

ЛОРАН ТИРАР

ВУДИ АЛЛЕН
БЕРНАРДО БЕРТОЛУЧЧИ
МАРТИН СКОРСЕЗЕ
ТИМ БЁРТОН
ДЭВИД ЛИНЧ
ОЛИВЕР СТОУН
БРАТЯ КОЗН
ЛАРС ФОН ТРИЕР

ДОПОЛНЕННОЕ
ИЗДАНИЕ

ПРОФЕ ССИЯ РЕЖИССЁР

ЭМИР КУСТУРИЦА
ДЭВИД КРОНЕНБЕРГ
ДЖОН ВУ
ТАКЕШИ КИТАНО
ВИМ ВЕНДЕРС
КЛОД СОТЕ
ЖАН-ЛЮК ГОДАР
ВОНГ КАР-ВАЙ

2.0



ЧАСТНЫЕ УРОКИ
ОТ ВЕЛИКИХ РЕЖИССЁРОВ



БОМБОРА
ИЗДАТЕЛЬСТВО

Лоран Тирар
Профессия режиссёр
2.0. Частные уроки от
великих режиссёров
Серия «Мастерская кино.
Секреты киноиндустрии»

http://www.litres.ru/pages/biblio_book/?art=74054062

Профессия режиссёр 2.0. Частные уроки от великих режиссёров:

Эксмо; Москва; 2026

ISBN 978-5-04-248259-5

Аннотация

Ещё больше интервью!

Ещё больше секретов!

Ещё больше кино!

Все фанаты кино мечтают напрямую пообщаться с главными мировыми режиссёрами, будь то Мартин Скорсезе или Вуди Аллен. Лоран Тирар сделал это за всех и собрал под одной обложкой 39 интервью с величайшими кинематографистами.

«Профессия режиссер. Частные уроки от великих режиссеров (дополненное издание)» – это искренние рассказы из первых уст о том, как выбрать тему, написать сценарий, работать с

актёрами, как репетировать, полезна ли импровизация и что нужно для организации съёмок. Отвечая на одни и те же вопросы, кинематографисты описывают конкретные примеры своих рабочих процессов, чтобы дать нам понять, почему совершенно разные художественные видения требуют столь же разнообразных подходов к реализации.

Из книги вы узнаете:

- Чему доверяет Эмир Кустурица – логике или инстинкту?
- Позволяют ли братья Коэн влиять на историю актёрам?
- Как использует музыку Вонг Карвай?
- Сколько объективов использует Дэвид Кроненберг?
- Чем самоанализ помогает Стивену Содербергу?
- Какие экстремальные методы использует Джон Ву?
- Что делает картины Такеши Китано более американскими?
- Почему Роман Полански избегает спецэффектов?

В отличие от многих профессиональных книг, эта не даёт универсальных «рецептов», но раскрывает секреты мастерства великих кинематографистов, давая понять, что в творчестве нет нерушимых правил.

Содержание

Предисловие	6
Слова кинематографистов	17
Мартин Скорсезе	23
Конец ознакомительного фрагмента.	26

Лоран Тирар
Профессия режиссёр
2.0. Частные уроки от
великих режиссёров

Leçons de cinéma, l'intégrale

Laurent Tirard

«© Nouveau Monde éditions, 2020

Published by arrangement with Lester Literary Agency»

© И. Родин, перевод на русский язык, 2026

© ООО «Издательство «Эксмо», 2026

Предисловие

«Итак, что значит быть тем, кому задают вопросы?» Сначала, уверяю, эта фраза меня немного злила. Прежде всего, своей регулярностью: из интервью, которые я дал после выхода фильмов *«Ложь, измена и тому подобное...»* и *«Мольер»*, думаю, я избежал её лишь один или два раза. Затем – из-за статуса, который она мне по умолчанию приписывала. В глазах прессы, я отдаю себе в этом отчёт, я являюсь – и, без сомнения, навсегда останусь – журналистом, который стал кинематографистом. И мне приходилось объяснять и повторять, что кино всегда было моей финальной целью, что я снимал короткометражки в возрасте шестнадцати лет, что обучался режиссуре и что журналистика была лишь этапом на длинном и тяжёлом пути, чтобы прийти к осуществлению постановок, но я уверен, что ещё через двадцать лет мне по-прежнему будут задавать этот вопрос или его чуть более провокационный вариант: «Какой эффект производит знакомство с критикой на ваши фильмы, когда вы сами критиковали фильмы других?» В этом, конечно, можно увидеть желание выстроить определённую связь: «Я журналист, и, напоминая, что вы сами тоже им были, я пытаюсь сблизиться с вами». В нём также можно прочесть собственную мечту, зависть или даже менее благородные чувства. Но в большинстве случаев вопрос раскрыва-

ет, прежде всего, некоторую лень. Человек прочитал в моей биографии, что я был журналистом, и он говорит себе: «Так-так, эта тема будет лёгкой опорой, чтобы начать разговор». Я знаю об этом, потому что на эту дорожку я тоже, бывало, скатывался. Это естественно. Интервью следуют друг за другом, утверждается рутина, и невозможно каждый раз готовить свои вопросы так, как будто ты собираешься встретиться с Жан-Полем Сартром. Тем более что интервьюируемые люди не всегда заслуживают стольких усилий. Начиная с меня. И поэтому, в конце концов, я отвечаю на этот вопрос преимущественно благосклонно, нежели раздражённо.

Однако, если попытку схематизации можно простить, я думаю, что каждый обязан уделить особенное внимание критическому отношению к себе, разрушить свои рабочие привычки и утвердить более высокий уровень требований, сначала с целью персонального развития, но также – чем бы он ни занимался – чтобы заставить эволюционировать профессию. Подобное заявление может показаться идеалистическим – оно, без сомнения, является таковым, – но речь идёт, однако, о том характере убеждения, которое подтолкнуло меня к подготовке этих «Уроков кино», в то время как я мог довольствоваться милым брюзжанием. Их успех во Франции и за рубежом был моим первым источником профессиональной гордости. И поэтому я особенно рад сегодня увидеть их переиздание в единой книге.

В декабре 1995 года журнал *Studio Magazine* отправил ме-

ня взять интервью у Джеймса Грэя, чей первый фильм «*Маленькая Одесса*» произвёл на всех нас огромное впечатление. Поначалу смущённый молодой режиссёр оказался не только выразительным, но и весьма разговорчивым, настолько, что наше часовое интервью превратилось в приятный трёхчасовой обед. На прощание я спросил его, чем он сейчас занимается, и он рассказал, что начал писать сценарий к новому фильму, который выйдет пять лет спустя под названием «*Ярды*», но что его основная деятельность заключается в преподавании кинематографа студентам первого курса UCLA¹.

Должен признаться, моя первая реакция была слегка ревнивой. Восемью годами ранее я сам поступил в киношколу NYU² в надежде, что некоторые из её престижных выпускников – Мартин Скорсезе, Оливер Стоун, Спайк Ли – будут иногда заглядывать к нам в качестве преподавателей. Но этого так и не случилось. И хотя я был в восторге от своих наставников, вплоть до того, что на протяжении многих лет поддерживал с одним из них отношения учителя и ученика, я всегда сожалел, что не смог напрямую воспользоваться просвещённым руководством одного из тех режиссёров, за чьими работами я следил и которыми восхищался, и чьё преподавание, несомненно, было бы более точным и прагматичным. Именно поэтому мысль о том, что студенты Кали-

¹ Калифорнийский университет в Лос-Анджелесе. – Здесь и далее, если не указано иное, примечание автора.

² Университет Нью-Йорка.

форнийского университета в Лос-Анджелесе могли познакомиться с киноискусством благодаря Джеймсу Грэйу, вызывала у меня лёгкую зависть.

Мне пришла в голову мысль предложить Джеймсу посетить его занятия, сделать записи и опубликовать своего рода их конспект в журнале. Не знаю, согласился бы он, но я почти уверен, что главный редактор *Studio* не рассчитывал отпускать меня в университет на целый семестр только ради этого проекта. Однако идея продолжала укореняться.

Должен сказать, что в то время я столкнулся с профессиональной дилеммой. Моей изначальной целью не было стать журналистом. Я хотел работать в кино. И после учёбы в Нью-Йорке я сразу же отправился в Голливуд, убеждённый, что студии скоро будут упрашивать меня снять их следующие блокбастеры. Само собой, всё сложилось иначе, и, несколько месяцев практически на коленях умоляя весь город о работе, я был в восторге, когда мне предложили «престижную» должность читателя сценариев. Хотя эта работа была невероятно утомительной (90 % прочитанных мной сценариев были ужасны), она позволила мне окунуться в самую гущу индустрии. И то, что я увидел вокруг, быстро заставило меня осознать, что я всё ещё очень далёк от того, чтобы писать сценарии или выступать режиссёром собственных фильмов. Мне просто не хватало зрелости. Возможно, у меня не было и необходимого таланта, но я предпочёл пока отложить эту идею.

Когда мои иллюзии рухнули, случай свёл меня с одним из главных редакторов журнала *Studio Magazine*, который предложил мне место в своей команде. Эта идея была одновременно и заманчивой, и пугающей. Заманчивой, потому что есть способы заработать на жизнь и похуже, чем смотреть кино. И пугающей, потому что родители часто говорили мне, что если я не стану режиссёром, то всегда смогу стать критиком – в то время как они находили эту перспективу обнадёживающей, для идеалиста, каким я был, она выглядела как неприемлемый провал. Итак, пообещав себе, что это всего лишь небольшое отклонение от пути к режиссуре, я в результате начал работать в *Studio*, и этот опыт оказался фантастическим. Я научился смотреть на кино по-другому, лучше анализировать и объяснять, что мне нравится или не нравится в том или ином фильме. И, самое главное, у меня как у журналиста появилась возможность брать интервью у людей, с которыми я никогда не мог представить встречи.

Хотя это «отклонение» оказалось длиннее, чем я ожидал, я остался в глубочайшей уверенности, что я скорее режиссёр, чем журналист, и после семи лет просмотра фильмов мне показалось, что пора снова попытаться снять картину.

Само собой, я очень переживал, оставляя стабильную работу и снова погружаясь в неизвестность. Можно сказать, я оцепенел. Я не держал в руках камеру почти десять лет, а мои занятия по киноискусству были лишь далёким воспоминанием. Мне нужен был кто-то, кто освежит память и вернёт

меня в процесс. Именно в этот момент было проведено то самое интервью с Джеймсом Грэм.

После этой встречи мне вдруг стало очевидно, что я нахожусь в идеальном положении, чтобы пересмотреть и усовершенствовать своё кинообразование. До этого я всегда подходил к интервью сугубо с журналистской точки зрения. Но я понял, что могу отнестись к ним и как режиссёр. И вместо того чтобы задавать режиссёрам вопросы, на которые они уже сотни раз отвечали («Каково это – работать с тем или иным актёром?»), почему бы не спросить их о чём-то более простом и конкретном, например: «Как вы решаете, где поставить камеру для того или иного кадра?»

Так родилась идея этих «Уроков кино», которые я убедил главного редактора *Studio* опубликовать в журнале. Конечно, я беспокоился, что наши читатели, которые покупали *Studio* в основном из-за его глянцевой стороны, сочтут этот новый подход слишком техничным и специализированным. Но, признаюсь, движимый более эгоистичными мотивами, я запустил свой проект и начал с формирования точного списка вопросов, которые хотел задать каждому режиссёру. Они охватывали как общие темы, например, «Кино – это средство выражения или средство исследования?», так и более узкие, например, «Какие объективы вы предпочитаете?».

В какой-то момент мне захотелось задать разные вопросы разным режиссёрам. Но, думаю, это было бы ошибкой, и мне быстро стало ясно, что самое интересное в этих интервью –

это то, как они продемонстрировали, что у каждого режиссёра есть своё решение одной и той же проблемы и что все они правы.

Решить, у каких режиссёров я хотел бы взять интервью, было несложно. Оставив в стороне личные предпочтения и полагаясь исключительно на объективные критерии качества, я быстро составил список из 70 имён. К сожалению, чем известнее режиссёр, тем больше он работает и тем меньше он доступен, особенно для интервью. На самом деле, единственный момент, когда можно надеяться поймать его больше чем на 30 минут, – это когда ему приходится заниматься продвижением его нового фильма. Итак, если вы хотите знать, по какой неясной логике я выбрал двадцать представленных в этой книге кандидатов из списка, содержащего 70 имён, ответ прост: это были первые двадцать, с которыми мне удалось связаться.

Думаю, могу с уверенностью сказать, что все режиссёры ценили эти интервью, которые позволяли им на мгновение отвлечься от утомительных рекламных комментариев и поговорить о том, что действительно является сутью их работы. Некоторые в шутку говорили, что я пытаюсь выведать их секреты, но все с энтузиазмом подыгрывали. Конечно, встреча с этими режиссёрами посреди промотура не была лишена недостатков, особенно в плане доступности. Мне редко удалось поговорить с каждым из них больше часа-двух. Но их безупречное владение темой и оперативность, с которой они

отвечали на мои вопросы, с лихвой компенсировали нехватку времени. Вуди Аллен, например, ответил на мои двадцать вопросов всего за полчаса, а опубликованный текст представлял собой практически дословную расшифровку его высказываний, что должно дать вам представление об их точности.

Вопреки моим первоначальным опасениям, читатели *Studio* оценили эти «Уроки кино» и написали мне, чтобы вдохновить меня на их продолжение. Кажется, я недооценил любопытство киноманов относительно того, как снимаются фильмы, которые они видят. Кроме того, я считаю, что им понравилась лаконичность этих интервью. Я знаю, что для пуриста немислимо изложить мысли режиссёра менее чем на 500 страницах. Но некоторые простые смертные, включая меня, признаюсь, не всегда находят время или желание читать целый «кирпич» о каждом интересующем их режиссёре.

На сегодняшний день у меня есть только два серьёзных сожаления по поводу этих «Уроков». Первым разочарованием стало то, что я не смог взять интервью у Сэмюэла Фуллера, который жил в Париже до своей смерти в 1997 году. Второе – я до сих пор не смог взять интервью у Джеймса Грэя, который стоял у истоков этой идеи.

Однако моментов удовлетворения было немало. Например, в тот день, когда Жан-Пьер Жёне признался мне, что следовал всем моим советам с самого начала и даже пытался – безуспешно – использовать некоторые советы Дэвида Лин-

ча на практике в фильме «*Чужой 4: Воскрешение*». Или когда Тим Бёртон, восхищённый беседой, предложил мне собрать все эти интервью в книгу.

Как ни странно, эта идея до того момента не приходила мне в голову. Вероятно, потому, что, как я уже объяснял, меня не тянет к литературе. И, честно говоря, я почти никогда не открывал ни одну из книг, рекомендованных мне во время учёбы в киношколе. Однако, будучи человеком, не боящимся парадоксов, я нашёл эту идею привлекательной. По счастливому стечению обстоятельств несколько месяцев спустя меня пригласили на фестиваль в Авиньоне/Нью-Йорке³, которым руководил техасец с заразительной энергией по имени Джерри Рудс. Между показами я спросил Джерри, как он проводит остаток года, и он рассказал, что работает в литературном агентстве *Fifi Osgard* в Нью-Йорке, где подыскивает для них всевозможные книжные проекты. После этого всё разворачивалось довольно быстро. В октябре 2002 года первое издание «Уроков кино» было опубликовано в США под названием «Мастер-классы кинорежиссёров». С тех пор произведение продавалось во многих странах (Англии, Испании, Италии, Бразилии, Японии, Корее и других) и, похоже, стало настольной книгой для всех студентов-кинематографистов (я был особенно горд найти её в от-

³ Ежегодный кинофестиваль, на котором продвигают французское и американское независимое кино. Проходит в Авиньоне (Франция) и Нью-Йорке (США) с 1984 года. – *Прим. науч. ред.*

деле кино в книжном магазине Нью-Йоркского университета). Успех книги был настолько велик, что вскоре возникла необходимость во втором издании, хотя на его подготовку у меня ушло четыре года, поскольку другие проекты начали серьёзно поглощать моё время и силы.

Должен уточнить, что на фестиваль в Авиньоне/Нью-Йорке я поехал уже не как журналист, а как режиссёр. В 1997 году я покинул *Studio Magazine*, чтобы заняться сценарным мастерством, в 1998 году снял свой первый короткометражный фильм *De source sûre*⁴, а в 2000 году – *Demain est un autre jour*⁵. Три года спустя я снял свой первый полнометражный фильм «*Ложь, измена и тому подобное...*», а затем картину «*Мольер*», вышедшую в 2007 году. Сейчас, когда я пишу эти строки, я только что закончил съёмки фильма «*Маленький Николья*» – проекта, над которым работал два с половиной года. Кажется вполне естественным в заключение ответить на вопрос, который вы наверняка задаёте себе: чувствую ли я, что эти уроки принесли пользу лично мне в моей режиссёрской работе?

Ответ, очевидно, да. В каждом моём фильме эти уроки сэкономили мне время. Я использовал их как своего рода чек-лист, который перечитывал перед съёмками, чтобы убедиться, что ничего не забыл, или с целью найти решения кон-

⁴ В пер. «Источник» либо «Достоверный источник». – Прим. науч. ред.

⁵ В пер. (французская пословица) «Завтра будет другой день» или «Завтра наступит новый день». – Прим. науч. ред.

кретных проблем. Но прежде всего они снабдили меня уверенностью, показав, что не существует единственно верного способа снимать кино. Каждый может – и должен – подходить к режиссуре по-своему. Всё, что нужно, – это точка зрения, инстинкт и решимость. Конечно, талант тоже необходим. Но не обязательно настолько, как принято считать. Например, Мартин Скорсезе и Жан-Люк Годар⁶, несмотря на свой блестящий талант и впечатляющие познания в кино, не проснулись однажды утром со всеми этими знаниями. Они приобрели их за годы работы и через опыт. Это я и попытался продемонстрировать в этой книге через прагматичный подход этих режиссёров.

Независимо от того, хотите ли вы сами встать за камерой или просто узнать больше о фильмах, которые собираетесь посмотреть, я надеюсь, что эти уроки будут для вас так же полезны, как и для меня.

Лоран Тирар

Июнь 2009 года

⁶ Французский кинорежиссёр, продюсер, сценарист, кинокритик. Один из главных режиссёров периода французской новой волны в кино. – *Прим. науч. ред.*

Слова кинематографистов

МАРТИН СКОРСЕЗЕ

«Всё сводится к одному вопросу: вам есть что сказать?»

ПЕДРО АЛЬМОДОВАР

«Займствование является ошибкой. Оправданно только воровство».

СИДНИ ПОЛЛАК

«У актёра нет необходимости понимать, что он делает».

ЖАН-ПЬЕР ЖЁНЕ

«Цель любого режиссёра – нарушать правила».

ДЖОН БУРМЕН

«Географическое пространство может послужить для иллюстрации чувств».

ВУДИ АЛЛЕН

«Когда я прихожу на площадку, я ничего не знаю».

ЭМИР КУСТУРИЦА

«Надо делать каждый фильм так, как будто он первый».

ДЖОЭЛ И ИТАН КОЭНЫ

«Лучшие актёры приносят свои собственные идеи».

ВИМ ВЕНДЕРС

«Обязанность режиссёра-постановщика – иметь желание рассказывать».

КЛОД СОТЕ

«Фильм – это прежде всего атмосфера».

ДЭВИД ЛИНЧ

«Режиссёр должен думать одновременно мозгом и сердцем».

БЕРНАРДО БЕРТОЛУЧЧИ

«Я стараюсь прокрутить мои планы во сне ночью перед съёмками».

ОЛИВЕР СТОУН

«Фильм – это точка зрения. Остальное не более чем декорация».

ЛАРС ФОН ТРИЕР

«Каждый фильм создаёт свой собственный язык».

ВОНГ КАР-ВАЙ

«В моём представлении, декорации появляются до истории».

ДЭВИД КРОНЕНБЕРГ

«Актёры эволюционируют в реальности, которая им присуща».

ТАКЕШИ КИТАНО

«Фильм – это словно ящик с игрушками».

ТИМ БЁРТОН

«На площадке все мне говорят „нет“».

ДЖОН ВУ

«Я строю свои фильмы на невидимой музыке».

ЖАН-ЛЮК ГОДАР

«Ты хочешь снимать кино? Возьми камеру».

МИЛОШ ФОРМАН

«В кино техника должна быть невидимой, как во время сеанса магии».

БЕРТРАН БЛИЕ

«Настоящий инструктаж актёров происходит до съёмок фильма».

МАТЬЁ КАССОВИЦ

«Постановка должна подстраиваться под сюжет, а не наоборот».

СТИВЕН СОДЕРБЕРГ

«Визуальная взаимосвязь не является главной. Лишь эмоциональная взаимосвязь является важной».

ЖАН-ЖАК АННО

«Делать всё, чтобы актёр чувствовал себя комфортно, значит оказывать огромную услугу самому себе».

КЛОД ШАБРОЛЬ

«Каждый должен создать свой стиль, отдавая дань уважения тому, что было сделано ранее».

АТОМ ЭГОЯН

«Я думаю, что язык кино – тот же, что и у наших снов».

ПАТРИС ЛЕКОНТ

«Всегда надо иметь для каждой части настоящий проект постановки».

ЖАК ОДИАР

«Во время съёмок режиссёр-постановщик является са-

МЫМ УЯЗВИМЫМ ЧЕЛОВЕКОМ».

КЛОД ЛЕЛУШ

«Моя навязчивая мысль – запечатлеть жизнь моей камерой».

ДЕНИ АРКАН

«Каждый мой фильм – это моё обязательство».

МАЙКЛ МАНН

«Я контролирую всё, и я всё контролирую, потому что я хочу, чтобы были сюрпризы».

АНДРЕ ТЕШИНЕ

«Я отправляюсь в каждый фильм, как отправляются в путешествие».

РОМАН ПОЛАНСКИ

«Кино – это длинная серия фотографий, которые проходят в ритме двадцати четырёх изображений в секунду».

КЛЕР ДЕНИ

«Каждый фильм питается разочарованиями предыдущего».

ДЖИМ ДЖАРМУШ

«Сама суть работы кинематографиста заключается в том, чтобы найти хорошую связь между тем, что ты хочешь сказать, и способом это показать».

КЛОД МИЛЛЕР

«Если и полезно узнать правила, то лишь для того, чтобы затем попытаться их нарушить».

АЛЕХАНДРО ГОНСАЛЕС ИНЬЯРРИТУ

«Я не люблю фильмы, где режиссёр создаёт дистанцию между камерой и сюжетом».

АРТУР ПЕНН

«Ключ к постановке – воображение».

NB: представленные фильмографии не являются исчерпывающими. Как правило, короткометражные и документальные фильмы не приведены. Оригинальные названия указаны в скобках.

Мартин Скорсезе

Родился в 1942 году в Нью-Йорке

До сих пор сложно в полной мере оценить влияние Мартина Скорсезе на кинематограф за последние тридцать лет. Некоторые режиссёры – хорошие рассказчики, другие – превосходные техники. Мартин Скорсезе сочетает в себе оба эти качества. И со времён «Злых улиц» точность и энергия его режиссуры продолжают очаровывать зрителей и вдохновлять каждое новое поколение кинематографистов. Поэтому в августе 1997 года я с некоторым волнением вошёл в офис съёмочной группы на Парк-авеню в Нью-Йорке, где должна была пройти эта встреча. И я не был разочарован. Обладая энциклопедическими знаниями и потрясающей способностью синтезировать информацию, Мартин Скорсезе одинаково искусен как в разговорах о своём ремесле, так и в его практике. Однако интервью началось не в самых лучших условиях: я только что прервал его посреди монтажа фильма «Кундун», и он немного потерял терпение. Но он быстро сконцентрировался на моих вопросах и отвечал на них с такой стремительностью, что я был рад, что успел всё записать на кассету.

Примерно во время работы над фильмами «Последнее искушение Христа» и «Цвет денег» я преподавал кино в Колумбийском и Нью-Йоркском университетах – вернее, я хо-

дил к студентам, которые снимали свои фильмы, и давал им отзывы и советы. Как правило, самая большая проблема в их проектах заключалась в том, что я назвал бы замыслом, то есть в том, что режиссёр пытался передать своим фильмом. Существует несколько факторов, которые могут выявить эту проблему, но, я считаю, наиболее очевидным является расположение камеры. Эти студенты не могли ответить на фундаментальный вопрос, с которым сталкивается каждый режиссёр: где следует расположить камеру, чтобы кадр мог показать то, что он должен показать? И не только этот кадр, но и следующий, и так далее, и как каждый кадр, будучи собранным вместе с другими, в конечном итоге позволит выразить вашу идею. Это может быть чисто физическая идея – человек входит в комнату и садится в кресло – или, наоборот, нечто более тематическое, то есть философское размышление или психологическое наблюдение. Но во всех случаях вы неизменно возвращаетесь к одной и той же отправной точке: куда следует направить камеру, чтобы передать то, что вы хотите сказать? Поэтому, возможно, проблема многих студентов и молодых кинематографистов заключается именно в том, что им нечего сказать! И именно поэтому их фильмы либо очень малоизвестны, либо традиционны и довольно сильно коммерчески ориентированы. Поэтому я думаю, что первый вопрос, который вы действительно должны задать себе, если хотите снять фильм, это: «Есть ли мне что сказать?» И это не обязательно что-то буквальное, что-то,

что переводится в диалог. Иногда вы можете просто хотеть передать чувство или эмоцию. Этого достаточно. И это далеко не самое простое дело в мире.

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.