

ГЛАВА 32

МОНТАЖ: ПРОЦЕСС ДОРАБОТКИ

В данной главе мы коснемся следующих вопросов:

- *Достижение плавно текущего повествования.*
- *Монтаж с учетом траекторий взглядов героев.*
- *Как держать зрителя в активном и заинтересованном состоянии.*
- *Маскировка швов и монтажные решения, учитывающие особенности восприятия.*

ПРОБЛЕМА ПЛАВНОГО ПОВЕСТВОВАНИЯ

После того как вы два-три раза просмотрите первую смонтированную версию своего фильма, вас все больше будут раздражать отдельные громоздкие блоки материала, которым катастрофически не хватает плавных переходов. Сначала может идти какой-то иллюстративный фрагмент, затем несколько блоков интервью, потом несколько смонтированных кадров, блок ещё чего-то и так далее. Эпизоды идут один за другим, словно карнавальные платформы, каждая из которых обособлена от всего шествия. Как же добиться той естественной плавности, которая свойственна фильмам других режиссеров? Давайте вернемся к тому, как действует человеческое восприятие и как на него влияет изменение траектории взгляда.

КАК МОНТАЖ ПОДРАЖАЕТ СОЗНАНИЮ

Рассмотрим часто обыгрываемую в искусстве ситуацию, когда беседуют два человека. Если в такой сцене играют неопытные актеры, они неизменно «сцепляются» взглядами друг с другом. Теоретически именно так и должно быть при разговоре, но действительность гораздо богаче нюансами и интереснее. Последите за собой во время обычной беседы, и вы увидите, что ни вы сами, ни ваш собеседник не поддерживаете контакт взглядами более чем на мгновение. Пристальный взгляд «глаза в глаза» приберегается только для особенно важных моментов.

В процессе любого общения мы либо воздействуем на другого человека, либо становимся объектом его воздействия. В решающие моменты в том и другом случае мы бросаем взгляд на лицо собеседника, чтобы определить, что он имеет в виду, или же оценить, какой эффект мы произвели. Все оставшееся время наш взгляд может быть направлен на какой-либо другой объект либо перескакивать с одного места на другое. В особые для нашего внутреннего состояния моменты мы переводим взгляд на другого собеседника. Уяснение идеи этого механизма поможет вам в принятии решений при съемке и монтаже.

Теперь представьте, что вы наблюдаете за двумя беседующими людьми и стараетесь понять, что заставляет вас переводить взгляд с одного на другого. Обратите внимание, как часто изменение траектории вашего взгляда обусловлено изменением направления их взглядов. Ваше сознание реагирует на значимость этого изменения. В процессе наблюдения вы обратите внимание не только на ритм и мотивировки изменения траектории взгляда (обусловленные изменяющимся течением самой беседы), но также и на то, что в различные моменты ваши глаза сами решают, куда направить взгляд. Большую часть времени ваше внимание самопроизвольно переключается с одного объекта на другой, в зависимости от действий и реакций собеседников, а также изменения траектории их взгляда.

Обратите внимание, как часто вы на середине фразы отводите взгляд от говорящего, чтобы посмотреть, какой эффект она произвела на слушающего. Инстинктивно, на основе своего жизненного опыта, мы «осуществляем монтаж» в соответствии с нашей интуицией, пытаюсь извлечь из события как можно больше информации на уровне полтекста.

ГЛЯДЯ «НА» И ГЛЯДЯ «ВНУТРЬ»

В примере, который я привел выше, фильм должен был бы представлять три точки зрения: двух собеседников и наблюдателя. Точка зрения наблюдателя находится за пределами ограниченного восприятия двух собеседников, он старается смотреть на них с высоты своей беспристрастной авторской позиции. В зависимости от выбора, сделанного вами при монтаже, зритель может отождествлять себя либо с кем-то из персонажей, либо с более отчужденной фигурой невидимого наблюдателя — того, кто обычно является в фильме рассказчиком. Например, пока говорит герой А, наблюдатель (чьими глазами и сознанием мы следим за событием) может смотреть или на А, или на Б, пытаюсь понять, какое впечатление А произвел на Б, либо наоборот. Возможно, что камера позволяет зрителю смотреть на обоих собеседников, держа их одновременно в кадре.

Подобная гибкость в изменении точек зрения дает возможность режиссеру не только выбирать наиболее предпочтительную по своему физическому расположению точку зрения, но также видеть (и поэтому чувствовать) то, что видит наблюдатель в каждый конкретный момент. Такой зондирующий, аналитический способ видения, конечно, имеет в своей основе аналогию с тем, как мы бессознательно вникаем в какое-то заинтересовавшее нас событие. Таким образом, процесс съёмки фильма копирует процесс аналитического поиска, который в равной степени сопутствует человеческому наблюдению и направляет его.

Изложение всех этих мыслей в письменной форме делает их излишне сложными для восприятия. Лучшим учителем всегда будет работа вашего собственного сознания, а именно то, что вы видите, что вы слышите, что воздействует на ваши эмоции и на какие мысли это вас наводит. Человеческие существа устроены во многом одинаково (иначе не было бы кино), у них существует множество невербальных форм общения — язык жестов, взглядов, интонаций голоса и специфических действий, в отношении которых у всех нас есть единое понимание. Огромное значение документального кино состоит в том, что оно выступает превосходным учителем в данной области.

РИТМИЧЕСКИЕ АСПЕКТЫ МОНТАЖА: АНАЛОГИИ С МУЗЫКОЙ

Музыка дает примеры полезных аналогий. Например, возьмем смонтированную версию разговора бабушки и внука. Мы имеем две разные, но взаимосвязанные ритмические структуры. Во-первых, существует ритмическая структура голосов собеседников в виде серии фраз, которая имеет свои «отливы» и «приливы», ускоряется, замедляется, останавливается, возобновляется, затухает и т.д. В зависимости от нее строится (часто отталкиваясь от ритма речи) визуальный темп, формируемый игрой монтажа, внутрикадровыми композициями и движениями камеры. Два потока — визуальный и звуковой — существуют независимо друг от друга, но находятся в ритмическом взаимодействии, подобно музыке и движениям танцора в танце.

Когда вы слышите говорящего и одновременно с этим видите его лицо, звук и изображение образуют единство наподобие музыкальной гармонии. Мы, однако, мо-

жем нарушить принцип этой неизменной гармонии, позволяющий одновременно видеть и слышать что-либо, перемещая одно или другое из сиены в сиену, как в детской головоломке.

Приведем пример. Мы монтируем эпизод, где человек на фоне мрачного городского пейзажа говорит о безработице. Начав с говорящего в кадре, мы затем даем вид города, в то время как за кадром по-прежнему звучит голос рассказчика, и его последние фразы обыгрываются соответствующим пейзажем. В итоге рождается следующий эффект. Пока наш герой рассказывал о растущей безработице, мы выглянули в окно и увидели раскинувшиеся внизу кварталы, опустевшие автостоянки и холодные трубы закрытых фабрик. Фильм подражает непроизвольному взгляду человека, который сидит и слушает; слова рассказчика эффектно дополняются изображением, и сложившийся образ будит наше воображение. Мы размышляем о масштабах запустения или представляем, каково жить в одном из этих домов.

Подобный контрапункт¹, когда звук переносится на неадекватное ему изображение, имеет немало вариаций. В одном случае он просто иллюстрирует реальность того, что описывается словами. Так, мы можем сделать монтажный переход от слов пекаря, рассказывающего о своем изнуряющем труде, к кадрам, снятым через пышущий жар пекарни, где рабочие, двигаясь, словно зомби, выполняют одну и ту же бесконечную операцию.

В другом случае контрапункт усиливает противоречие. К примеру, мы слышим голос преподавателя, рассказывающего о вдохновенных и притягательных методах педагогики, но затем видим, как тот же человек монотонно читает лекцию, как его зевающие студенты буквально тонут в море ненужных фактов и как он душит любую попытку дискуссии. Если проводить параллели с музыкой, такое противоречие является диссонансом. Зритель поневоле ищет его разрешения. Сравнивая убеждения человека с практикой его жизни, зритель разрешает противоречие, делая вывод, что на экране перед ним человек, не имеющий представления об истинных свойствах своей натуры.

КОНТРАПУНКТ НА ПРАКТИКЕ: СВЕДЕНИЕ МАТЕРИАЛА В ЕДИНЫЙ ПОТОК

После того как найден разумный порядок выстраивания материала, вы захотите объединить звук и изображение таким образом, чтобы использовать преимущества принципа контрапункта. Как мы уже говорили, на практике это означает объединение звука одного кадра с изображением из другого. Развивая предыдущий пример (педагог с превосходной теорией и никудышной практикой преподавания), вы можете показать это на экране, отсняв два блока материала — один с интервью соответствующего содержания, а другой с монотонно бубнящим в аудитории преподавателем.

Мы монтируем эти материалы по принципу сопоставления. Действуя по более упрощенной методике черного монтажа, мы просто чередовали блоки, как показано на рисунке 32-1 А: блок с интервью, в котором герой начинает объяснять свои идеи, затем блок с проведением занятия, затем ещё один блок объяснений, затем опять занятие и так

¹ В классической теории кино контрапунктом принято называть контрастные по смыслу изображение и звук (прим. пер).



РИС. 32-1

(А) Первая сборка материала по принципу монтажа отдельных блоков или «вагонной сцепки» - в сравнении с монтажом по принципу наложения (В), позволяющим добиться контрапункта в противопоставлении идеи и реальности. далее, до тех пор пока не будет реализован наш замысел. Это обычный, хотя и несколько неуклюжий, способ достижения цели на стадии монтажа. После короткого монтажа чередующихся блоков технология этого процесса и передаваемый смысл становятся понятными. Я бы назвал такой монтаж «методом вагонной сцепки», поскольку каждый блок материала «прицепляется» к другому, как товарные вагоны на железной дороге.

Вместо того чтобы последовательно чередовать два типа материала, лучше объединить их, как показано на рисунке 32-1 В. Начните с преподавателя, объясняющего свою педагогическую методику, а затем подмонтируйте к этому фрагменту эпизод в аудитории так, чтобы звуки в последней были приглушены и теоретическая риторика учителя перекрывала их (это называется голосовым наложением). Когда голос учителя закончил произносить фразу, мы выводим звуки аудитории на полную громкость. Затем мы снова приглушаем их и делаем наложение голоса преподавателя из интервью. После эпизода в аудитории, когда у зрителя появился интерес к персоне преподавателя, мы показываем фрагмент его интервью с синхронной записью звука его голоса. В конце этого фрагмента (на схеме 32-1А он помечен как «блок 3») мы оставляем голос преподавателя, но в визуальном ряду возвращаемся к аудитории, где видим скучающих и озадаченных учеников (блок 4). Теперь, вместо того чтобы монтировать рассказ и практику отдельными блоками, мы сопоставляем рассказ с практикой и идеи — с реальностью на основе более резко воздействующего принципа контрапункта.

В итоге мы получаем несколько преимуществ. Эпизод в целом становится короче и живее. Количество кадров с «говорящими головами» сокращается до допустимого минимума, тогда как материал с действием — эпизод в аудитории, судя по которому мы выносим оценку самому преподавателю, увеличивается. Противопоставление самых существенных моментов позволяет сократить интервью и придать оставленному материалу ту подтянутость и «мускулистость», которых обычно не хватает в несмонтированном варианте. Сопоставление озвученной теории с реальным процессом преподавания становится более прямым и откровенным. Зритель поневоле сравнивает отвлеченные идеи героя с тем, что он делает на практике.

Монтаж по принципу контрапункта нельзя проводить на бумаге, но обычно вы можете заранее решить, какие материалы можно скомбинировать с наибольшим эффектом. Более конкретные решения будут впоследствии подсказаны самим материалом.

ЗРИТЕЛИ КАК АКТИВНЫЕ УЧАСТНИКИ

Надо подчеркнуть, что такое более интенсивное взаимодействие слова и изображения предполагает и несколько иное отношение зрителя к представленным в фильме «свидетельствам». Оно стимулирует скорее активный, чем пассивный тип восприятия. Роль зрителя уже не сводится к тому, чтобы «впитывать» материал и получать наставления. Вместо этого ему предлагают истолковывать и анализировать то, что он видит и слышит. Теперь событие, показанное в фильме, иногда используется для подтверждения, а иногда — для опровержения того, о чем идет речь и что претендует на истину. В приведенном выше примере с преподавателем и его учениками фильм апеллировал к независимому зрительскому суждению, поскольку главный герой фильма предстал не вызывающим доверия рассказчиком, чьи слова нельзя было воспринимать как обычное рассуждение интеллигентного человека.

Однако существуют и другие варианты стимулирующего воображение сопоставления и контрапункта, когда разрывается привычная взаимосвязь звука и изображения. К примеру, вы можете показать снятые на улице кадры, где молодая пара заходит в кафе. Мы предполагаем, что это влюбленные. Они сидят за столиком у окна. Мы, оставаясь снаружи, стоим возле пожилой четы, обсуждающей цены на рыбу. Камера наезжает на окно кафе, через стекло мы ВИДИМ, как нежно и оживленно беседуют влюбленные, но при этом слышим голоса пожилых людей, обсуждающих цены. Создается эффект иронического противопоставления двух этапов интимных отношений; мы видим стадию ухаживания, а слышим отголоски забот зрелой жизни. С помощью весьма скромных изобразительных средств и с немалой долей юмора выдвигается циничная идея сущности брака, которую в дальнейшем фильм может опровергнуть, представив обнадеживающие альтернативы.

Прибегая к сопоставлениям, требующим от зрителя выбора и интерпретации, фильм при минимальных изобразительных средствах способен сталкивать контрастные идеи и настроения. В то же время он может спровоцировать зрителя задуматься над диалектической природой жизни. Если мы хотим заинтересовать людей, которые обычно пренебрежительно относятся к прозаическим темам документального кино, надо найти способы показывать эту «прозу» такой же забавной, земной и острой, какой является и сама жизнь. А как ещё мы можем заставить зрителя добровольно присматриваться к темным сторонам жизни?

Противопоставление визуального и звукового рядов является только продолжением того, что на заре развития кинематографа называлось французским словом *montage*. При монтаже сопоставление двух несхожих кадров предполагает взаимосвязь и целостность, и воображение зрителя подталкивается к тому, чтобы найти связь между кадрами или эпизодами. Использование звука по принципу контрапункта как инструмента диалектического подхода пришло в кинематограф сравнительно поздно и было, как я полагаю, развито именно документалистами. В игровом кино наиболее яркие примеры создания насыщенного, многослойного контрапункта дают фонограммы фильмов Роберта Олтмена, начиная с «Военно-полевого госпиталя» (1970) и далее. Звукооператор Олтмена даже сконструировал специальный портативный 16-дорожечный магнитофон, с помощью которого велась отдельная запись с 15 беспроводных микрофонов. В документальном кино можно выделить

фильм Эррола Морриса «Мистер Смерть» (2003), который впечатляет своей поэтической, если не сюрреалистической, стилистикой. Музыка и звуковые эффекты вносят весомый вклад в создание атмосферы непрерывных галлюцинаций, которой и характеризуется подход Морриса к реальности Фреда Лехтера.

МОНТАЖ НАЛОЖЕНИЕМ: ДИАЛогоВЫЕ ЭПИЗодЫ

Ещё одна разновидность монтажа по принципу контрапункта называется монтажом наложением (или просто наложением). При наложении звук появляется раньше изображения либо изображение появляется раньше звука, и таким образом удается избежать раздражающего примитивного монтажа по принципу «вагонной сцепки».

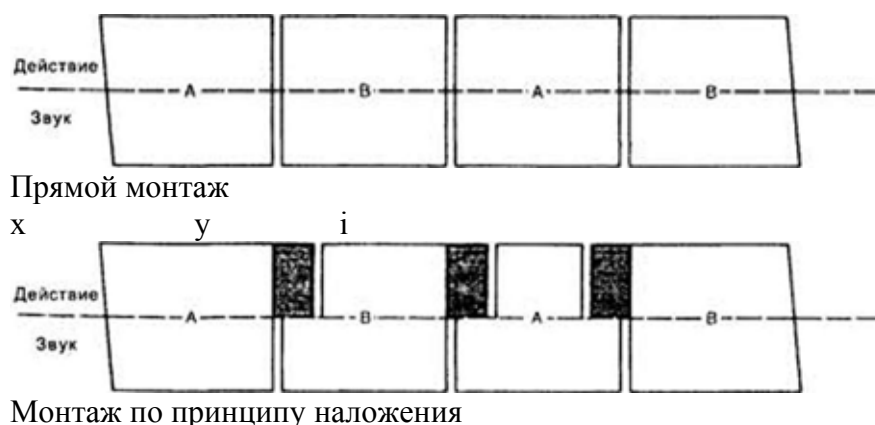


РИС. 32-2

Несинхронизированные изображения двух собеседников применяются при монтаже по принципу наложения. Наложения X, Y и Z функционируют как кадры, показывающие реакцию слушающего собеседника. Используя эту методику, вы можете сократить паузы в диалоге, не прибегая к видимому ускорению темпа фильма.

Рисунок 32-2 показывает простейший вариант монтажа для эпизода беседы между А и В. На экране всякий раз показывается тот, кто говорит. Это быстро становится предсказуемым и скучным. Частичным решением этой проблемы могут стать вставки кадров с реакцией слушающего (на схеме не показаны).

Теперь взгляните на тот же эпизод, но смонтированный с применением наложения. Герой А начинает говорить, затем мы слышим голос В, но в кадре он появляется лишь после окончания своей первой фразы. Реплика В прерывается новым высказыванием А, но и на этот раз, прежде чем мы видим отстаивающего свою позицию А, в кадре остается раздосадованный В. Поскольку теперь нам интересен с трудом сдерживающий раздражение В, то, прежде чем А закончит свою реплику, мы снова показываем В, недовольно покачивающего головой. Когда А заканчивает говорить, В ставит точку в дискуссии, и мы с помощью простейшего монтажного перехода приступаем к следующему эпизоду. Три фрагмента кадров с наложением, где реакция одного собеседника смонтирована со словами другого, отмечены на рисунке 32-2 символами X, Y и Z.

Как решить, где произвести наложение? Часто это делается на последней стадии монтажа, но нам нужно теоретическое обоснование. Давайте ненадолго вернемся к человеческому сознанию, нашему испытанному аналогу монтажного мышления. Представьте, что вы стали свидетелем беседы двух людей, и вам приходится переключать внимание с одного на другого. Вам редко удастся повернуть голову именно в тот мо-

мент, когда говорящий произносит свое первое слово, — добиться такого может только всеведущий. Неопытные или плохие монтажеры часто делают аккуратные, примитивные (и создающие впечатление «всеведения») переходы от одного собеседника к другому, в результате чего камера ассоциируется с запрограммированным, «механическим» взглядом, разрушающим иллюзию наблюдения за спонтанным событием.

В реальной жизни вы редко можете предвидеть, когда и даже кто скажет следующую фразу. Только звук нового голоса подсказывает нам, на кого смотреть. Если монтажёр хочет убедить нас, что беседа развивается спонтанно, наблюдатель-повествователь должен в основном следовать за сменой ролей в диалоге, а не предвосхищать их. Монтажер должен воспроизводить бессознательно асинхронность переключения нашего внимания, которая выражается в том, что наши глаза следуют за говорящим или наш слух с опозданием фокусируется на чем-то, что мы только что увидели.

Эффективный монтаж всегда воспроизводит потребности и реакции заинтересованного наблюдателя — так, как будто мы сами присутствуем на месте действия. Слушая женщину, которая начала излагать свои доводы, мы часто переводим взгляд, чтобы оценить, как эти слова подействовали на ее собеседника. В то время, как мы анализируем это, слушающий начинает отвечать. Весомость произносимых им слов заставляет нас переключить внимание на него, и мы без колебаний отводим взгляд от женщины. В этот момент ее губы твердеют, и мы понимаем, что она взволнована.

В данном случае мы получаем два дополняющих друг друга впечатления — о говорящем через то, что мы слышим, и о слушающем — через то, что мы видим. Мы слушаем женщину, которая воздействует на своего собеседника, однако смотрим на того, на кого это направлено. Когда ролевая ситуация меняется и слушающий начинает свою реплику, мы снова переводим взгляд, чтобы оценить, как реагирует та, которая говорила первой. Подсознательно мы ищем визуальных подсказок (в выражениях лиц или жестах), раскрывающих внутренний мир собеседников.

Этот тип монтажа позволяет зрителю не просто слышать и видеть каждого собеседника, когда он произносит слова (это было бы скучно), но также истолковывать, что происходит внутри каждого героя, наблюдая ключевые моменты действия, реакцию или субъективное восприятие. На языке драматургии это называется поисками полтекста или того, что происходит под поверхностью.

Монтажер, наделенный вдохновением, легко поймет смысл этих рассуждений: придерживайтесь жизненной правды, развивая в зрителе способность критического наблюдения. Поступайте так, и точки перехода в звуке и изображении редко будут оборачиваться простейшими монтажными «сцепками». Благодаря монтажу наложения вы сможете добиться той важной асинхронности, которая позволяет фильму переходить от кадра к кадру, не сообразуясь с последовательностью голосов («он говорит, теперь она, теперь он говорит») в фонограмме.

МОНТАЖ НАЛОЖЕНИЕМ: ПЕРЕХОДЫ МЕЖДУ ЭПИЗОДАМИ

Таким же образом переход от одного эпизода к другому можно осуществлять в «шахматном» порядке. Представьте себе сцену, в которой парень и девушка разговаривают о том, что надо вместе куда-то выбраться. Парень беспокоится, что мать девушки не позволит осуществить их планы. «Не беспокойся, я уговорю ее», — возражает девушка. В следующей сцене мать хлопает дверью холодильника и твердо говорит расстроенной дочери: «Ни за что!»

Простейший монтаж скопировал бы быструю смену театральных сиен. Более интересно было бы сделать монтажный переход от сиены с парнем и девушкой к сиене с матерью возле холодильника на словах девушки «я уговорю ее». Когда она заканчивает фразу, действие с помощью монтажа делает прыжок во времени, и мы уже видим, как мать резко закрывает холодильник со словами «ни за что!».

Другой способ соединить одну сцену с другой, не прибегая к простейшему прерывистому монтажу, — наложить сердитое «ни за что!» матери на окончание сцены с парнем и девушкой и использовать эффект зрительского удивления новому голосу, чтобы обосновать появление матери в следующей сиене.

Каждый из этих способов предназначен для того, чтобы сделать «стыки» между эпизодами менее заметными и «театральными». Иногда вы хотите придать сиене плавное окончание, возможно с затемнением, затем плавно и медленно начать следующую, на этот раз с выходом из затемнения. Чаше же вы просто хотите перейти от одной сиены к другой, сохраняя инерцию движения. Простейший тип монтажа, как правило, резко перебрасывает зрителя в другое место и время. В отличие от этого наплыв может более органично соединить две сцены, но и при нем между сценами возникает пауза, что приводит к потере темпа.

Решением проблемы является наложение. Оно сохраняет цельность «живой» фонограммы, к которой привлечено внимание зрителя, и благодаря этому переход выглядит не нарочитым, а вполне естественным. Вы наверняка наблюдали нечто подобное при применении звуковых эффектов в других фильмах. Это можно описать следующим образом: рабочий нехотя поднимается с постели, потом, пока он бреется и одевается, мы уже слышим нарастающий шум станков, который звучит все сильнее до тех пор, пока в следующем эпизоде мы не видим рабочего, занявшего свое место у конвейера. Здесь подготавливающий звук переключает наше внимание на следующий эпизод. Поскольку наше любопытство требует ответа на вопрос об источнике шума в спальне, смена места действия выглядит подготовленной и оправданной.

В другом варианте наложения звук используется иначе. Мы делаем монтажный переход от сиены с рабочим, стоящим у конвейера, к сцене, когда он дома достает еду из холодильника. Постепенно затихающий звук-эхо шума заводских машин продолжается все время, пока рабочий с усталым видом ест свой нехитрый ужин.

В первом примере агрессивный заводской шум как бы вытаскивает рабочего из спальни; во втором он не оставляет его даже после возвращения домой. В обоих случаях в повествовании присутствует психологический подтекст: оба звуковых эффекта подразумевают, что этот шум постоянно присутствует в голове героя как свидетельство того, насколько постыло ему его рабочее место. Он не может забыть о нем ни утром, поднимаясь с постели, ни за вечерней трапезой.

С помощью наложения мы можем не только смягчить переходы при смене места действия, но также обозначить подтекст и точку зрения, благодаря которым будет понятно внутреннее состояние главного героя. Это можно было бы сделать другим способом и наложить домашнюю тишину на изображение заводского цеха — мы бы видели героя на его рабочем месте, а в фонограмме мягко звучал бы радиоприемник из его спальни, пока его не заглушал нарастающий заводской шум. В конце дня этот шум может смениться смехом, доносящимся из телевизора, после чего мы обоснованно переходим к следующей сцене, где рабочий сидит дома и отдыхает за просмотром забавного сериала.

Творчески используя звуковые и визуальные переходы, вы можете переносить зрителя к новому эпизоду без сложного (и в кино весьма дорогостоящего) механизма создания оптических эффектов, таких, как наплывы, затемнения и вытеснения. Кроме

того, вы можете дать зрителю ключи к внутреннему миру и воображению ваших героев.

Эту технологию монтажа трудно освоить по книге. Обращайте на нее внимание в фильмах, которые вы смотрите, и анализируйте, как в них воспроизводится обычная совместная работа наших глаз, ушей и разума в процессе того, как они докапываются до значения скрытого подтекста.

Обобщая все сказанное выше, подчеркнем, что, как мы установили, в повседневной жизни наше сознание может исследовать окружающую среду либо неразделенно по единому коммуникационному каналу (глаза и уши получают информацию из одного источника), либо разделенно по двум каналам (глаза и уши ориентируются на разные источники). Наше внимание также перемещается по вектору времени, либо вперед (предвидение и воображение), либо назад (память). Язык кино может воспроизводить все эти аспекты работы сознания и таким образом помогать зрителю приобщиться к изменениям, происходящим во внутреннем мире либо героев, либо автора, либо их всех одновременно.

НА ПОМОЩЬ! Я НЕ ПОНИМАЮ!

Если все, что здесь говорилось, находится за пределами вашего понимания, не переживайте. Лучший способ понять принципы монтажа — взять сложный и интересный фрагмент игрового фильма и, просматривая по одному-двум кадрам на видеомagneтoфoнe или DVD-плеере, сделать таблицу с несколькими колонками, отображающую взаимосвязь звука и изображения. В главе 13 (проект 13-2, раздел «Анализ монтажа») есть программа самостоятельного обучения технологии монтажа с перечнем заданий, которые вы должны выполнять и анализировать. Вернитесь потом к этому разделу, и разобраться в нем с конкретными примерами в руках станет намного проще.