

К.Рейсц. Монтаж фильма. **(Из книги "Техника киномонтажа", 1960 г.)**

Задачи монтажа.

Кусок пленки, снятый большей частью с одной неподвижной точки и показываемый на экране между двумя иными изображениями, называют монтажным кадром. Длина его может быть различной: от одного кадрика до десятков метров. Если кусок пленки, снятый с одной точки, разрезать при монтаже на несколько частей и затем вклеить между другими кусками, то каждая из этих частей будет тоже представлять собой отдельный монтажный кадр.

Но для монтажа как для творческого процесса такой простой "монтируемости" недостаточно. Задачи и возможности монтажа значительно сложнее, интереснее. Приступая к монтажу эпизодов фильма, надо в первую очередь уметь оценить снятый материал, увязать один монтажный кадр с другим, чтобы зритель мог понять содержание. При этом как бы ни был мал монтируемый кусок (кадр), зритель должен увидеть в нем то основное, ради чего данный кадр показывают в ходе монтажных сопоставлений. Важно показать непрерывность действия и привлечь внимание зрителя к содержанию эпизода или сцены.

Монтаж должен:

- 1) направлять внимание зрителя на основное действие, убирая все побочное, лишнее;
- 2) помогать зрителю в восприятии содержания, облегчать понимание происходящего на экране действия;
- 3) эмоционально воздействовать на зрителя, на его воображение при помощи определенного чередования кадров, снятых с изменением темпа внутрикадрового действия или с иных точек, и т. п.

Технологии и приёмы монтажа.

До начала монтажа отдельных эпизодов снятый материал просматривают на экране; при звуковых съемках одновременно прослушивают фонограммы. Затем проводится подборка материала, то есть подклейка снятых кусков в той последовательности, в которой они впоследствии должны быть смонтированы. Здесь же отбираются и лучшие дубли, которые войдут в окончательный монтаж. Лучшими следует считать те дубли, в которых сочетается наиболее удачная работа актера, режиссера и оператора. Иногда куски, несколько худшие по изобразительным достоинствам, оставляют для монтажа из-за очень хорошей игры актера. Но, как бы то ни было, любая такая "потеря" одного из элементов кинематографического искусства должна компенсироваться за счет других его выразительных средств, чтобы в итоге художественно-эмоциональное качество эпизода и фильма в целом не ухудшилось.

Работая над монтажом, следует всегда относиться к этому процессу как к устранению всего лишнего, что мешает стройному, четкому восприятию содержания, действия.

Материал обычно отбирают при помощи повторных просмотров как эпизодов, так и всего фильма в целом. Чтобы при этом оставить для окончательной "творческой сборки" все наиболее интересное, следует руководствоваться примерно следующим:

- Зритель только тогда сможет правильно реагировать на каждый монтажный кадр, если он выразителен, понятен, раскрывает содержание, смысл показываемого действия.

- Отдельные кадры эпизода должны иметь одинаковую изобразительную композицию, или, как говорят, "монтироваться по свету и композиции", то есть иметь единое тональное и линейное построение.
- Нужно правильно передать место действия, чтобы при переходе от одного монтажного куска к другому зритель не терял ориентировки.
- Необходимо сохранение единства ритма и темпа внутри-кадрового действия. Только при соблюдении этого условия зритель воспримет действие плавно, без скачков, а это в свою очередь поможет лучшему пониманию содержания.
- При монтаже разномасштабных планов скорость движения главных действующих лиц, за которыми, естественно, особенно внимательно следит зритель, должна быть одинаковой.
- При работе над звуковым фильмом звучание смонтированных кадропланов одной и той же сцены должно быть идентичным по тембру и громкости.
- Переходя с плана на план, следует "разрезать движение" тогда, когда оно еще не закончено ("монтировать на движении"). Но при окончании сцены, эпизода или даже отдельной монтажной фразы надо монтировать так, чтобы главные действующие лица, к игре которых в основном приковано внимание зрителя, закончили свое действие.

Только после того, как в ходе работы по монтажу найдена и установлена последовательность монтирующихся кусков, можно определить точную длину каждого отдельного плана.

Монтаж начинается до съемки.

Монтажная схема должна быть продумана до начала съемок и в дальнейшей работе возможно точнее соблюдаться по всем основным признакам монтируемости, среди которых главный - монтаж по смыслу, то есть по идейно-смысловому признаку.

Монтажу по смыслу должны быть подчинены монтаж по ритму, монтаж по свету (в цветном фильме и по цвету), монтаж по движению, монтаж по масштабу, монтаж по композиции, монтаж по звуку.

Учитывая все эти признаки монтируемости, кинооператор при съемке должен помнить, что чем проще и понятнее композиция кадра, чем меньше в ней различных предметов, отвлекающих внимание зрителя, чем крупнее изображены в нем сюжетно важные элементы, тем короче может быть данный монтажный план. Кадры же, "засоренные" (иногда по необходимости) несущественными деталями, требуют более продолжительного показа на экране для того, чтобы зритель их воспринял.

Виды монтажа.

Творческому процессу монтажа, вопросам изучения его возможностей лучшие мастера кино уделяли много внимания. Существует ряд интересных теоретических высказываний крупнейших мастеров - Эйзенштейна, Довженко, Пудовкина - о возможностях этого замечательного выразительного средства кинематографического искусства.

Подобно тому как в художественной литературе в последовательном описании действия,

обстановки, поступков героев перед читателем постепенно раскрываются их образы и характеры, в кинематографическом произведении при помощи монтажного сопоставления ряда кадров до зрителя доносится идея, содержание, характеры действующих лиц.

Анализ многих фильмов лучших мастеров кино позволяет определить три основных приема монтажа.

1). Последовательно-временной монтаж.

При этом приеме события на экране показываются в той последовательности, в какой они происходят в жизни. Этот метод показа можно назвать повествовательным, поскольку он напоминает повествовательную форму литературного рассказа.

2). Параллельный монтаж.

Сущность этого приема состоит в том, что отдельные монтажные кадры одного действия чередуются с кадрами другого. Этот прием вызывает у зрителя впечатление одновременного развития двух параллельных действий. Он помогает сосредоточить внимание зрителя на одном действии и вместе с тем эмоционально подготовить его к восприятию другого.

Приведем пример параллельного монтажа. Молодой человек спешит на свидание. На часах без пяти минут семь. Он бежит по эскалатору метро, подбегает к поезду, но двери автоматически закрываются перед "самым носом". Часы показывают семь - час свидания. Девушка приближается к месту свидания (под часами), останавливается, недовольно пожимает плечами. Молодой человек выбегает из станции метро, бежит к столбу. Часы показывают десять минут восьмого. Он вбегает в кадр, где только что была девушка, но ее уже нет. Он растерян. В глубине улицы - удаляющаяся фигура девушки.

При параллельном монтаже возможны такие случаи:

- а) одно и то же место действия в одно и то же время;
- б) разные места, но одновременно;
- в) разные места и разное время.

3). Ассоциативный монтаж.

Этим приемом увязывают кадры, формально различные по внутреннему содержанию, придавая им нередко новый смысл. На практике ассоциативный монтаж часто используется вместе с параллельным. При этом чередование отдельных кусков различных действий, разных по месту, а иногда даже и по времени, но связанных единой мыслью или каким-либо внешним признаком, вызывает у зрителя новое, ассоциативное восприятие.

Ассоциативный монтаж нередко помогает доносить до зрителя содержание сцены, эпизода или характеристику действующего лица в более заостренной художественной форме. Элементарным примером может служить последовательный показ то грубого, злого человека, то разъяренной цепной собаки ("злой, как собака").

В подобном монтажном приеме возможно сопоставление и на своеобразном контрасте, когда помещаемые в монтирующемся ряду объекты хотя и имеют чисто внешнее сходство, но по своему внутреннему значению совершенно различны. В этом случае для достижения более сильного эффекта. Не целесообразны сохранение единства изобразительной приемственности, сходное построение смежных кадров, одна и та же световая схема и т. п.

Эффекты и переходы.

Уделяя большое внимание вопросам монтажной съемки и самому процессу монтажа, надо всегда помнить о больших возможностях этого выразительного средства искусства кинематографа. Часто монтаж заставляет самого зрителя "довоображать". При этом у зрителя может создаться впечатление о показе того, чего вообще на экране не было.

Монтаж использует инерцию впечатления зрителя, ассоциативную память мозга, способность зрителя о многом "догадываться" на основе жизненного опыта и логически увязывать все это в единую картину.

Но кинематографические средства сопоставления отдельно снятых кусков и самостоятельных эпизодов и сцен не ограничиваются описанными приемами монтажа. Очень часто монтажные переходы строятся при помощи постепенного исчезновения одного изображения и возникновения другого.

Особенно широко применяется прием, называемый затемнением. Можно снимать из затемнения, когда изображения постепенно появляются из темноты, или в затемнение, когда изображение уходит в темноту. Этот прием как бы дает возможность создать временной промежуток, отделяющий один эпизод фильма от другого. В отдельных случаях приемом в затемнение можно как бы "остановить" действие, указав этим зрителю на что-то незаконченное, недосказанное.

Не менее широко применяется прием мягкого, плавного перехода с кадра на кадр, называемый наплывом. При этом приеме изображение постепенно исчезает, делаясь как бы все более прозрачным, а на смену ему одновременно возникает другое. Наплыв применяется в ряде случаев, например, когда хотят связать целое и его детали (съемка среднего плана актера с последующим наплывом на его же крупный план). Методом наплывов пользуются также для показа воспоминаний, сновидений, событий будущего, мечты.

Длина затемнений и наплывов должна определяться сюжетными задачами, стоящими перед оператором в каждом конкретном случае. Но общим правилом можно считать, что короткие затемнения и наплывы более динамичны.

Есть и другие приемы кинематографического перехода от одного эпизода к другому.

Широко применяют так называемые шторки, при помощи которых одно изображение как бы вытесняется, выталкивается другим. Шторки имеют прямолинейный или кривой контур, который может быть резким или мягким (размытым). Шторки чаще всего применяют при показе перемены места действия; они заменяют затемнения.

Для показа воспоминаний, сновидений и ирреального мира можно применять вазелиновый клин. Для этого перед объективом съемочной камеры, лучше в ползках или пазах, устанавливают полоску стекла, на которую нанесен тонкий слой вазелина, постепенно сходящего "на нет". Передвигая полоску в нужном направлении, можно получать изображение, которое как бы уходит "в помутнение" или выходит "из помутнения".

Аналогичный эффект можно получить, применяя "мыльный клип"; для этого на стекло маленькой щетинной торцовой кисточкой наносится тонкий сходящий "на нет" слой мыла. Подобный прием был удачно применен в фильме "Судьба человека", где оператор уводил в "вазелиновый клин" одно изображение (действие происходило в настоящее время) и на смену ему вводил другое - воспоминание о военных эпизодах.

Можно получить своеобразный эффект шторы-затемнения и без применения каких-либо съемочных приемов и технических приспособлений на съемочной камере. Для этого в конце сцены актер может пойти прямо на камеру, чтобы своей фигурой закрыть съемочный объектив. В дальнейшем можно перейти на аналогичный (только в обратном порядке) прием или применить обычный прием "из затемнения", которым и начать новую сцену.

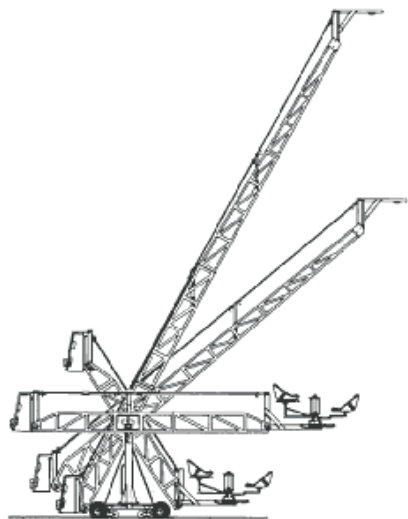
В настоящее время почти не применяется так называемая наружная диафрагма, когда изображение на экране постепенно притемняется равным кругом от краев к центру (или сбоку) или соответственно открывается. Цель такого приема -концентрация внимания на определенном участке кадра для акцента на той или иной детали композиции.

Движение камеры. Внутрикадровый монтаж.

Очень интересны динамические приемы киносъемки, такие, как панорамирование и съемка с движения, которые в ряде случаев могут нести функции монтажных приемов.

Панорамирование осуществляется при помощи панорамных головок или съемкой с рук при соответствующем движении камеры. Так, панорамирование может быть вертикальным, горизонтальным, по наклонной и любой кривой линии. Этим методом съемки можно "следить" за действующими лицами, непосредственно связывать между собой отдельные элементы сцены в одно целое или делать "обзорную панораму" места действия, обстановки и т. п.

При съемке с движения съемочная камера перемещается в пространстве: приближается к снимаемому объекту (наезд), удаляется от него (отъезд) или, наконец, следует за ним, причем часто сохраняется крупность (масштаб изображения), принятая в начале съемки динамического кадра.



В профессиональной кинематографии съемка с движения осуществляется при помощи операторских тележек на пневматических или простых колесах, передвигающихся по ровному полу или по специальным рельсам. Для съемки особо сложных панорам с одновременным изменением высоты точки съемки на киностудиях применяют операторские краны.

Съемка с движения часто способствует более динамичному решению кадра. Движущаяся камера как бы "вводит" в происходящее на экране действие и в какой-то мере может создать впечатление участия в нем зрителя.

Важнейшее преимущество съемки движущейся камерой - возможность своеобразного монтажа, осуществляемого кинооператором в момент самого съемочного процесса. Так, находясь со съемочной камерой на операторской тележке или на автомобиле, оператор может приближаться и удаляться от объекта съемки или, сочетая движение камеры на "операторском транспорте" с панорамированием камерой, уходить по ходу съемки от одного действующего лица и переходить к другому, а также показывать зрителю какую-либо деталь, играющую сюжетно важную роль в снимаемом эпизоде.

Еще в период немого кинематографа оператор А. Головня в фильме "Потомок Чингисхана"

впервые в истории кинооператорского искусства достиг таким методом съемки выразительного решения ряда кадров, как бы "монтируя" во время съемки лица конников с ногами бешено несущихся коней. Для этого был изготовлен специальный нагрудный штатив для камеры, а оператор был надежно привязан к кузову грузового автомобиля. По ходу съемки конники мчались за едущим автомобилем, а оператор периодически направлял камеру то на лица всадников, то на ноги лошадей. Меняющаяся дистанция между камерой и мчащимися конниками непрерывно изменяла масштаб изображения.

В последнее время "монтаж съемочной камерой" получил широкое развитие и применяется многими кинооператорами. В фильме "Летят журавли" оператор С. Урусевский, сочетая этот метод съемки с использованием современной широкоугольной оптики, создал кадры необыкновенной выразительности, огромного динамического диапазона.

Достоинство "монтажа съемочной камерой" - непрерывность действия, сохранение единства места и времени (в отличие от метода монтажной съемки отдельными кадрами). Правда, ощущение единства места, времени и действия в кинематографе часто может быть получено и при монтаже отдельных кусков, снятых в разных местах и в различное время, поскольку зритель сам домысливает многое, восполняя все то, чего недостает в монтажном сопоставлении средних и крупных планов.

Методом монтажного сопоставления отдельных элементов действия можно как бы растянуть или, наоборот, уплотнить время. Съемка же сцены непрерывным куском не дает возможности так управлять временем и пространством. Прием непрерывной съемки называют также "внутрикадровым монтажом", и сущность его - съемка действующих лиц с неизменным условием изменения их масштаба (крупности). Это достигается тремя способами:

- 1) приближением или удалением действующих лиц относительно камеры;
- 2) наездом или отъездом камеры (съемка с движения);
- 3) одновременным движением действующих лиц и камеры. Здесь кинооператор, как бы монтируя камерой отдельные моменты действия, оставляет за кадром второстепенное, ненужное и акцентирует то, что существенно для раскрытия смысла сцены.

Применяя движение камеры для внутрикадрового монтажа, оператор имеет возможность при съемке в больших интерьерах и особенно на натуре так строить динамическую композицию кадров, чтобы наряду с действием показать и обстановку, в которой происходит сцена.

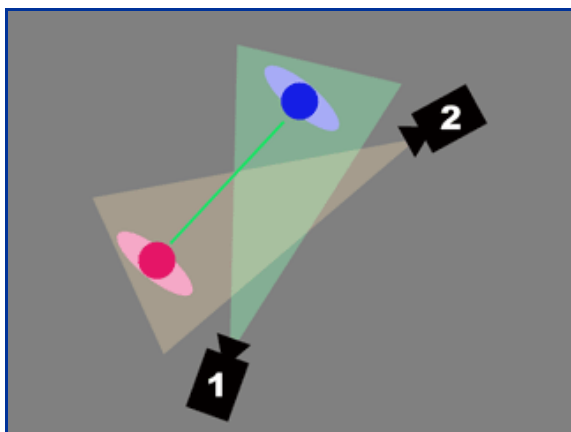
Метод внутрикадрового монтажа вызвал к жизни особое построение движения действующих лиц в снимаемом пространстве, известное под названием глубинной мизансцены, которая обычно решается при съемке неподвижной камерой. Действующие лица приближаются к камере и удаляются в глубину съемочного пространства.

Заключение.

В заключение следует отметить, что съемка статической камерой для последующего монтажа отдельно снятых кадров применяется очень часто – монтажный принцип построения имеет и свои преимущества: переход с одного плана на другой зрителем воспринимается острее, благодаря чему можно более резко акцентировать его внимание на той или иной детали, как бы вырезая ее из общего плана; быстрее переключается внимание

зрителя с одного действующего лица на другое; наконец, резко меняя точку съемки мы как бы заставляем каждое действующее лицо смотреть на партнера со своей точки зрения.

Такая монтажная съемка имеет большое значение в ряде психологических сцен, когда необходимо подчеркнуть характер отношений между двумя действующими лицами. Этот прием может быть осуществлен при помощи съемки сначала в направлении взгляда одного действующего лица на другое, а затем в обратном направлении, как принято называть, "с обратной точки". Такой своеобразный "поединок" действующих лиц может сыграть существенную роль в общем художественно-эмоциональном решении сцены.



Зелёная линия на рисунке - так называемая "линия взаимодействия" между актёрами. Пока обе съёмочные точки (1 и 2) находятся по одну сторону этой воображаемой линии, зритель получает правильную пространственную картину эпизода. То есть, актёры в монтируемых кадрах будут смотреть навстречу друг другу.

Каким бы методом ни велась съемка, кинооператор должен так организовать каждый кадр по движению, световому акценту, повороту головы действующего лица, чтобы все это впоследствии, при окончательном монтаже, могло быть объединено в единое целое. Нужно, чтобы не была нарушена последовательность, логика в показе действия, в развитии образа.