



MASTERCLASS

МАРТИН СКОРСЕЗЕ

УЧИТ КИНЕМАТОГРАФИИ



ВВЕДЕНИЕ

ОБ ЭТОЙ КНИГЕ

Команда MasterClass создала эту книгу в качестве дополнения к классу Мартина. К каждой главе прилагаются дополнительные материалы, обзоры и задания. Упражнения в этой книге дополняют друг друга, так чтобы вы в конечном счете получили знания для создания короткометражного фильма.

MASTERCLASS СООБЩЕСТВО

Мы рекомендуем вам поделиться работой и обсудить материалы курса с одноклассниками на портале **The Hub**. Вы также можете связаться с другими студентами в разделе обсуждения под каждым видеоуроком.

НЕОБХОДИМЫЕ МАТЕРИАЛЫ

Чтобы быть активным участником мастер-класса Мартина, вам потребуется блокнот, чтобы записывать идеи, возникающие по ходу уроков.

О Мартине Скорсезе

Мартин Скорсезе родился в 1942 г. в Нью-Йорке и вырос в районе Маленькая Италия, который впоследствии стал источником вдохновения для ряда его фильмов. Скорсезе получил степень бакалавра на факультете кино и связи в 1964 году, затем степень магистра в той же области в 1966 году в Нью-Йоркском университете кино. За это время он снял многочисленные призовые короткометражки, включая *Бритье по-крупному*. В 1968 году Скорсезе снял свой первый художественный фильм под названием “*Кто стучится в дверь ко мне?*”

Он работал помощником директора и специалистом по монтажу при съемке документального фильма *Вудсток* в 1970 году и получил признание критиков и публики за фильм 1973 года *Злые улицы*. Скорсезе создал свой первый документальный фильм *Итало-американец*

в 1974 г. В 1976 году фильм Скорсезе *Таксист* был удостоен Золотой пальмовой ветви на Каннском кинофестивале. После Скорсезе снял *Нью-Йорк, Нью-Йорк* в 1977 году, *Последний вальс* в 1978 году и *Бешеный бык* в 1980 году, получивший восемь номинаций на премию Оскар, включая категории “лучший фильм” и “лучшая режиссура”. Далее Скорсезе снял *Цвет денег*, *Последнее искушение Христа*, *Славные парни*, *Мыс страха*, *Казино*, *Кундун*, *Век невинности* и ряд других фильмов.

В 1996 году Скорсезе завершил четырехчасовой документальный фильм *История американского кино от Мартина Скорсезе* вместе с со-режиссером Майклом Генри Уилсоном. Документальный фильм был заказан Британским институтом кино в честь столетия со дня рождения кино.

В 2001 году Скорсезе выпустил *Мое путешествие по Италии*, эпический документальный фильм, в котором любовно отразил свою любовь к итальянскому кино. Его давний проект, *Банды Нью-Йорка*, был выпущен в 2002 году, получив многочисленные награды критиков, включая премию Золотой глобус за лучшую режиссуру.

В 2003 году PBS транслировать семисерийный документальный сериал *Мартина Скорсезе представляет: Блюз*. Фильм *Авиатор* был выпущен в декабре 2004 года и получил пять наград Академии в дополнение к Золотому глобусу и награду BAFTA за лучший фильм. В 2005 году *Нем пути назад: Боб Дилан* был показан в рамках серии *American Masters* на PBS. В 2006 году *Отступники получили* признание критиков и удостоились похвалы Гильдии режиссеров Америки, Золотого глобуса, критиков Нью-Йорка, Национального совета кинокритиков США и Выбор критиков за лучшую режиссерскую работу в дополнение к четырем наградам Академии, включая лучший фильм и лучшую режиссуру. Документальный фильм Скорсезе *The Rolling Stones. Да будет свет* был выпущен в 2008. В феврале 2010 г. вышел *Проклятый остров*. Скорсезе также выпустил два документальных фильма: лауреат премии Пибоди *Элиа Казан: письмо к Элиа* на PBS и *Публичные выступления* о писательнице Фран Лейбовиц для канала НВО.

Документальный фильм Скорсезе для НВО *Джордж Харрисон: Жизнь в материальном мире* был выпущен в 2011 году и получил награду Эмми в тот же самый год, как его фильм *Уго* был номинирован на премию Оскар и получил Золотой глобус за лучшую режиссуру. Фильм выиграл пять наград Академии, а также награду за лучший фильм Американского института киноискусства. Он также поработал в качестве исполнительного продюсера для сериала канала НВО *Подпольная империя* (он также снял для сериала пилотный эпизод). Сериал впоследствии выиграл премию Эмми и Золотой глобус за лучший телевизионный драматический сериал, а Скорсезе получил награды Эмми и Гильдия режиссёров Америки за режиссуру. Фильм Скорсезе *Волк с Уолл-Стрит* получил его 11-ю премию Гильдии режиссеров Америки и 8-ю

номинацию на премию Оскар за лучшую режиссуру.

В 2014 году HBO представил документальный фильм *The 50 Year Argument*, снятый в честь 50-летия журнала *The New York Review of Books* режиссером Скорсезе и его давним документальным редактором Дэвидом Тедески. В 2016 году HBO транслировал сериал *Vinyl* для которого Скорсезе снял пилотный эпизод и выступил в качестве исполнительного продюсера вместе с Миком Джаггером. Личный проект Скорсезе, который он вынашивал в течение тридцати лет, *Молчание*, был снят на основе романа Сюсаки Эндо и выпущен в декабре 2016 года. В настоящее время Скорсезе работает над своим следующим фильмом - *Ирландец* с участием Роберта де Ниро, Аль Пачино и Джо Пешы, а также над проектом *The Rolling Thunder Revue* о туре Боба Дилана 1975 года.

Дополнительные награды и почести Скорсезе включают Золотого Льва Венецианского кинофестиваля (1995), премию AFI Life (1997), статус почетного члена кинообщества Линкольн-центра (1998), премия за заслугу DGA (2003), награда Почетного Легиона (2005), почетная награда Кеннеди-центра (2007) и награда HFPA (2010). В 2012 году Скорсезе был удостоен почетной награды Ассоциации кинокритиков,

а также награды Британской академии кино и телевизионных искусств (BAFTA) вкупе с Академией Fellowship. Совсем недавно он получил премию Imperiale Praemium от императора Японии.

Скорсезе является основателем и председателем The Film Foundation, некоммерческой организации, созданной в 1990 году и занимающейся сохранению и защите истории кинофильмов. В 2007 году Скорсезе основал Всемирный кинопроект по сохранению, восстановлению и распространению забытых фильмов со всего мира. Учебная программа фонда, *История кино*, распространяется бесплатно более чем в 100000 учреждениях среднего и высшего образования в США.

В 2014 году фонд запустил проект *Мартин Скорсезе представляет: Шедевры польского кино*, серию из 24 отреставрированных классических польских фильмов. На сегодняшний день серия была показана в Австралии, Канаде, Китае, Индии, Польше, Испании, Швеции, Великобритании и Соединенных Штатах.



2.

НАЧАЛО

“Вы действительно должны знать старые работа, старых мастеров ... Вы должны увидеть и пережить их как можно полнее. Не смотрите фильмы, чтобы учиться на них. Посмотрите фильмы, чтобы понять, отзываются ли они в вас, интересны ли они вообще для вас” - Мартин Скорсезе

ПОДРАЗДЕЛЫ

- Следуйте своему призванию
- Смотрите старых мастеров

ОБЗОР ГЛАВЫ

И церковь, и кино глубоко укоренились в жизни Мартина, и его желание рассказывать истории сформировалось благодаря обоим этим мирам. В детстве в конце 1940-х и начале 1950-х Мартин ходил в кино со своими родителями и братом. Он влюбился в увиденные фильмы, чудесные образы и истории, но мир кино все равно казался ему невероятно далеким и неприступным. Вместо этого молодой Мартин стремился стать священником. Дело в том, что Мартин видит кинематограф и священство как приверженность определенным способам жизни. Моральные и духовные конфликты (и вера и сомнение, которые сопровождают их) Мартин начал осознавать еще в раннем возрасте, и затем продолжили играть важную роль в его фильмах.

Мартин рекомендует вам смотреть кино старых мастеров - фильмы, на которых он рос. Он считает, что у них многому можно научиться, но вы не должны обязательно подходить к ним с этой целью. Вместо этого, стоит понять, как эти фильмы отзываются в вас, вызывают ли любопытство или интерес. Вы должны знать историю среды, в которой хотите работать, и Мартин подчеркивает, что сохранение фильмов необходимо для того, чтобы история была доступна.

В конечном счете, считает Мартин, важно знать о фильмах, которые были до вас и переосмысливать их, возможно даже отбрасывая эти фильмы, если они не влияют и не действуют на вас. Мартин призывает вас посмотреть фильмы старых мастеров на большом экране, пусть даже проще всего смотреть их дома. В детстве, Мартин посмотрел фильмы Майкла Пауэлла и Прессбургера по телевидению в урезанных черно-белых версиях. После он нашел эти усеченные версии даже более интригующими и освобождающими. Мартин решил стать режиссером потому, что всегда хотел быть честным с самим собой, и он призывает и вас следовать своему призыву

ПОДРОБНЕЕ

Мартин упоминает Макса Офюльса, немецкого режиссер, бежавшего во Францию в 1933 году после прихода нацистов к власти, а затем эмигрировал в Соединенные Штаты. Работа Офюльса также оказала мощное влияние на Стэнли Кубрика. Посмотрите какие-нибудь фильмы Офюльса. Не надо настраиваться на шедевр, просто посмотрите кино и отметьте, какие элементы его кино сильнее всего повлияли на вас.

2. НАЧАЛО

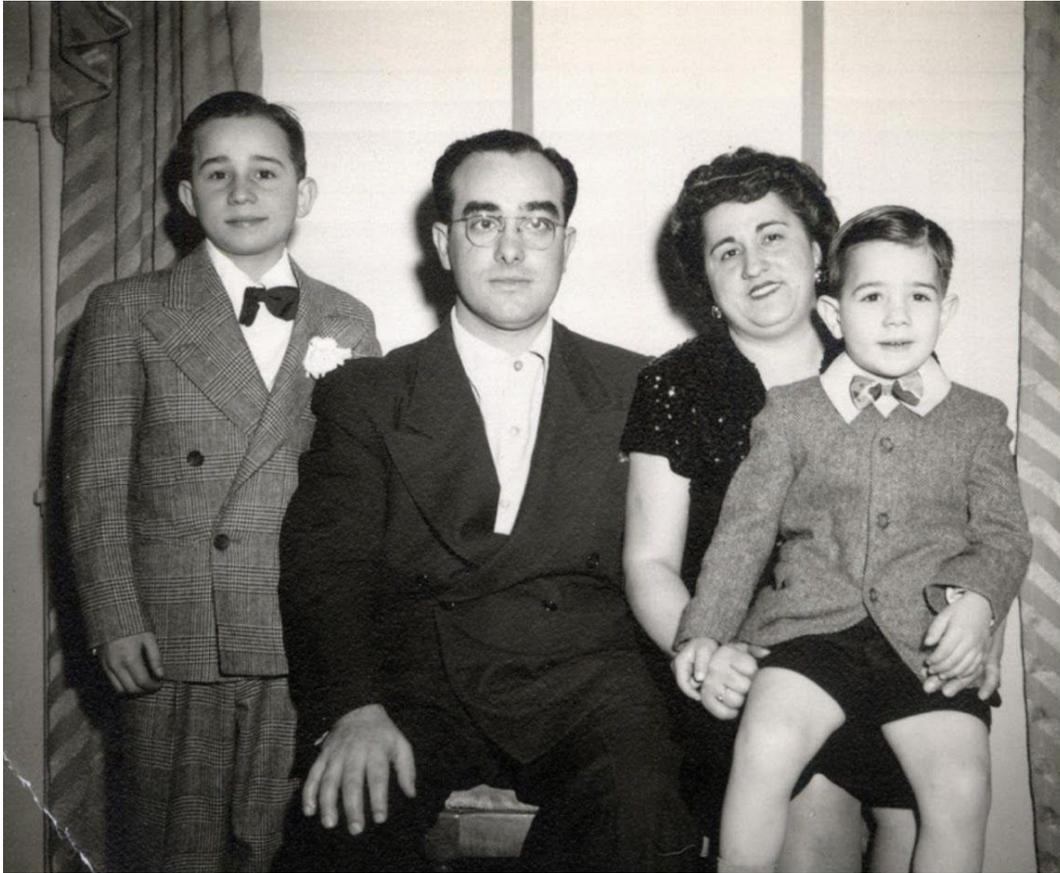
УЗНАЙТЕ БОЛЬШЕ

- Мартин нашел раннее вдохновение в фильмах Майкла Пауэлла и Прессбургера, таких как *Красные ботинки* (1948). Посмотрите какие-нибудь из этих фильмов, чтобы понять, отзываются ли они в вас.
- Погрузитесь в среду, в которой рос Мартин и представьте, как он рисует раскадровки для фильмов у себя в голове в своей квартире №253 на улице Элизабет. [Кликните сюда](#), чтобы исследовать квартирный дом между Ист-Хьюстон и Принс, где Мартин жил до 23 лет. Либо прочитайте [эту статью](#), в которой Мартин и его старые соседи обсуждают визуальную и культурную среду своего детства.

ЗАДАНИЯ

- Поищите фильмы старых мастеров. Подпишитесь на теле- или интернетканал, посвященный классическому кино. Это в том числе Turner Classic Movies (TCM) и FilmStruck. Также, пусть качество изображения уступает платной подписке, вы можете рассмотреть [Цифровую библиотеку Интернет-архива](#), в которой 5000 фильмов со всего мира. [Классика кино онлайн](#) - еще один бесплатный вариант.
- Многие режиссеры и художники используют доску вдохновения для развития непосредственной личной связи с изображениями и историями из далекого мира. Создайте одну такую доску, используя пробковую доску, пустую стену в рабочем кабинете или ноутбук. Собирайте кадры из любимых фильмов, фотографии костюмов и локаций, которые вы хотели бы увидеть в своих фильмах, или символы, которые вы считаете интересными. Доски вдохновения - вещь гибкая, поэтому уделяйте ей время во и после курса.
- Поделитесь фото вашей доски вдохновения на портале [The Hub](#) и оцените работы других студентов. Есть ли у вас единомышленники? Может быть, стоит с ними скооперироваться?

2. НАЧАЛО



Сверху вниз, слева направо: Скорсезе с семьей, около 1946 года; с братом и отцом, 1956 год; с сестрой и мамой, 1956 г.

3.

ОБРАЗОВАНИЕ МАРТИНА

«Вы не научитесь снимать кино в школе. У вас может появиться возможность снять фильм. Самое замечательное в киношколе - это вдохновение и уверенность, которую вы можете обрести» - Мартин Скорсезе

ПОДРАЗДЕЛЫ

- Учитесь в работе
- Найдите свой индивидуальный стиль
- Ценность и значение кадра
- Настоящий Учитель даст вам уверенность

ОБЗОР ГЛАВЫ

Когда Мартин начал свою образование в Нью-Йоркском университете в начале 1960-х, введение в кино длилось два семестра. Курс преподавал Хейг Манукян - профессор с быстрой речью и беспощадным характером, которым Мартин восхищался. На второй год обучения, Мартин записался на вводный курс кинопроизводства под названием Sight and Sound (Изображение и звук). Он научился снимать на черно-белую 16-миллиметровую камеры и узнал основы кинопроизводства - основы работы с объективами и освещением. Серия небольших упражнений завершились в итоге трех-четырёх минутным фильмом в конце семестра.

Профессор Манукян находился под сильным влиянием европейского кино, особенно итальянского неореализма. Он сосредоточился на фильмах, снятых художниками с неповторимыми индивидуальными голосами. Он не позволял своим ученикам снимать, пока те сами не написали сценарий для своего фильма. Он призывал своих учеников оберегать искру оригинальности, которая привела их в кино, от влияния других видов кинематографа.

Профессор Манукян хотел, чтобы его студенты поняла потенциал движущегося изображения и монтажа. Манукян настойчиво подчеркивал ценность кадра, и Мартин действительно осознал важность этой концепции при монтаже фильма. Внезапно он применил кадр, предназначавшийся для совершенно другой части фильма, и в новой роли этот кадр обрел больше смысла. Мартин вспоминает своего профессора как искру, которая дала ему вдохновение создавать фильмы. Он дал Мартину уверенность для того, чтобы стать кинорежиссером, и Мартин считает, что это, наряду с вдохновением, - самый большой подарок, который учитель только может дать вам.

Узнайте больше

- Посмотрите работы итальянских неореалистов вроде Роберто Росселлини и Витторио Де Сика, а также ранние фильмы Лукино Висконти и Федерико Феллини. Также посмотрите произведения французских режиссеров новой волны, таких как Франсуа Трюффо и Жан-Люк Годар. Сможете ли вы проследить влияние Росселлини на их фильмы?

3.

ОБРАЗОВАНИЕ МАРТИНА

ЗАДАНИЯ

- Выберите три сцены и разберите их кадр за кадром. Это могут быть сцены из ваших любимых или ненавистных фильмов, или же из фильмов, которые вы хотели бы лучше понять. После того, как вы выберете сцены, просмотрите их несколько раз от начала и до конца. Затем в деталях опишите каждый монтажный кадр (то есть каждый отрывок между двумя точками редактирования). Опишите действие, кадрирование, движение камеры, что находится в фокусе, а что нет - опишите все, что видите. К тому времени, как вы закончите это упражнение, у вас будет более глубокое понимание, какую роль каждый кадр играет в построении убедительной сцены. Если вам не знакома терминология, вот ряд ресурсов в помощь:
- [Нажмите здесь](#), чтобы открыть статью по типам кадров и ракурсов камеры.
- [Кликните сюда](#), чтобы открыть статью по стандартным движениям камеры.
- Если вы новичок, также стоит взглянуть на [онлайн-гlossарий Британского института кино](#), в котором описаны термины кинопроизводства..



Профессор Нью-Йоркского университета, Хейг Манукян, преподаватель Мартина Скорсезе по киноискусству

4.

ПОИСК СОБСТВЕННОГО ТВОРЧЕСКОГО ПРОЦЕССА

«Вот какое дело: нужно оставаться открытым. Вы должны быть открыты к тому, что происходит прямо перед вами, вокруг вас, в каждый момент, когда вы видите сцену, когда вы работаете на сцене с командой и с актерами» - Мартин Скорсезе

ПОДРАЗДЕЛЫ

- Нет четко установленного процесса работы
- Будьте открыты при создании фильма

ОБЗОР ГЛАВЫ

Нет какого-то единственного верного способа создания фильма, нет классического примера из учебника, который нужно повторять раз за разом. Лучший совет, который может вам дать Мартин - подогнать все под ваше видение, а затем просто приступить к работе. Каждый режиссер должен найти свой собственный процесс, чего может достичь, лишь снимая фильм. Сам Мартин в процессе съемки позволяет своим фильмам обрести самостоятельность. Это единственный способ съемки, в которой может случиться какая-то особая счастливая случайность с актерами, камерой или освещением. Вы, конечно, постараетесь продумать все детали заранее - объективы, монтажные переходы, движения камеры, работу с костюмерами и художниками-постановщиками, чтобы ваше видение стало реальностью, но вы все равно должны оставаться открытыми для неожиданных событий, которые могут добавить сцене новое значение.

Пример такого непредвиденного случая может быть найден в *Славных парнях*, в сцене, где Стекс, которого играет Сэмюэл Л. Джексон, был убит. Когда Джо Пеши произносит импровизированную шутку в середине сцены, Мартин оказался в состоянии развить и более глубоко понять ужасающий темный юмор истории и внутреннюю жизнь героев.

Подобные моменты неоднократно случались на протяжении всех съемок *Славных парней*. Они также имели место и при монтаже, когда Мори продолжает спрашивать Джимми о его деньгах в баре. Джимми, которого играет Роберт Де Ниро, оглядывается и начинает задумываться, почему он должен с кем-то делиться деньгами. Мартин решил сфокусировать камеру на Де Ниро и снимать со скоростью 32 кадра в секунду. При монтаже, когда видеоряд синхронизировался под музыку для этой сцены - песня "Sunshine of Your Love" группы Cream - Скорсезе обнаружил, что гитарный рифф попал прямо в тот момент, когда зажигаются глаза Де Ниро. Это был именно тот момент, который они искали.

Иногда лучшие режиссерские решения возникают в процессе монтажа. Когда Мартин и его звуковой редактор для фильма *Бешеный бык* Фрэнк Уорнер пытались выяснить новые способы выразить звук удара перчатки или гула в голове боксера после попадания, Уорнер в конце концов предложил вообще убрать звук, и Мартин согласился. Сочетание планирования и воображения проходит долгий путь, как на съемочной площадке, так и в комнате редактирования.

4.

ПОИСК СОБСТВЕННОГО ТВОРЧЕСКОГО ПРОЦЕССА

ПОДРОБНЕЕ

- Подумайте, каков ваш творческий процесс при решении задач, не связанных с кинопроизводством. Например, как вы подходите к написанию и выполнению проектов на работе или в университете? Вы всегда начинаете с набросков или вы обычно просто накидываете мысли и идеи без какого-либо плана? Как вы в целом справляетесь с физической работой вроде сборки мебели или ремонта сломанных вещей? Вы следуете инструкциям шаг за шагом, или же вы цените свободу, и сами выбираете, над чем работать в первую очередь? Подумайте о том, как вы подходите к решению задач - как творческих, так и механических - это поможет вам понять, каков ваш тип мышления и с какими проблемами вам проще всего справляться. Это также поможет вам понять, с какими типами людей вам будет лучше всего работать. Для того, чтобы снимать фильмы, вам потребуются оба полушария мозга, так что чем раньше вы поймете, как вам лучше всего работается, тем проще вам будет в будущем, когда вы начинаете снимать свой короткометражный фильм. После того, как вы обдумаете эту тему, послушайте [это интервью](#) с режиссером Стэнли Кубриком, в котором он описывает, какие способности решать проблемы необходимы при создании фильмов.

ЗАДАНИЕ

- Начните мозговой штурм, и обдумайте короткометражный фильм, который вы хотите снять. На этой ранней стадии своего проекта подумайте, знаете ли вы, чего надеетесь достичь своим фильмом? Есть ли история, которую вы горите рассказать, или техника схемки, которую вы знаете и хотите опробовать? После завершения мастер-класса Мартина, вы сможете вернуться к своим идеям и оценить, как изменилось ваше мышление.

5.

КАК ИСПОЛЬЗОВАТЬ СВОЕ ВЛИЯНИЕ

«Я всегда считал, что попытка посмотреть фильм в первый раз и одновременно изучать его не работает. Фильм либо работает на вас либо нет» - Мартин Скорсезе

ПОДРАЗДЕЛЫ

- Опирайтесь на работы других режиссеров
- Прямые отсылки на другие фильмы

ОБЗОР ГЛАВЫ

Движущееся изображение уклончиво и иллюзорно. События или визуальные элементы сцены могут отличаться в вашей памяти от реальности. Или вы можете заметить монтаж или движение камеры, который были незаметны при первом просмотре. Поэтому Мартин рекомендует вам смотреть фильмы, которые вы хорошо знаете, для того, чтобы лучше понять их глубину.

Когда Мартин был молод, у него редко была возможность увидеть фильм во второй раз. Если кино не показывали по телевидению или не повторяли в кинотеатре, ему приходилось опираться на память, склеивая секвенции изображений и сцен у себя в голове. Мартин перевел эти воспоминания на бумагу, чтобы сохранить их и сделать их осязаемыми. Конкретные образы, задержавшиеся в подсознании Мартина, активно повлияли на кадры в его фильмах.

Создание отсылок к другим фильмам было популярно у Скорсезе и его современников, причем не только в США, но и по всему свету. Они наполнили свои собственные фильмы символами уважения и почитания великих режиссеров вроде Говарда Хоукса или Альфреда Хичкока. Жанры также оказали сильное влияние на Мартина, особенно вестерны, которые он использовал как основы для диалога персонажей в фильме *Кто стучится в дверь мою?* (1968). Размещая отсылки на другие фильмы в рамках своих собственных работ, Мартин и его коллеги кинематографисты проверяли друг друга, бросали вызов друг другу, призывая найти намеки на кино, которое они так глубоко уважали.

Посмотрите следующие фильмы:

- Начальная сцена в фильме *Маленькая черная комната* (1949) режиссера Пауэлла-Прессберджера повлияла на тон и настроение сцен езды в *Таксисте* (1976).
- В 1963 году в фильме Жан-Люка Годара *Презрение* персонаж Мишель Пикколи надевает свою шляпу в ванной, так же как персонаж Дина Мартина в фильме Винсента Миннелли *И подбежали они* 1958 года.
- В фильме Говарда Хоукса 1967 года *Эльдорадо*, старый мастер воздает похвалу младшему директору с отсылкой в диалоге к фильму Франсуа Трюффо *Стреляйте в пианиста* (1960).

5.

КАК ИСПОЛЬЗОВАТЬ СВОЕ ВЛИЯНИЕ

ПОДРОБНЕЕ

- Фильм Джона Форды *Искатели* (1956) был монументальным трудом в жизни молодого Мартина и пробным камнем для многих режиссеров своего поколения: вы можете увидеть влияние фильма в *Таксисте*, *Ближних контактах третьей степени* (1977), *Звездных войнах* (1977) и многих других фильмах.

ЗАДАНИЯ

- Какие из увиденных вами фильмов ссылаются на предшествующее кино? Примите участие в дискуссии на портале [The Hub](#). Как вы думаете, почему ваш пример - это успешная отсылка? Как вам кажется, эта отсылка “со вкусом” или же она не выдержана либо очевидна? Возможно, чрезмерность была специально задумана? Как вы думаете, каково было намерение режиссера при использовании этого намека?
- Вспомните любимые фильмы. Какие моменты приходят на ум в первую очередь? Создайте список этих моментов или определите ключевые элементы визуального стиля. Если у вас уже есть твердое представление, какой короткометражный фильма вы будете снимать после окончания мастер-класса Мартина, найдите идеальный момент, чтобы вставить отсылку. Если у вас нет идеи для вашей короткометражки, сохраните этот список и вернитесь к нему в будущем, когда вы будете готовы к созданию своего фильма.



За кадром при съемках *Кто стучится в дверь ко мне?* (1968)

6.

Стиль

«Не все изображения созданы для того, чтобы их проглотили как фастфуд и забыли. Важно помнить об этом. Мы не занимаемся массовым производством. Мы пытаемся быть кинематографистами» - Мартин Скорсезе

ПОДРАЗДЕЛЫ

- Пусть ваш стиль раскроется сам
- Развитие визуальной грамотности
- Продумывание фильма на бумаге
- Экспериментируйте с другими формами кинопроизводства
- Использование закадрового голоса

ОБЗОР ГЛАВЫ

Ваш стиль включает в себя, кто вы, и что вы пытаетесь сказать, и то, какими инструментами вы выражаете свои мысли, но вам требуется в полной мере осознавать свой стиль, особенно если вы только начинаете карьеру режиссера. На самом деле Мартин предлагает вам понимать стиль как вдохновение, и оставаться открытым для неожиданных изменений и сдвигов.

Визуальная грамотность является важным навыком для кинематографистов, однако для Мартина все сводится к простой грамотности, независимо идет ли речь о словах или образах. Мартин цитирует Сократа в качестве примера человека, который с излишней заботой подходил к вопросу вербальной грамотности. Сократ беспокоился, что письмо и чтение приведет в итоге к незнанию. Если люди перестанут запоминать, и вместо этого начнут писать и читать, думал Сократ, то они будут создавать лишь видимость мудрости в отличие от настоящего знания. Мартин проводит параллель между аргументами Сократа и современной критикой телевидения или Интернета. Мартин напоминает вам, что как режиссер, вы должны быть в состоянии различать образы, созданные для рекламы, от развлекательных, информационных или повествовательных образов.

Сейчас эти навыки могут показаться вам абстрактными, но помните, что Мартин когда-то был в вашем положении. У него не было оборудования, чтобы снять фильм, однако у него было полно идеи и страсти, и поэтому Мартин перенес сцены воображаемых фильмов на бумагу. Он попытался рассказывать истории кадр за кадром, объясняя друзьям, что им нужно представить себе движение между кадрами. Используя методы, которые он видел в кинотеатре и по телевизору, Мартин выбирал средний план, крупный план, широкие планы, менял пропорции и монтажные переходы. Эта визуальная ориентация сослужила Мартину хорошую службу, когда он начал снимать свои фильмы.

Документальное кино, в частности, обладает возможностями для экспериментирования, позволяя режиссеру рассказать историю с помощью музыки, монтажа, ритма и темпа. Мартин понял, что его публицистические фильмы повлияли впоследствии на повествовательную структуру художественных фильмов. Он любит свободу формы в документальных фильмах, так как она делает повествование более рыхлым.

6.

РАЗРАБОТКА СВОЕГО СТИЛЯ

С самого начала своей карьеры в кино, Мартин считал закадровый голос естественным элементом фильма. Он также был влиянием и других режиссеров, использовавших данную технику повествования. Закадровый голос в фильме *Добрые сердца и короны* (1949) обладает удивительно сдержанным юмором и ироническим характером. Закадровый голос в фильме Франсуа Трюффо *Жюль и Джим* (1962) выражает радость и тепло между двумя друзьями и жизнелюбивым мировоззрением. Оба фильма повлияли на применение Мартином закадрового голоса в *Славных парнях*. Стэнли Кубрик в *Барри Линдоне* (1975) представляет еще один прекрасный пример закадрового повествования. Закадровый голоса в этом фильме повлиял на Мартина в фильме *Эпоха невинности* (1993), как и язык романа Эдит Уортон, послужившего исходным материалом для адаптации. Из этих фильмов Мартин узнал, что голос за кадром - это не только способ передачи информации; скорее, это способ обогащения истории и персонажей. Закадровый голос может быть кинематографическим элементом, не литературным.

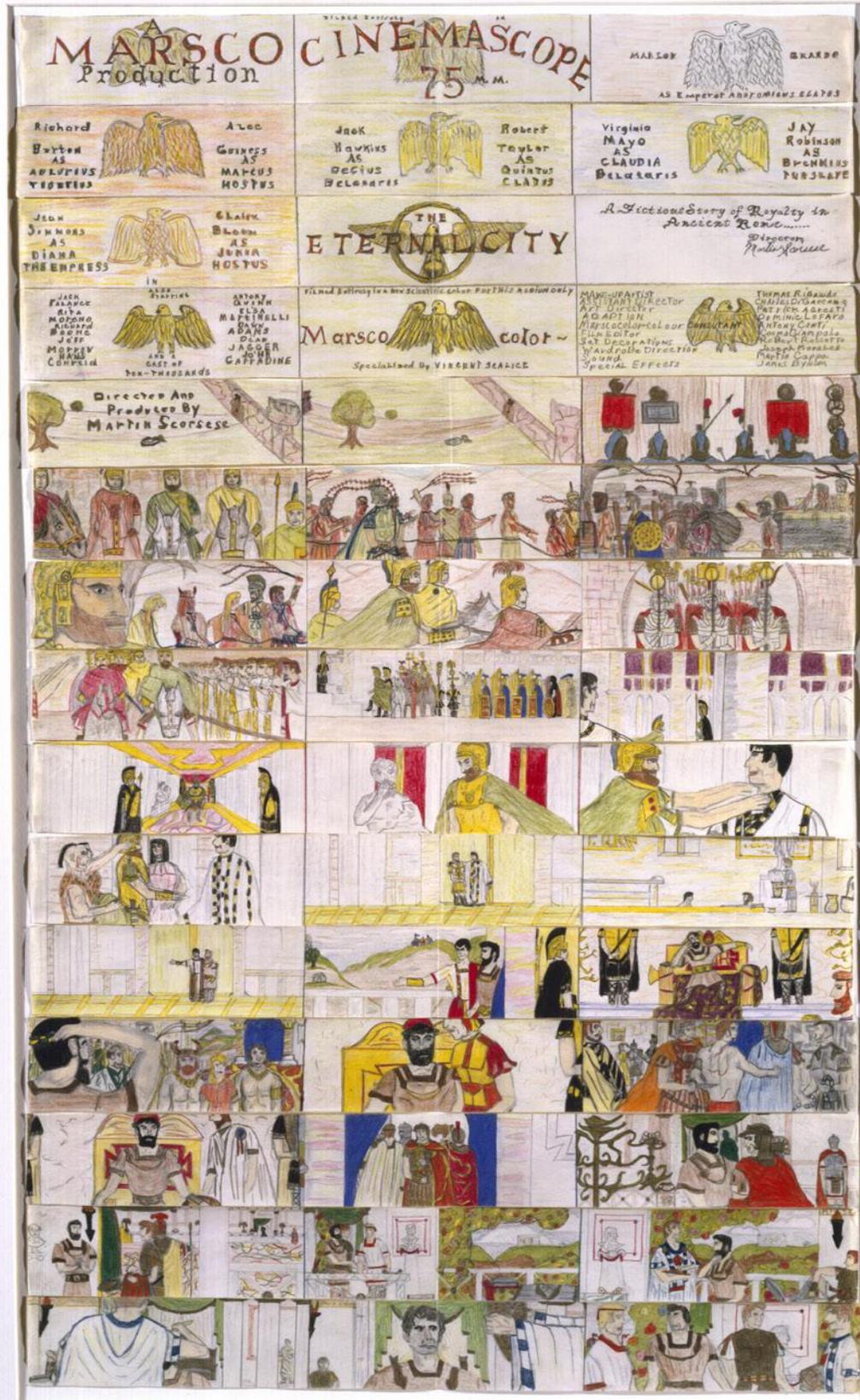
УЗНАТЬ БОЛЬШЕ

- Посмотрите фильмы, на которые Мартин ссылается в этой главе, и обратите внимание на использование закадрового голоса в каждом. Делайте заметки о качестве голоса, тона говорящего и о моментах и ситуациях, в которых реализуется закадровый голос.

- *Добрые сердца и короны*
- *Жюль и Джим*
- *Барри Линдон*

ПЕРЕДАЧА

- Сделать вашу идею для фильма менее абстрактной и более конкретной, используя технику из детства Мартина: нарисуйте кадры на бумаге. Нарисуйте последовательность заголовка и одну сцену кадр за кадром. Если вы амбициозны, нарисуйте весь фильм. Рисунки Мартина иногда были сделаны акварелью, иногда они были черно-белыми, а некоторые были даже в виде сепии, поэтому выберите цветовую палитру и инструменты, которые лучше всего отражают атмосферу вашего фильма. Во время рисования попробуйте передать кадр, угол, движение камеры и монтажные переходы по мере ваших возможностей. Поделитесь своими рисунками с другими студентами на портале **TheHub**.



Детские раскраски Мартина

7.

РЕЖИССУРА И ТЕХНОЛОГИИ

«Теперь уже нет никакого оправдания отговоркам. Единственное, что вам нужно - и это самое главное - это искра вдохновения, желание и страсть, чтобы рассказать своим фильмом историю» - Мартин Скорсезе

ПОДРАЗДЕЛЫ

- Вам нужна лишь искра вдохновения
- Технологии не снимут за вас кино
- Найдите время, чтобы осознать свой выбор

ОБЗОР ГЛАВЫ

Мартин начал снимать фильмы в начале 1960-х годов, когда инновационные и интересные работы регулярно создавались во Франции, Италии, Швеции, Японии и других странах по всему миру, а американский авангард и независимое кино процветали.

Можно вспомнить микробюджетные фильмы современников Мартина - *Тени* (1959) Джона Кассаветиса и фильмы Ширли Кларк, например, создавались вне студий, за счет чего они не зависели от регламентированных способов кинопроизводства, и им не требовались большие съемочные команды и громоздкое оборудование. Вместо этого они снимали легкими камерами, открывая поле для действительно независимых фильмов. Не было никаких оправданий, чтобы сидеть сложа руки, не выходить на улицу и не снимать фильм. Кино теперь было таким, каким его представлял режиссер, а образы и дух этого движения подстегивали Мартина снять повествовательный фильм.

Мартин проводит параллель между отказом Кассаветиса и Кларка сотрудничества со студиями (а также от физических и процедурных препятствий, которые такое сотрудничество налагало) и между современным кинопроизводством, когда для съемки фильма достаточен iPhone. Хотя сегодня кто угодно может снимать кино, важно понимать, что технология - это лишь инструмент, и она не должна диктовать искусству. Мартин напоминает, что даже если оборудование сегодня и избавляет нас от тяжелой и нудной работы, для создания фильм все равно по-прежнему требуется видение. Инструменты не снимут фильм за вас.

Мартин понял это и сам при съемке фильма *Бешеный бык* (1980). В одной сцене боя в частности представилась возможность использовать новый инструмент - стедикам. Мартин начал снимать эту сцену, не продумывая кадры заранее, опираясь на свои инстинкты и на возможности стедикама. После съемок в течение дня Мартин понял, что без плана съемок все равно не обойтись. Технология стедикама сама по себе все равно не помогла бы ему снять *Бешеного быка*.

Эта проблема технологии сохраняется и при постпроизводстве, особенно в процессе монтажа. В начале карьеры Мартина, если он хотел реализовать какой-либо специальный эффект, фильм для начала нужно было отправить в лабораторию. Очень часто Мартин не видел эффекта, пока работа с пленкой не была закончена. Теперь он может видеть изменения в режиме реального времени, просматривая специальные эффекты сразу же после того, как появилась идея их использовать. Первоначально эта скорость была потрясением для Мартина.

7.

РЕЖИССУРА И ТЕХНОЛОГИИ

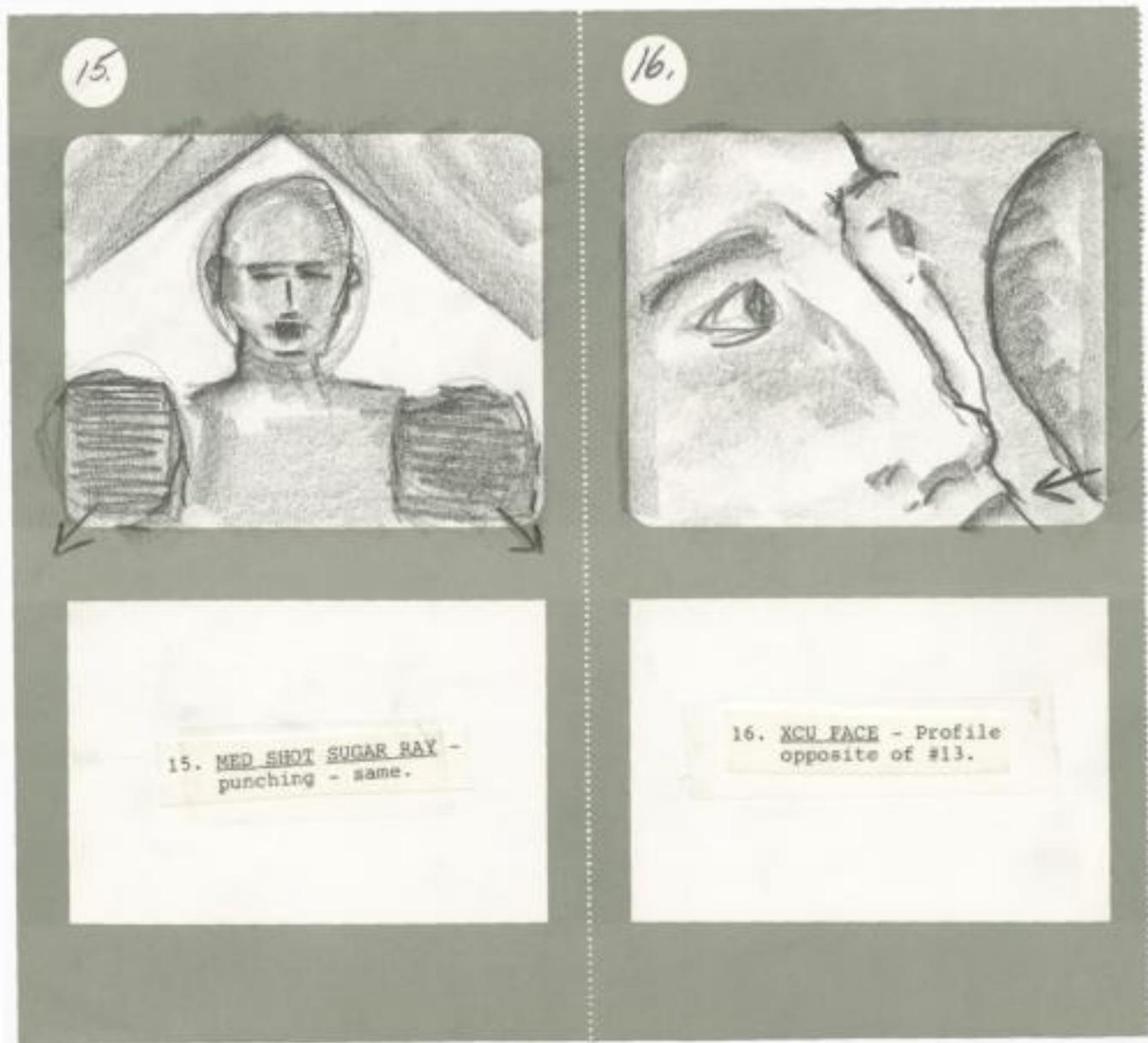
Когда Скорсезе снимал на 35-миллиметровую пленку, для того, чтобы внести изменения в сцену, требовалось полчаса резать пленку, сращивать ее и синхронизировать видеоряд. Потребовалось время, чтобы привыкнуть к мгновенной природе цифрового монтажа, потребовалось некоторое время. Нет больше вынужденных пауз, так что если вы что-то меняете в сцене, нужно точно и заранее понимать суть изменения - даже полнее и глубже, чем раньше. Мартин считает, что теперь все в ваших руках, и молодой режиссер должен быть еще более привержен сути кино, которое он снимает.

УЗНАЙТЕ БОЛЬШЕ

- Посмотрите *Тени* режиссера Джона Кассаветиса и фильм Ширли Кларк *Связь* (1961)
- Посмотрите *Мандарин* фильм 2015 года режиссера Шона Бейкера, полностью снятый на iPhone, затем почитайте [эту статью](#) о наилучшей практике для съемки собственного фильма на смартфон.
- Вы скорбите из-за смерти кинопленки? Поверьте, вы не одиноки. Проверьте [этот сайт](#), посвященный попыткам сохранить кинопроизводство на 35 мм кинопленку.
- От изобретения звука до появления технологии CinemaScore кинопроизводство прошло долгий путь. Прочитайте [эту историю](#) об основных технологических прорывах и скачках, которое сделало кино в своей истории, как, например, возникновение калейдоскопа в 1834.

ЗАДАНИЕ

- Теперь вам нужно будет опереться на превизуализации, которую вы подготовили в предыдущей главе. Следуйте по стопам Мартина и создавайте раскадровки, изображающие то, как вы будете применять стедикам для того, чтобы снять сцену по вашему выбору. Если у вас нет подготовленной сцены, вы можете использовать существующую сцену из сценарного ресурса [База данных Internet Movie Script \(IMSDB\)](#). (См задание главы 9 для получения более полной информации о киносценарии). Продумайте дизайн кадров у себя в голове, затем выразите их в письменной и рисованной форме. [Кликните сюда](#), чтобы найти ресурс, который поможет вам написать свой монтажный лист, а после создайте раскадровку.



Одна из раскадровок Мартина для боя с Шугаром Рэем Робинсоном в *Бешеном быке* (1980)

8.

ПОИСК ИСТОРИИ

«У меня было было желание и потребность рассказать историю, настолько сильная, то я не мог успокоиться, пока выразил эти мысли и эти рассказы на пленке» -
Мартин Скорсезе

ПОДРАЗДЕЛЫ

- Жизнь кинематографична
- История должна быть вам близка
- Тема должна быть вам близка

ОБЗОР ГЛАВЫ

Для Мартина, вся жизнь кинематографична, все зависит лишь от того, как вы воспринимаете ее. Обстоятельства жизни вынудили его стать наблюдателем, и он вырос, внимательно изучая окружающий его мир Нью-Йорка. Он впитал атмосферу и дух, который видел у себя дома, на улицах района Маленькой Италии, в церкви, а позже интерпретировал и переводил этих встреч в истории и образы.

Когда Мартин решает, что хочет рассказать историю о фильме, он ищет искру: момент в истории, как с фильмами *Эпоха невинности* (1993) и *Банды Нью-Йорка* (2002); идея персонажа, как с *Авиатором* (2004); он ищет и проводит параллели с фильмами прошлого, как с *Проклятым островом* (2010); теологический вопрос, как и в фильме *Последнее искушение Христа* (1988); или просто сценарий, наполненный интересными темами, как в случае *Таксиста*. Иногда его интерес вызывала книга, как было в случае со *Славными парнями*. И структура книги Николаса Пиледжи *Умник* и связь Мартина с атмосферой событий в книге повлияло на его решение адаптировать текст для экрана. Темы, которые Мартин повторяет в фильме за фильмом - это грех и искупление, добро и зло, слабость и сила.

УЗНАТЬ БОЛЬШЕ

- Мартин рассказывает о своей заинтересованности в визуальной культуре и кино того времени, в котором разворачивается действие фильма *Проклятый остров*. Во время создания фильма он вновь пересмотрел прекрасные фильмы ужасов, созданные Валом Льютоном в 1940-х годах, а также фильмы нуар Жака Турнера *Из прошлого* (1947), фильм Отто Премингера *Лора* (1944), и фильм Эдварда Демитрика *Перекрестный огонь* (1947). Посмотрите эти три фильма нуар и сравните с фильмами Льютона - *Люди-кошки* (1942), *Я гуляла с зомби* (1943) и *Человек-леопард* (1943). Кроме того, посмотрите документальный фильм 2007 года *Льютон: Человек в тени*, где Мартин выступает в качестве рассказчика.

8.

ПОИСК ИСТОРИИ

ЗАДАНИЯ

- Мартин считает, что история должна быть близка вам, поэтому завершите этот мозговой штурм для того, чтобы понять какие истории вам ближе всего. Это поможет вам сосредоточиться на истории для вашего короткого фильма. Начните с ответа на следующие вопросы: Какие образы или события из детства вы можете ясно вспомнить? Какие темы в кино вы считаете привлекательными? Возможно, вы тяготеете к историям о семейных отношениях, любовным треугольникам, поражениям или победам, или к отдельным историческим периодам. Подготовьте карту тем (или использовать другой письменный / визуальный формат, который вы предпочитаете) и опирайтесь на него, когда вы будете готовы написать сценарий для вашей короткометражки - самостоятельно либо с соавтором.

9.

РАБОТА СО СЦЕНАРИЕМ

«Вы переписываете сценарий раз за разом, раз за разом, причем иногда переписываете его даже на этапе финального монтажа» - Мартин Скорсезе

ПОДРАЗДЕЛЫ

- Сценарий - это только начало
- Исследование темы поможет сделать историю богаче
- Репетируйте при написании сценария
- Структура и импровизация
- Сюжет и персонаж

ОБЗОР ГЛАВЫ

Работа со сценарием - это исследование и открытие. Мартин читает проект, обдумывает его с точки зрения своего опыта, работает с писателем для того, чтобы что-то создать или изменить, чтобы зарядить вдохновением образ или идею. При следующем прогоне меняется что-то еще и т.д. и т.п. Этот процесс обнаружения особенно верен по отношению к документальным фильмам, в которых сценарий - это только начало, особенно если у режиссера нет готовой визуальной структурной концепции.

Исследование - это основа фильма; оно делает историю богаче и сообщает зрителю о правилах в мире фильма. Тем не менее, нельзя позволять исследованиям отвлекать вас от первоначальной идеи или концепции, являющейся фундаментом фильма. Мартин столкнулся с этим, когда проводил исследование для фильмов *Эпоха невинности* и *Банды Нью-Йорка*, а также при подготовке к фильму *Молчание* (2016). Исследования тянули его в самые разные увлекательные направления, но иногда эти направления угрожали захлестнуть собой всю картину. Мартин подчеркивает еще один важный момент при проведении исследования: нет ничего более скучного, чем абсолютная точность в фильме. Вопрос должен всегда звучать: как историческая точность служит фильму и сюжету?

Сценарии Мартина продолжают развиваться в процессе репетиций, как было во время съемок фильма *Волк с Уолл-стрит* (2013). Цель была в том, чтобы правдиво показать персонажей, чтобы даже в случае отклонения от сценария актеры знали, как адаптироваться и как оставаться в характере. Однако в определенный момент Мартину приходилось хватать бразды правления и напоминать актерам, как вести себя перед камерой.

Даже в проектах с очень сильными сценариями всегда есть место для импровизации, как это было показано в знаменитой сцене с зеркалом в фильме *Таксист*. Производство вышло за установленный график, поэтому съемка этих моментов перед зеркалом была напряженной. В сценарий было написано, что Тревис, которого играет Роберт Де Ниро, практикуется с оружием и снаряжением перед зеркалом, но в сценарии не было никакого диалога. Мартин хотел, чтобы Тревис произнес что-то, но у него не было понимания, что именно, так что вы видите на экране импровизацию Де Ниро. Эти сцены были сняты в течение двух часов в самом конце съемочного дня.

9.

РАБОТА СО СЦЕНАРИЕМ

Отступники (2006) стали еще одной возможностью для Мартина Скорсезе поработать с сильным сценарием. Мартин мог вместе с актерами и сценаристами переписать и переделать каждую сцену, меняя персонажей и их мотивацию на протяжении всей съемки. В конце концов, Мартин всегда оставался верен сюжету. Головоломка по добавлению персонажам глубины была в конечном счете решена при редактировании; Мартин понял, какие новые сцены нужно снять, и сделал это в течение четырех дней, а после добавил их в финальный монтаж.

Эти примеры свидетельствуют о том, что сценарий всегда развивается. Вам нужно пропустить через себя сценарий, что в большинстве случаев означает - переписать его от начала и до конца, иногда изменяя структуру или даже добавляя повествование. Мартин напоминает, что независимо от того, насколько хорош сценарий, это лишь один шаг в сторону финального фильма.

ЗАДАНИЯ

- Попробуйте использовать метода Мартина, когда читаете сценарий. Если вы никогда не читали сценарий раньше, посмотрите на [этот образец](#), чтобы получить представление о том, как писать диалог и понять, в каком направлении мыслить. Затем используйте следующие онлайн-ресурсы, чтобы выбрать сценарий и начать его разбирать:

- [The Screenplay Database](#)
- [Script Reader Pro](#)
- [BBC's Script Library](#)
- [The Internet Movie Script Database](#)

Вы можете поискать другие ресурсы, и имейте в виду, что вы можете наткнуться не на отредактированные сценарии, а на черновики. Тем не менее, аннотирование сценария - это полезное упражнение, которое поможет вам написать свой собственный сценарий. Начните с прочтения сценария с ручкой в руке, просто впитывая историю и персонажей. Следующий шаг - аннотирование сценария, то есть вы выделяете любые образы и моменты, которые вы могли и хотели бы улучшить и доработать, дать больше предыстории или экранного времени. Запишите также на полях любые изображения, сцены или идеи для диалога. Также отметьте неудачные диалоги или персонажей с неясной мотивацией, которая вам не ясна и не понятна. То же самое касается запутанных сюжетных линий, повторяемых или скучных моментов. Продолжайте до тех пор, пока не прошерстите весь сценарий, затем начинайте полностью конкретизировать визуальные идеи, а также персонажей и сюжетные элементы, на которые вы хотели бы опереться.

9.

РАБОТА СО СЦЕНАРИЕМ

ЗАДАНИЯ (ПРОДОЛЖЕНИЕ)

- Попробуйте еще раз провести аннотацию, но в этот раз напишите свои комментарии, идеи и заметки так, как будто это реальный проект, и вы обращаетесь к настоящему сценаристу и продюсеру. Это будет хорошей практикой по раскрытию своего видения, когда вы начнете привлекать других специалистов в процесс создания вашей короткометражки.
- Это прекрасное время, чтобы продолжить обдумывать сценарий для вашей короткометражки. Пересмотрите записанные ранее идеи в конце глава 8, и добавьте новые идеи, которые кажутся вам уместными. Решите, хотите ли вы написать сценарий самостоятельно или найти помощников. И теперь создайте плана для своего первого черновика!

10.

КАСТИНГ АКТЕРОВ

«Я считаю, что кастинг - 85 до 90 процентов успеха картины. Когда все только начинается ... настаиваете именно на том, что нужно вам, и не соглашаетесь на меньшее» -Martin Скорсезе

ПОДРАЗДЕЛЫ

- Кастинг - это 85-90% успеха фильма
- Работайте с актерами, которые знают, чего вы хотите
- Выискивайте непрофессиональных актеров для большей подлинности
- Актеры должны вжиться в роль

ОБЗОР ГЛАВЫ

Опыт кастинга актеров у Мартина начался во время обучения в Нью-Йоркского университете. Там он встретил Харви Кейтель, который пришел на прослушивание для одной из короткометражек Мартина. Мартин работал в начале своей карьеры с директором по кастингу Кисом Корманом, а с 1990-х годов он сотрудничает с Эллен Льюис. Ему хорошо работать с Льюис, так как он знает, что сможет найти общий язык с актерами, которых она для него находит. У них похожий вкус.

Мартин часто говорит, что кастинг - это 85% - 90% процентов картины. Вот почему молодому режиссеру так важно добиваться и получать то, что он хочет. Не соглашайтесь на актера, который лишь похож, на то, что вам нужно, или же на запасной вариант. В кинопроизводстве нет шпаргалок и нет коротких путей, поэтому не стоит обманываться. Вам нужно встретиться со своими потенциальными актерами, провести с ними время и посмотреть, как они будут сочетаться друг с другом, смогут ли они играть вместе или по индивидуальности. Крайне важно, чтобы все вы работали над одним и тем же фильмом, поэтому тщательно подбирайте режиссера по кастингу, а также актеров для фильма,

Для Мартина крайне важна естественность в актерам. Он изучал актерский стиль 1940-х и начала 1950-х годов на примере таких голливудских актеров, как Джеймс Стюарт, Кэри Грант, Морин О'Хара, Джон Уэйн и Генри Фонда, на примере английских актеров вроде Алека Гиннеса, Лоуренса Оливье и Джеймса Мейсона. Два фильма Элиа Казана - *Набережная* (1954) и *К востоку от рая* (1955) - были особенно характерны в плане того, как актеры могут менять свое поведением. При кастинге Мартин ищет актеров, чья игра не кажется игрой. Несмотря на то, что нет четкого определения натурализма или реализма, Мартин всегда стремится к сочетанию документальной и художественной литературы, к сочетанию магии и таланта для того, чтобы получить фильм. У него больше шансов достичь этого, если актеры обладают соответствующей персонажу культурой или образом жизни. Когда Мартин начинал снимать фильмы, у него не было выбора, кроме как работать с непрофессиональными актерами, поэтому эта привычка сформировалась у него очень давно. Он научился за эти годы смешивать не-актеров с профессиональными актерами, чтобы игра профессионалов не казалась искусственной.

10.

КАСТИНГ АКТЕРОВ

Вы можете быть уверены, что нашли талантливого актера, когда он или она вживаются в персонажа, а вы чувствуете, как его игра придает фильму подлинность. Отличный актер внушает зрителю восхищение, и придает персонажу красоту и силу. Сэр Бен Кингсли в роли Жоржа Мельеса в *Гюго* вызывал у Мартина как раз эти чувства.

ПОДРОБНЕЕ

- Найдите фильмы, где в главной роли - американские актеры Джеймс Стюарт, Кэри Грант, Джон Уэйн, Генри Фонда и Морин О'Хара.
- Посмотрите фильмы с Алеком Гиннесом, Лоуренсом Оливье и Джеймс Мейсоном, чтобы узнать об английском актерском стиле, который упоминает Мартин.
- Посмотрите фильмы Элиа Казана *На набережной* и *К востоку от рая*.
- Начните актеров в городе или районе, вы живете вы сами (например, завяжите знакомство с местными театральными группами).

ЗАДАНИЕ

- Попрактикуйтесь в том, как вы прослушиваете актеров. Составьте список качеств, которые определяют каждого крупного персонажа в вашей короткометражке, какие черты характера нужно будет воплотить актеру для того, чтобы вдохнуть в фильм жизнь. Подходит ли он на роль дерзкого и решительного протагониста, либо же ему больше подойдет роль второго плана? После того, как вы составите такой список для каждого главного героя, найдите монологи для прослушивания актеров во время кастинга. Используйте монологи из чернового сценария, либо уже существующие монологи. Если ваш короткометражный фильм драматичен, попробуйте найти монолог из трагедии. Если это приподнятое кино, найдите юмористический монолог из любимой комедии. Поделитесь монологами, которые вы выбрали, а также описаниями персонажей с другими студентами на портале [The Hub](#). Объясните, почему вы написали или выбрали именно эти конкретные монологи для будущего прослушивания.

11.

КАК СНИМАТЬ АКТЕРОВ

“Позвольте актерам ошибаться так часто, как только можно. Объясните им, что все в порядке: “Просто иди вперед, попробуйте то, попробуйте это” Вы должны дать им эту свободу” - Мартин Скорсезе

ПОДРАЗДЕЛЫ

- Поставьте актера перед камерой
- Дайте актерам свободу ошибаться
- Режиссер и актер должны доверять друг другу
- Как снимать фильмы в непростых ситуациях

ОБЗОР ГЛАВЫ

Мартин считает, что режиссер должен знать, каково это - произносить свои реплики, взаимодействовать с другими актерами, понимать, как передвигаться по сцене или комнате, когда тебя снимают на камеру. Он сам не раз сыграл во многих своих собственных фильмах, в том числе в фильме *Таксист* и *Король комедии* (1982), он играл в фильмах других людей, в том числе в фильмах *Телевикторина* (1994) Роберта Редфорда и *Муза* (1999) Альберта Брукса. Он сыграл самого себя в сериале Ларри Дэвида *Умерь свой энтузиазм*. Понимание того, каково это - играть перед камерой, сослужит вам хорошую службу в вашей режиссерской деятельности. Режиссер определенно должен воспользоваться любой подходящей возможностью для того, чтобы сыграть в фильме другого режиссера, пусть даже он будет играть самого себя. Когда вы прочувствуете, что бывает, когда вами руководит режиссер, вы станете лучше понимать и свою работу, и то, что чувствуют и думают актеры во время съемок.

Одна из основных ролей, которые выполняет режиссер - руководство актером, потому что вы, скорее всего, будете снимать секвенцию. Актеры будут ждать, пока вы скажете им, где они находятся в этой истории, и что они чувствуют. Один из методов, которые Мартин решил использовать - сказать актерам, чтобы они смело пробовали новые варианты отыгрыша и не боялись потерпеть неудачу. Разрешите актерам исследовать свои инстинкты, особенно во время репетиций, а затем формируйте их игру на основе этого опыта.

В конце концов вы работаете с той игрой, на которую способен актер. Вам может хотеться одного, но получите вы в итоге совершенно другое. Иногда вы чувствуете, что происходит нечто ужасно неправильное, но позже, когда вы видите кадр в контексте монтажа, вы видите, что кадр может сработать. Есть ситуации, когда Мартин сразу понимает, что ничего не получится, но он все равно пробует. Его совет - просто снимать, так как все это - часть актерской работы. Мартин по своему опыту узнал, что если режиссер говорит актеру, что он может или не может чего-то сделать, часто сбивает актера с толку. Помните, к тому времени, как вы закончите обсуждать, что вы собираетесь делать, вы могли бы уже снять кадр. Уже позже вы можете решить, использовать кадр в монтаже или же нет.

11.

КАК СНИМАТЬ АКТЕРОВ

ПОДРОБНЕЕ

- Поймите сознание актера. Прочитайте книги по актерскому мастерству таких великих учителей, как Станиславский (*Работа актера над собой в творческом процессе переживания*), Ли Страсберга (*A dream of passion*), Стеллы Адлер (*The Art of Acting*) и Сэнфорда Мейснера (*Meisner on Acting*). Также прочитайте книги Элия Казана по режиссерскому искусству (*Kazan on Directing*). Попробуйте некоторые из упражнений, которые эти преподаватели предлагают использовать актерам для того, чтобы вжиться в образ.

ЗАДАНИЯ

- Послушайте совет Мартина и сыграйте перед камерой. Найдите друга или режиссера короткометражки, которому нужны актеры и отправьтесь на кастинг. Или пойдите на кастинг на небольшую роль в театральной постановке или запишитесь на курс актерской игры. Посетите театр во время репетиции и наблюдайте за тем, как режиссер руководит актерами на сцене, чтобы узнать, как выглядит актерское искусство и как лучше всего руководить актерами.

12.

ПОИСК ЛОКАЦИЙ

«Не устаешь удивляться различию того, как локация должна выглядеть, и какова она на самом деле, как много в ней неожиданных ограничений. И вам нужно выяснить, как ограничения могут стать преимуществом.» - Мартин Скорсезе

ПОДРАЗДЕЛЫ

- Скаутинг локаций
- Посетите локацию перед съемкой
- Самое важное - что в итоге на экране
- Решите задачи размещения творчески

ОБЗОР ГЛАВЫ

Советы Мартина по поиску локаций довольно просты: не доверяйте снимкам или видеозаписям локации, посмотрите на нее вживую. Может уйти много времени на то, чтобы попасть на место, и по прибытию вас может ждать разочарование, но утешайтесь тем, что это все часть процесса. Мартин также говорит, что важно увидеть локацию в разное время суток, чтобы вы могли понять, как локация будет работать ночью и днем.

При работе с локациями необходимо обязательно уметь творчески решать проблемы, особенно когда речь идет о локациях, которые вы будете снимать в нескольких местах. Мартин снимал *Эпоху невинности* в Бостоне, Филадельфии, Трое и Нью-Йорк, складывая все воедино при монтаже. Данте Ферретти, его художник, работал вместе с ним для того, чтобы создать впечатление Нью-Йорка 1870-х годов. В *Таксисте* Мартин использовал один жилой дом для съемки нескольких мест. Поскольку здание планировалось сносить, съемочной команде разрешили сделать вырез в потолок, чтобы проложить рельсы для сложной аэросъемки в конце фильма. Этот процесс занял более трех месяцев, но в конечном счете, у Мартина и команды было всего 20 минут на то, чтобы снять эту сцену. Итог: препятствия или ограничения не имеют значения, если вы сможете разобраться с локацией и снять именно то, что вам нужно. Независимо от того, насколько странной или абсурдной звучит идея, следуйте ей до конца, чтобы увидеть, что вы можете сделать.

Альфред Хичкок как-то раз в разговоре о локациях сказал Франсуа Трюффо фразу, которую Мартин уяснил очень хорошо: «Единственное, что важно - это то, каким изображением получается на экране». Конечно, атмосфера и настроение места важны, именно изображение на экране, которое увидят зрители - важнее всего.

ПОДРОБНЕЕ

- После Второй мировой войны, появилась тенденция смешивать работу по записи звука и съемку на локациях. Посмотрите документальные и художественные фильмы конца 1940-х годов, о которых Мартин говорит в занятии, во всех них используется этот подход: *Поцелуй смерти* (1947), *Крик города* (1948), *Дом на 92-й улице* (1945) и *Голый город* (1948).

12.

ПОИСК ЛОКАЦИЙ

ЗАДАНИЕ

- Ходите пешком, ездите на велосипеде или общественным транспортом, чтобы изучить район и город, в котором вы живете. Мы не рекомендуем искать локации на машине, если у вас нет возможности наблюдать за окружающим миром на пассажирском сиденье, иначе вы будете вынуждены постоянно отвлекаться от вождения на различные здания, улицы, парки и магазины, а это неэффективно и опасно!). Составьте список мест, которые подходят для вашего короткометражного фильма. Это совершенно субъективно, но помните совет Мартина: важно прежде всего то, что зритель увидит на экране. Стоит учитывать также такие переменные, как цвет, свет, текстура и настроение. Возможно, именно у кирпичной стены верная интенсивность красного цвета, необходимого вам для сцены боя. Может быть, кофейня в вашем районе - это идеальное место для переломной сцены в сценарии. Запишите адреса этих мест и снимите их на фото и видео (хотя помните, что и эти впечатления могут быть обманчивы). Постарайтесь точно определить, почему вам нравится то или иное место и написать абзац с парой объяснений для каждого места в вашем списке. Также обратите внимание на виды сцен, в которых может быть использована локация. Даже если у вас нет конкретной сцены в голове или четкой концепции для своего короткометражного фильма, полезно иметь наготове сцены, чтобы сэкономить время. Позже эти локации послужат важным опытом для начинающих режиссеров.

13.

ПРОИЗВОДСТВЕННЫЙ ДИЗАЙН

«Вы на самом деле живете и дышите полной грудью, когда снимаете фильм... до тех пор, пока фильм в конце концов не раскрывается [с].» - Мартин Скорсезе

ПОДРАЗДЕЛЫ

- Правдивая передача времени и места в *Славных парнях*
- Передача духа места в *Казино*
- Создание мира в фильме *Банды Нью-Йорка*
- Создание стиля голливудских мюзиклов в *Нью-Йорк, Нью-Йорк*

ОБЗОР ГЛАВЫ

Есть много разных подходов, которые режиссер может предпринять на этапе производственного дизайна в зависимости от фильма. В *Бешеном быке* действие происходит в 1940-х и 1950-х годах, и поэтому Мартин делал тестовые снимки на черно-белую пленку, чтобы оценить интерьеры и одежду для обеспечения достоверности и надлежащего качества изображений. В фильме *Славные парни* главной целью Мартини была правдивая передача времени и места, что означало особое внимание к костюмам и использование реальных локаций. На протяжении всего процесса Мартин регулярно опирался на свою память.

В фильме *Казино* (1995) Мартин пытался передать дух 1970-х Лас-Вегаса, чего он достиг за счет большого соотношения сторон (2,35 по сравнению с 1,85), что придало фильму эпичность. Мартин пытался создать впечатление ослепительного и красочного Лас-Вегаса, начиная со взрывов в машине и титрами Сола и Элейн Басса. Мартин и его команда постарались воссоздать все вплоть до мелочей, иногда на основе других фильмов, часто - на основе фотоснимков. Тема *Казино* была отражена с помощью производственного дизайна и концентрировалась на идеях избытка, контроля и силы.

Это декадентский стиль и атмосфера представляет собой разительный контраст с конфронтационными сценами в пустыне, разворачивающимися позже в фильме, как спор в пустыне между персонажами Джо Пеши и Робертом Де Ниро. Яркость Вегаса также контрастирует со сценами, разворачивающимися «дома», где мы видим пожилых мужчин в безмянном городе Чикаго, которые на самом деле воруют игорным бизнесом в Чикаго. Эти люди собираются в небольших местах вроде гаражей и магазинов - маленькие местечки, где лишь можно усесться, поговорить и выпить кофе. Мартин хотел подчеркнуть контраст этих мест с безвкусицей Вегаса.

При производственном дизайне фильма *Банды Нью-Йорка* Мартин цитирует Пьера Паоло Пазолини и Федерико Феллини. Фильмы Пазолини, которые не слишком обременены производственным дизайном, обладают чувством свободы и аутентичности. Мартин восхищался способностью Пазолини достичь так многого такими малыми средствами, как например в фильме *Медея* (1969), и эта способность открыла для него совершенно иной мир.

13.

ПРОИЗВОДСТВЕННЫЙ ДИЗАЙН

Сатирикон Феллини (1969) также расширил визуальный горизонт Мартина. Он рассматривает этот сюрреалистический исторический фильм как научную фантастику, однако в обратном направлении, и он пытался использовать этот подход и в *Бандах Нью-Йорк*. Некоторые из этих элементов обратной научной фантастики родились благодаря историческим записям, и хотя и не остались в окончательном варианте, но их аура в фильме сохранилась.

Опираясь на это вдохновение, Мартин рискнул добавить в производственный дизайн *Банд Нью-Йорка* такие элементы, как дерево в середине паба “Цирк Сатаны”. Смотрелось почти так же, как если бы люди, населяющие бар, вышли из-под земли и пытались жить в этой внешне городской среде. Данте Феррети, производственный дизайнер Мартина, инстинктивно понял, чего Мартин хотел добиться, и вместе они разработали свои оригинальные концепции еще дальше.

В фильме *Банды Нью-Йорка* внутреннее пространство отражало исторический период, когда все здания настраивались друг на друга. Подвалы и подподвалы можно найти под многоэтажными зданиями того времени. Некоторые люди критикуют Мартина за то, что он приукрасил пещеры под городами, но мотивацией Мартина было создание мифологии, а не отражение реальности. В фильме показано, что туннели были крупнее и сложнее, чем на самом деле, но только для того, чтобы подчеркнуть, что у людей всегда есть “подземная” скрытая жизни. Это был усиленная эксцентричная версия реальности. Мартин хотел воссоздать дух этих мест в сцене, где мы видим поделенную пополам пивоварню, а жилое пространство видно насквозь. Постановка этой сцены опиралась на ряд фильмов, в том числе *Дамский угодник* (1961) с Джерри Льюисом в главной роли, где пансионат построен в виде кукольного домика с обнаженными интерьерными элементами.

Мартин начал работать над фильмом *Нью-Йорк, Нью-Йорк* (1977) примерно в 1975, как раз в момент исчезновения Старого Голливуда. В попытке сохранить и изучить аспекты этой кинематографической истории, Мартин решил сделать фильм, который бы выразил стиль мюзиклов 1940-х и 1950-х годов. *Нью-Йорк, Нью-Йорк* оживил этот классический стиль еще раз, и в то же время обладал своей собственной импровизированной историей и линией развития персонажа.

13.

ПРОИЗВОДСТВЕННЫЙ ДИЗАЙН

Для достижения желаемого эффекта, Мартин пришлось систематизировать классические голливудские фильмы и то, что они пытались рассказать своей аудитории.

Мартин знал, что он хотел бы героизировать образ и подчеркнуть влияние фантазии на мюзиклы той эпохи, поэтому он выбрал соотношение сторон 1,66:1, как во многих старых голливудских фильмах 1950-х годов, на которых он вырос. Он также придерживался опирался и на визуальный ряд той эпохи. Например, Мартин расположил актеров на переднем плане в сцене с отелем Гринбриер. Борис Левин, художник-постановщик фильма, отбросил все ненужные визуальные элементы и построил сцену опираясь на вертикальные линии деревьев. Крайняя искусственность этого фона важна потому, что его абстрактный характер позволил Мартину действительно сосредоточиться на персонажах.

Но с другой стороны, Мартин противопоставил свою историю сюжету классическому голливудскому мюзиклу с его историей. Он обошелся без привычного хеппи-энда и вместо этого сосредоточился на отношениях между двумя творческими людьми и пониманием того, почему они не ладят. Развитие персонажей было вдохновлено фильмами Джона Кассаветиса.

ПОДРОБНЕЕ

- Мартин упоминает фильм Льюиса Майлстоуна в *11 Друзей Оушена 11* (1960) в сравнении с *Казино*. Первая половина фильма - слово капсула времени в Лас-Вегасе, с характерным для той широкоэкранном форматом и цветом. Посмотрите фильм и постарайтесь понять, какое влияние фильм мог оказать на *Казино* Мартина 25 лет спустя.
- [Прочитайте эту статью](#) Данте Ферретти, который работал костюмером и художником-постановщиком в 2016 года на съемка фильма *Молчание* у Мартина Скорсезе.
- Посмотрите *Медею* и *Сатирикон*. Проследите за деревянным ожерелье Марии Каллас в *Медее* - элементом дизайна костюма Пьеро Тоси, который впоследствии вдохновил и Мартина.. Данило Донати работал дизайнером костюмов для *Сатирикона*. [Кликните сюда](#), чтобы увидеть его работу.
- Прочитайте [эту статью](#), в которой подробно объясняется, как был построен съемочная площадка для *Дамского угодника*.

13.

ПРОИЗВОДСТВЕННЫЙ ДИЗАЙН

- [Вот список](#) всех мюзиклов MGM, на которые Мартин опирается в фильме *Нью-Йорк, Нью-Йорк*. Исследуйте этот список и посмотрите пару фильмов! Кроме того, посмотрите еще один его любимый мюзикл *Люби меня или покинь меня* (1955) с Джеймсом Кэгни и Дорис Дэй.
- Борис Левен работал художником в фильме *Нью-Йорке, Нью-Йорк*, однако его карьера в Голливуде началась десятилетия назад в 1930-х годах. Посмотрите фильм *Распутная императрица* (1934) режиссера Йозеф фон Штернберг. Также посмотреть фильм *Серебряная чаша* (1954) режиссера Виктора Сэвилла.

ЗАДАНИЯ

- Сейчас у вас наверняка есть хотя бы базовое понимание того, кто главный персонаж в вашем короткометражном фильме. Попробуйте поупражняться в производственном дизайне: распланировать визуальный стиль фильма и места, в котором ваш главный герой будет проводить большую часть времени. Что находится в комнате или каковы атрибуты этого пространства? Какие плакаты или художественные работы висят на стенах? Может быть, стены голые. Комната пуста или до краев заполнена безделушками, книгами и тому подобным? Напишите страницу или две с описанием пространства, проиллюстрируйте или сделайте коллаж, отражающий настроение и / или объекты пространства, либо же выполните дизайн в другой творческой манере, которая вам удобна. Вы должны сообщить подробные сведения как о пространстве и о своем персонаже. Начните работу в [The Hub](#) и предоставьте свои результаты на оценку другим студентам.

14.

ДИЗАЙН КОСТЮМОВ

«Вам нужен человек, понимающий, как современность выражается в одежде и стиле» - Мартин Скорсезе

ПОДРАЗДЕЛЫ

- Пусть костюмы в фильме будут с толикой художественности
- Костюмы должны возникать на основе персонажа
- Сотрудничать с актерами при разработке дизайна костюма
- Проводите исследования, чтобы найти верный костюм

ОБЗОР ГЛАВЫ

Мартин цитирует Лукино Висконти, великого итальянского театрального и кинорежиссера, который начал работать в 1940-х годах и требовал от костюмеров точности, вплоть до дизайна нижнего белья. Пусть даже зритель и не видел его на экране, для Висконти было важно точное воспроизведение прошлого. Мартин также ссылается на выбор костюмов в фильме режиссера Винсенте Миннелли в *Мадам Бовари* (1949). Действие романа Гюстава Флобера разворачивается в 1840-х годах, но Минелли нашел одежду из 1870-х годов, так как эту эпоха показалась ему более интересной и элегантной, поэтому он решил обновить историю.

В *Эпохе невинности* приоритет Мартина работал над тем, чтобы костюмы актеров выглядели именно как реальная одежда, а не как костюмы, особенно если речь идет о массовке. В фильме *Банды Нью-Йорка* Мартин и его костюмеры проявили максимум артистичности. Они позволили своему воображению разыграться, особенно при создании костюмов отдельных банд и соответствующие униформ.

Злые улицы (1973), *Таксист* и *После работы* (1985) требовали особых костюмов с менее театральным дизайном, а более обыденным и обжитым. В этих проектах вам потребуется дизайнер костюмов с глубоким пониманием персонажей. Он или она должна знать, в каких магазинах персонаж покупает одежду, какую одежду персонаж может получить от братьев, сестер или родителей. Дизайнер костюмов должен знать, какие цвета хорошо смотрятся на персонаже, и как эти цвета гармонируют с другими актерами, играющими роль и как их цветовая палитра соответствует производственному дизайну. Мартин говорит, что костюмерам современного фильма необходимо тщательное осмысление того, как современность выражается в одежде.

Костюмы для фильма *Злые улицы* Мартин искал вместе со своими актерами. Роберт де Ниро вырос в районе Нижний Ист-Сайде на Манхэттене, недалеко от Мартина, и поэтому Роберт Де Ниро имел хорошее представление о людях и культуре, которые описывались в фильме. Его личный опыт сформировал стиль персонажа Джонни Боя.

Для *Бешеного быка*, дизайнер костюмов Ричарда Бруно принес Де Ниро бесчисленные куртки и костюмы. Наконец, они остановились на одном пиджаке, который стал основой его персонажа. Мартин не особо понимал, в чем дело, но в костюме была смелость или, возможно, повлиял внешний вид плечей куртки, и этот костюм идеально подходил для персонажа Ла Мотты.

14.

ДИЗАЙН КОСТЮМА

В фильме Король комедии Мартин понятия не имел, что его герой Руперт Папкин будет носить. Костюм в конечном счете был найден в реальном костюмерном магазинчике для концертных ведущих и стендап-комиков. Мартин, Роберт Де Ниро, и Ричард Бруно увидели этот костюм-тройку на витрине магазина под названием «Лью Мэгрэм, услуги портного для звезд». Манекен, на которого был надет костюм, даже имел ту же самую прическу и усы, и Мартин сразу понял, что это был костюм Папкина.

ПОДРОБНЕЕ

- [Просмотрите материал по одежде на сайте Clothes on Film](#) - на веб-сайте, который анализирует историческое влияние и культурное значение костюмов.
- Почитайте, где и как Джон Данн, дизайнер костюмы для сериала *Винил* (в котором Мартин режиссер и вместе с тем исполнительный продюсер) выбирал одежду 1970-х годов.
- Лукино Висконти требовал абсолютной точности для фильма *Леопард* (1963). Почитайте о сотрудничестве режиссера с костюмерами для достижения этой цели.
- Нуждаетесь в дальнейших указаниях по дизайну костюмов? Прочитайте [это руководство](#) по определению персонажа через дизайн костюмов, опубликованную на странице Академия кинематографических искусств и наук. Это руководство включает в себя упражнения для того, чтобы заставить вас задуматься о дизайне костюмов для ваших собственных фильмов.
- Почитайте [интервью](#) Сэнди Пауэлла, многолетнего костюмера Мартина.

14.

ДИЗАЙН КОСТЮМА

ЗАДАНИЯ

- Отправьтесь на улицы, так как это сделал Мартин вместе с Робертом Де Ниро и Ричардом Бруно. Посмотрите на одежду, которая продается в настоящих магазинах в том районе, где разворачивается действие вашего фильма. Посетите обычные магазины и секонд-хэнды, и посмотрите, подходит ли что-то вашему персонажу. Принесите камеру и снимите видеозаметки с разными цветами и стилями, постарайтесь понять, почему та или иная одежда может подойти вашему персонажу. Пригласите актеров, а также костюмера, если он у вас есть.

15.

ПОНИМАНИЕ КИНЕМАТОГРАФА

«Если вы не знаете чего-то, спросите. Попробуйте... Вы каждый день будете узнавать понемногу больше» - Мартин Скорсезе

ПОДРАЗДЕЛЫ

- Не пугайтесь того, чего вы не знаете
- Понимание силы света в *Мысе страха*
- Создание мощных изображений

ОБЗОР ГЛАВЫ

Если у вас нет большого и глубокого понимания кинематографа, не пугайтесь, вы можете этому вполне можете научиться. Мартин призывает вас оберегать свою страсть и видение своего фильма. Мартин не скрывает, что освещение - это его слабость. Он думает, что это связано с тем местом, где он вырос - арендованная квартира на Элизабет-стрит. Дома были лишь лампочки в коридоре, и он жил только в двух измерениях - день или ночь. Хотя у этих форм света есть своя собственная красота, они не особо научили Мартина освещению. Более того, вдохновение создавать фильмы пришло от нью-йоркских независимых кинорежиссеров вроде Джона Кассаветиса и Ширли Кларк, которые очень часто использовали лишь доступный свет, исходя из эстетики французской новой волны.

Мартин на протяжении многих лет научился очень тесно сотрудничать со своими операторами. Оба работали вместе над тем, чтобы менять и дорабатывать разработанные ими кадры. За счет этого совместного процесса Мартин обрел более глубокое понимание освещения и кинематографии. Он призывает не бояться задавать вопросы; не бояться спрашивать своего оператора что-то, чего вы не знаете. Попробуйте все, узнайте максимум о каждом этапе кинопроизводства, и работайте с оператором для того, чтобы воплотить образ и историю, которые вы хотите показать на экране.

Кинематографист Фредди Фрэнсис, с которым он сотрудничал по фильму *Мыс страха* (1991), оказал большое влияние на Мартина. Фрэнсис работал оператором камеры на съемках фильма *Сказки Гофмана* (1951) и над рядом других фильмов у Пауэлла & Прессберджера. Он также был оператором многих фильмов, в том числе *Человек-слон* (1980) и *Женщина французского лейтенанта* (1981). У Фрэнсиса был набор из пяти анаморфных объективов, которые он использовал в таких фильмах, как *Невинные* (1961). В этом фильме актриса Дебора Керр прогуливается по залам викторианского особняка в темной одежде, но все происходящее на общем плане четко сфокусировано. Мартин спросил Фрэнсиса, как он достиг этого эффекта, и Фрэнсис ответил, что он снимал на f/11 (наименьшее отверстие в камере), что потребовало обильного количества света. И когда пока они не начали работать вместе над *Мысом страха*, Мартин не мог полностью понять, по какой причине так много света в старых голливудских фильмах.

15.

ПОНИМАНИЕ КИНЕМАТОГРАФА

Фрэнсис также показал Мартину, что небольшие изменения в кадрировании могут внести большую разницу. Например, в *Мысе страха*, есть кадр, где Ник Нолти смотрит через окно на Джессику Ланж, на которую нападает Роберт Де Ниро. Мартин и Фрэнсис выстроились кадр, в котором были два глаза Нолта, однако Мартин был недоволен. Фрэнсис решил показать только один глаз, что полностью изменило кадр, из-за чего тот выглядит потусторонним и таинственным.

Урок, который усвоил Мартин, заключался в том, что нужно тщательно продумать каждый кадр, учитывая угол, освещение и движение камеры, поскольку существует бесконечное число возможных вариантов. Мартин считает, что эти мысли нужно применять к интерьерным кадрам, и ссылается на работы Роберта Брессона и Альфреда Хичкока, также использовавших этот принцип.

ПОДРОБНЕЕ

- Мартин утверждает, что истоки киноискусства можно проследить в пещерных картинах первобытных людей, изображавших животных в движении. [Кликните сюда](#), чтобы узнать больше об истории кинематографа.
- Кинематографист Фредди Фрэнсис работал над многими фильмами, о ряде из них Мартин говорит в этой главе. Посмотрите два фильма, в которых Фрэнсис был оператором у Пауэлла и Пресбургера *Сказки Гофмана* и Джона Хьюстона *Моби Дик* (1956) - и два фильма, в которых он был оператором-постановщиком: *Невинные*, режиссер Джек Клейтон, и *Сыновья и любовники* (1960), режиссер Джек Кардифф. Отметьте глубокое фокусное расстояние в *Невинных*.
- Узнайте подробнее об анатомии камеры и апертуре.
- Чтобы узнать больше о манере съемки французского режиссера Роберта Брессона, прочитайте его книгу *Записки кинематографиста*.

15.

ПОНИМАНИЕ КИНЕМАТОГРАФА

ЗАДАНИЯ

- Один из жанров фильма известен своим особым стилем освещения - это нуар, характеризующийся резким контрастом света и тени, градация светлого и тёмного (известная как кьяроскуро), и уникальным обрамлением и композицией. Проверьте [эту инфографику](#), чтобы начать лучше понимание освещения и композицию в нуаре. Посмотрите материал [100 Лучших фильмов нуар](#) от IMDb и обратите особое внимание на освещение и кадрирование в каждой сцене, а также отметьте, как тот или иной выбор влияет на ваше зрительское восприятие. Когда вы закончите, напишите резюме ваших наблюдений, и как каждое освещение и кадрирование влияют на впечатления от просмотра. Вы можете попробовать это же упражнение и с другими киножанрами. Это отличный способ понять, как освещение и композиция вносят свой вклад в стиль и тон фильма. [Нажмите здесь](#), чтобы получить список известных киножанров.



Мартин руководит игрой Джессики Ланж на съемках *Cape Fear* (1991) вместе с кинематографистом Фредди Фрэнсисом и съемочной командой.

16.

СЪЕМКА ФИЛЬМА С НИЗКИМ БЮДЖЕТОМ

«Я чувствовал, что мне нужно научиться снимать картину быстрее, дешевле и сохранить энергию фильме» - Мартин Скорсезе

ПОДРАЗДЕЛЫ

- Малобюджетные кинопроекты могут вернуть в творческий процесс энергию
- Съемка при напряженном графике при съемке *Последнего искушения Христа*

ОБЗОР ГЛАВЫ

Фильм *После работы* предложил Мартину возможность вернуться к независимому кино. Мартин видел фильмы немецкого режиссера Вернера Фассбиндера Ренье, который снял кинематографист Майкл Баллхаус. Мартин связался с Баллхаусом после своей первой неудавшейся попытки снять *Последнее Искушение Христа* в начале 1980-х годов. Им удалось поработать вместе в первый раз над фильмом *После работы*, в котором с множеством разных тем (человек вне своей среды, ощущение ловушки, неспособность никому верить), что резонировало с тем, как Мартином чувствовал себя в то время.

Даже несмотря на то, что процесс съемок проходил строго и методично - 40 съемочных дней с съемкой 26 сцен в день - сотрудничество с Баллхаусом позволило Мартину снова почувствовать вдохновение и взволнованность от съемок фильма. Как и в других проектах, Мартин разработал всех кадры для фильма *После работы* при помощи чертежей, схем и небольших раскадровок. Баллхаус изучил их и создал свои собственные версии, превращая их в сценарий. Используя рисунки Мартина в качестве ориентира, Баллхаус пытался понять, как должна двигаться камера и какие объективы ему нужно использовать для каждой сцены. В фильме *После работы* Мартину приходилось снимать очень быстро, так как все детали нужно было разрабатывать заранее.

Мартин и его команда знала, что *Последнее искушение Христа* будет трудным для съемки фильмом. Баллхаус сказал Мартину, что нужно сразу принять эту реальность, и вместе они работали максимально продуктивно. После восьми недель сложной съемки, Мартин начал сомневаться, удастся ли ему уложиться в срок. Баллхаус пришел на помощь Мартину, уверяя, что фильм нужно продолжать снимать, что у них нет возможности ждать лучших обстоятельств, и что нужно работать с тем, что есть под рукой. Баллхаус придал ему мужества для того, чтобы перестать колебаться, и начать преодолевать физические трудности и страдания, рассматривая их даже как возможность. *Последнее искушение Христа* стало для Мартина больше, чем очередным фильмом, а очень важным жизненным опытом.

Мартин рассматривал несколько мест для сцены распятия, но в каждом случае требовалось потратить много средств на перемещение съемочной команды, что было слишком дорого для низкого бюджета фильма. Он хотел снять распятие в конце производства, но был вынужден снимать в середине, чтобы воспользоваться карьером, который для нее подходил.

16.

СЪЕМКА ФИЛЬМА С НИЗКИМ БЮДЖЕТОМ

Мартин разработал 75 сцен, которые нужно было отснять. Он и съемочная команда находились под огромным давлением, в частности потому, что они выбивались из графика и у них кончались деньги. Баллхаус и Мартин поняли, что им придется снимать сцену за два, а не за три дня, что значило, что им нужно было убрать 25 сцен. Баллхаус смог уменьшить количество сцен благодаря своему опыту работы с Фассбиндером над многими фильмами, в том числе *Предостережение от святой проститутки* (1971). При производстве этого фильма, Фассбиндер уволил главного актера и взял на роль самого себя, повторно пересняв то, что было снято за три дня сцены - и им удалось сделать это за один день и ночь. Баллхаус понимал ценность дня или конкретного кадра, и всегда подчеркивал это в разговорах с Марином.

ПОДРОБНЕЕ

Можно многому научиться на основе фильмов Фассбиндера и Баллхауса. Посмотрите фильмы, перечисленные ниже. Во время просмотра постарайтесь понять, почему Мартин выбрал Баллхауса для работы над фильмами *После работы*, *Цвет денег* (1986), *Последнее искушение Христа*, *Славные парни*, *Эпоха невинности*, *Банды Нью-Йорка* и *Отступники*. Чем подход Баллхауса отражается в фильмах Мартина?

- *Предостережение от святой проститутки*
- *Горькие слезы Петры фон Кант* (1972)
- *Марта* (1974)
- *Фокс и его друзья* (1975)
- *Путешествие матушки Кюстер на небо* (1975)
- *Сатанинское зелье* (1976)
- *Китайская рулетка* (1976)
- *Отчаяние* (1978)
- *Женитьба Марии Браун* (1979)
- *Лили Марлен* (1981)

16.

СЪЕМКА ФИЛЬМА С НИЗКИМ БЮДЖЕТОМ

ЗАДАНИЯ

- Начните планировать, сколько денег вы можете потратить на свой короткометражный фильм. Если у вас есть запланированный бюджет, ответьте на следующие вопросы:
- Сколько актеров требуется для вашей короткометражки?
- На сколько вы в состоянии оплатить их? (Если вы работаете с актерами-любителями или с друзьями и семьей, вы можете убедить их работать бесплатно, особенно если вы их кормите.)
- Сколько членов съемочной группы вы планируете привлекать к съемкам, и сколько вы готовы заплатить им? (Опять, если вы работаете с друзьями или семьей, вы можете не оплачивать их услуги, особенно если вы готовы помочь им над их собственными проектами.)
- Чем и сколько раз в день вы хотите кормить своих актеров и членов экипажа? (Это, конечно, зависит от того, сколько часов вы планируете снимать каждый день.)
- Требуются ли в вашем короткометражном фильме костюмы?
- Требуется ли ваш фильм какой-либо конкретный реквизит или элементы производственного дизайна?
- Требуется ли вам какое-либо оборудование? (В идеале малобюджетный фильм можно снять на камеру, которая у вас уже есть или с помощью смартфона, но может потребоваться дополнительное оборудование вроде внешнего микрофона или ламп освещения. Постарайтесь учесть, что вам потребуется для киносъемки).
- Где вы будете снимать? Подготовьте полный список мест, в которых вы планируете снимать. (Если вы планируете снимать в общественном месте, то учтите, что могут быть расходы, связанные с оплатой съемки в публичных местах или частных заведениях. Даже если вы можете снимать бесплатно в каком-то месте, то маловероятно, что вы будете в состоянии уберечься от случайных прохожих и звукового шума. Если вы решите использовать конкретную локацию, постарайтесь учесть все возможные расходы.)

16.

СЪЕМКА ФИЛЬМА С НИЗКИМ БЮДЖЕТОМ

- Подведите итог своих расчетов и сравните его с тем бюджетом, который вы планировали в самом начале. Если цена слишком высока, начните ее по возможности сокращать, пункт за пунктом, пока не добьетесь подходящего значения. Этот процесс может показаться сложным, утомительным и или даже невозможным, но помните, что Мартин тоже начинал без внешнего финансирования и с минимальной помощью.



Мартин и кинематографист Майкл Баллхаус на съемках фильма *Последнее искушение Христа* (1988)

17.

РАБОТА СО СЪЕМОЧНОЙ ГРУППОЙ

“Режиссеру нельзя увлекаться ложной скромностью. Вы должны взять на себя ответственность принимать руководящие решения” - Мартин Скорсезе

ПОДРАЗДЕЛЫ

- Найдите человека, которому вы можете довериться
- Вашим спасительным кругом являются ключевые члены съемочной команды
- Привыкните ко всем вопросам
- Дайте своей команде шанс найти свой путь

ОБЗОР ГЛАВЫ

Цель режиссера при работе со съемочной группой проста: создать эффективные и полезные рабочие отношения между членами группы. Насколько возможно, наймите людей, которым вы доверяете и объясните им ваше понимание и видение фильма. Добейтесь того, чтобы работа каждого члена была жизненно необходима. Если вы работаете с очень большой съемочной группой, ситуация несколько меняется, но цель остается той же.

Наиболее важны отношения между вами и оператором-постановщиком, помощником режиссером и со-продюсером. Это ваше внутреннее ядро и ваш спасательный круг. Эта ключевая группа должна понять, что вам нужно, основываясь на обсуждениях до начала съемки, и от их знания сценария и предпроектировочного дизайна. Когда вы работаете на съемочной площадке, взаимодействуя с людьми, вместе обедая и налаживая рабочие связи, вы начнете понимать, на кого вы можете положиться.

И хотя командная работа и чувство плеча крайне важны, Мартин отмечает, что очень важно, чтобы вы помнили свои режиссерские обязанности. Скромность уместна, но прежде всего вам необходимо взять на себя ответственность принимать решения. Всегда держите в голове свое оригинальное видение. Иногда вам придется прерывать все и всех вокруг, чтобы вернуться к первоначальной идее, которая была в вашей голове, когда вы только начинали создавать фильм. Тем не менее, вы также должны помнить, что каждый человек на съемочной площадке играет роль в создании вашего фильма. Вы непременно нуждаетесь в них, и вы должны доверять их опыту. Вам нужно найти баланс.

ПОДРОБНЕЕ

- Не работали со съемочной командой раньше? [Вот \(юмористическое\) объяснение](#), какие люди работают на съемочной площадке.
- Прочитайте [эту статью](#) с советами, где и как собрать команду для съемки.
- Делегирование задач и руководство имеет первостепенное значение на съемочной площадке. Прочитайте [эту статью](#) по рабочему протоколу на съемочной площадке.

17.

РАБОТА СО СЪЕМОЧНОЙ ГРУППОЙ

ЗАДАНИЯ

- Подумайте, кто может помочь вам снять короткометражный фильм. Начните формировать свой внутренний круг. У вас есть друзья, члены семьи с опытом кинопроизводства или знакомые, которые просто хотят помочь? Постарайтесь привлечь их в ваш проект. Если вы хотите найти профессионалов, посмотрите вот [этот список](#) ресурсов. Помните советы Мартина и не пугайтесь их опыта; он только поможет вам. Многие специалисты будут готовы работать с вами, если у вас есть четкое видение короткометражного фильма. Если вы достаточно хорошо представите свой проект, они вполне возможно присоединятся к вам. Кроме того, познакомьтесь и заведите связи с администраторами и преподавателями на факультетах кино и медиа в колледжах и университетах в вашем городе. Напишите и отправьте свой проект этим людям по электронной почте, чтобы потом они могли и рассказать и переслать его студентам (а им тоже всегда необходим опыт!).

18.

МОНТАЖ, ЧАСТЬ 1

“Монтаж - это сердце кино, потому что каждый раз, когда я попадаю в комнату по монтажу, меня раз за разом охватывает восхищение: вы берете один кадр и совмещаете его вместе с другим, и в воображении возникает третье фантомное событие” - Мартин Скорсезе

ПОДРАЗДЕЛЫ

- Фильм оживает при монтаже
- Найдите себе лояльного редактора монтажа
- Монтаж и экспериментирование
- Монтаж можно начинать и на съемочной площадке

ОБЗОР ГЛАВЫ

Для Мартина монтаж так же важен и священен, как и процесс съемки. Именно во время этого этапа фильм действительно оживает. Мартин убежден, что когда люди говорят о кино и изображении, они на самом деле имеют в виду последовательность изображений. Киномонтаж создает впечатление непрерывного действия, и за счет этого мы и рассказываем истории.

Благодаря академическому образованию на факультете кино Мартин получил опыт монтажа к тому времени, когда начал сам снимать кино. Мартин и его одноклассники участвовали во всех аспектах процесса кинопроизводства и создавали свои фильмы без внешнего финансирования. Когда Мартин стал сотрудничать с киностудиями, он стал искать редактора монтажа, которому мог бы доверять.

В фильмах *Алиса здесь больше не живет* (1974) и *Таксист* Мартин искал редактора монтажа, который бы не возражал против того, чтобы режиссер участвовал в монтаже и напрямую руководил процессом. Сначала он работал с Марсией Лукас, которая была в то время женой Джорджа Лукаса. В фильме *Бешеный бык*, ему нужен опытный редактор, которому он мог бы довериться. Это должен был быть человек, который бы не позволил студии отобрать фильм у режиссера. Скорсезе не раз видел, как у его знакомых режиссеров отбирали фильм, поэтому он обратился к Тельме Шунмейкер, с которой он работал в течение очень долгого срока.

Монтаж - это экспериментирование, и поэтому Мартин считает, что процесс монтажа ни в коем случае не является формальным жестким процессом. Он выбирает понравившиеся монтажные кадры из того, что для него готовит Шунмейкер, а та, в свою очередь, монтирует материал на основе того, что было отснято днем, и подгоняет его под видение Скорсезе. Если это не жесткая секвенция, идущая от выстрела 1А - 1Б - 2А-2В и т.д., то Мартин вместе с Шунмейкер сами монтируют сцену, что позволяет ему прямо во время процесса принимать творческие решения. Эти творческие сессии часто длятся до поздней ночи; и режиссер, и редактор монтажа получают удовольствие от работы. Иногда они возвращаются на съемочную площадку на следующий день, и им приходится полностью повторять свою работу. Кроме того, Мартин часто применяет видеоматериалы, которые вовсе не планировал использовать. Эти колебания и находки являются частью процесса монтажа.

18.

МОНТАЖ, ЧАСТЬ 1

Хотя ритм фильма в значительной степени формируется при монтаже, сам процесс на самом деле начинается на сцене. Мартин упоминает невероятную способность режиссера Дэвида Лина верховную задавать темп актеров и устанавливать ритм в своих фильмах.

Рабочий процесс Лина начинался с репетиций, во время которых он замерял время, после чего медленно урезал его, ускоряя темп. Лин понимал, что в кино привычное взаимодействие между участниками воспринимается дольше, чем в реальной жизни. Мартин испытал это на личном опыте и считает, что это особенность кино.

ПОДРОБНЕЕ

- Сергей Эйзенштейн - великий советский режиссер, снимавший фильмы в начале 1920-х годов - показал значимость отдельного монтажного кадра. Почитайте работу [Эйзенштейна *Форма фильма: реферат по теории кино*](#) а также посмотрите некоторые из наиболее известных его немых фильмов - *Удар* (1925), *броненосец Потемкин* (1925), и *Октябрь: десять дней, которые потрясли мир* (1928), а также его фильм со звуком *Александр Невский* (1938). В [этом видео](#) объясняется революционный характер - как политический, так и кинематографический - фильма Эйзенштейна *Броненосец Потемкин*. Если вам понравятся фильмы и теория Эйзенштейна, посмотрите и работу его современника, советского режиссера Дзиги Вертова, чьи политические фильмы также использовали технику монтажа.
- Посмотрите фильм *Короткая встреча* (1945) и [прочитайте эссе](#) на странице Criterion Collection. Это подготовит вас к письменному анализу, который вам потребуется сделать позже.



Мартин и редактор монтажа Тельма Шунмейкер работают над *Goodfellas*

18.

МОНТАЖ, ЧАСТЬ 1

ЗАДАНИЯ

- Если вы еще не разбираетесь в программном обеспечении для монтажа, познакомьтесь с парой программ и выберите, в какой вы бы хотели монтировать свой короткометражный фильм. Обратите внимание, Premiere и Avid - наиболее распространенный среди профессионалов выбор.
- Попрактикуйтесь в монтаже [материалов общественного достояния](#) достояния. Цель данного монтажа вы формируете и определяете сами. Вы можете попытаться связать кадры в какую-то целостную историю, используя материал ряда различных фильмов (в этом случае вам может помочь закадровый голос). Или же вы можете поэкспериментировать с формой (см. работы Сергея Эйзенштейна и Дзиги Вертова, о которых вы узнали в этой главе). Напишите короткое описание к видео длиной в абзац и объясните свои намерения, и то, как вы пытались достичь. Разместите 1-2 минутный фильм на портале [The Hub](#), чтобы получить конструктивную критику от других студентов.

19.

МОНТАЖ, ЧАСТЬ 2

«Если вы не становитесь физически плохо от своего первого чернового монтажа, что-то с вами не так. Всегда кажется, что теперь-то тебе не будет больно, но ты каждый раз физически ощущаешь этот стыд и боль» - Мартин Скорсезе

ПОДРАЗДЕЛЫ

- Найти редактора монтажа, который поддержит ваше видение
- Будьте готовы отказаться даже от самых любимых сцен
- Первый черновой монтаж должен причинять вам почти что физическую боль

ОБЗОР ГЛАВЫ

Как вы уже знаете, Мартин разрабатывает монтаж любого фильма на бумаге при помощи рисунков, а Шунмейкер, его доверенный редактор, знает, как перевести эти оригинальные идеи и концепции в смонтированные секвенции. Она также анализирует то, какую обратную связь получают фильмы Мартина от предварительных показов, и не спорит с Мартином о том, что значит эта обратная связь, на что обращать внимание, а что игнорировать. Она верна Мартину и его видению, и Мартин ценит ее единомыслие.

Нужно быть всегда готовым к тому, чтобы отказаться даже от самых любимых сцен, о чем Мартин узнал на своем опыте, монтируя фильм *После работы*, в котором было много смешных сцен. На этапе монтажа Мартин понял, что большая часть юмора теряется из-за того, что была фильмуслишком долгий. Хотя ему было очень больно резать свои любимые сцены, такое решение улучшило фильм и сделало его смешнее. Этот опыт научил Мартин тщательнее планировать сценарий, так как фильм он начал снимать без дописанной концовки; также Мартин понял, что продолжительность сцен на бумаге совершенно отличается от продолжительности на экране.

После того, как первый черновой монтаж готов, Мартин смотрит его вместе с несколькими доверенными членами своей команды.

ЗАДАНИЕ

- Повторите упражнение из последней главы, но пусть в этот раз кто-то другой монтирует отснятый материал. Сядьте вместе с редактором монтажа за компьютер и давайте ему / ей указание. Единственное правило: нельзя вносить правки самостоятельно. Заставьте себя давать редактору монтажа четкие, краткие инструкции и не поддавайтесь искушению взять работу на себя. Между вами и вашим редактором неизбежно возникнут разногласия, какие кадры использовать, где их разместить, и каким должен быть темп фильма; обсудите эти разногласия и решите их.

20.

ЦВЕТ

«Если фильм снимается в цвете, то и нужно заранее продумывать цветовой дизайн. То есть цвет должен что-то означать. Цвет - это абсолютно особенная характеристика кино...» - Мартин Скорсезе

ПОДРАЗДЕЛЫ

- Раннее использование цвета в кино
- Нужно заранее продумывать цветовой дизайн
- Возможности цвета безграничны

ОБЗОР ГЛАВЫ

В детстве Мартин стал свидетелем исторического изменения в использовании цвета в кино, начиная с начала с перехода от технологии Technicolor к Eastmancolor 1950-х, и к другим технологиям monopack. Мартин считает, что цвет в этих технологиях monopack стал более приглушенным, а в свое время ему очень нравились очень яркие цвета ранней технологии Technicolor. Он упоминает первые цветные фильмы, которые видел - фильм Кинга Видора *Дуэль под солнцем* (1946). Пылающее желтое солнце в начальных титрах, трехполосная технология Technicolor, и звук выстрелов были ошеломляющими. Хотя этот фильм напугал Мартина, которому было пять лет, такое применение цвета очень хорошо ему запомнилось. Он любил черно-белые фильмы конца 1940-х годов, в которые были включены цветные секвенции, такие как фильм Альберта Левина *Портрет Дориана Грея* (1945) и фильм Уильяма Дитерле *Портрет Дженни* (1948), и особенно в сцене фильма Виктора Флеминга *Волшебник из страны Оз* (1939, переиздан в 1948 году), когда дом приземляется в Оз и Дороти открывает дверь в цветной мир, показанный при помощи технологии Technicolor. Он также восхищается технический процесс, при помощи которого кинематографист Освальд Моррис и режиссер Джон Хьюстон обесцветили оттенки в фильме *Моби Дик*, что повлияло на окончательную перестрелку в *Таксисте*.

В *Авиаторе* Мартин решил развивать цвета в фильме так, чтобы отразить ту или иную эпоху. Фильм начинается в конце 1920-х и начале 1930-х годов, когда стандартом была двух-полосная технология Technicolor, а костюмеру Сэнди Пауэллу пришлось создать одежду, которая бы соответствовала этой технологии. Цвет постепенно становится более насыщенным по мере появления трехполосной технологии Technicolor, а затем, наконец, оттенки становятся более холодными в 1950-х годов в заключительной части фильма. Это исследование цвета и его связь с историей, показанной в фильме, была одной из основных причин, по которым Мартин решил снять *Авиатора*. Использование цифровых инструментов (digital intermediate) было особенно важно в *Авиаторе*. Тем менее, хотя современные технологии обладают безграничными возможностями, вы не должны позволить технологиям руководить вашим творческим процессом.

ПОДРОБНЕЕ

- Почитайте подробнее об истории цвета в кино.
- Для того, чтобы больше узнать о том, как цвет работает в кино, прочитайте [статью по температуре цвета](#).

20.

ЦВЕТ

ПОДРОБНЕЕ

- Посмотрите *Дуэль на солнце* и *Портрет Джинни*, которые оказали существенное влияние на молодого Мартина.
- Хотели бы почитать какой-нибудь анализ по использованию цвета в фильме? Обратите внимание на книгу *Color: The Film, Reader and Color* и *The Moving Image: History, Theory, Aesthetics, Archive*. Эти две книги содержат очерки по истории технологии цвета, по цвету в телевидении и по колоризации черно-белых фильмов.

ЗАДАНИЕ

- Поэкспериментируйте с цветом, сняв несколько пробных видео. Ваш эксперимент во многом будет зависеть от функций камеры и программного обеспечения по монтажу, которое вы собираетесь использовать. Ниже приведены некоторые варианты, которые вы можете попробовать в зависимости от вашего оборудования.

Во-первых, выберите тему. Это может быть и простой объект на столе либо человек, сидящий в кресле. Создайте простую композиции, которую можно будет повторить в разных местах. Поэкспериментируйте, снимая эту же композиции в различных условиях освещения, в интерьере и экстерьере, а также смешивая дневное и искусственное освещение. Вы также можете поэкспериментировать с функцией баланса белого и цветовой температуры на камере. Вы можете приобрести какие-нибудь цветные фильтры и наложить их на освещение. Попробуйте снять по крайней мере четыре различных варианта в своем тесте.

После того, как вы снимете тест, добавьте материал в вашу программу по монтажу и используйте функции коррекции цвета, чтобы поэкспериментировать цветом видео. Загрузите все варианты теста на портал [The Hub](#) и поучаствуйте со студентами в обсуждении. Как композиция меняется с каждой регулировкой?

21.

ПРИМЕНЕНИЕ ЧЕРНО-БЕЛОГО ЦВЕТА

“Когда я вижу какие-то новые фильмы, современные фильмы, то да, я скучаю по черно-белый стилю, в котором в какой-то степени было свое собственное чувство цвета, света и тени. У него был свой собственный стиль. У него, таким образом, был собственный смысл” - Martin Скорсезе

ПОДРАЗДЕЛЫ

- Вносите изменения осознанно
- Съемка *Бешеного быка*

ОБЗОР ГЛАВЫ

Хотя Мартин захватила трехполосная технология Technicolor в кино, он быстро признал, что в отсутствие цвета есть свой собственный смысл и стиль, свое собственное чувство цвета в форме света и тени.

За последние 10 или 15 лет, Мартин стал свидетелем цветовой нейтральности, особенно среди независимых фильмов. Эти фильмы в цвете, но их палитра не содержит никакого заявления. Он считает, что этот нейтралитет занял место черно-белого стиля, и ему не хватает сложности, дизайна, стиля и смысла, которым обладает черно-белый стиль, даже если она нейтрален.

Черно-белые фильмы сегодня, как правило, цифровые, и Мартин отмечает разницу между цифровым и пленочным черно-белым стилем. Несмотря на то, что он призывает кинорежиссеров снимать черно-белое кино, он предупреждает о претенциозных черно-белых фильмах. Эти фильмы получаются скорее отрицательными и претенциозными. Кроме того, Мартин считает, что черно-белый стиль в последние годы стал популярен в рекламе и не имеет влияния так, как раньше. Если вы хорошо сочетаете в фильме черно-белые оттенки, то решение отказаться от цвета будет органичным.

Когда Мартин снимал *Бешеного быка*, он только начинал осознавать проблему выцветания пленки. При подготовке для съемки *Бешеного быка* Мартин просматривал материал, где Роберт Де Ниро отрабатывал бой со спарринг-партнером. Мартин снимал бой на пленку 8 мм на фоне белой стены у себя в квартире. Майклу Пауэлла, который отсматривал материал вместе со Скорсезе, критически отнесся к яркому красному цвету боксерских перчаток. Замечание Пауэлла заставило Мартина вспомнить, что при съемке перестрелки в *Таксисте* первоначально оттенки крови получались неубедительными, из-за чего он понизил насыщенность оттенков в фильме. Мартин также понял, что сцены боксерских боев тоже будут кровавыми.

21.

ПРИМЕНЕНИЕ ЧЕРНО-БЕЛОГО ЦВЕТА

При дальнейшем размышлении Мартин начал переосмыслять в целом сам фильм *Бешеный бык* в цвете вообще. Студия была против решения Мартина снимать в черно-белом стиле, но Мартин убедил их, что этот аспект выделит *Бешеного быка* среди других четырех боксерских фильмов, вышедших в том году.

ПОДРОБНЕЕ

Подробнее о выборе и методах некоторых из самых крупных черно-белых кинематографистов в этой серии статей:

- [Джон Эльтон](#)
- [Стэнли Кортез](#)
- [Рауль Кутар](#)
- [Борис Кауфман](#)
- [Рудольф Мат](#)
- [Миягава](#)
- [Грегг Толанд](#)

ЗАДАНИЕ

- Теперь, когда вы поэкспериментировали с цветом, проведите тест с черно-белым стилем для сравнения. Оцените преимущества черно-белого стиля, но помните, что Мартина предупреждал не использовать без реальных намерений во избежание претенциозности. Каков смысл черно-белого стиля для вашего фильма? В какой момент вы теряете цвет? Чего не хватает? Снимите пару сцен и попросит своих друзей и коллег оценить их.

22.

ЗНАЧЕНИЕ САУНД-ДИЗАЙНА

«Меня всегда удивляло то, как творчески иногда использовался звук в некоторых низкобюджетных фильмах. У создателей просто не было иного выбора - им приходилось проявлять изобретательность.» - Мартин Скорсезе

ПОДРАЗДЕЛЫ

- Иногда простота - это наилучшее решение
- Поймите, чего хотите
- Не недооценивайте важность микширования
- Создают настроение и атмосферу при помощи саунд-дизайна
- Использование звука для решения проблем
- Саунд-дизайн при низком бюджете

ОБЗОР ГЛАВЫ

Дизайн должен определяться вашим видением. Вам нужно передать свое видение тем, кто работает вместе с вами и вместе его дорабатывать, но вам нужно также четко понимать, что вам нужно как режиссеру. Иногда лучше всего - максимально простой саунд-дизайн. Мартин подчеркивает, что не стоит использовать все технические новинки и примочки просто потому, что они вам доступны. Мартин использует микширование даже скорее для того, чтобы сделать звук проще, а не сложнее.

Создание настроения и атмосферы должно быть главной целью вашего звукового дизайна. Мартина критиковали за то, что в *Таксисте* дорожка диалога смешивалась с городским шумом - сиренами, криками и разговорами. Однако Мартин добивался именно этого эффекта звуки во время диалогов были частью характера фильма.

Мартин и звуковой редактор фильма *Бешеный бык*, Фрэнк Уорнер, творчески подошли к саунд-дизайну Уорнер использовал различные звуки - трубный рев слонов, львов и других диких животных - во время боя на ринге. Уорнер так рьяно оберегал свои эффекты, что даже сжег пленку с ними, когда работа над саунд-дизайном была закончена.

22.

ЗНАЧЕНИЕ ЗВУКОВОГО ДИЗАЙНА

Звук также может быть использовано для решения проблем монтажа. В *Злых улицах* Мартин снимал сцену, в которой персонажи садятся за стол в баре. К сожалению, он снял сцену в неправильном ракурсе, и ему пришлось разделить монтажный кадр. Чтобы сгладить резкий переход, Мартин творчески использовал звук отодвигаемого стула и добавил его в момент монтажного перехода. Мысленно зритель думает, что персонажи садятся, но на самом деле это был умный саунд-дизайн.

ПОДРОБНЕЕ

- Почитайте [эту статью](#), чтобы узнать больше о влиянии саунд-дизайн на фильм.
- Прочитайте эти углубленные интервью с ведущими саунд-дизайнерами:
- [Ли Дихтер](#)
- [Том Флейшман](#)
- [Скип Ливсей](#)
- [Уолтер Марч](#)
- Посмотрите *Просто кровь* (1984) режиссера Джоэла Коэна и обратит внимание на то, что вы слышите. Как Коэн использует звук, чтобы подчеркнуть историю и персонажей?
- Посмотрите *Шоковый коридор* (1963), режиссера Сэма Фуллер. Прислушайтесь звуковыми решениям, принятым из-за чрезвычайно низкого бюджета фильма. Обратите внимание на то, как необработанность звука работает в пользу фильма.

22.

ЗНАЧЕНИЕ САУНД-ДИЗАЙНА

ЗАДАНИЯ

- Проведите день, сосредоточившись на саундтреке вашей собственной жизни. Когда вы идете по улице, что слышите на самом деле? Какие отдельные голоса и шум, вы можете различить? Если можете определить звук, найдите его источник, например, если вы сначала слышите голоса в разговоре, а затем уже находите, кто именно разговаривает. Если вы в комнате одни, то из каких звуков складывается эта тишина?
- Снимите одноминутный фильм с простой историей и несколькими монтажными кадрами. А потом подумайте о звуке для описания этой конкретной истории и для конкретных персонажей. Какое настроение вы пытаетесь передать? Какие звуки исходят из внешнего мира, обогащая атмосферу места и эмоций? Как размещение звуков в фильме сочетается или противопоставляется монтажу и движению камеры в кадре? Что помогает рассказать историю?

23.

СИЛА МУЗЫКИ

«Для меня все на самом деле начинается с музыки, и когда я слышу музыку, я действительно начинаю чувствовать историю» - Мартин Скорсезе

ПОДРАЗДЕЛЫ

- Видеть музыку, слышать фильм
- Современная музыка
- Источник музыки
- Оригинальный саундтрек
- Нестандартный саундтрек
- Музыка во время съемок

ОБЗОР ГЛАВЫ

В детстве Мартин любил классические саундтреки голливудских фильмов, но когда он начал снимать художественные фильмы, он понимал, что у них не будет подобных саундтреков. У них не было саундтреков, да и, по мнению Мартина, они их не заслуживали. Саундтреками голливудских фильмов были образцами, к которым стоило стремиться, но Мартин не хотел использовать их в своих первых фильмах. Вместо этого он привязался к популярной музыке, которую слышал на улицах или по радио, и эта музыка стала частью мира его героев и частью их духовной жизни. Мартин считает музыку физической и психической архитектурой мира, которую он пытается создать. Источник музыки также важен для фильмов Мартина, и такое решение было необычным по сравнению с устоявшимися в то время в Голливуде традициями. То, как Кеннета Ангер использовал популярную музыку в *Восход Скорпиона* (1963) продемонстрировало Мартину, что он тоже может использовать музыку, на которой вырос, будь то рок-н-ролл или блюзовые стандарты. Единственно, что его ограничивало - отсутствие бюджета на лицензирование музыки.

Позже в своей карьере Мартин сотрудничал с многими великими кинокомпозиторами, такими как Говард Шор, работавшим над фильмами *После работы* и *Отступники*. В первом фильме был классический однородный саундтрек с определенным тематическим кодом. Саундтрек последнего фильма был менее традиционен - в нем использовалась электрогитара вместе с ритмом танго. Танго добавил элемент опасности в атмосферу фильма, подчеркивая своего рода танец смерти между двумя главными героями и то, как их ложные параллельные жизни медленно сближаются.

Мартин использовал работы композиторов-модернистов для *Острова проклятых*, выполнявшего ощущение чуждости и постоянных напряжение, которое Мартин хотел придать фильму. В *Таксисте* Мартин работал с известным кинокомпозитором Бернардом Херрманном над тем, чтобы создать саундтрек, который противостоял бы ритму города и ощущался как внутренняя мелодия Тревиса. Мартин по большей части старался избегать популярной музыки, потому что Трэвис не слушал музыку. Саундтрек должен был рождаться внутри персонажа, а звук должен был быть навязчивым, демонстрируя, что Трэвис готов взорваться в любой момент.

23.

Сила музыки

Иногда Мартин пускает музыку на съемочной площадке, чтобы актеры и съемочная команда почувствовали энергию сцены. Например в секвенции *Славных парней* можно услышать песню *Лейла* группы Derek and the Dominos. Мартин включил песню на съемочной площадке, чтобы задать темп сцены. Так у съемочной команды сложилось более глубокое понимание скорости и ритма движения камеры за счет музыки, сопровождавшей сцену и в законченном фильме. Это также помогло актерам. Мартин также иногда использует этот подход и с музыкой, которую потом не включает в фильм; ему просто нравится, как музыка задает ритм и движение камеры. Такой подход создает особую, творческую атмосферу на съемочной площадке.

ПОДРОБНЕЕ

- Посмотрите фильм *Враг общества* (1931), снятого режиссером Уильямом Уэлманом с Джеймса Кэгни в главной роли. Помимо музыки в титрах, вся остальная музыка в фильме раздается из тех или иных источников, будь то группа в ночном клубе либо радио в машине.
- Посмотрите классику авангарда Кеннет Ангера *Восход Скорпиона* и отметьте, как музыка влияет и часто определяет ритм монтажа и то, как вы воспринимаете изображение на экране.
- Послушайте саундтреки Дмитрия Темкина, Миклоша Рожа, Дэвида Рэксина и Элмера Бернштейна, всех этих композиторов Мартин упоминает в занятии.

ЗАДАНИЯ

- Творчески подойдите к доступным вам ресурсам. Может быть, у вас есть знакомая группа, которые была бы готовы поделиться своей музыкой для фильма? Может быть, вы знаете кого-то, кто прошел мастер-класс Ганса Зиммера и стремится сочинять музыку для фильмов?

24.

ПРОДВИЖЕНИЕ ВАШЕГО ФИЛЬМА

«Если вы чувствуете, что сняли сильный и искренний фильм, то у него может сложиться своя аудитория. И вам нужно пойти и рассказать этой аудитории о своем фильме.» - Мартин Скорсезе

ПОДРАЗДЕЛЫ

- Пусть аудитория узнает о фильме
- Найдите свою аудиторию
- Сильный плакат может помочь продать фильм
- Будьте открыты для маркетинговых идей

ОБЗОР ГЛАВЫ

Мартин призывает вас принять активное участие в продвижении фильма. Когда Мартин снимал свои первые фильмы, он делал все возможное, чтобы их продвинуть, давал интервью и выступал по телевизору. После того, как его фильмы были выбраны для дистрибуции крупными студиями, рекламные кампании разрабатывались уже другими людьми.

Сильные образы и открытое мышление важны для продвижения кино. Для *Таксиста* были разработаны несколько плакатов, но наиболее эффективным оказался плакат, представляющий простой стоп-кадр из фильма с Робертом Де Ниро, идущим до Восьмой авеню. Текст плаката гласит: «На каждой улице в каждом городе этой страны есть люди, мечтающие стать кем-то. Он – одинокий, забытый человек, отчаянно пытающийся доказать что он — ВЫЖИВЕТ.» Мартин понятия не имел, что именно этот плакат больше всего поможет продать фильм.

Мартин дает в этой главе примеры партизанского продвижения. После того, как фильм *Бонни и Клайд* (1967) был разгромлен в газете *Нью-Йорк Таймс*, Уоррен Битти, игравший Клайда, а также являвшийся продюсером фильма, взяла пленочную копию фильма и путешествовал с ней из города в город, продвигая его на каждом телевизионном шоу, на которое ему удавалось попасть. Преданность Битти доказывает важность продвижения ваших фильмов, а также то, эффективность продвижения фильма актерами.

ПОДРОБНЕЕ

- Почитайте, как продвигались ваши любимые фильмы.
- [Вот список](#) топ кино-фестивалей короткометражных фильмов. Вы также можете поделиться своим фильмом в Интернете, многие из которых вы можете найти на [Air Me Live](#), ресурс по обмену творческими работами в Интернете.

24.

ПРОДВИЖЕНИЕ ВАШЕГО ФИЛЬМА

ЗАДАНИЯ

- Создайте предварительный маркетинговый план для вашего короткометражного фильма. Во многих городах и населенных пунктах проходят локальные кинофестивали; выясните, проходит ли такой в вашем регионе. Вы также можете отправить свой фильм на кинофестивали по всей стране, и даже по всему миру. Напишите план действий, которые вы предпримете для того, чтобы найти аудиторию для своего фильма. Вы можете обратиться к этому плану, когда ваша короткометражка будет завершена!

25-29.

ОБСУЖДЕНИЕ СЦЕН

«Есть авторитет в том, чтобы снять такие фильмы, как эти, рассказать такие истории и потребовать от аудитории понимания» - Мартин Скорсезе

ОБЗОР ГЛАВЫ

В этих главах, Мартин анализирует клипы из пяти фильмов - *Барри Линдон* (1975), режиссер Стэнли Кубрик; *Из прошлого* (1947), режиссер Жак Турнье; *Жюль и Джим* (1962), режиссер Франсуа Трюффо; *Головокружение* (1958), режиссер Альфред Хичкок; и *8½* (1963), режиссер Федерико Феллини. Посмотрите сцены вместе с Марином и поищите кинематографические и повествовательные элементы, включая (но не ограничиваясь) применением света, звука и музыки, а также актерской игры. Делайте заметки по ходу просмотра - они понадобятся вам, когда вы будете писать небольшие эссе о каждом клипе!

ЗАДАНИЯ

- Написать небольшое эссе (1-3 абзаца) о каждой сцене. Что заметили вы, а Мартин не стал комментировать? Какие элементы выделялись для вас во время просмотра? Несогласны ли вы в чем-то с анализом Мартина? Упустил ли Мартин что-нибудь?

30.

ПОИСК СВОЕГО ПУТИ

«Важны лишь вы и только ваша творческая искра, которая вынудила вас снять фильм. Вы и вдохновение: в конце концов, это одно и то же. Оберегайте эту связь, потому что она очень ценна. Теперь пришло время взяться за дело» - Мартин Скорсезе

ОБЗОР ГЛАВЫ

Поздравляем! Вы закончили свой MASTERCLASS с Мартином Скорсезе. Мартин повторяет то, что он сказал вам в самом начале - вам нужно найти свой собственный путь. Нет никакого руководства, нет шпаргалок, нет никаких секретов. Тянитесь за своей мечтой и учитесь на своей работе. Если задача кажется слишком сложной, это здорово. Проснитесь утром и принимайтесь за работу в любом случае. Помните, что несмотря на все технологии, именно вы снимайте фильм. Принимайтесь за работу!

Мы надеемся, что вы почувствовали вдохновение и готовы приступить к достижению своих целей в качестве кинорежиссера (или сценариста, кинооператора, или тому подобное!). Мир ждет вас. Удачи!

Мы хотим, чтобы ваше обучение не закончилось просмотром видеозанятий. Вот несколько способов оставаться на связи:

- Присоединяйтесь к сообществу Мартина Скорсезе на портале [The Hub](#), чтобы пообщаться с вашими коллегами.
- Участвуйте в обсуждении уроков после каждого видеоурока и читайте сообщения других людей.
- Загрузите свои материалы на портале [The Hub](#) для обратной связи с другими студентами.
- Отправьте Мартину вопрос.

РЕКОМЕНДУЕМОЕ ЧТЕНИЕ

В этом классе, Мартин выкладывает план книг, необходимых для того, чтобы стать режиссером. Вот полный список:

- Stella Adler, *The Art of Acting*, Applause Theatre & Cinema Books, 2000.
- John Alton, *Painting with Light*, University of California Press, 1995. (This is the film textbook Martin studied at NYU.)
- Robert Bresson, *Notes on the Cinematographer*, Éditions Gallimard, 1975.
- Jack Cardiff, *Magic Hour: A Life in Movies*, Faber & Faber, 1997.
- Michel Ciment, *Kubrick*, Holt, Rinehart and Winston, 1983.
- Sergei Eisenstein, *Film Form: Essays in Film Theory*, Harcourt, 1949.
- Gustave Flaubert, *Madame Bovary*, Michel Lévy Frères, 1857.
- Elia Kazan, *Kazan on Directing*, Vintage, 2010.
- Robert Lewis, *Advice to the Players*, Theatre Communications Group, 1993.
- Alexander Mackendrick, *On Film-making: An Introduction to the Craft of the Director*, Farrar, Straus and Giroux, 2005.
- Sanford Meisner, *Meisner on Acting*, Vintage, 1987.
- Nicholas Pileggi, *Wiseguy*, Simon & Schuster, 1985.
- Michael Powell, *A Life in Movies: An Autobiography*, Knopf, 1987.
- Michael Powell, *Million Dollar Movie*, Random House, 1995.
- Constantin Stanislavski, *An Actor Prepares*, Geoffrey Bles, 1936.
- Lee Strasberg, *A Dream of Passion*, Plume, 1988.
- Sarah Street, Simon Brown, and Liz I. Watkins, *Color and the Moving Image: History, Theory, Aesthetics*, Archive, Routledge, 2013.
- François Truffaut, *Hitchcock/Truffaut*, Simon & Schuster, 1966.
- Angela Dalle Vacche and Brian Price, *Color: The Film Reader*, Taylor & Francis, 2006.

РЕКОМЕНДУЕМОЕ ЧТЕНИЕ

В своем мастер-классе Мартин цитирует множество фильмов в качестве источника вдохновения. Ниже приведен полный список всех фильмов, которые упоминает Мартин с делением на соответствующие главы:

Глава 2: НАЧАЛО

- *Красные башмачки* (1948)

- *Тени* (1959)
- *The Connection / Связь* (1961)
- *Мандарин* (2015)

Глава 5: КАК ИСПОЛЬЗОВАТЬ СВОЕ ВЛИЯНИЕ

- *The Small Back Room / Маленькая черная комната* (1949)
- *Искатели* (1956)
- *Стреляйте в пианиста* (1960)
- *На последнем дыхании* (1960)
- *Эльдорадо* (1967)

Глава 8: ПОИСКИ ИСТОРИИ

- *Люди-кошки* (1942)
- *Я гуляла с зомби* (1943)
- *Человек-леопард* (1943)
- *Перекрестный огонь* (1947)
- *Лаура* (1944)
- *Из прошлого* (1947)
- *Льютон: Человек в тени* (2007)

Глава 6: СТИЛЬ

- *Добрые сердца и короны* (1949)
- *Тени* (1959)
- *Жюль и Джим* (1962)
- *Барри Линдон* (1975)
- *Эпоха невинности* (1993)

Глава 10: КАСТИНГ АКТЕРОВ

- *В порту* (1954)
- *К востоку от рая* (1955)

Глава 7: РЕЖИССУРА И ТЕХНОЛОГИЯ

- *Из прошлого* (1947)

Глава 12: ЛОКАЦИИ

- *Дом на 92-й улице* (1945)
- *Поцелуй смерти* (1947)
- *Крик города* (1948)
- *Голый город* (1948)

РЕКОМЕНДУЕМОЕ ЧТЕНИЕ

Глава 13: ПРОИЗВОДСТВЕННЫЙ ДИЗАЙН

- *Распутная императрица* (1934)
- *Серебряная чаша* (1954)
- *Люби меня или покинь меня* (1955)
- *Одиннадцать друзей Оушена* (1960)
- *Дамский угодник* (1961)
- *Медея* (1969)
- *Сатирикон* (1969)

Глава 14: ДИЗАЙН КОСТЮМОВ

- *Мадам Бовари* (1949)
- *Леопард* (1963)

Глава 15: ПОНИМАНИЕ КИНЕМАТОГРАФА

- *Сказки Гофмана* (1951)
- *Моби Дик* (1956)
- *Сыновья и любовники* (1960)
- *Невинные* (1961)

Глава 16: СЪЕМКА МАЛОБЮДЖЕТНЫХ ФИЛЬМОВ

- *Уйти* (1971)
- *Предостережение от святой проститутки* (1971)
- *Горькие слезы Петры фон Кант* (1972)
- *Мир на проводе* (1973)
- *Марта* (1974)
- *Фокс и его друзья* (1975)
- *Путешествие матушки Кюстер на небо* (1975)
- *Сатанинское зелье* (1976)
- *Китайская рулетка* (1976)
- *Германия осенью* (1978)

Глава 18: МОНТАЖ, ЧАСТЬ 1

- *Стачка* (1925)
- *Броненосец Потемкин* (1925)
- *Октябрь* (1928)
- *Иван Грозный. Части 1 и 2* (1945 и 1958)

Глава 19: МОНТАЖ, ЧАСТЬ 2

- *Короткая встреча* (1945)

Глава 20: ЦВЕТ

- *Дуэль на солнце* (1946)
- *Портрет Дженни* (1948)

РЕКОМЕНДУЕМОЕ ЧТЕНИЕ

Глава 22: ЗНАЧЕНИЕ САУНД-ДИЗАЙНА

- *Шоковый коридор* (1963)
- *Просто кровь* (1984)

Глава 23: СИЛА МУЗЫКИ

- *Враг общества* (1931)
- *Восход Скорпиона* (1963)

ГЛАВЫ 25-29: ОБСУЖДЕНИЕ СЦЕН

- *Из прошлого* (1947)
- *Головокружения* (1958)
- *Жюль и Джим* (1962)
- *8½* (1963)
- *Барри Линдон* (1975)

ДОПОЛНИТЕЛЬНЫЕ МАТЕРИАЛЫ

Прочитайте [список Мартина](#) по величайшим фильмам всех времен, подготовленный для *Sight u Sound* в рамках опроса кинематографистов и критиков на эту тему.

Вы также можете оценить три документальных фильма Мартина по истории кино: *История американского кино от Мартина Скорсезе* (1995, снято в сотрудничестве с Майклом Генри Уилсоном), *Моё путешествие по Италии* (1999) и *Письмо к Элиа* (2010, снято в сотрудничестве с Кент Джонс).

Вот список некоторых дополнительных фильмов для изучения, составленных режиссером:

Робер Брессон

- *Дамы Булонского леса* (1944)
- *Дневник сельского священника* (1950)
- *Приговоренный к смерти бежал* (1956)
- *Карманник* (1959)
- *Наудачу, Бальтазар* (1966)
- *Мушкет* (1966)
- *Ланселот Озёрный* (1973)
- *Вероятно, дьявол* (1977)
- *Деньги* (1983)

Джон Кассаветис

- *Лица* (1968)
- *Мужья* (1970)
- *Женщина под влиянием* (1974)
- *Убийство китайского букмекера* (1976)
- *Премьера* (1977)
- *Потоки любви* (1984)

Де Сика

- *Шуша* (1946)
- *Похитители велосипедов* (1948)
- *Чудо в Милане* (1951)
- *Умберто Д.* (1952)
- *Золото Неаполя* (1954)

Феллини

- *Маменькины сынки* (1953)
- *Дорога* (1954)
- *Ночи Кабирии* (1957)
- *Сладкая жизнь* (1960)
- *Духи мертвых* (1968)
- *Амаркорд* (1973)

ДОПОЛНИТЕЛЬНЫЕ МАТЕРИАЛЫ

Жан-Люк Годар

- *Жить своей жизнью* (1962)
- *Посторонние* (1964)
- *Альфавиль* (1965)
- *Безумный Пьеро* (1965)
- *Мужское — женское* (1966)
- *Китаянка* (1967)
- *Уик-энд* (1967)
- *Спасай, кто может (свою жизнь)* (1980)
- *Страсть* (1982)
- *Хвала любви* (2001)
- *Наша музыка* (2004)

Говард Хоукс

- *Лицо со шрамом* (1932)
- *Двадцатый век* (1934)
- *Воспитание крошки* (1938)
- *Только у ангелов есть крылья* (1939)
- *Иметь и не иметь* (1945)

- *Глубокий сон* (1946)
- *Красная река* (1948)
- *Рио Браво* (1959)

Хичкок

- *Тридцать девять ступеней* (1935)
- *Саботаж* (1936)
- *Леди Исчезает* (1938)
- *Ребекка* (1940)
- *Подозрение* (1941)
- *Дурная слава* (1946)
- *Незнакомцы в поезде* (1952)
- *Заднее окно* (1954)
- *Человек, который слишком много знал* (1956)
- *Не тот человек* (1957)
- *К северу через северо-запад* (1959)
- *Психо* (1960)
- *Птицы* (1963)
- *Марни* (1964)
- *Исступление* (1972)

ДОПОЛНИТЕЛЬНЫЕ МАТЕРИАЛЫ

Элиа Казан

- *Паника на улицах* (1950)
- *Трамвай “Желание”* (1951)
- *Лицо в толпе* (1957)
- *Дикая река* (1960)
- *Великолепие в траве* (1961)
- *Америка, Америка* (1963)

Стивенли Кубрик

- *Убийство* (1956)
- *Лолита* (1962)
- *Др . Стрейнджлав* (1964)
- *Космическая одиссея 2001 года* (1968)
- *Заводной апельсин* (1971)
- *Сияние* (1980)
- *Цельнометаллическая оболочка* (1987)
- *С широко закрытыми глазами* (1999)

Винсент Миннелли

- *Встреть меня в Сент-Луисе* (1944)
- *Часы* (1945)
- *Пират* (1948)

- *Отец невесты* (1950)
- *Американец в Париже* (1951)
- *Злые и красивые* (1952)
- *Театральный фургон* (1953)
- *Неразбериха* (1955)
- *Жажда жизни* (1956)
- *Жижи* (1958)
- *С холма — домой* (1960)
- *Две недели в другом городе* (1962)

Макс Офюльс

- *Флирт* (1933)
- *Дива для всех* (1934)
- *Письмо незнакомки* (1948)
- *Пленница* (1949)
- *Момент безрассудства* (1950)
- *Карусель* (1950)
- *Наслаждение* (1952)
- *Мадам де...* (1953)
- *Лола Монтез* (1955)

ДОПОЛНИТЕЛЬНЫЕ МАТЕРИАЛЫ

Пьер Паоло Пазолини

- *Аккатоне* (1962)
- *Евангелие от Матфея* (1964)
- *Эдип* (1967)
- *Декамерон* (1971)
- *Кентерберийские рассказы* (1972)
- *Тысяча и одна ночь* (1974)

Майкл Пауэлл и Эмерик Прессбургер

- *Жизнь и смерть полковника Блимпа* (1943)
- *Кентерберийская история* (1944)
- *Я знаю, куда иду!* (1945)
- *Вопрос жизни и смерти* (1946)
- *Черный Нарцисс* (1947)

Роберто Росселлини

- *Рим — открытый город* (1945)
- *Пайза* (1946)
- *Германия, год нулевой* (1948)
- *Стромболи, земля Божья* (1950)
- *Цветы Святого Франциска* (1950)

- *Европа 51* (1951)
- *Приход к власти Людовика XIV* (1966)

Франсуа Трюффо

- *Нежная кожа* (1964)
- *451° по Фаренгейту* (1966)
- *Дикий ребёнок* (1970)
- *Две англичанки и «Континент»* (1971)
- *День и Ночь* (1973)
- *История Адели Г* (1975)
- *Последнее метро* (1980)
- *Соседка* (1981)

Дзига Вертов

- *Человек с киноаппаратом* (1929)
- *Энтузиазм: Симфония Донбасса* (1930)

Лукино Висконти

- *Земля дрожит* (1948)
- *Чувство* (1954)
- *Рокко и его братья* (1960)

ИЗБРАННАЯ ФИЛЬМОГРАФИЯ МАРТИНА

- *Большой Бритые* - короткометражка (1967)
- *Кто стучится в дверь ко мне* (1968)
- *Берта по прозвищу «Товарный вагон»* (1972)
- *Злые улицы* (1973)
- *Италоамериканец* - документальный (1974)
- *Алиса здесь больше не живёт* (1974)
- *Таксист* (1976)
- *Нью-Йорк, Нью-Йорк* (1977)
- *Последний вальс* - документальный фильм (1978)
- *Американский парень* - документальный (1978)
- *Бешеный бык* (1980)
- *Король комедии* (1983)
- *После работы* (1985)
- *Удивительные истории: «Зеркало, Зеркало»* - эпизод сериал (1986)
- *Цвет денег* (1986)
- *Последнее искушение Христа* (1988)
- *Нью-йоркские истории: «Уроки жизни»* - сегмент фильма (1989)
- *Славные парни* (1990)
- *Сделано в Милане* - документальный фильм (1990)
- *Мыс страха* (1991)
- *Эпоха невинности* (1993)
- *Казино* (1995)
- *История американского кино от Мартина Скорсезе* - документальный (снято совместно с Майклом Генри Уилсоном) (1995)
- *Кундун* (1997)
- *Воскрешая мертвецов* (1999)
- *Моё путешествие по Италии* - документальный фильм (2001)
- *Соседства* - короткометражка (2001)
- *Банды Нью-Йорка* (2002)
- *Блюз* - документальный фильм (2003)
- *Леди на море: Статуя Свободы* - документальный фильм (сонаправлены с Kent Jones) (2004)
- *Авиатор* (2004)
- *Отступники* (2006)
- *Остров проклятых* (2010)
- *Письмо к Эли* - документальный фильм (сонаправлены с Кент Джонс) (2010)
- *Публичные выступления* - документальный фильм (2010)

ИЗБРАННАЯ ФИЛЬМОГРАФИЯ МАРТИНА

- *Джордж Харрисон: жизнь в материальном мире* (2011)
- *Хьюго* (2011)
- *Волк с Уолл-стрит* (2013)
- *50-летний спор* - документальный фильм (в сотрудничестве с Дэвидом Тедески) (2014)
- *Винил: «Пилотный сезон»* - сериал эпизод (2016)
- *Молчание* (2016)
- *Ирландец* (в производстве)

БЛАГОДАРНОСТЬ

Лицензированный видеоматериал фильма *Авиатор*. Материал любезно предоставлен Warner Bros. Entertainment Inc; Miramax; и GK Films.

Лицензированный видеоматериал фильма *Барри Линдон*. Материал любезно предоставлен Warner Bros.; Entertainment Inc.

Лицензированный видеоматериал фильма *Лучшие годы нашей жизни* любезно предоставлены Сэмюэлом Голдвином Тростом.

Кадры из фильма *Cape Fear* любезно предоставлены Universal Studios Licensing LLC.

Кадры из *Банды Нью-Йорка* любезно предоставлены Miramax и GK Films.

Кадры из *Goodfellas* лицензированы Warner Bros. Entertainment Inc.

Кадр из *Невинных* любезно предоставлен Twentieth Century Fox. Все права защищены.

Жюль и Джим. Реж. Франсуа Трюффо. © 1962 LES FILMS DU CARROSSE / SEDIF

Кадры из *Король комедии* любезно предоставлены Regency Enterprises.

Кадры из фильма *Последнее искушение Христа* любезно предоставлены Universal Licensing LLC Studios.

Кадры из *Злых улиц* лицензированы Warner Bros. Entertainment Inc.

Кадры из *Северо-Западного прохода* лицензированы Warner Bros. Entertainment Inc.

Кадры фильма из *Из прошлого* лицензированы Warner Bros. Entertainment Inc.

Киноматериалы из фильма *Маленькая черная комната (Час Славы)* использованы с разрешения StudioCanal.

Кадры из *Vertigo* любезно предоставлены Universal Studios Licensing LLC.