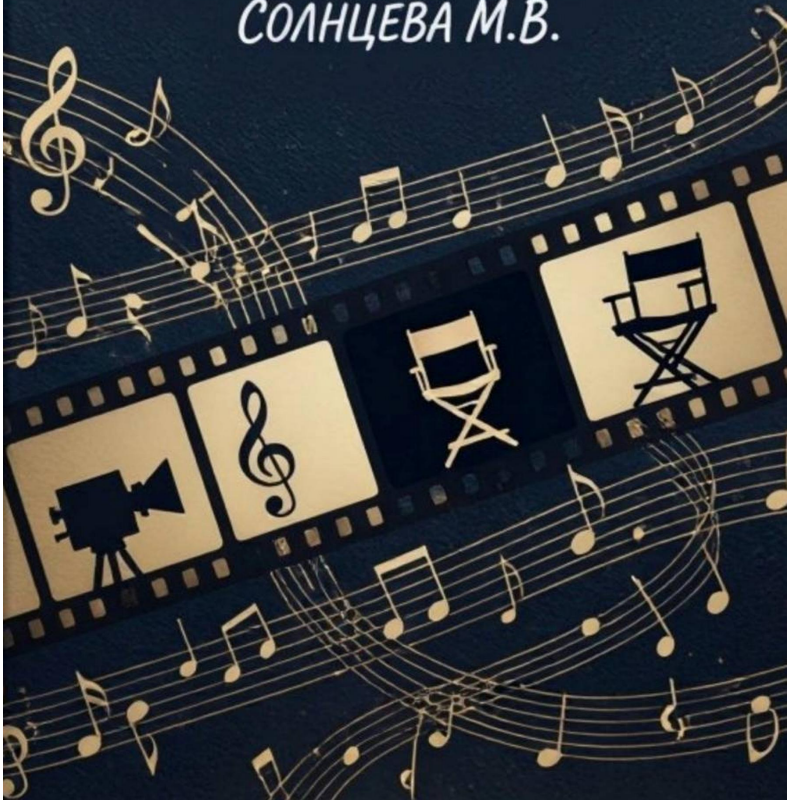
# ПАРТИТУРА ДЛЯ КАМЕРЫ

Солнцева М.В.



**Маргарита Солнцева**

# Партитура для камеры

*https://litres.ru/74707029*
*SelfPub; 2026*

## Аннотация

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.

# Содержание


Глава 1. Сцена как партитура 7
Глава 2. Высота и камера: тональность, лад, крупность 10
Глава 3. Гармония и драматургия: аккорд, доминанта, кульминация 14
Глава 4. Ритм и монтаж: такт, доля, склейка 17
Глава 6. Голос в кадре: опора, тесситура, синхрон 25
Глава 7. Актёр и подтекст: сверхзадача, второй план, крупность 28
Глава 8. Свет и цвет: рисующий свет и тембр 32
Глава 9. Мизансцена и раскадровка 35
Глава 10. Монтаж: склейка, Кулешов, аттракцион 38
Глава 11. Приёмы камеры: движение, ракурс, хромакей 42
Глава 12. Клип: от синопсиса до цветокоррекции 46
Глава 13. Эфир: прямой эфир, подводка, стендап 50
Глава 14. Режиссёрский портфель и защита проекта 53
Глава 15. Своя партитура: как собрать сцену 56
Глава 16. Словарь: ноты и высота 59
Глава 17. Словарь: гармония и аккорды 78

Глава 18. Словарь: ритм, темп, запись 90
Конец ознакомительного фрагмента. 105

# 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, спо-

рит 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 кад-

рами 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 пони-

мая, 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, функ-

цию «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 метрономе.

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. Пет-

личка — 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 инстру-

мент 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 происхо-

дящему 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 од-

но 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 неж-

ность. 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 пе-

ресекать, 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 пер-

вой 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. Получи-

лось 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 по-

считать; 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 физиче-

ской 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 зву-

чании, 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 бес-

конечен, 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 жи-

вёт 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: «Ар-

педжио» 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: ко-

гда 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», «Доми-

нанта», «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. По-

ка 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 жи-

вёт 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, пунк-

тирный 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 хва-

тает 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 определе-

нии. 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.