

FILM EDITING IN ITS ROLE AS A SUPPORTING FACTOR FOR INTERPRETATIONS OF THE ACTORS⁵⁷

Nina Altaparmakova

Faculty: Screen Arts, Department of Film and TV Sound
National Academy for Theatre and Film Arts, Sofia, Bulgaria
Tel.: +359 888 839 488
E-mail: ninaalt@yahoo.com

The emotional impact of each film has its most direct expression through acting. Through the incarnations of the actors, the viewer identifies with the individual characters, lives with them and gets excited about their stories on the screen. The stronger this identification, the more frustrating are the moments when the viewer feels a slight falsehood or illogical behavior in the actor's play. Often the footage of the film may contain a much better performance of the actor, but for one reason or another it will not be seen and used by the editor in the construction of a particular scene or action. The article will look at the process of final structuring the film characters through the means of editing, the correct choice of doubles and the handling of different sizes and points of view.

Keywords: *Movie, Film editing, Montage, Actors.*

ВЪВЕДЕНИЕ

Изграждането на персонажите, чрез актьорската игра е сложен процес, при създаването на един филм. Той започва още от сценария, минава през подготовката, изгражда се по време на снимките на филма и се завършва окончателно по време на монтажният процес.

Изборът по-време на монтажа, какво да остане във филма и какво да бъде извън него е сложен и дълъг. Той е еднакво отговорен към работата на всички звена – оператор, дизайн, грим и други, но безспорно най-голямо значение има за актьорската игра, защото филмът достига до зрителя, основно чрез създадените персонажи.

Особеностите на играта на филмовия актьор произтичат от това, че за разлика от сцената, в киното е на лице едно важно техническо средство – филмовата камера, която следи, запечатва и осмисля всички действия на актьорите.

Именно това обстоятелство и всички произтичащи от него изисквания принуждава режисьора и неговите актьори да „бягат“ от театралната експресивност, да се отърсват от подчертаните мимики, жестове и интонации и да се съсредоточат изцяло върху смисъла на действията на персонажите, които пресъздават. Тук искам да добавя и още един нюанс, какво споделя Никълъс Кейдж за снимките на филма „Да напуснеш Лас Вегас“ - „за мен като актьор, да се снима с 16 мм камера, която да следи лицето ми, беше много освобождаващо, защото е много по-малка и не се чувствах толкова уплашен от нея, защото от голямата камера малко се напругаш. Актьорската игра е процес на учене и натрупване на опит, за да преодолееш този страх, но не знам дали наистина успяваш.“ Изпълнението на Кейдж е забележително, сдържано и премерено. Той не се впуска в истерични или мелодраматични моменти, както може да се очаква предвид екстремния характер на този герой, това е актьорски избор, който е много смел, разбира се в този избор са заедно с режисьора. И не на последно място работата на монтажиста Джон Смит, монтажните фрази изградени от него със напиването на Бен, в които зрителя почти физически усеща болката на персонажа. В крайна сметка актьорът печели Оскар и този филм го превръща във филмова звезда.

Понякога актьорът може да разположи играта си само във визуалния аспект, както например е било в немия период на киното. И обратно, понякога актьорската игра може да бъде разчетена само в звуковата част на филма (глас зад кадър, дублаж).

Но безспорно най-силно е въздействието, когато двата компонента са заедно.

⁵⁷ Докладът е представен на конференция на Русенския университет на 29 октомври 2021 г. в секция Изкуствознание с оригинално заглавие на български език: ФИЛМОВИЯТ МОНТАЖ И НЕГОВАТА РОЛЯ КАТО ПОДДЪРЖАЩ ФАКТОР ЗА АКТЬОРСКАТА ИНТЕРПРЕТАЦИЯ.

През 2012 година, френският филм “Артистът” получи Оскар за мъжка роля/ Жан Дюжарден/, филмът разказва история от периода на нямото кино и в него липсват реплики. Мисля, че останалите номинирани бяха малко ощетенни от този избор, защото колкото и да си добър в жестовете и мимиките и действията без вярната интонация на репликите, актьорското превъплъщение не е пълно. Аз самата постоянно се сблъсквам с този проблем в моята работа.

ИЗЛОЖЕНИЕ

Има актьори, които стоят на екрана силно и въздействащо, докато не проговорят. Защото интонацията с която ще се каже репликата, издава много. Вярно лице и поведение и в същото време фалшиво произнесени реплики. Имала съм случаи в които буквално дума по дума съм събирала репликите от различни дубли, за да постигна вярно присъствие на актьора, понякога е наложително и да отпаднат реплики.

Монтажът на една диаложна сцена, в която един от актьорите е неверен, е сложен процес. Понякога в стремежа да се махне всичко фалшиво, може да се стигне в другата крайност и присъствието на персонажа да изчезне дотолкова, че да се наруши общуването.

Съвсем естествен е стремежът да се заложи на вярното изпълнение на партньора в сцената, но понякога се получава така, че конфликтът пропада съвсем и сцената няма въздействие. От опита си съм установила, че понякога по-малкото зло е да се остави присъствието на неверния актьор в рамките на допустимият компромис, за да не загубил конфликта или общуването между тях. Често ми се е случвало, от изпълнението на нестабилен актьор, на който се отделя изключително внимание по-време на монтажа, след това да се получи въздействащ и пълнокръвен образ.

Много от известните актьори отделят значително време в проучване на образа и срещи с хора близки до персонажа, било професионално, било защото са познавали личността, която ще интерпретират. Отделят много време за да изградят стила на обличане, прическа грим, разбира се заедно с режисьора. Всичко това дава опорната точка на образа, създава поведение и биография, на персонажа. Например за филма на Бари Левинсън „Рейнман“ актьорът Дъстин Хофман цели две години се готви за пресъздаването на персонажа Реймънд, който е аутист с феноменални способности. Среща се с прототипа Ким Пик, изучава реакциите и поведението му, жестове, мимики, облекло – буквално всичко. И пренася това в ролята си. Работи ролята си бавно, с изпишване на всеки детайл. Ако след гледане на заснетия материал нещо не е убедително, съответните кадри или дори цялата сцена се преснима вече с друго решение. Тук режисьорът и монтажиста на филма са предани съюзници на актьора – те не само го разбират, но й напълно подкрепят усилията му. Производството на филма е оскъпено, но резултатът е впечатляващ.

В киното актьорът дава една първична емоция, рафинирането ѝ се поема от споменатата филмова техника (камера, оптика, осветление, грим и синхронен звукозапис⁵⁸), а на един по-късен етап, както вече стана ясно – и от филмовия монтаж. Но в случая можем да говорим само за индивидуален подход, защото има различни по характер и талант актьори и те съответно изискват различен тип отношение и работа. Различни по опит и темперамент са и отделните режисьори – всеки от тях в хода на своята кариера си е изработил собствена методология. От голямо значение е режисьорът да води правилно актьора. В процеса на общата работа актьорът разбира се, се самонаблюдава, има свой контрол на поведение, но в трудните емоционални, експресивни моменти, режисьорът е този, който постига най-верните и креативни решения.

Качеството на филмовия актьор се определя не само от това как играе в собствения си кадър, а как партнира на колегата си в неговия кадър. Понякога се случва, когато единият актьор играе фалшиво, така да се каже заразява и другият, подвежда го в неправилна посока. Много малко актьори, успяват да бъдат достоверни и ярки в комбинация с фалшиво играещ

⁵⁸ Попова, V. - “Sound in documentaries”, doctoral dissertation, NATFA, Sofia (Оригинално заглавие: Попова, В., - „Звукът в документалното кино“, дисертация, НАТФИЗ, София, 20017); стр. 96.

партньор. И тук монтажът е единственото възможно решение. Именно той може да помогне, за да се изравни актьорската игра в съпоставянето на кадри и общуването да стане истинско.

Най-осезаемо влияние върху актьорската игра монтажът оказва в сцените, които се изграждат върху диалог. Както отбелязва Цветелина Цветкова - диалогът е мощно изразно средство⁵⁹ за изграждане на човешките характери на екрана. Думите, които персонажите изричат, разкриват тяхната вътрешната същност – какви са те: умни или глупави, честни или коварни; забавни или скучни. Излишно е да уточняваме, че като изразно средство диалогът разчита най-вече на актьорските усилия, активно подпомагани от логично премисления монтаж. Монтажът на диалог обхваща една огромна и съществена част от съдържанието на всеки един филм.

Изключение от това правило са филми от рода на „Лудия Макс“, където се разчита на действието и почти няма активно диаложно общуване.

Например във филма “Жега”, режисьорът Майкъл Ман събира две звезди на американското кино – Робърт Де Ниро и Ал Пачино, и ключовата сцена в него е срещата между полицаят Хана / Ал Пачино/ и преследваният от него бандит Макколи / Робърт Де Ниро/. Интересното в случая, е че тази сцена е истинска житейска ситуация случила се преди години и вдъхновила Майкъл Ман за филма. “Имаме страхотна сцена заедно”, казал Де Ниро на Ал Пачино и допълнил, че всичко друго е излишно.

Аз много пъти съм гледала монтажа на тази сцена, как се монтират толкова добри актьори, как отнемаш от единият за сметка на другия. Отговорът е по най-семплият начин. Да сцената е заснета и монтирана по най-семплият начин. Има изградени много точни паузи между тях, и доста малко захлъси. Имам чувството че монтажист и режисьор са измервали до фрейм присъствието на двамата актьори, за да бъде то еднакво на екрана. Майкъл Ман е избрал мястото на снимки заедно с дизайнера на филма Нийл Списак, той споделя, че “обстановката беше точно толкова едноцветна и минималистична, колкото ми трябваше, защото не исках абсолютно нищо да откъсва вниманието от онова, което се случва по лицата на Ал и Боб.”

Това е един пример в който разбираме, че предварително взетото решение е било много вярно. Най-трудно се достига до най-простите решения и винаги те се оказват най-въздействащи. И в монтажа съм забелязала същата закономерност.

Винаги е важно да знаем кой с каква цел води диалога, зад кого заставаме ние в него, и не на последно място – къде е редно да се постави драматургичния акцент на диалога от монтажна гледна точка. Какво вече казахме, в случая и двата персонажа и на Робърт Де Ниро и на Ал Пачино са равностойни.

Диалогът би могъл да се води в условията на статичен или на динамичен мизансцен.

Статичен е мизансценът, когато персонажите, примерно, са седнали в кола, на маса, легло, пейка, т.е. намират се в покой, и така водят разговор помежду си. Друга възможност предлага динамичния мизансцен. При него персонажите разговарят, придвижвайки се в пространството.

Основните начини за монтиране на актьорски диалог са няколко⁶⁰.

През рамо (или „американска осмица“). Похват, при който единият персонаж е с лице към камерата, а другият е в гръб, като монтажът става през засечка от тялото на седящия гърбом.

План – контраплан. Персонажите се монтират във фас, поотделно, без засечка. Този похват е най-често използван.

Профилно снимане. При него актьорският мизансцен е построен така, че персонажите са в профил един спрямо друг.

Има и други начини за снимане на диалог, например изцяло в гръб или ракурсно. При всички тези начини задължително се спазва оста на действие. Дебело трябва да се подчертае,

⁵⁹ Tsvetkova.Ts.- "Multi- channel surround sound design in contemporary cinema" 2020, doctoral dissertation, NATFA, Sofia (оригинално заглавие: Цветкова, Ц "Дизайн на многоканалната звукова среда в съвременното кино" , 2020, дисертация , НАТФИЗ, София); стр 11.

⁶⁰ Reisz K., Millar G., - „The Technique of Film Editing”, Hastings House; 2nd edition 1968.

че различните способности на монтаж са възможни само тогава, ако по същите способности е заснет и изходния материал. Независимо от конкретното съдържание и драматургичната информация, която диалога носи, главната му задача е да разкрие характеристиките и взаимоотношенията между персонажите.

Монтажът винаги трябва да е подчинен на тази цел и да бъде адекватен на случващото се на екрана. Ако двама души се карат, нормално е монтажните похвати да бъдат по-агресивни. Тази агресивност обаче задължително трябва да се съдържа и във вече поставения и заснет мизансцен.

Диалогът може да бъде решен както монтажно (в много кадри и различни крупности), така и немонтажно – в един общ и непрекъснат кадър на разговарящите персонажи. Немонтажно решеният диалог се осъществява в момента на снимането и видът му е окончателен. При монтажа е абсолютно невъзможно да се интервенира в него. Затова актьорската игра във въпросния кадър трябва да бъде перфектна, да е уцелен верния ритъм на общуване и да е разчетено много точно чисто техническото движение, както и взаимодействието между актьорите и камерата.

Във филма на Бернардо Бертолучи “Последно танго в Париж” известната сцена с изповедта на персонажа на Марлон Брандо е осъществена в един-единствен кадър с продължителност, почти 5 минути. И това има своето естетическо оправдание. Когато изпълнението на актьора е емоционално силно и завладяващо, можем да изберем да се откажем от монтаж. Би било голяма грешка да насичаме емоцията с близки планове на слушащият.

Когато се отказваме от монтаж в даденото актьорско изпълнение изключително важно е актьорското изпълнение да бъде във верния ритъм. Ритъмът е ключов елемент в монтажният и немонтажен принцип в изграждането на диалога. Ако заснетия диалог в кадъра е правилно изигран от актьорите, но не е уцелен верния му ритъм, т. е. той е по-бърз или по-бавен, тогава цялостното въздействие на сцената е поставено под съмнение.

Има режисьори, които търсейки въпросния ритъм на общуване на персонажите правят два снимачни варианта. Първият отговаря на моментното ритмическо усещането на актьорите и режисьора на снимачната площадка в този момент. След което се правят още два дубъла – единият нарочно по-бърз, а другият по-бавен. Това е един вид застраховка, ако ритъма на действие в основния кадър не е добре намерен, двата полярни варианта могат да изправят грешката и доведат до търсения краен резултат.

Макар и често прилаган, този метод в голяма част от случаите не е успешен, защото актьорите по време на репетиция затвърждават единствено органичния вариант, и когато трябва да разговарят по-бързо или по-бавно, започват да маркират. Забелязала съм, че когато актьорите са заснети в по-отворени планове, или в кадър, в който се виждат всички действащи персонажи, те сами намират верния ритъм на общуване. Колкото повече обаче крупностите се затварят и разказът минава на близки планове, актьорите започват да играят в много по-бавен ритъм. Започват да се любуват на себе си, да „влачат“ репликите, да правят многозначителни, но напълно излишни паузи. Това е един от често срещаните проблеми в игралното кино. Според мене той се дължи на инстинктивното усещане на актьора, че близкият план е неговият момент за истинска игра и той не иска да пропусне този момент, задържа го нарочно, разтегля го, въобразявайки си, че така го пълни с повече съдържание.

Много интересен е случаят с монтажа на филма „Персона“. Ингмар Бергман дълго се чуди как да монтира една сцена между Алма и Елизабет Воглер. И двете актриси – Биби Андерсон и Лив Улман – били перфектни в изпълнението си. Режисьорът гледал многократно заснетия материал с тях и не виждал какво от едната може да отпадне за сметка на другата. В крайна сметка оставя във филма и двете изпълнения.

Най-простия начини, по които можем да влияем монтажно върху един конфликт, е като го изградим ритмически в една по-бавна първа част и една по-бърза втора част. По този начин, създавайки усещане за забързване на ритъма, подпомагаме нарастването на напрежението. Към това веднага трябва да прибавим и правилното поставяне на акцентите,

да фокусираме вниманието на зрителя само върху важните неща в диалога, а информативните моменти да поднесем по по-лежерен ритъм на общуване.

Един от най-често срещаните подходи е въпросните диалози да започнат в по-отворени планове и постепенно крупностите да се затварят. Това е най-често срещаният вариант на монтаж на диалог, но когато подхождаме към монтаж на диалог ние имаме два основни компонента – самото съдържание т.е. какво си казват персонажите и какво се случва между тях и второто – крупностите, в които режисьора е решил да заснеме този диалог.

Разбира се, от значение е и правилното боравене с крупностите. Ако монтираме диалог между двама души, които водят разгорещен спор и този спор постепенно ескалира в конфликт – решението да започнем в по-отворени планове и да минем в мига на ескалирането в по-крупни, спомага за визуалното усещане, че присъстваме на предстояща експлозия.

Всичко това трябва да се случи в един снимачен кадър. Само така може да се даде възможност на актьора да си стигне до истински емоционален връх. Прекъснем ли го, прекъсваме и възможността му да изгради възходящо действието.

Бихме могли да опитаем обратното – да започнем в близки планове, и когато напрежението ескалира, да отидем в среден или американски, само че тогава ефекта от сцената ще бъде съвсем друг. Ще отворя една скоба във връзка с казаното малко по-горе – за това колко е важно да не се къса актьорската емоция на много кадри.

При монтажа на диалог е много важно най-напред да изберем актьорски верните дубли. т.е. да вземем от наличните кадри всички онези моменти от актьорското изпълнение, които са най-силни и въздействащи. И едва след това да се заемем с правилното им навързване и постигането на ритъма на общуване между персонажите.

Избира се само по един дубъл от всяко актьорско изпълнение и този дубъл се използва отначало-докрай като изходен за монтажа.

При диалог между двама души, някои режисьори не считат за нужно да снимат цялата сцена първо в кадри на единия, а после и на другия актьор. Следвайки разкадровката си, те снимат отделни парчета от диалога, като ги разпределят между персонажите – всичко важно от единия и всичко важно от другия. Намирам подобен начин на работа за абсурден. Диалогът може да се изиграе и преживее от двамата актьори само в неговото цялостно развитие и динамика.

Груба грешка е да се кара актьор да произнесе отделно само тази или онази своя реплика. Ясно защо – къса се емоцията, губи се органиката, изчезва спонтанността. В подобни случаи режисьорът навярно си въобразява че работи бързо, че печели време и демонстрира някакъв професионализъм, а всъщност подготвя собствената си творческа катастрофа. И без друго, всеки един филм се снима разхвърляно, а не по хронологията на случващото се на екрана. В следствие на което, колкото и да са добросъвестни и талантиливи актьорите, винаги се случва те да пропуснат нещо съществено в поведението на персонажите си. Ето как звучи този проблем през очите на самите актьори – за илюстрация ще си послужи с цитат на Ивайло Христов от книгата му „Актьорът в киното“⁶¹: „В киното е почти невъзможно да се снима хронологично. Това усложнява работата на актьора. Много често се случва да заснемеш епизод, без да си заснел предишния, а следващия според снимачния план, ще трябва да бъде заснет след две седмици. Това налага непрекъснато да държиш филма в главата си, да си представяш какво си направил в предишния епизод, за да го продължиш в сегашния и евентуално да направиш някакви препратки към следващия.“

Едва когато накрая се изгледа този първи вариант на подреждане, добиваме представа за цялото, и разбира се, едва тогава започваме същинския монтаж на филма. Съкращават се въвеждащите кадри от някои сцени, защото става ясно, че те не са необходими. Съкращават се и други вътрешни дължини. Падаат сцени, които утежняват действието и не допринасят с нищо за въздействието на филма.

⁶¹ Hristov, I. – „Aktiorat v kinoto“, Sofia, 2014 (Оригинално заглавие: Христов, И., - „Актьорът в киното“, София, 2014); стр. 31.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Много е трудно да се изковат общовалидни правила за работа с актьора пред камерата, и този факт затруднява понякога монтажния процес.

Според Пудовкин процесът на монтажа – подборът на сцените, ритъмът и монтажното изграждане на сюжета е решаващ в творческия процес на филма, Той изтъква, че киноизкуството не започва още с това, че играят артисти и се снимат различни сцени – това е само подготовка на материала. Киноизкуството започва тогава, когато режисьорът пристъпи към комбиниране и съединяване на късовете лента”, тоест бихме могли да кажем, че контекста на използваните сцени ни помага да усетим най-силно актьорското присъствие.

При руснаците емоционалното въздействие се постига най-вече чрез монтажното съпоставяне, докато школата на Грифит въздейства на публиката посредством пряката актьорска игра.

Независимо кой подход ще изберем, важен е крайният резултат. Филмът да вълнува зрителя и той да съпреживее историята от екрана.

REFERENCES

Hristov, I. „Aktiorat v kinoto“, Sofia, 2014 (*Оригинално заглавие:* Христов, И., – „Актьорът в киното“, София, 2014).

Reisz K., Millar G. „The Technique of Film Editing”, Hastings House; 2nd edition, 1968.

Tsvetkova.Ts. „Multi- channel surround sound design in contemporary cinema“ 2020, doctoral dissertation, NATFA, Sofia (*Оригинално заглавие:* Цветкова, Ц., „Дизайн на многоканалната звукова среда в съвременното кино“, 2020, дисертация, НАТФИЗ, София).

Popova, V. „Sound in documentaries”, doctoral dissertation, NATFA, Sofia (*Оригинално заглавие:* Попова, В., – „Звукът в документалното кино“, дисертация, НАТФИЗ, София, 20017).