла, о котором не говорят вслух. Ирина обычно не произносит этого слова на репетиции: она просто играет два варианта и спрашивает, какой честнее. Но между собой музыканты называют вещи точно, потому что неточное слово тянет за собой неточное решение. Когда в партитуре что-то расходится с замыслом, первым делом проверяют именно эти базовые вещи: не потому, что они простые, а потому, что они держат остальное. Ошибка в основании видна далеко от места, где она сделана.

Как устроено. Понятие проверяется вопросом «что изменится, если убрать». Если ничего — это украшение. Если сцена рассыпается — это несущая конструкция. Полезно раз в месяц устраивать такую ревизию: убирать по одному элементу и смотреть, держится ли. Почти всегда обнаруживается два-три лишних, которые висели потому, что их жалко было выбросить. И почти всегда чего-то не хватает там, где казалось, что всё в порядке. Ревизия — самый быстрый способ поднять качество без новых средств.

На слух. Композиторская работа с этим понятием начинается не с нот, а с вопроса: что здесь чувствует человек в кадре и чего он не говорит. Ответ почти никогда не совпадает с тем, что написано в сценарии, и это нормально: «Мажор и минор» в сцене работает на втором плане. Когда мы делали первый вариант, музыка шла в лоб — прямо про тоску. Получилось плоско. Во втором варианте она играла против текста, и сцена сразу стала объёмной, потому что зритель получил работу: сопоставить одно с другим.

Гамма · scale

Звуки лада по порядку — от тоники вверх и обратно. Пропевание гаммы остаётся базовой распевкой: и голос разогревает, и слух настраивает.

Что это значит в работе. Есть простой способ понять, зачем нужно понятие «Гамма»: попробуйте объяснить задачу, не используя его. Получится длинно и приблизительно — «сделай так, чтобы было вот так, ну, вы поняли». С термином получается одна фраза, и её можно передать по рации из аппаратной. Ремесленный язык существует не для снобизма, а для скорости и точности в условиях, когда на разговор есть тридцать секунд. Чем сложнее проект, тем важнее, чтобы слова значили одно и то же у всех участников.

Как устроено. Понятие «Гамма» опирается на физику или на психологию восприятия, и полезно понимать, на что именно. Физику можно измерить и повторить; психологию можно только учитывать — она меняется от человека к человеку и от контекста к контексту. Смешивать их опасно: если вы объясняете психологический эффект физической формулой, вы рано или поздно получите аудиторию, которая не реагирует. Если наоборот — физику психологией, получите непредсказуемый результат и спишете его на «творчество».

На слух. Для записи это понятие означает конкретные решения: сколько дублей, какой микрофон, где точка. Мы записывали сцену с «Гамма» трижды: в зале, в маленькой комнате и на улице. Разница была не в качестве, а в воздухе: зал давал гулкость, комната — сухость, улица — шум, который пришлось убирать. В итоге оставили комнату, потому что в ней было слышно дыхание, а дыхание в этой сцене важнее чистоты. Технически «хуже», эмоционально — точнее.

Ступень · scale degree

Номер ноты в гамме: первая ступень — тоника, пятая — доминанта. Аккорды тональности в редакторе подписаны римскими цифрами, и это как раз ступени: i, iv, v, vi.

Что это значит в работе. На слух это понятие опознаётся не сразу, а через сравнение: возьмите десять секунд записи, где оно работает, и десять, где его нет, и переключите несколько раз. Такое упражнение делает больше, чем чтение, потому что слух учится на разнице, а не на определении. Дальше начинается самое полезное: вы замечаете это в чужой музыке — в рекламе, в сериале, в машине, — и понимаете, как это сделано. Так термин превращается из слова в инструмент: вы не вспоминаете его, вы им пользуетесь.

Как устроено. Механика простая: у явления есть причина, у причины — следствие, и между ними нет ничего мистического. Понятие «Ступень» описывает такое следствие. Пока вы держите в голове цепочку «причина — следствие», вы можете вмешиваться в любом звене: менять причину, усиливать следствие, убирать лишнее. Как только цепочка рвётся и вы начинаете действовать наугад, появляется то самое «не получается», которое обычно означает не отсутствие таланта, а потерю причинно-следственной связи.

На слух. Наконец, есть аранжировочная сторона: Этот элемент обычно требует, чтобы что-то другое замолчало. Мы долго не могли ввести его в припев, пока не убрали бас на два такта. Как только убрали, всё встало на место: оказалось, что элемент не «не звучал», а ему негде было звучать. Это самый частый случай в работе: не добавлять, а освобождать. Почти любую сцену можно улучшить, вычтя из неё один слой, — и почти всегда это страшнее, чем добавить новый.

Тоника · tonic

Первая ступень и «дом» мелодии: к ней чаще всего приходит фраза в конце. По тонике определяют, в какой тональности написана песня.

Что это значит в работе. В работе это не термин для экзамена, а рабочий инструмент, к которому обращаются в конкретную минуту. Понятие «Тоника» нужно в тот момент, когда надо быстро объяснить коллеге, чего не хватает в звучании, и не потратить на объяснение полчаса. Композитор говорит «здесь нет опоры», и все понимают: не про громкость речь, а про то, на чём стоит фраза. Словарь экономит время, но только если за словом стоит опыт: термин без слуха превращается в ярлык, которым закрывают проблему вместо того, чтобы её решить.

Как устроено. Различают форму и функцию, и «Тоника» чаще описывает функцию, а не форму. Форма может быть любой: важно, что она делает. Отсюда типичная ошибка обучения — копировать форму чужого решения, не понимая функции. Скопированная форма в новых условиях не работает и выглядит как цитата. Понимание функции позволяет изобретать свою форму — иногда совсем не похожую, но решающую ту же задачу. Это и есть разница между ремесленником и автором: ремесленник знает, как, автор знает, зачем.

На слух. Посмотрим на нашу учебную сцену — человек входит в комнату и понимает, что его ждали. В музыке «Тоника» отвечает за то, в какой момент слушатель поймёт это вместе с героиней. Если сделать это слишком рано, зритель обгонит её и начнёт скучать; если слишком поздно, сцена покажется глупой. Мы пробовали три варианта и остановились на том, где инструмент вступает не на слове, а на склейке — за четверть секунды до того, как она поднимет глаза. Этого хватило, чтобы зал замер.

Интервал · interval

Расстояние по высоте между двумя звуками: секунда — соседняя нота, дальше терция, кварта, квинта, октава. Интервал слышен как характер хода: плавный шаг или скачок.

Что это значит в работе. Практическая ценность понятия «Интервал» в том, что оно отделяет случайность от закономерности. Пока явление не названо, каждая неудача кажется личной: не получилось, потому что день плохой. Как только у явления есть имя, его можно проверить: сделать иначе, сравнить два варианта, повторить удачный. Именно поэтому в студии на стене висит список терминов — не для красоты, а чтобы в споре было чем мерить. Спор о вкусе бесконечен, спор о понятии заканчивается за пять минут.

Как устроено. Смысл понятия раскрывается на границах: что будет, если сделать совсем мало, и что будет, если сделать слишком много. Оба крайних варианта обычно непригодны, но, пройдя по шкале от одного до другого, вы находите рабочую точку. «Интервал» — это не «да» или «нет», а положение на шкале. Мастерство в том, чтобы знать свою шкалу и уметь двигаться по ней маленькими шагами, а не прыгать от «никак» к «вообще всё».

На слух. На репетиции Ирина сыграла сцену дважды: с понятием и без. Разница оказалась не в красоте, а в ощущении времени: с ним семь минут сцены шли как четыре, без него — как десять. Это и есть проверка любого музыкального средства: оно меняет не украшение, а восприятие длительности. Если после правки сцена не стала короче или длиннее по ощущению, значит, правка была косметической. Мы вычеркнули из партитуры восемь тактов, которые были красивы и ничего не делали.

Рядом в словаре. Понятия этой группы — «Нота», «Нотный стан», «Скрипичный ключ», «Октава», «Полутон», «Диез, бемоль, бекар», «Ключевые знаки», «Тональность», «Лад», «Мажор и минор», «Гамма», «Ступень», «Тоника», «Интервал» — читаются вместе: каждое следующее уточняет то, что предыдущее называет.

Эти четырнадцать понятий надо держать в голове не рядами, а парами: высота и регистр, знак и стан, ключ и октава. Пара всегда объясняет больше, чем два отдельных слова: видно, что именно меняется, когда вы переходите от одного к другому.

Практический вывод простой: прежде чем двигать ноты, проверьте, не решается ли задача сменой регистра или ключа. Половина «некрасивых» мест в партитуре — это не ошибка в мелодии, а мелодия, поставленная не туда, где ей удобно звучать.

Если запоминать нечего, запомните одно: нота — это не точка, а обещание длительности. Точка без длительности — просто грязь на бумаге.

Отдельно скажем о самом частом затруднении этой группы. Начинающему кажется, что ноты — это про память: надо выучить, где какая. На самом деле ноты — это про расстояние. Между двумя соседними нотами на стане лежит тон или полутон, и всё, что человек слышит как «грустно», «тревожно» или «празднично», — это результат конкретного расстояния между конкретными ступенями. Поэтому не заучивайте названия по порядку: играйте интервалы и слушайте, что они делают с настроением. Через месяц такой практики вы начнёте слышать, что мелодия — это не последовательность точек, а линия, у которой есть натяжение, и тогда весь остальной словарь — гармония, ритм, тембр — встанет на свои места. Ноты перестанут быть значками и станут тем, чем они являются в работе: способом записать, куда движется напряжение и где оно разрешится.

Глава 17. Словарь: гармония и аккорды

Гармония — это способ держать слушателя в напряжении и отпускать его. Здесь понятий меньше всего, и они самые ёмкие: одно слово описывает целый закон, по которому музыка обещает и выполняет обещание.

Аккорд · chord

Три и более звука, взятых вместе. Название складывается из основы аккорда и его строения: C, Am, B7, Em7.

Что это значит в работе. В работе это не термин для экзамена, а рабочий инструмент, к которому обращаются в конкретную минуту. Понятие «Аккорд» нужно в тот момент, когда надо быстро объяснить коллеге, чего не хватает в звучании, и не потратить на объяснение полчаса. Композитор говорит «здесь нет опоры», и все понимают: не про громкость речь, а про то, на чём стоит фраза. Словарь экономит время, но только если за словом стоит опыт: термин без слуха превращается в ярлык, которым закрывают проблему вместо того, чтобы её решить.

Как устроено. Механика простая: у явления есть причина, у причины — следствие, и между ними нет ничего мистического. Понятие «Аккорд» описывает такое следствие. Пока вы держите в голове цепочку «причина — следствие», вы можете вмешиваться в любом звене: менять причину, усиливать следствие, убирать лишнее. Как только цепочка рвётся и вы начинаете действовать наугад, появляется то самое «не получается», которое обычно означает не отсутствие таланта, а потерю причинно-следственной связи.

На слух. Посмотрим на нашу учебную сцену — человек входит в комнату и понимает, что его ждали. В музыке «Аккорд» отвечает за то, в какой момент слушатель поймёт это вместе с героиней. Если сделать это слишком рано, зритель обгонит её и начнёт скучать; если слишком поздно, сцена покажется глупой. Мы пробовали три варианта и остановились на том, где инструмент вступает не на слове, а на склейке — за четверть секунды до того, как она поднимет глаза. Этого хватило, чтобы зал замер.

Трезвучие · triad

Аккорд из трёх звуков через один: до–ми–соль. Основа гармонии — почти вся песня собирается из трезвучий тональности.

Что это значит в работе. Практическая ценность понятия «Трезвучие» в том, что оно отделяет случайность от закономерности. Пока явление не названо, каждая неудача кажется личной: не получилось, потому что день плохой. Как только у явления есть имя, его можно проверить: сделать иначе, сравнить два варианта, повторить удачный. Именно поэтому в студии на стене висит список терминов — не для красоты, а чтобы в споре было чем мерить. Спор о вкусе бесконечен, спор о понятии заканчивается за пять минут.

Как устроено. Различают форму и функцию, и «Трезвучие» чаще описывает функцию, а не форму. Форма может быть любой: важно, что она делает. Отсюда типичная ошибка обучения — копировать форму чужого решения, не понимая функции. Скопированная форма в новых условиях не работает и выглядит как цитата. Понимание функции позволяет изобретать свою форму — иногда совсем не похожую, но решающую ту же задачу. Это и есть разница между ремесленником и автором: ремесленник знает, как, автор знает, зачем.

На слух. На репетиции Ирина сыграла сцену дважды: с понятием и без. Разница оказалась не в красоте, а в ощущении времени: с ним семь минут сцены шли как четыре, без него — как десять. Это и есть проверка любого музыкального средства: оно меняет не украшение, а восприятие длительности. Если после правки сцена не стала короче или длиннее по ощущению, значит, правка была косметической. Мы вычеркнули из партитуры восемь тактов, которые были красивы и ничего не делали.

Септаккорд · seventh chord

Аккорд из четырёх звуков: к трезвучию добавлена септима (до–ми–соль–си). Звучит напряжённее трезвучия и просит продолжения, поэтому хорошо работает перед разрешением.

Что это значит в работе. В редакторе это понятие живёт в конкретной кнопке, в конкретном окне, в конкретной строке меню. Но знать, где оно лежит, мало: смысл в том, чтобы понимать, что происходит со звуком, когда вы это нажимаете. Понятие «Септаккорд» описывает не действие, а его последствие — то, что услышит слушатель через два такта. Поэтому осваивать его лучше не по описанию, а по опыту: сделайте крайний вариант, сделайте противоположный, послушайте разницу. Два крайних варианта объясняют больше, чем страница теории в середине.

Как устроено. Смысл понятия раскрывается на границах: что будет, если сделать совсем мало, и что будет, если сделать слишком много. Оба крайних варианта обычно непригодны, но, пройдя по шкале от одного до другого, вы находите рабочую точку. «Септаккорд» — это не «да» или «нет», а положение на шкале. Мастерство в том, чтобы знать свою шкалу и уметь двигаться по ней маленькими шагами, а не прыгать от «никак» к «вообще всё».

На слух. В партитуре этот элемент занимает место, которое лучше отмечать сразу, иначе оно теряется. Мы держали в сцене пустое поле в четыре такта: место под то, что должно было случиться, но ещё не придумано. Через неделю туда встало то самое движение, и сцена собралась. Полезная привычка: не заполнять всё сразу. Пустое место в партитуре — это не недоделка, а приглашение; заполненное наспех, оно закрывает дорогу лучшему решению, которое придёт позже.

Арпеджио · arpeggio

Аккорд, сыгранный не вместе, а по звукам подряд — как перебор. На арпеджио держатся вступления, проигрыши и аккомпанемент баллад.

Что это значит в работе. Для композитора «Арпеджио» — часть ремесла, о котором не говорят вслух. Ирина обычно не произносит этого слова на репетиции: она просто играет два варианта и спрашивает, какой честнее. Но между собой музыканты называют вещи точно, потому что неточное слово тянет за собой неточное решение. Когда в партитуре что-то расходится с замыслом, первым делом проверяют именно эти базовые вещи: не потому, что они простые, а потому, что они держат остальное. Ошибка в основании видна далеко от места, где она сделана.

Как устроено. Наконец, у понятия есть область применимости. «Арпеджио» помогает в одних задачах и вредит в других, и умение видеть границу — признак опытного человека. Новичок, выучив приём, применяет его везде; мастер применяет его там, где оно решает задачу, и спокойно отказывается в остальных случаях. Отказ от собственного любимого приёма — самое трудное упражнение в профессии, и самое полезное: он освобождает место для следующего.

На слух. Композиторская работа с этим понятием начинается не с нот, а с вопроса: что здесь чувствует человек в кадре и чего он не говорит. Ответ почти никогда не совпадает с тем, что написано в сценарии, и это нормально: «Арпеджио» в сцене работает на втором плане. Когда мы делали первый вариант, музыка шла в лоб — прямо про тоску. Получилось плоско. Во втором варианте она играла против текста, и сцена сразу стала объёмной, потому что зритель получил работу: сопоставить одно с другим.

Доминанта · dominant

Пятая ступень и главный двигатель гармонии. Аккорд на доминанте неустойчив и тянет обратно в тонику — на этом строится большинство каденций.

Что это значит в работе. Есть простой способ понять, зачем нужно понятие «Доминанта»: попробуйте объяснить задачу, не используя его. Получится длинно и приблизительно — «сделай так, чтобы было вот так, ну, вы поняли». С термином получается одна фраза, и её можно передать по рации из аппаратной. Ремесленный язык существует не для снобизма, а для

скорости и точности в условиях, когда на разговор есть тридцать секунд. Чем сложнее проект, тем важнее, чтобы слова значили одно и то же у всех участников.

Как устроено. «Доминанта» редко работает в одиночку: у него почти всегда есть партнёр — противоположность или дополнение. Смысл возникает на стыке: тишина после шума, пауза после речи, общий план после крупного. Поэтому осваивать понятие лучше вместе с его противоположностью, а не отдельно. В паре видно, зачем нужно каждое: одно без другого теряет силу. Это общий закон выразительности, и он действует одинаково в музыке, на сцене, в кадре и в эфире.

На слух. Для записи это понятие означает конкретные решения: сколько дублей, какой микрофон, где точка. Мы записывали сцену с «Доминанта» трижды: в зале, в маленькой комнате и на улице. Разница была не в качестве, а в воздухе: зал давал гулкость, комната — сухость, улица — шум, который пришлось убирать. В итоге оставили комнату, потому что в ней было слышно дыхание, а дыхание в этой сцене важнее чистоты. Технически «хуже», эмоционально — точнее.

Субдоминанта · subdominant

Четвёртая ступень. Аккорд на ней мягко уводит от тоники и чаще всего ставится перед доминантой.

Что это значит в работе. На слух это понятие опознаётся не сразу, а через сравнение: возьмите десять секунд записи, где оно работает, и десять, где его нет, и переключите несколько раз. Такое упражнение делает больше, чем чтение, потому что слух учится на разнице, а не на определении. Дальше начинается самое полезное: вы замечаете это в чужой музыке — в рекламе, в сериале, в машине, — и понимаете, как это сделано. Так термин превращается из слова в инструмент: вы не вспоминаете его, вы им пользуетесь.

Как устроено. У понятия «Субдоминанта» есть количественная сторона, и почти всегда её можно измерить хотя бы грубо: в секундах, в децибелах, в долях, в метрах, в процентах. Измерение не заменяет вкус, но освобождает его: когда количество под контролем, вкус занимается смыслом, а не арифметикой. Начинающие спорят о том, что можно посчитать; профессионалы считают быстро и спорят о том, что посчитать нельзя. Это и есть разделение ремесла и искусства — не по профессии, а по стадии работы.

На слух. Наконец, есть аранжировочная сторона: Этот элемент обычно требует, чтобы что-то другое замолчало. Мы долго не могли ввести его в припев, пока не убрали бас на два такта. Как только убрали, всё встало на место: оказалось, что элемент не «не звучал», а ему негде было звучать. Это самый частый случай в работе: не добавлять, а освобождать. Почти любую сцену можно улучшить, вычтя из неё один слой, — и почти всегда это страшнее, чем добавить новый.

Каденция · cadence

Оборот, которым закрывается фраза или вся песня: обычно доминанта — тоника. По каденции слышно, где мелодия закончилась, а где только сделала запятую.

Что это значит в работе. В работе это не термин для экзамена, а рабочий инструмент, к которому обращаются в конкретную минуту. Понятие «Каденция» нужно в тот момент, когда надо быстро объяснить коллеге, чего не хватает в звучании, и не потратить на объяснение полчаса. Композитор говорит «здесь нет опоры», и все понимают: не про громкость речь, а про то, на чём стоит фраза. Словарь экономит время, но только если за словом стоит опыт: термин без слуха превращается в ярлык, которым закрывают проблему вместо того, чтобы её решить.

Как устроено. Работа с понятием требует одного условия: обратной связи. Без неё «Каденция» остаётся идеей. Обратная связь — это не мнение, а наблюдение: показали зрителю — увидели, где он отвлёкся; сыграли — услышали, где зал замер. Поэтому в цеху так ценят черновые показы и тестовые прогоны: они дают данные, а не комплименты. И самое честное наблюдение обычно самое неприятное: именно оно указывает точку, которую надо менять.

На слух. Посмотрим на нашу учебную сцену — человек входит в комнату и понимает, что его ждали. В музыке «Каденция» отвечает за то, в какой момент слушатель поймёт это вместе с героиней. Если сделать это слишком рано, зритель обгонит её и начнёт скучать; если слишком поздно, сцена покажется глупой. Мы пробовали три варианта и остановились на том, где инструмент вступает не на слове, а на склейке — за четверть секунды до того, как она поднимет глаза. Этого хватило, чтобы зал замер.

Разрешение · resolution

Переход неустойчивого звука или аккорда в устойчивый, чаще всего в тонику. На слух ощущается как выдох после напряжения.

Что это значит в работе. Практическая ценность понятия «Разрешение» в том, что оно отделяет случайность от закономерности. Пока явление не названо, каждая неудача кажется личной: не получилось, потому что день плохой. Как только у явления есть имя, его можно проверить: сделать иначе, сравнить два варианта, повторить удачный. Именно поэтому в студии на стене висит список терминов — не для красоты, а чтобы в споре было чем мерить. Спор о вкусе бесконечен, спор о понятии заканчивается за пять минут.

Как устроено. Есть и обратная сторона: у любого выразительного средства есть цена внимания. Зритель или слушатель может удерживать в фокусе ограниченное число вещей одновременно, и «Разрешение» занимает одну из ячеек. Чем активнее средство, тем больше оно отнимает у остальных. Поэтому в работе действует правило экономии: если без приёма можно обойтись, без него обходятся. Оставленное «на всякий случай» средство работает против вас: оно шумит и мешает главному, ради которого всё делается.

На слух. На репетиции Ирина сыграла сцену дважды: с понятием и без. Разница оказалась не в красоте, а в ощущении времени: с ним семь минут сцены шли как четыре, без него — как десять. Это и есть проверка любого музыкального средства: оно меняет не украшение, а восприятие длительности. Если после правки сцена не стала короче или длиннее по ощущению, значит, правка была косметической. Мы вычеркнули из партитуры восемь тактов, которые были красивы и ничего не делали.

Рядом в словаре. Понятия этой группы — «Аккорд», «Трезвучие», «Септаккорд», «Арпеджио», «Доминанта», «Субдоминанта», «Каденция», «Разрешение» — читаются вместе: каждое следующее уточняет то, что предыдущее называет.

Гармония — самый экономный раздел словаря: восемь понятий, которые описывают, как музыка даёт обещание и как его выполняет. Аккорд обещает, доминанта натягивает, каденция закрывает. Между этими тремя шагами помещается любая песня, от колыбельной до симфонии.

Практический вывод: если сцена кажется вялой, ищите не новую музыку, а незакрытое обещание. Публика терпит долгое напряжение и не терпит обманутого ожидания. Дайте ей разрешение — и та же самая гармония покажется сильной.

И последнее: гармонию слышно не тогда, когда она играет, а когда она молчит. Пауза с неразрешённым аккордом держит зал сильнее, чем самый громкий такт.

Скажем прямо о том, чего в словарных определениях не напишешь. Аккорд в сцене работает не как краска, а как обещание: взяв его, вы сообщаете зрителю, что сейчас что-то произойдёт. Дальше у вас два пути — выполнить обещание или нарушить. Выполнить проще, и именно поэтому так много кино заканчивается предсказуемо: композитор боится оставить напряжение висеть. Нарушить труднее, но именно нарушение запоминается — правда, при условии, что обещание было дано всерьёз. Обмануть зрителя, который ничего не ждал, невозможно: он не почувствует ни разочарования, ни облегчения. Поэтому в работе сначала строят expectation: несколько тактов одного и того же, ясная тональность, повторяющийся ритм. А потом один раз его ломают — и этот момент становится тем самым, ради которого снимали сцену. Всё остальное в гармонии — техника обслуживания этого одного удара: подвести, сжать, отпустить.

Глава 18. Словарь: ритм, темп, запись

Время — единственный ресурс, который нельзя вернуть. Эти понятия о том, как музыка и кадр делят время на доли, доли — на такты, а такты — на решения, которые можно записать нотами.

Такт · bar

Отрезок музыки между двумя тактовыми чертами, то есть от одной сильной доли до следующей. Листы в редакторе разделены на такты, чтобы удобно было считать.

Что это значит в работе. В работе это не термин для экзамена, а рабочий инструмент, к которому обращаются в конкретную минуту. Понятие «Такт» нужно в тот момент, когда надо быстро объяснить коллеге, чего не хватает в звучании, и не потратить на объяснение полчаса. Композитор говорит «здесь нет опоры», и все понимают: не про громкость речь, а про то, на чём стоит фраза. Словарь экономит время, но только если за словом стоит опыт: термин без слуха превращается в ярлык, которым закрывают проблему вместо того, чтобы её решить.

Как устроено. Механика простая: у явления есть причина, у причины — следствие, и между ними нет ничего мистического. Понятие «Такт» описывает такое следствие. Пока вы держите в голове цепочку «причина — следствие», вы можете вмешиваться в любом звене: менять причину, усиливать следствие, убирать лишнее. Как только цепочка рвётся и вы начинаете действовать наугад, появляется то самое «не получается», которое обычно означает не отсутствие таланта, а потерю причинно-следственной связи.

На слух. Посмотрим на нашу учебную сцену — человек входит в комнату и понимает, что его ждали. В музыке «Такт» отвечает за то, в какой момент слушатель поймёт это вместе с героиней. Если сделать это слишком рано, зритель обгонит её и начнёт скучать; если слишком поздно, сцена покажется глупой. Мы пробовали три варианта и остановились на том, где инструмент вступает не на слове, а на склейке — за четверть секунды до того, как она поднимет глаза. Этого хватило, чтобы зал замер.

Размер и метр · time signature, metre

Размер говорит, сколько долей в такте и какая доля берётся за счёт: 4/4 — четыре четверти, 3/4 — вальс. Метр — та же пульсация, только ощущаемая на слух.

Что это значит в работе. Практическая ценность понятия «Размер и метр» в том, что оно отделяет случайность от закономерности. Пока явление не названо, каждая неудача кажется личной: не получилось, потому что день плохой. Как только у явления есть имя, его можно проверить: сделать иначе, сравнить два варианта, повторить удачный. Именно поэтому в студии на стене висит список терминов — не для красоты, а чтобы в споре было чем мерить. Спор о вкусе бесконечен, спор о понятии заканчивается за пять минут.

Как устроено. Различают форму и функцию, и «Размер и метр» чаще описывает функцию, а не форму. Форма может быть любой: важно, что она делает. Отсюда типичная ошибка обучения — копировать форму чужого решения, не понимая функции. Скопированная форма в новых условиях не работает и выглядит как цитата. Понимание функции позволяет изобретать свою форму — иногда совсем не похожую, но решающую ту же задачу. Это и есть разница между ремесленником и автором: ремесленник знает, как, автор знает, зачем.

На слух. На репетиции Ирина сыграла сцену дважды: с понятием и без. Разница оказалась не в красоте, а в ощущении времени: с ним семь минут сцены шли как четыре, без него — как десять. Это и есть проверка любого музыкального средства: оно меняет не украшение, а восприятие длительности. Если после правки сцена не стала короче или длиннее по ощущению, значит, правка была косметической. Мы вычеркнули из партитуры восемь тактов, которые были красивы и ничего не делали.

Доля и сильная доля · beat, downbeat

Доля — равный шаг пульса, сильная — первая в такте. С сильной доли обычно начинается фраза и на неё падает акцент.

Что это значит в работе. В редакторе это понятие живёт в конкретной кнопке, в конкретном окне, в конкретной строке меню. Но знать, где оно лежит, мало: смысл в том, чтобы понимать, что происходит со звуком, когда вы это нажимаете. Понятие «Доля и сильная доля» описывает не действие, а его последствие — то, что услышит слушатель через два такта. Поэтому осваивать его лучше не по описанию, а по опыту: сделайте крайний вариант, сделайте противоположный, послушайте разницу. Два крайних варианта объясняют больше, чем страница теории в середине.

Как устроено. Смысл понятия раскрывается на границах: что будет, если сделать совсем мало, и что будет, если сделать слишком много. Оба крайних варианта обычно непригодны, но, пройдя по шкале от одного до другого, вы находите рабочую точку. «Доля и сильная доля» — это не «да» или «нет», а положение на шкале. Мастерство в том, чтобы знать свою шкалу и уметь двигаться по ней маленькими шагами, а не прыгать от «никак» к «вообще всё».

На слух. В партитуре этот элемент занимает место, которое лучше отмечать сразу, иначе оно теряется. Мы держали в сцене пустое поле в четыре такта: место под то, что должно было случиться, но ещё не придумано. Через неделю туда встало то самое движение, и сцена собралась. Полезная привычка: не заполнять всё сразу. Пустое место в партитуре — это не недоделка, а приглашение; заполненное наспех, оно закрывает дорогу лучшему решению, которое придёт позже.

Ритм · rhythm

Рисунок длительностей: чередование долгих и коротких звуков и пауз. Мелодию узнают по ритму, даже если сыграть её на одном звуке.

Что это значит в работе. Для композитора «Ритм» — часть ремесла, о котором не говорят вслух. Ирина обычно не произносит этого слова на репетиции: она просто играет два варианта и спрашивает, какой честнее. Но между собой музыканты называют вещи точно, потому что неточное слово тянет за собой неточное решение. Когда в партитуре что-то расходится с замыслом, первым делом проверяют именно эти базовые вещи: не потому, что они простые, а потому, что они держат остальное. Ошибка в основании видна далеко от места, где она сделана.

Как устроено. Наконец, у понятия есть область применимости. «Ритм» помогает в одних задачах и вредит в других, и умение видеть границу — признак опытного человека. Новичок, выучив приём, применяет его везде; мастер применяет его там, где оно решает задачу, и спокойно отказывается в остальных случаях. Отказ от собственного любимого приёма — самое трудное упражнение в профессии, и самое полезное: он освобождает место для следующего.

На слух. Композиторская работа с этим понятием начинается не с нот, а с вопроса: что здесь чувствует человек в кадре и чего он не говорит. Ответ почти никогда не совпадает с тем, что написано в сценарии, и это нормально: «Ритм» в сцене работает на втором плане. Когда мы делали первый вариант, музыка шла в лоб — прямо про тоску. Получилось плоско. Во втором варианте она играла против текста, и сцена сразу стала объёмной, потому что зритель получил работу: сопоставить одно с другим.

Длительности и пауза · note values, rest

Целая занимает весь такт, дальше половинная, четверть, восьмая, шестнадцатая — каждая вдвое короче предыдущей. Пауза — молчание такой же длины.

Что это значит в работе. Есть простой способ понять, зачем нужно понятие «Длительности и пауза»: попробуйте объяснить задачу, не используя его. Получится длинно и приблизительно — «сделай так, чтобы было вот так, ну, вы поняли». С термином получается одна фраза, и её можно передать по рации из аппаратной. Ремесленный язык существует не для

снобизма, а для скорости и точности в условиях, когда на разговор есть тридцать секунд. Чем сложнее проект, тем важнее, чтобы слова значили одно и то же у всех участников.

Как устроено. «Длительности и пауза» редко работает в одиночку: у него почти всегда есть партнёр — противоположность или дополнение. Смысл возникает на стыке: тишина после шума, пауза после речи, общий план после крупного. Поэтому осваивать понятие лучше вместе с его противоположностью, а не отдельно. В паре видно, зачем нужно каждое: одно без другого теряет силу. Это общий закон выразительности, и он действует одинаково в музыке, на сцене, в кадре и в эфире.

На слух. Для записи это понятие означает конкретные решения: сколько дублей, какой микрофон, где точка. Мы записывали сцену с «Длительности и пауза» трижды: в зале, в маленькой комнате и на улице. Разница была не в качестве, а в воздухе: зал давал гулкость, комната — сухость, улица — шум, который пришлось убирать. В итоге оставили комнату, потому что в ней было слышно дыхание, а дыхание в этой сцене важнее чистоты. Технически «хуже», эмоционально — точнее.

Триоль, синкопа, пунктирный ритм · triplet, syncopation, dotted rhythm

Триоль — три ноты на месте двух; синкопа — акцент не на сильной, а на слабой доле; пунктирный ритм — нота с точкой плюс короткая. Эти три приёма сразу оживляют ровную мелодию.

Что это значит в работе. На слух это понятие опознаётся не сразу, а через сравнение: возьмите десять секунд записи, где оно работает, и десять, где его нет, и переключите несколько раз. Такое упражнение делает больше, чем чтение, потому что слух учится на разнице, а не на определении. Дальше начинается самое полезное: вы замечаете это в чужой музыке — в рекламе, в сериале, в машине, — и понимаете, как это сделано. Так термин превращается из слова в инструмент: вы не вспоминаете его, вы им пользуетесь.

Как устроено. У понятия «Триоль, синкопа, пунктирный ритм» есть количественная сторона, и почти всегда её можно измерить хотя бы грубо: в секундах, в децибелах, в долях, в метрах, в процентах. Измерение не заменяет вкус, но освобождает его: когда количество под контролем, вкус занимается смыслом, а не арифметикой. Начинающие спорят о том, что можно посчитать; профессионалы считают быстро и спорят о том, что посчитать нельзя. Это и есть разделение ремесла и искусства — не по профессии, а по стадии работы.

На слух. Наконец, есть аранжировочная сторона: Этот элемент обычно требует, чтобы что-то другое замолчало. Мы долго не могли ввести его в припев, пока не убрали бас на два такта. Как только убрали, всё встало на место: оказалось, что элемент не «не звучал», а ему негде было звучать. Это самый частый случай в работе: не добавлять, а освобождать. Почти любую сцену можно улучшить, вычтя из неё один слой, — и почти всегда это страшнее, чем добавить новый.

Темп и BPM · tempo, beats per minute

Темп — скорость движения песни, BPM — сколько четвертных долей проходит за минуту. В редакторе темп задаётся ползунком, и от него зависит, сколько секунд звучит лист.

Что это значит в работе. В работе это не термин для экзамена, а рабочий инструмент, к которому обращаются в конкретную минуту. Понятие «Темп и BPM» нужно в тот момент, когда надо быстро объяснить коллеге, чего не хватает в звучании, и не потратить на объяснение полчаса. Композитор говорит «здесь нет опоры», и все понимают: не про громкость речь, а про то, на чём стоит фраза. Словарь экономит время, но только если за словом стоит опыт: термин без слуха превращается в ярлык, которым закрывают проблему вместо того, чтобы её решить.

Как устроено. Работа с понятием требует одного условия: обратной связи. Без неё «Темп и BPM» остаётся идеей. Обратная связь — это не мнение, а наблюдение: показали зрителю — увидели, где он отвлёкся; сыграли — услышали, где зал замер. Поэтому в цеху так ценят черновые показы и тестовые прогоны: они дают данные, а не комплименты. И самое

честное наблюдение обычно самое неприятное: именно оно указывает точку, которую надо менять.

На слух. Посмотрим на нашу учебную сцену — человек входит в комнату и понимает, что его ждали. В музыке «Темп и BPM» отвечает за то, в какой момент слушатель поймёт это вместе с героиней. Если сделать это слишком рано, зритель обгонит её и начнёт скучать; если слишком поздно, сцена покажется глупой. Мы пробовали три варианта и остановились на том, где инструмент вступает не на слове, а на склейке — за четверть секунды до того, как она поднимет глаза. Этого хватило, чтобы зал замер.

Лига · tie, slur

Дуга над нотами: одинаковые сливаются в одну длинную, разные играются слитно, без паузы между ними.

Что это значит в работе. Практическая ценность понятия «Лига» в том, что оно отделяет случайность от закономерности. Пока явление не названо, каждая неудача кажется личной: не получилось, потому что день плохой. Как только у явления есть имя, его можно проверить: сделать иначе, сравнить два варианта, повторить удачный. Именно поэтому в студии на стене висит список терминов — не для красоты, а чтобы в споре было чем мерить. Спор о вкусе бесконечен, спор о понятии заканчивается за пять минут.

Как устроено. Есть и обратная сторона: у любого выразительного средства есть цена внимания. Зритель или слушатель может удерживать в фокусе ограниченное число вещей одновременно, и «Лига» занимает одну из ячеек. Чем активнее средство, тем больше оно отнимает у остальных. Поэтому в работе действует правило экономии: если без приёма можно обойтись, без него обходятся. Оставленное «на всякий случай» средство работает против вас: оно шумит и мешает главному, ради которого всё делается.

На слух. На репетиции Ирина сыграла сцену дважды: с понятием и без. Разница оказалась не в красоте, а в ощущении времени: с ним семь минут сцены шли как четыре, без него — как десять. Это и есть проверка любого музыкального средства: оно меняет не украшение, а восприятие длительности. Если после правки сцена не стала короче или длиннее по ощущению, значит, правка была косметической. Мы вычеркнули из партитуры восемь тактов, которые были красивы и ничего не делали.

Фермата · fermata

Знак, останавливающий счёт: ноту или паузу держат столько, сколько нужно по смыслу, а не по метроному.

Что это значит в работе. В редакторе это понятие живёт в конкретной кнопке, в конкретном окне, в конкретной строке меню. Но знать, где оно лежит, мало: смысл в том, чтобы понимать, что происходит со звуком, когда вы это нажимаете. Понятие «Фермата» описывает не действие, а его последствие — то, что услышит слушатель через два такта. Поэтому осваивать его лучше не по описанию, а по опыту: сделайте крайний вариант, сделайте противоположный, послушайте разницу. Два крайних варианта объясняют больше, чем страница теории в середине.

Как устроено. Технически это устроено через сравнение двух состояний: до и после. «Фермата» всегда проявляется как разница — в громкости, в контрасте, в темпе, в расстоянии. Если разницы нет, значит, явления тоже нет, даже если все формальные признаки на месте. Отсюда практическое правило: любую правку проверяйте переключением А/Б, а не памятью. Память услужлива, она подсказывает, что стало лучше, особенно если вы сами это придумали. Переключение не врёт.

На слух. В партитуре этот элемент занимает место, которое лучше отмечать сразу, иначе оно теряется. Мы держали в сцене пустое поле в четыре такта: место под то, что должно было случиться, но ещё не придумано. Через неделю туда встало то самое движение, и сцена собралась. Полезная привычка: не заполнять всё сразу. Пустое место в партитуре — это не

недоделка, а приглашение; заполненное наспех, оно закрывает дорогу лучшему решению, которое придёт позже.

Динамика · dynamics

Громкость и её изменения: p — тихо, f — громко, crescendo — постепенно усиливая. Одинаковая громкость от первой до последней ноты делает песню плоской.

Что это значит в работе. Для композитора «Динамика» — часть ремесла, о котором не говорят вслух. Ирина обычно не произносит этого слова на репетиции: она просто играет два варианта и спрашивает, какой честнее. Но между собой музыканты называют вещи точно, потому что неточное слово тянет за собой неточное решение. Когда в партитуре что-то расходится с замыслом, первым делом проверяют именно эти базовые вещи: не потому, что они простые, а потому, что они держат остальное. Ошибка в основании видна далеко от места, где она сделана.

Как устроено. Понятие проверяется вопросом «что изменится, если убрать». Если ничего — это украшение. Если сцена рассыпается — это несущая конструкция. Полезно раз в месяц устраивать такую ревизию: убирать по одному элементу и смотреть, держится ли. Почти всегда обнаруживается два-три лишних, которые висели потому, что их жалко было выбросить. И почти всегда чего-то не хватает там, где казалось, что всё в порядке. Ревизия — самый быстрый способ поднять качество без новых средств.

На слух. Композиторская работа с этим понятием начинается не с нот, а с вопроса: что здесь чувствует человек в кадре и чего он не говорит. Ответ почти никогда не совпадает с тем, что написано в сценарии, и это нормально: «Динамика» в сцене работает на втором плане. Когда мы делали первый вариант, музыка шла в лоб — прямо про тоску. Получилось плоско. Во втором варианте она играла против текста, и сцена сразу стала объёмной, потому что зритель получил работу: сопоставить одно с другим.

Транспонирование · transposition

Перенос мелодии в другую тональность с сохранением всех интервалов. Так подбирают удобную для голоса высоту: смысл тот же, тесситура другая.

Что это значит в работе. Есть простой способ понять, зачем нужно понятие «Транспонирование»: попробуйте объяснить задачу, не используя его. Получится длинно и приблизительно — «сделай так, чтобы было вот так, ну, вы поняли». С термином получается одна фраза, и её можно передать по рации из аппаратной. Ремесленный язык существует не для снобизма, а для скорости и точности в условиях, когда на разговор есть тридцать секунд. Чем сложнее проект, тем важнее, чтобы слова значили одно и то же у всех участников.

Как устроено. Понятие «Транспонирование» опирается на физику или на психологию восприятия, и полезно понимать, на что именно. Физику можно измерить и повторить; психологию можно только учитывать — она меняется от человека к человеку и от контекста к контексту. Смешивать их опасно: если вы объясняете психологический эффект физической формулой, вы рано или поздно получите аудиторию, которая не реагирует. Если наоборот — физику психологией, получите непредсказуемый результат и спишете его на «творчество».

На слух. Для записи это понятие означает конкретные решения: сколько дублей, какой микрофон, где точка. Мы записывали сцену с «Транспонирование» трижды: в зале, в маленькой комнате и на улице. Разница была не в качестве, а в воздухе: зал давал гулкость, комната — сухость, улица — шум, который пришлось убирать. В итоге оставили комнату, потому что в ней было слышно дыхание, а дыхание в этой сцене важнее чистоты. Технически «хуже», эмоционально — точнее.

Аранжировка · arrangement

Оформление песни: какие инструменты играют, что где вступает, где звучат барабаны. Выбор инструмента в редакторе — первая ступень аранжировки.

Что это значит в работе. На слух это понятие опознаётся не сразу, а через сравнение: возьмите десять секунд записи, где оно работает, и десять, где его нет, и переключите несколько раз. Такое упражнение делает больше, чем чтение, потому что слух учится на разнице, а не на определении. Дальше начинается самое полезное: вы замечаете это в чужой музыке — в рекламе, в сериале, в машине, — и понимаете, как это сделано. Так термин превращается из слова в инструмент: вы не вспоминаете его, вы им пользуетесь.

Как устроено. Механика простая: у явления есть причина, у причины — следствие, и между ними нет ничего мистического. Понятие «Аранжировка» описывает такое следствие. Пока вы держите в голове цепочку «причина — следствие», вы можете вмешиваться в любом звене: менять причину, усиливать следствие, убирать лишнее. Как только цепочка рвётся и вы начинаете действовать наугад, появляется то самое «не получается», которое обычно означает не отсутствие таланта, а потерю причинно-следственной связи.

На слух. Наконец, есть аранжировочная сторона: Этот элемент обычно требует, чтобы что-то другое замолчало. Мы долго не могли ввести его в припев, пока не убрали бас на два такта. Как только убрали, всё встало на место: оказалось, что элемент не «не звучал», а ему негде было звучать. Это самый частый случай в работе: не добавлять, а освобождать. Почти любую сцену можно улучшить, вычтя из неё один слой, — и почти всегда это страшнее, чем добавить новый.

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.