

Окунев Г.С.
ОСНОВЫ КИНОМОНТАЖА

Санкт-Петербург

1998

Монтаж (франц. montage - сборка) - термин, имеющий в кинематографической практике два родственных и в то же время различных значения. Монтаж - завершающий производство фильма творческий и технический процесс, во время которого материал, снятый на пленку, проходит несколько этапов обработки и лучшие кадры соединяются в целостную композицию. Монтажом называется также система смысловых, звукозрительных и ритмических соотношений между отдельными кадрами, которая слагается постепенно и закрепляется в готовом фильме.

Чтобы кадры хорошо, четко монтировались, они должны быть и родственны между собой и в то же время отличаться друг от друга. Последовательно сочетаемые кадры активно взаимодействуют, сливаясь в восприятии зрителя в нерасторжимое целое. Монтажная фраза может быть составлена из кусков, снятых в разное время и в разных местах, включать в себя фрагменты и многочисленные детали какого-то одного определенного действия. Смысл отдельного кадра иногда существенно меняется от перемены монтажного контекста.

Разные периоды в истории киноискусства отличались друг от друга не только техническим уровнем монтажа, но и разным пониманием его значения и функций. Монтажная стилистика фильмов существенно видоизменялась с освоением кинематографа, изобретений и новых выразительных средств, какими являются звук, цвет, уникальная подвижность съемочной камеры.

Монтажу посвящено множество специальных трудов практиков и теоретиков кино. Почти в любой книге по режиссуре можно найти раздел или главу, рассказывающую о монтаже. Монтаж, как самостоятельную дисциплину, преподают в лучших киношколах мира.

Многие из тех, кто брался за перо десятки лет назад, чаще всего отводили монтажу место в ряду выразительных средств экрана. Таких, пожалуй, было большинство. Это - один из распространенных взглядов, что вполне соответствует действительности. Монтаж на самом деле - одно из выразительных средств экрана.

Но значительно раньше появилась точка зрения на монтаж как на новый метод художественного мышления. В творчестве и режиссер, и драматург, и оператор задумывают и создают свое произведение, используя много или несколько выразительных средств из общего арсенала своего искусства, в том

числе и монтаж. Всякое произведение, так или иначе, - плод художественного мышления. Но метод художественного мышления располагается принципиально выше в иерархии значимости по отношению к средствам реализации идей.

Что было написано и сказано о монтаже Львом Кулешовым?

Ровно 80 лет назад, в 1917 году, он написал; "Для того, чтобы сделать картину, режиссер должен скомпоновать отдельные снятые куски, беспорядочные и несвязные, в одно целое и сопоставить отдельные моменты в наиболее выгодной, цельной и ритмической последовательности, так же, как ребенок составляет из отдельных, разбросанных кубиков с буквами целое слово или фразу".

В этом изречении сказано, практически самое главное о монтаже. Монтаж есть способ компоновки содержания и смысла произведения из отдельных "кубиков". Для выразительности произведения требуется творческий поиск наиболее "выгодных" вариантов сочетания отдельных моментов (сцен, событий или действий). И, главное, метод, которым все это достигается, есть метод СОПОСТАВЛЕНИЯ кусков. А полученная методом наиболее выгодного сопоставления моментов последовательность должна иметь ритмическую организацию.

Несколькими годами позже Л.Кулешов проведет ряд экспериментов, которые получают мировую известность и станут хрестоматийными объяснениями двух главных функций монтажа в кино. Первый эксперимент - "географический". В начальном кадре актриса Хохлова идет мимо Мосторга на Петровке. В другом - артист Оболенский идет по набережной Москва-реки. В этих кадрах они улыбнулись и пошли навстречу друг другу. Сама встреча и рукопожатие были сняты на фоне памятника Гоголю. Здесь герои повернулись и куда-то посмотрели. Следующим в последовательность был вставлен кадр Белого дома в Вашингтоне. Далее был кадр, снятый на Пречистенском бульваре, где актеры принимают решение и уходят. И, наконец, кадр, в котором они идут по ступеням храма Христа Спасителя.

Все, смотревшие этот материал, приходили к единому мнению, что герои вошли в Белый дом. Главный вывод - нужно уметь правильно организовать и направить действие актеров в соседних кадрах, тогда в сознании зрителя

сложится впечатление единого пространства, а действия героев в этом пространстве будут восприняты как продолжающиеся непрерывно.

Совершенно очевидно, что Кулешов в этом эксперименте доказал необходимость целенаправленной организации монтажа действий актеров внутри каждого кадра, то есть необходимость наполнения кадров определенным содержанием, представленным в строго определенной форме: в избранной режиссером крупности и четко ориентированной внешней направленности движений и взглядов. Только в этом случае вся смонтированная сцена произведет на зрителя должное впечатление.

Второй эксперимент - знаменитый "эффект Кулешова". Поводом для него послужил спор. Был снят крупный план актера Мозжухина, в котором он куда-то бесстрастно смотрит. Были сняты и три других кадра: молодая девушка, ребенок в гробу и тарелка горячего, парящего супа. План Мозжухина был разрезан на три куска и смонтирован отдельно с кадром девушки, с кадром ребенка в гробу и с кадром тарелки, наполненной супом. Три самостоятельных монтажных куска, в которых повторялся один и тот же портрет Мозжухина, были одновременно показаны узкому кругу коллег.

Все безоговорочно пришли к выводу, что в первом случае герой умиляется игрой девушки, во втором - скорбит у гроба ребенка, а в третьем - он просто голоден и предвкушает хороший обед.

Спор был выигран! Один и тот же кадр получал разную трактовку в зависимости от содержания следующего за ним другого кадра. Иными словами, - от сопоставления двух кадров рождалось новое содержание, которого не было ни в первом, ни во втором.

В начале 20-х годов была написана, но лишь в 29 году вышла книга Л.Кулешова "Искусство кино". Она вобрала в себя весь опыт работы кулешовской киношколы, описание экспериментов, объяснения отличий кино от театра, объяснение требований к киноактеру, подходы к методам построения кадра, раскрытие различных видов монтажных построений. На страницах книги Кулешов трактует кадр как знак, как "китайскую букву" - иероглиф. Он считает, что монтаж является основой художественного мышления в кино, что материалом кино он видит реальность, полную достоверность актерского исполнения в окружении реальных вещей. Все эти

идеи были обнародованы Кулешовым ранее в отдельных статьях и хорошо известны кинематографистам.

Из киношколы Кулешова вышли и к тому времени сами стали знаменитостями В.Пудовкин, Б.Барнет, Л.Оболенский, А.Хохлова, С.Комаров, В.Фогель. В предисловии к этой книге его ученики написали: "Мы делаем картины, - Кулешов сделал кинематографию".

С.Эйзенштейн тоже провел в кулешовской киношколе несколько месяцев. Он не стал ее членом, а посещал на правах вольнослушателя. Идеи и мысли Кулешова ему были хорошо знакомы. В 1925 г. он создает свой шедевр "Броненосец Потемкин", в 27-м - "Октябрь" и берется за теорию.

Вслед за Кулешовым он тоже усматривает в монтаже безграничные возможности кино, тоже рассматривает кадр как знак, как иероглиф. Но доводит до абсурда идею выразительных возможностей монтажа. "Это будет искусство непосредственной передачи лозунга", - писал до мозга костей политизированный в тот момент Эйзенштейн. Он попытался пойти дальше Кулешова и оказался в тупике. Его теория интеллектуального кино сама оказалась дутым лозунгом, ему пришлось публично от нее отречься.

К тому времени закончилась эра Великого немого, в котором монтаж кадров, действительно, выполнял главенствующую функцию по созданию содержания и формы фильмов. Закончилось и безоговорочное поклонение монтажу.

Приход эры звукового кинематографа радикально изменил отношение к роли монтажа в кино. Новая эстетика экрана и технологическая необходимость снимать длинными кадрами толкнули кинематографистов к противоположной крайности - полному отрицанию монтажа.

В 1939 г. выходит в свет статья С.Эйзенштейна, которая так и называется "Монтаж 1938". В ней он пытается спокойно осмыслить сущность монтажа. Делает это умно и убедительно, но ни разу не ссылается на своих предшественников, ни на Кулешова, ни на его ученика Пудовкина, выпустившего к этому времени серию статей и даже книгу с развитием идей школы Кулешова.

"Два каких-либо куска, - писал Эйзенштейн, - поставленные рядом, неминуемо соединяются в новое представление, возникающее из этого сопоставления как новое качество... Сопоставление двух монтажных кусков

больше похоже не на сумму их, а на произведение". Эйзенштейн показывает, что принцип сопоставления "работает" не только в кино, а во всех случаях - от литературы до обыденной жизни. Большое место уделяет вопросу создания выразительных образов, по сути художественных, путем отбора и монтажа кадров. Но и сам кадр не "свободен" от монтажа, - утверждает Эйзенштейн.

Казалось бы фундаментально объяснена суть монтажа на ярких примерах и в общей формуле. Кинематографисты поняли, что в звуковом кино монтаж будет присутствовать в своих лучших качествах, что принцип СОПОСТАВЛЕНИЯ есть главный ключ к пониманию монтажа. Это - тот самый принцип, который Кулешов сформулировал еще в 17-м году.

Но без ответа осталось еще несколько вопросов. Что является материалом кино? Что монтируется внутри кадра?

Эйзенштейновские объяснения, что внутри кадра по принципу контрапункта монтируются линии и плоскости, световые пятна и тени и т.д., вносили мало ясности. Его же утверждение, что "кадр - ячейка монтажа", ставило только дополнительный вопрос: а что в ячейке?

Новое поколение исследователей кино снова пытается низвергнуть монтаж с кинематографического Олимпа. "Монтаж, о котором нам столько твердили как о сущности кино, оказывается в данном случае приемом литературным и в высшей степени антикинематографичным.

Кинематографическая специфика, коль скоро нам наконец-то удалось ухватить ее в чистом виде, - пишет француз Анри Базен в своей книге "Что такое кино", - заключается попросту в фотографическом соблюдении пространственного единства".

В 60-е годы прокатилась новая волна отрицания монтажа как закономерного для кино метода построения содержания. И "физическая реальность" З.Кракауэра, и "тотальный реализм" А.Базена, и "аутентичная действительность" Г.Лукача служили доказательствами того, что членение фильма на кадры противоречит природе кино. Эту точку зрения разделяли не все, но взгляд на монтаж только как на сборку сцен из отдельных кадров укоренялся все глубже и глубже. Так стали объяснять суть монтажа, словно это - "дважды два - четыре" для кинематографа, а кадр - его "элементарная частица".

В 1982 г. М.Ямпольский в статье "Кино тотальное и монтажное" снова делает вывод, что монтаж не может пониматься только как некий глобальный принцип построения киноформы и киносодержания, пронизывающий все элементы фильма от актерской игры до мизансцены. Монтаж есть прежде всего специфический для кино способ организации пространства фильма, основанный на смене точек зрения, и формальная основа неповторимой кинематографической структуры зрелища. Поскольку монтаж есть способ сочетания различных точек зрения, нам представляется необоснованным такое понятие, как "внутрикадровый монтаж".

Десятью годами позже, в 92-м, С.Фрейлих в книге "Теория кино" снова возвращает нас к толкованию смысла "монтажа" на шестьдесят лет назад. Он пишет: "Эйзенштейн не отбрасывает идею, он ее "исправляет": кадр не элемент монтажа, кадр - ячейка монтажа". "Кадр и монтаж - не разные свойства, кадр есть свойство монтажа, как монтаж есть свойство кадра".

Так что же все-таки открыл Л.Кулешов в своих экспериментах?

Как с позиций современной науки можно трактовать их результаты? Есть ли там что-то, что скрывалось от взгляда аналитиков по сей день?

Да! Кулешов открыл своими экспериментами не "законы кино" и не "законы монтажа". Он на кинокадрах и на материале внутри этих кадров показал как работает человеческое сознание, как происходит процесс восприятия, как человек делает выводы по результатам получения и обработки зрительной информации. Кино только способно приладиться, приспособиться к особенностям человеческого восприятия и мышления.

Главный вывод: во всех случаях получения информации из окружающей среды (экран тоже может быть частью такой среды) человек ищет связи между отдельными "кусками" информации, ищет объяснение увиденному, стремится понять смысл происходящего. И только после наступления понимания связи воспринятых событий наступает некоторое облегчение, спад внутреннего напряжения. Применительно к кино это означает: понять содержание.

Что открылось Кулешову в его экспериментах: в сознании человека существует жесткая модель пространственного представления окружающей среды, поведения и действия людей в этом пространстве. В зависимости от направленности движений и действий наблюдатель может сделать вывод о смысле действий, которые разворачиваются перед его глазами. И еще один

самый принципиальный вывод. Механизм, который обеспечивает понимание смысла, и механизм, который позволяет человеку ориентироваться в пространственной ситуации, - один и тот же - метод СОПОСТАВЛЕНИЯ. Метод, описанный Кулешовым в 1917 году.

Еще в 1945 году Всеволод Пудовкин говорил, что - "Если мы определяем монтаж в самом общем виде как раскрытие внутренних связей, существующих в реальной действительности, мы тем самым как бы ставим знак равенства между ними и вообще всяким процессом мышления в любой области. Именно потому мы находим тесную, как бы генетическую связь в ряду: речь - мышление - монтаж".

Проще говоря, наше мышление, с точки зрения современного понимания, на осознаваемом уровне целиком и полностью строится на методе сопоставления. А использование метода сопоставления мы всегда называли МОНТАЖОМ.

Монтаж - не свойство кадра, и не свойство кино, а метод осуществления мыслительных операций нашего сознания, который взял на вооружение кинематограф и пользуется им в самых разнообразных художественных целях. Монтаж кадров - всего лишь частный случай монтажа в кино.

Давайте попробуем проанализировать как человек мыслит. Может быть это будет способствовать поиску интересующих нас ответов.

Когда мы смотрим на объект, он отражается в нашем сознании не в полном виде, а "кусочками". Он остается в нашей памяти в виде мозаичных элементов с достаточно большими пробелами между ними.

И оказывается для работы нашего сознания, воображения и творчества этого более, чем достаточно. Наш мозг экономит место для сбора и хранения информации, и потому закладывает в память только характерные черты - то есть признаки образов.

Для того чтобы угадать, что перед нами кошка, а не крокодил или собака, нам достаточно увидеть вот такую характерную ее часть.

Чтобы понять, что мы стоим перед домом или, что на рисунке изображен дом, нам достаточно увидеть и узнать только сочетание нескольких линий и прямоугольников.

Сочетание, или, употребляя ключевое слово, СОПОСТАВЛЕНИЕ линий, контуров, форм складывается в признак образа. И благодаря такому

сопоставлению приводит к узнаванию. А когда был употреблен метод сопоставления, мы можем сказать, что стали свидетелями одного из произведений монтажа.

Если к рисунку одного дома совершенно определенным образом пририсовать еще несколько домов, да еще поместить перед ними машины и людей, то совершенно очевидно, что перед нами на рисунке окажется улица. Тогда в нашем сознании сработает более сложный процесс понимания. Образы отдельных домов, поставленные рядом, смонтируются в более сложный образ улицы. Простейшие образы домов, людей и машин в этом случае выполняют функцию признаков более сложного образа, станут как бы играть подчиненную роль в задаче более высокого порядка.

Но мы опять имели дело с монтажом! Мы не просто как-нибудь пририсовали другие дома и людей. Мы их СОПОСТАВИЛИ в совершенно определенном порядке с определенной целью: изобразить улицу. Следовательно мы столкнулись с двумя проявлениями монтажа, и в процессе творчества, и в процессе восприятия.

Опыты и исследования психологов показали, что в нашей памяти хранится несметное количество пластических признаков образов и самих образов, своим количеством существенно, в тысячи раз, превосходящее количество хранящихся слов, выражений, стихов, мыслей и т.д.

Но и это еще не все. По походке мы безошибочно узнаем своих знакомых, по действиям двух размахивающих руками мужчин мы понимаем, что они дерутся, по движению автомобиля, движущегося прямо на нас, мы догадываемся, что он может задавить. Замахнитесь на собаку палкой, и она отскочит или набросится на вас. Она догадается, что это - угроза. Она запомнила такой образ действия и знает его последствия.

Собственно использование богатейшего разнообразия пластических статичных образов и пластических образов действия, хранящихся в нашей памяти, сделало немое кино Великим, понятным в разных странах. Создатели немых фильмов искусно умели строить свои рассказы с помощью этих двух родов пластических образов.

Вывод предельно прост: и материалом пластического мышления человека, и материалом любого экранного творчества являются пластические или изобразительные, называйте как хотите, ОБРАЗЫ. Работаете вы в кино, на

телевидении или задумали снять любительский фильм, плодом вашего труда на пленке или кассете обязательно окажутся в определенном порядке и в определенном сочетании зафиксированные образы.

Образы, конечно, будут разные по степени выразительности, по силе воздействия на зрителя, но это - результат работы таланта. Они могут быть предельно выразительными и яркими или невзрачными и примитивными.

Художник, который творит для экрана, мыслит образами. Он монтирует, сопоставляет эти образы внутри кадра, чтобы выразить определенный смысл и вызвать желаемое переживание зрителя. Монтаж - метод человеческого мышления, которым пользуются киношники и телевизионщики для создания своих произведений. Монтаж - составная часть природы функционирования человеческого сознания.

Попробуем проследить как человек воспринимает окружающую среду, как протекает этот процесс.

Посмотрите на глаза человека, который осматривает пейзаж. Вы тут же заметите, что его глаза все время движутся, что взгляд перескакивает с одного направления на другое, что порядок осмотра довольно хаотичен. Теперь попробуйте проследить за собой, как вы сами воспринимаете тот же пейзаж. Самонаблюдение покажет, что вы тоже "бегаете" глазами по объектам наблюдения. Ваше зрение останавливается на короткие промежутки времени на отдельных деталях пейзажа, что периферическое зрение постоянно поддерживает в вашем видении общее поле обзора, но с разной степенью четкости.

Даже такой поверхностный анализ восприятия пейзажа даст вам возможность сделать вывод, что ваше зрение как бы выхватывает четко увиденные куски наблюдаемого. Эти куски легко укладываются в ваше сознание как элементы общего и складываются в единую картину. В момент перевода взгляда, весьма краткосрочно, мы теряем полную отчетливость видения. Это связано с тем, что мышцам глаза требуется некоторое время на то, чтобы перевести фокус хрусталика на новое расстояние для отчетливости восприятия очередной детали. При этом наш глаз еще время от времени моргает, т.е. вообще закрывается. В такой момент происходит прерывание поступления информации из окружающей среды, но это нам вовсе не мешает воспринять пейзаж как целостную картину.

Более того, если вы попытаетесь посмотреть сначала на удаленный предмет, а потом резко перевести взгляд на стоящего рядом человека, чтобы увидеть выражение его лица, вы обязательно моргнете. Мы так делаем постоянно с утра до вечера, но никогда не обращаем на это внимания, нам такой принцип работы зрения нисколько не кажется искусственным. Наоборот, именно так как наиболее удобно наблюдать за событиями в окружающем нас мире, чтобы не утомлять свое зрение.

Те самые кусочки пейзажа, которые мы выхватывали глазом, зоной отчетливого зрения, являются как раз признаками того образа пейзажа, который мы составляли в своем сознании.

Наше сознание составляет, монтирует из отдельных признаков целостный образ.

Психологи утверждают, что процесс поступления информации в наше сознание всегда и во всех случаях имеет дискретный, прерывистый, кусочный характер. Дробление на куски необходимо для нормального хода восприятия.

Когда на смену монтажа фильма короткими кадрами пришел внутрикадровый монтаж длинными планами, наше зрение, наши органы восприятия и соответствующие отделы мозга стали сами, независимо от режиссеров, членить на куски поток непрерывно предлагаемых с экрана образов. Членение на куски и сопоставление кусков - тоже составная часть человеческой природы восприятия и мышления. Монтаж экранного произведения короткими кадрами - лишь одна из форм использования особенностей, свойств человеческой природы. Она проявляет себя совершенно одинаково и в момент любования пейзажем и перед экраном телевизора.

Монтаж - неоднозначное и неоднородное понятие в экранном творчестве. В общем, философском понимании монтаж всегда есть использование метода сопоставления. Цели и задачи такого использования как в интеллектуальной деятельности человека вообще, так и в экранном творчестве могут быть самые разнообразные. Можно лишь кратко дать представление о вариантах такого использования.

Выбор темы будущего произведения или сюжета - монтаж! Потому что имел место выбор, процесс сопоставления разных вариантов с оценочными критериями автора.

Выбор крупности кадра - монтаж! Состоялось сопоставление объекта съемки в определенном масштабе с рамкой кадра для передачи конкретной зрительной информации в образах.

Составление композиции кадра - монтаж! Оператор не любым беспорядочным образом разместил объекты в кадре, а составил такое взаимное расположение, которое выражает и определенный смысл, и вызывает задуманное им эмоциональное переживание.

Можно показать, что все выразительные средства экрана от композиции кадра до драматургии строятся исключительно на методе сопоставления различных элементов этого выразительного средства между собой. Поэтому, каждый раз произнося слово монтаж, мы должны уточнять монтаж ЧЕГО мы имеем в виду: монтаж кадров, монтаж звука, монтаж смысловых сцен или монтаж драматургических ритмов.

И вместе с тем можно утверждать, что монтаж любого произведения начинается в сознании автора и заканчивается в сознании зрителя.

Что только не говорили о монтаже за время существования кинематографа и телевидения! И что "монтаж исчез", и что "сегодня монтаж совсем не тот, что был вчера", и что "монтаж в цветном кино отличается от монтажа черно-белого", и что "монтаж на телевидении принципиально другой, чем в кино", и что "нелинейный монтаж нечто иное, чем линейный". Мифы и домыслы можно было бы перечислять и перечислять... Но каждый раз подобные заявления переносили обязательно на монтаж изображения, на принципы стыка, соединения соседних кадров одной сцены.

"В кинематографии в настоящее время не существуют разные монтажи - "немой", "звуковой", "цветной", "стереоскопический", а есть один монтаж - кинематографический (во всем многообразии "немых", "звуковых", "цветных" и прочих форм)". - Писал Л.Кулешов в 1941 году. Его мысль остается неоспоримой и сегодня. К ней лишь необходимо добавить, что телевизионный монтаж, видеомонтаж - это тот же кинематографический монтаж, монтаж любого экранного произведения. За все время существования кино и телевидения усовершенствовались только технология и техника осуществления монтажа, но никак не сам монтаж, не его принципы, не его основы.

Для всех хорошо известно, что любой фильм или передача, или видеоклип, состоит из множества отдельных кадров. Как соединить, склеить, обрезать, вставить, состыковать соседние кадры? Вот задача, которую каждый раз режиссер решает для себя сначала в своем воображении, потом в раскадровках, затем на съемочной площадке или при расстановке камер в студии, и, наконец, при сборке своего произведения. Просто глядя на экран, только просматривая передачи, многому не научишься.

В монтаже изображения существуют две противоположные задачи: сделать стык кадров незаметным для зрителя и, наоборот, стыком кадров выделить что-либо, акцентировать внимание зрителя. Естественно, что один прием не может быть заменен другим без ущерба для смысла, для передачи содержания, для целенаправленного воздействия на эмоции зрителей.

Исходный момент для решения той или иной задачи лежит не в началах кинематографа, не в основах телевидения, не в принципиальных качествах экрана, а заключен в особенностях человеческого зрительного восприятия. Они-то, эти особенности, и способны принципиально влиять на результат восприятия произведения и отдельных его частей, сделать это произведение осмысленным и возбудить эмоции или придать ему невзрачность и бессмысленность.

На первый взгляд в этих словах заключен некий абсурд, в этой фразе все кажется поставленным с ног на голову. Но дело заключается в том, что имеющиеся у человека ограниченные и весьма своеобразные особенности восприятия жестко диктуют всем творцам свои условия, свои требования к построению и соединению кадров внутри каждого произведения и каждой его сцены. Не приспособишь свой замысел, свою форму произведения к этим особенностям, не согласишься с ними решение той или иной творческой задачи - окажешься непонятым, а еще хуже - отвергнутым художником.

Все, что касается творчества в кино и на телевидении, зиждется на тех или других "причудах" нашего восприятия и "механизмах" работы сознания. На закономерности построения кадров при съемке и четкость выполнения авторских задач при монтаже влияют более двадцати - тридцати особенностей нашего восприятия, которые располагаются на разных уровнях прохождения зрительной информации через глаза до отделов мозга, которые ведут распознавание образов, увиденных на экране. Эти особенности

сформулировали некоторые принципы монтажа, соединения кадров, в одном случае, следует строго соблюдать, а в другом, зная меру, - нарушать, т.е. пользоваться своим знанием для акцента, выделения чего-либо в произведении, сцене или эпизоде.

Эти принципы монтажа распространяются на все виды и жанры фильмов: от игрового до учебного, от документального до мультипликационного, равно как и на все виды телевизионных передач: от информации о новостях до любых спортивных соревнований, от записей политических бесед до трансляции спектаклей из театра. Без учета этих принципов в решении той или иной творческой задачи обойтись просто невозможно. Строгое соблюдение названных принципов обеспечивает комфортность восприятия и простейшее понимание логики событий на экране. Нарушение или отступление от принципа комфортности при переходе с кадра на кадр дает эффект акцента, который требует от режиссера некоторого удлинения следующего за стыком плана, чтобы зритель имел дополнительное время на то, чтобы сориентироваться в дальнейшем ходе событий, хотя это и не является строго обязательным условием.

На практике часто отступают от соблюдения принципа комфортности, чтобы подчеркнуть разрыв в развитии сюжета или действия, когда хотят показать, что между концом одного события и началом другого прошло какое-то время.

Большую часть этих принципов монтажа окончательно выявил и описал тот же Л.Кулешов. Он провел анализ монтажа многих сотен фильмов, экспериментально проверял на зрителях и на себе различные варианты стыка кадров и обобщил выводы.

Сегодня благодаря знанию физиологии, психофизиологии восприятия и "механизмов" мышления можно объяснить сущность этих "законов кино" или "законов монтажа" с объективных научных позиций. Но это отдельный, самостоятельный теоретический разговор.

На первый взгляд, все эти принципы кажутся предельно простыми. М.Ромм, С.Юткевич и многие другие теоретики и исследователи иногда перечисляют некоторые из них в своих трудах, но разбирают мимоходом, недостаточно подробно и не все. Для них знание и использование в своей работе принципов комфортного, малозаметного стыка двух кадров было делом

как бы само собой разумеющимся. И сегодня те, кто читает их книги, проскакивают мимо того, что является элементарными основами профессионализма в экранном творчестве.

Споры о том, как можно и как нельзя монтировать соседние кадры, продолжаются и по сей день.

В то же время телевидение демонстрирует нам, что любые кадры можно поставить рядом, и зритель все "проглотит".

Посмотрите любое интервью на экране. Сидит человек и почти гадко высказывает свои мысли по какому-то поводу. Сидит и все время дергается. Скажет фразу, передернется. И так пять - семь минут сравнительно гладкой речи на экране в нервном тике. Был период, когда мы каждый день видели таких неуравновешенных людей на экране, хотя в жизни они были весьма спокойными и невозмутимыми.

А дело все было в том, что герой произнес первые две фразы и оговорился, а запись продолжалась. Сказал еще несколько фраз, но в трех местах поправился, два раза долго не мог вспомнить нужное слово, а четыре фразы вовсе оказались не по делу. Гости телевидения предупредили: "импровизация - это прекрасно! Оговорки вас не должны волновать. Все огрехи речи поправит режиссер".

И режиссер действительно "поправляет". Он с холодным сердцем "вырезает" оговорки, повторы и лишние фразы, монтируя встык нужные куски. Поэтому спокойного человека вдруг разбивает нервный тик. Он же двигался во время интервью, менял положение рук, головы, менял позы. А они как раз не совпадали на стыке кадров, оставленных и смонтированных по фонограмме.

Сегодня такие примеры стали встречаться реже, но не потому, что вырос уровень профессионализма, а в силу изменения характера вещания. В прямом эфире ничего не вырезают, лишь бы камеры стояли правильно. Но хитрецы придумали и другой способ (приемом не назовешь) как избавить говорящего от конвульсий: в стык между кадрами они вставляют ярко выбеленный кусок в несколько кадров, который так бьет по глазам, что хочется подальше отскочить от экрана. Естественно, что зритель в этот момент начинает моргать, а говорящий на экране оказывается совсем в другой позе, что зритель не в состоянии заметить из-за "удара" по глазам.

Можно ли снять интервью, смонтировать текст, вырезав огрехи, а потом без издевательства над зрителями и, не унижая достоинство гостя, смонтировать "гладко" его синхронное изображение?

Конечно, можно! Какие проблемы! Но для этого в павильоне должны работать две камеры, а не одна. Изображение надо писать либо на двух кассетах одновременно, либо на два аппарата. Одна камера при таком решении снимает героя все время без перерыва, скажем, на среднем плане, а вторая - его руки, антураж, обстановку, крупно лицо гостя и ведущего в моменты молчания. В монтаже на стыки, где были вырезаны оговорки, следует поставить кадры, снятые второй камерой.

Уважаемому человеку будут возвращены его исконно человеческие качества: спокойствие и уравновешенность, а зрителю обеспечена комфортность восприятия интервью. Но для этого нужно работать!.. "Величайший" из всех лозунгов телевидения - "зритель все проглотит" - уже давно проник в кинематограф, нанеся ему непоправимый ущерб. Небрежность, нечеткость, низкая монтажно-изобразительная культура множества отечественных фильмов последнего десятилетия вполне обоснованно сделали их неконкурентоспособными в сравнении с американскими даже на внутреннем рынке.

Конечно, провал отечественного кино связан не только с этой причиной, но она, без всякого сомнения, лежит наравне с другими в корзине причин тупика, в который попала наша кинематография.

Издавна рождение кинематографа связывают с формированием специфического "киноязыка". Больше того, с времен первых попыток осмысления монтажа в немом кино, завязались споры, частично продолжающиеся и сегодня, о том, можно или нельзя рассматривать кадры как знаки, как буквы, как слова, из которых складывается монтажная фраза. Как уже говорилось, желание свести содержание кадра к языковому понятию знака относится еще к первым теоретическим работам Л.Кулешова. Он еще в двадцатых годах, в пору расцвета немого кино, разъяснял и уточнял свою позицию в этом вопросе: нельзя поставить знак равенства между кадром и знаком. Кадр скорее напоминает "китайскую букву", т.е. иероглиф, но у кадра есть еще одно качество - его содержание в целом ряде случаев не может трактоваться однозначно. И тем более в современном кинематографе.

А.Хичкок, снявший фильм "Веревка", показал, что длина кадра практически не ограничена, что кадр может иметь сложнейшую мизансцену, занимающую по времени целых 10 минут. Никакой иероглиф, ни китайский, ни японский, не способен "соревноваться" с таким кадром в объеме заключенной в нем информации, в объеме содержания.

Однако некоторые исследователи продолжают работать в этом направлении. Стоит раскрыть практически любой историко-теоретический журнал "Киноведческие записки", вы натолкнетесь на рассуждения о знаковой трактовке природы кино, хотя совершенно очевидно, что такая теория никак и никогда, и ни в какой форме не может быть реализована на практике. Она оторвана от реальных задач создания экранных произведений.

Все эти попытки можно охарактеризовать как желание дать грамматические и синтаксические, языковые характеристики принципам сложения экранного произведения. И если бы это удалось сделать, то тогда все становится очень просто: есть грамматика, есть правила, их следует неукоснительно выполнять. Иначе общение, контакт, взаимопонимание между автором произведения и зрителем не состоится.

Эта "грамматическая" обязательность была возведена в ранг закона.

Действие этого "закона", естественно, более просто проследить на самом низшем уровне - на стыке соседних кадров. А в этом монтажном акте действительно существуют некоторые ограничения, особенно если это касается развития действия внутри одной сцены.

Такая трактовка "законов кино" и "законов монтажа" привела к резкому протесту в среде творческой молодежи.

Каждое новое поколение художников стремится привнести в свою область творчества что-то новое, небывалое, оригинальное. Но беда заключается в том, что вместе с непонятыми и неосознанными ими "законами" был выплеснут из купели профессионализм, необходимость обучения профессии, умение растирать краски, готовить холст, наносить на него рисунок и создавать сам рисунок.

Была как бы отвергнута необходимость профессионального обучения, что не могла не сказаться на их последующем творчестве. Идея о том, что монтажу нельзя научить, что монтаж во всех своих проявлениях - это

реализация свободного полета фантазии, называется и сейчас некоторыми профессорами в, так называемых, лучших киношколах.

На самом деле все выглядит иначе. "Законы драматургии", "законы монтажа", "законы ритма" и т.д. представляют собой не законы кино и телевидения. Они не придуманы предшествующими поколениями творцов. Можно даже считать, что таких "законов" вообще нет в природе.

В природе существуют совсем другие законы или, говоря точнее, закономерности восприятия и обработки информации человеческим сознанием: физиологические, психофизиологические, общепсихологические и социально-психологические. Именно они накладывают определенные условия на необузданную фантазию художников.

Хочешь быть понятым, хочешь передать свое эмоциональное отношение к чему-либо, хочешь взволновать, заставить пережить что-то своего зрителя - будь любезен, учти эти многоступенчатые особенности работы восприятия и психики. Напомним: Л.Кулешов открыл в своих экспериментах не "законы кино", а принципы работы метода сопоставления в зрительском сознании и восприятии.

Словосочетания "законы кино" и "законы монтажа" родились в золотое время расцвета немого кино и открытий в области теории кино, в 20-30 годы. В тот период их действительно рассматривали как законы.

Тогда большинству казалось, что так, по неким законам, только так и никак иначе, следует снимать фильмы.

Но кино, как прекрасное насекомое, из куколки немого превратилось в бабочку звукозрительного. Расцвет разнообразия видов и жанров кино и телевидения выдавил жесткие понятия "законы кино" на обочину дороги развития этих видов творчества. Но все новые и новые поколения творцов, прослышав или прочитав про эти "законы", продолжают сражаться с их тенями, а заодно и с профессионализмом в своем творчестве. Телевидение долгие годы искало свою специфику, отличающую его от кинематографа. Искало там, где ее вовсе не было, но постепенно переманивало зрителей к своим экранам. И переманило.

Что же осталось от тех пресловутых "законов кино" и "законов монтажа"?

Во всем бесконечном многообразии возможных вариантов монтажа кадров, которое встречается или может встретиться в экранном творчестве, принципиально говоря, следует рассматривать два вида стыков кадров.

Первый, когда речь идет о съемке и монтаже одной непрерывно развивающейся сцены.

Второй, когда объекты и место их действия в этих кадрах совершенно разные.

В первом виде стыков кадров может сложиться ситуация, при которой даже в одной сцене снимаются разные персонажи и объекты, но находящиеся и действующие в едином пространстве.

В кинодраматургии под термином "сцена" обычно подразумевается часть развития сюжета, или, говоря другими словами, кусок непрерывного развития действия, который происходит в одном месте без очевидного разрыва во времени.

В старой театральной драматургии времен "Недоросля" это именовалось "тремя единствами": единством действия, единством места и единством времени действия.

Лев Кулешов в своих экспериментах и трудах рассматривал и тот, и другой варианты стыков кадров, Сергей Эйзенштейн в своей знаменитой статье "Монтаж 1938" - только второй вариант, хотя сделал это блистательно.

У читателя может возникнуть вопрос: что же за 60 лет так ничего и не изменилось, фильмы и передачи должны монтироваться так же, как это делалось их дедушками и бабушками? Разве монтаж французского фильма "Между ангелом и бесом" сделан таким же образом, как в фильмах "Броненосец Потемкин" или "Летят журавли"? Что-то ведь должно было поменяться больше, чем за полстолетия!

Действительно, изменения произошли грандиозные. Картина "Между ангелом и бесом" имеет ярко выраженную, так называемую, клиповую форму монтажа. И с этой точки зрения, за многие прошедшие десятилетия сменилось большое количество разных стилей в монтажном построении картин.

Изменчивости подвержена та часть формы изложения содержания экранных произведений, которая прямым образом связана, с одной стороны, с развитием культуры восприятия, а с другой - с модой на преимущественное

использование тех или иных ПРИЕМОВ в искусстве, которые считаются самыми современными.

Незыблемыми остаются только ПРИНЦИПЫ, связанные с особенностями восприятия и мышления. И в названном французском фильме они соблюдены достаточно точно.

Мы рассмотрим некоторые принципы монтажа кадров. Их следует придерживаться при съемке и соединении соседних кадров внутри одной непрерывно развивающейся по действию сцены, если режиссер ставит перед собой задачу обеспечения незаметности стыков и комфортности восприятия этой сцены зрителями.

Они несут в себе обеспечение понимания логики развития действия сцены, ее содержания.

Терминология и графический "язык"

Кино, телевидение, видео, анимация, мультипликация, клипы и телереклама - все это объединяется понятием "экранное творчество". Авторы любого из этих видов произведений хотят вступить в общение со зрителем посредством экрана. Потому терминология для всех должна быть одинаковой. Сегодня режиссер создает кинофильм, завтра его пригласили делать передачу, через месяц ему доверила сделать клип знаменитая певица. Вчера он работал с одной командой, завтра ему предстоит трудиться совсем с другими людьми.

Общий язык - понятие не только образное. Режиссер должен понимать оператора, оператор - ведущего, ведущий - сценариста, сценарист - художника, художник - монтажера, монтажер - ассистента и т.д. Режиссер, как главная фигура творческого процесса создания экранного произведения, обязан владеть специальной терминологией в совершенстве, уметь объясняться на профессиональном языке четко и точно, исключая возможность неверного толкования смысла своих заданий, планов, идей.

Крупность плана определяется по тому, что зритель видит на экране, какое изображение ограничено рамкой, какая часть объекта или пространства отображена на пленке по отношению к единому масштабу крупности. Лев Кулешов предложил различать шесть основных планов крупности, что позволило ему вывести некоторые общие закономерности восприятия изображения с экрана при смене кадров в зависимости от их крупности.

Термин "кадр" тоже имеет второе значение - изобразительное. Операторы обычно говорят: "мне нужно выстроить композицию кадра", "мне нужно осветить кадр"... В этом случае подразумевается часть пространства, которую оператор видит в визир аппарата и все, что в ней находится. Актера часто просят войти в кадр, т.е. просят занять место в поле зрения камеры. Если кадр получился изящным, то говорят: "Оператор нашел оригинальное композиционное решение кадра".

Особое место в профессиональном "языке" общения творческих работников занимает графика. Многие наши режиссеры, ставшие классиками кино, всегда до съемок прорисовывали все свои картины, т.е. рисовали всю последовательность кадров фильма. Это позволяло им и их коллегам по творчеству заранее увидеть будущую картину. Прорисовывались композиции кадров, мизансцены, декорации, грим, костюмы.

Наше кино, как и западное, стало коммерческим в широком смысле этого понятия. Сколько денег сумел найти на создание фильма продюсер, столько и времени на производство. Не уложился режиссер в жесткие плановые сроки - плати за съемку из своего кармана. Все это в равной степени относится и к телевидению и к документалистике.

Поэтому главным документом и результатом подготовки съемочной группы и, в первую очередь, режиссера к производству стал так называемый "постановочный проект". По его качеству, по степени детальности проработки будущей съемки, продюсер может судить о профессионализме постановщиков. Снимается ли полнометражная костюмная драма или 30-ти секундная реклама - все равно постановочный проект есть главный документ, по которому можно понять, что задумал режиссер, что он хочет передать в своем произведении зрителям и какими средствами это будет достигнуто.

В постановочном проекте раскадровки и планы мизансцен представляют собой ключевую часть концепции будущего произведения наряду с режиссерским сценарием. Самое дорогое в производстве фильма - съемочный период. От степени его продуманности и проработки зависят не только четкие сроки и денежные затраты, но, что не менее важно - творческий успех, качество художественного замысла и степень реальности его воплощения.

"Раскадровками" в экранном творчестве называют последовательность всех нарисованных кадров будущей картины с номерами, длительностью,

методами съемки. Они должны быть строго увязаны с планами мизансцен, на которых показаны расположения точек съемки.

Каждый режиссер и оператор должны уметь графически показать друг другу, что они хотят увидеть в кадре, в какой крупности, в каком ракурсе, должны уметь нарисовать основные элементы композиции кадра. Таков язык профессионального общения.

Далеко не все умеют блистательно рисовать, поэтому разработка раскадровок иногда ведется в два этапа.

Первый, когда режиссер сам прорисовывает все кадры и мизансцены с увязкой с режиссерским сценарием. Это рабочий процесс подготовки к съемкам, кухня режиссера. Если качество его рисунков плохое, то потом для показа постановочного проекта заказчиком, спонсоры, которые могут дать деньги на постановку фильма, приглашается специальный рисовальщик, который по режиссерским раскадровкам делает, так сказать, чистовой вариант. Но все равно в повседневной практике режиссерские раскадровки служат основным проектом предстоящей съемки. Иногда режиссер вносит изменения по ходу работы над фильмом в первоначальный вариант раскадровок, ведь творчество не останавливается на этапе первоначального проекта, хочешь - не хочешь, режиссер все рисует только сам.

Для достижения определенной точности в изображении кадра на экране обязательно пользуются начертанием сцены в двух проекциях: условным изображением объектов в рамке кадра (точки зрения аппарата) и планом съемочной площадки, на котором рисуются условные обозначения действующих лиц, главных предметов, места расположения аппаратов (точки съемки) и углы захвата объективами части пространства, попадающего в кадр с каждой точки.

Так, например, выглядит условное изображение верхней части фигуры человека в зависимости от направления его взгляда.

Вся тонкость определения положения лица персонажа и его фигуры по отношению к аппарату заключается во взаимном расположении овала лица и очертания туловища.

В первом кадре симметрично расположенная дуга спины прерывается овалом головы, который помещается строго посередине.

Во втором - овал лица смещен несколько влево. Линия спины отходит от головы с большей высоты, чем линия груди.

В третьем - дуга спины прорисована полностью. Она, как бы, перекрывает часть головы, которую невозможно увидеть сзади. Создается впечатление, что мы видим затылок человека.

В нарисованных кадрах можно точно понять, куда смотрит каждый из персонажей. А это - важнейшее качество построения кадра. Оно играет принципиальную роль в монтаже кадров внутри сцены.

Изображение человека во весь рост строится на тех же принципах сочетания овала лица и фигуры героя.

Условное изображение человека в кадре может и более тонко передать направление его взгляда. Для того чтобы показать, куда смотрит герой более точно, следует менять взаимное расположение линий спины, овала лица и груди. Чем больше разница в исходе линий спины и груди, чем выше начало дуги спины по отношению к началу линии грудной клетки, тем больше в профиль развернут перед камерой персонаж.

Кулешов был, пожалуй, первым, кто жестко систематизировал деление планов по крупности. Такая потребность возникла у него не случайно, а родилась в результате длительных наблюдений за качеством, а точнее - за комфортностью восприятия стыка соседних кадров разной крупности. Он предложил различать шесть основных видов крупности планов.

1. Деталь. Глаз человека с бровью и частью носа.

2. Крупный план. Лицо человека во весь экран по вертикали. Над головой и под подбородком остаются небольшие зазоры между лицом и рамкой кадра. За головой просматриваются плечи.

3. 1-й средний план. Часть фигуры человека, взятая в рамку кадра, чуть выше пояса.

4. 2-й средний план. Фигура человека по колено.

5. Общий план. Человек заключается в рамку кадра так, что над его головой и под его ногами остается небольшое пространство до рамки.

6. Дальний план. Фигура человека в этом случае чрезвычайно мала. Она составляет $1/7$, $1/10$ часть высоты кадра и меньше.

В режиссерских сценариях обычно употребляется деление на "крупный", "средний" и "общий". Но для выбора монтажного решения сцены, для точного

определения ее стилистического решения, для обеспечения комфортности восприятия стыка кадров необходимо учитывать обязательно все шесть. Все шесть требуются для объяснения принципов монтажа кадров.

В ходу у работников кино и телевидения есть еще два вида крупности планов: микро и макро.

Микро - это план, снятый через микроскоп, когда объект нельзя увидеть невооруженным глазом. Так снимаются микроорганизмы, бактерии, инфузории и т.д.

Макро - это как бы промежуточная крупность плана между деталью и микросъемкой.

Лев Кулешов выбрал эталоном крупности, единой мерой масштаба изображения объекта в кадре главный объект искусства - человек. Именно он стал для нас во всех случаях единицей измерения масштаба в любом кадре.

Принцип монтажа по крупности

Документалист готовится к съемке репортажа. Ему после осмотра места будущего события необходимо на завтра все обговорить с операторами.

Во всех случаях, без исключения, режиссеру предстоит продумать и мысленно "прокрутить" все стыки кадров, чтобы зритель не потерял нить рассказа, не заблудился в экранном пространстве, не ощутил грубых "перескоков" с кадра на кадр, "дрыжков" изображения.

Каждый раз, на кадрах стыке кадров, режиссеру необходимо вообразить, мысленно увидеть меняющееся изображение в рамке кадра так, как будто все происходит на экране. Он должен четко представить себе последнее положение и крупность объекта или актера в кадре в момент его завершения и изначальное положение тех же объектов съемки в самом начале следующего кадра.

Конечно, умение "ощущать" эффект стыка кадров на экране требует определенной натренированности воображения. Со временем собственные попытки смонтировать и проверить на экране воздействие переходов с кадра на кадр приводит к устойчивым навыкам, к умению правильно поставить камеру по отношению к объекту в первом и во втором случае, выбрать масштаб или часть объекта, которую следует зафиксировать на пленку, представить какое впечатление оставит стык кадров в сознании зрителей.

Режиссер обязан уметь предвидеть результат своей работы, результат воздействия движущегося и меняющегося изображения своего произведения. Знание принципов монтажа существенно облегчает сложную процедуру предугадывания эффекта воздействия стыка кадров.

Все, что относится к выбору масштаба съемки человека в соседних монтажных планах, в равной степени относится и к выбору крупности соседних кадров при съемке любых других объектов. Переход от кадра к кадру будет плановым и незаметным только тогда, когда их крупность и композиция будут ощутимо отличаться, но не принудят зрителя дополнительно напрягать сознание и искать косвенные подтверждения, чтобы понять, что в соседних кадрах снят один и тот же объект.

Монтаж по ориентации в пространстве

Этот принцип, пожалуй, один из самых важных, если не самый важный для съемок сцен, в которых участвуют взаимодействующие между собой люди.

Как правильно снять такую сцену? Как правильно расставить камеры в павильоне при съемке, создать для зрителя правильное представление о происходящих событиях?

Единственный верный способ разобраться в этой сложной схеме съемки - нарисовать раскадровку. По ней можно точно определить, при съемке каких кадров допущены ошибки, какие точки выбраны неправильно. Вглядимся и внимательно проанализируем результат.

Кадр 1. Выступающий на трибуне смотрит в зал. Его взгляд направлен справа налево. Слушатели смотрят на него. Их взгляды обращены слева направо.

Кадр 2. Оратор стоит на трибуне в пол-оборота к камере. Его взгляд - справа налево.

Кадр 3. Часть зала со слушателями. Их взгляды получились обращенными в затылок оратору. Такое положение сидящих в зале зритель не поймет.

Кадр 4. Крупный план слушателя. Взгляд обращен справа налево. Снова неточность.

Кадр 5. Другой слушатель, но смотрящий в лицо предыдущему. Попробуйте определить в этот момент - где президиум? Справа или слева от слушателей?

Кадр 6 Средний план членов президиума. Они смотрят в ту же сторону, что и слушатели. Понять, что на экране президиум, можно только по краю стола.

Кадр 7. Общий план зала. Обратная ситуация по отношению к первому кадру.

Кадр 8. Крупный план сидящего в зале. Никак не монтируется с предыдущим кадром.

Кадр 9. Крупный план оратора. Его взгляд направлен в спину слушателям. Увы!... Тоже не монтируется.

Кадр 10. Общий план зала. Расположение участников совещания в экранном пространстве совпадает с 1-м кадром. Но не соответствует предыдущему.

Что происходит в этом случае со зрителем?

После 4-го и 5-го кадров он запутается в таком экранном пространстве. Чтобы не утруждать себя разгадыванием пространственного ребуса, предложенного ему режиссером, он перестанет постоянно смотреть на экран, а будет только слушать текст, в лучшем случае, поглядывая временами на предлагаемое изображение.

Кадры 1, 2, 5, 8 и 10 сняты с точек, расположенных по одну сторону от линии взаимодействия "зал - оператор", а кадры 3, 4, 6, 7 и 9 - с точки, находящихся по другую сторону от этой линии.

В таких случаях обычно пользуются самым простым приемом определения, куда должен быть направлен на экране взгляд того или другого персонажа. Для этого режиссер и оператор до съемки решают с какой стороны от линии взаимодействия они проведут всю съемку. Соответственно для этого направления съемки выставляется свет. А дальше - они следят за тем, чтобы взгляды членов президиума и оратора во всех кадрах были направлены так, как в первом кадре. В нашем примере - справа налево, а взгляды всех сидящих в зале, независимо от крупности плана и места, занимаемого слушателями, - слева направо.

Соблюдать этот принцип весьма просто. Главное - не забывать, что взгляд оратора в любом снимаемом кадре должен быть направлен в левую сторону от камеры, а взгляды всех слушателей - только вправо от аппарата.

Когда оператор ведет съемку, он всегда смотрит в визир и через него видит, в какую сторону от объектива направлен взгляд человека, которого он снимает: вправо от камеры или влево. Опытный режиссер тоже без труда, находясь рядом, по действиям оператора и направлению съемки может определить, будет ли снимаемый в данный момент кадр удовлетворять в монтаже требованиям принципа ориентации в пространстве или нет. И если оператор "заблудился" в создаваемом экранном пространстве, то откорректирует его работу с камерой.

Такой элементарный подход к выбору направлений съемки без особых мысленных усилий гарантирует грамотное монтажное решение репортажа или передачи.

Можно предвидеть, как это ни один раз бывало в творческой практике кино и телевидения, что оператор, особо кичащийся своим "творческим началом", на требования режиссера провести съемку, соблюдая этот принцип, взорвется от негодования. Он безапелляционно заявит режиссеру, что тот узурпирует его право творческой свободы, "зажимает" его особое художественное видение и сковывает возможности импровизации.

Такому оператору режиссер может предложить обескураживающий "компромисс". Например, в кадре 3 камера может во время съемки пересечь линию взаимодействия или направление взгляда оратора, что - одно и то же.

Простейший прием - и ущемленное самолюбие оператора получает сатисфакцию. Но при этом обязательно стоит произвести обратное пересечение линии взаимодействия в кадре 7. Кроме того, кадр 5 поставить после кадра 7 или исключить совсем. А кадр 9 поставить в монтаже между 4 и 6. Такое монтажное решение не свяжет творческой свободы даже самого "задиристого" оператора, но потребует от него проявления более высокого профессионального мастерства в постановке света и съемке движущейся камерой.

Кстати, к сведению "задиристых" операторов! Требовательный и профессионально жесткий режиссер, если на съемке не будут выполнены условия рассматриваемого принципа, просто исключит из монтажной

последовательности кадры, снятые с нарушением ориентации в пространстве, даже если эти кадры будут самыми эффектными. Напомним, что этот принцип съемки - не прихоть режиссера, а неукоснительное требование зрительского восприятия.

Еще один прием, позволяющий соблюдать монтажный принцип ориентации в пространстве.

За столом "12 разгневанных мужчин". Идет напряженный спор.

Режиссеру для выразительного решения сцены нужно выхватить крупные и средние планы героев, сидящих на разных концах стола. Если провести на плане съемки все линии взаимодействия, то совсем легко запутаться. Их окажется слишком много. Как быть? Как расставить камеры на такой съемке?

Во-первых, следует помнить, что мы ведем разговор о стыке двух соседних кадров в монтаже. Именно соседние, стоящие один за другим планы в момент стыка должны соответствовать комфортным условиям восприятия.

Во-вторых, каждая сложная сцена может быть разделена на более мелкие куски, монтажное решение которых нетрудно выбрать.

В-третьих, такое решение просто осуществляется в игровых сценах или точно спланированных передачах, когда известен заранее весь ход диалога. В репортажной съемке использование такого приема представляет собой определенный риск, ибо трудно предугадать как будут стыковаться снятые таким образом кадры со всеми остальными.

При съемке нескольких беседующих людей нужно помнить, что не всегда люди по внешнему виду резко отличаются друг от друга. Потому при съемке такой беседы делать каждый следующий кадр другого персонажа с заметным отличием в крупности от предыдущего. Такое монтажное построение будет существенно легче восприниматься зрителем, ему будет проще без дополнительных усилий ориентироваться в ходе развития действия и мгновенно определять с кем из партнеров ведет беседу тот или иной персонаж. Эта рекомендация распространяется не только на съемку людей, в равной степени это относится к съемкам любых других объектов по сути разных, но схожих по внешним признакам.

И еще: взгляд человека, направленный всего лишь вскользь от объектива чуть-чуть левее, всегда на экране будет взглядом направленным влево. А точно такой же взгляд вправо, чуть-чуть мимо объектива, будет

восприниматься как взгляд вправо. Герой, лицо которого обращено вправо, а глаза повернуты и смотрят влево от оси аппарата, будет восприниматься зрителем как человек, смотрящий влево. Направление взгляда остается решающим фактором в монтаже даже в таких случаях.

Принцип монтажа по направлению движения объекта в кадре

Движение... От того как оно снято и представлено на экране в монтаже, кроме всего прочего, зависит зрительское понимание хода развития действия сюжета, развития событий, зрительская трактовка судьбы экранного героя.

Умение точно воплотить замысел в съемке и монтаже заключается в том, чтобы зрители восприняли экранные события так, как понимали их создатели произведения.

Два плана. В обоих снят во время движения один и тот же грузовик. Но в первом кадре машина едет вправо, а во втором - влево.

Смонтируются эти два плана или нет? Будет ли этот стык кадров удовлетворять нашим монтажным требованиям комфортного восприятия, если в них заключено продолжение развития одного действия?

Ответ однозначен: конечно, нет!

Появление на экране кадра с автомобилем, движущимся навстречу первому, сработает как "встречный удар" по глазам. Из восприятия выпадет некоторый кусок развития действия на экране. Наш взгляд, как все физические тела, в момент слежения за объектом набирает инерцию движения. Для остановки взгляда и переключения его на новое, а тем более встречное, движение требуется некоторое время.

Задача состоит в том, что требуется снять дополнительный, промежуточный кадр с тем же автомобилем, в котором направление движения машины "смягчит" эффект "встречного удара".

Задача формируется так: снять промежуточный кадр, в котором на экране произойдет изменение направления движения грузовика с правого на левое и при этом выполнить требования принципа монтажа по крупности. Воображаем себе такой кадр и рисуем мизансцену.

Если произвести такую съемку, то начало и конец промежуточного кадра 2а и 2б будут безупречно стыковаться с предыдущим и последующим планами. А зритель может вообще не заметить монтажный переход.

Мы получили на экране то, что требовалось по условию нашей задачи: поворот, изменение направления движения грузовика с правого на левое, произошел на глазах у зрителя, кадры стали монтироваться "чисто".

Принцип монтажа по фазе движущихся объектов в кадре

Каждый из принципов монтажа, который соблюдается на стыках кадров внутри одной сцены, должен быть известен режиссеру и оператору до съемок, учтен ими при построении мизансцены и выборе точек съемки. Монтаж по фазе движения объекта требует дополнительного внимания во время самой съемки.

Все, что движется циклично и снимается несколькими последовательными планами, должно быть смонтировано с соблюдением фаз цикличности, создавая впечатление непрерывности хода движения и действия. Особенно жестко необходимо выполнять это условие при съемках и монтаже, скажем, идущего строя солдат. Когда снимается, к примеру, общий план шеренги и крупный план героя, идущего в строю, то, само собой разумеется, что движение рук и ног у нашего избранника и всего строя должны быть синхронными. По движениям плеч и головы зритель сразу может заметить, что герой идет не в ногу, если фазы взмахов рук не попадут в ритм шага строя.

Принцип монтажа по фазе движущихся объектов необходимо соблюдать на соединении кадров со скачущей лошадью и всадником, и на стыке кадров с кривошипно-шатунным механизмом паровоза, и на съемке оркестра и его дирижера.

Продуманное и драматургически обоснованное распределение элементов действия по отдельным кадрам называется монтажной разработкой. Она осуществляется путем последовательного изменения направлений и точек съемки.

Наиболее простой способ координации кадров - съемка всех кадров определенного эпизода в одном, "генеральном" направлении. Такая съемка придает монтажу необходимую четкость и связность. Однако даже в эпизодах с

простой планировкой бывает необходимо применение двух или нескольких направлений для более активной и выразительной трактовки действия.

При сложном, многоплановом развитии сюжета часто используют параллельный монтаж - чередование сюжетно незаконченных действий, происходящих в разных местах. Параллельный монтаж дает возможность усиливать драматическую напряженность конфликтов, он используется также как прием сопоставления, для характеристики социальных контрастов, для выявления сходства или взаимосвязи различных событий.

Наиболее сложным для восприятия кинематографическим приемом является ассоциативно-образный монтаж, при котором в основное действие вставляются дополнительные кадры, приобретающие в контексте значение сравнений, символов, метафор, реальные детали действия трактуются таким образом, что им придается новый, многозначный смысл.

Помимо движения камеры для монтажа имеют значение такие технические приемы, как затемнения, шторы и наплывы, а также надписи, многочисленные в "немых" фильмах и редко используемые после появления звука.

Различные приемы монтажа могут по ходу действия чередоваться между собой, создавая изменчивую, но закономерную для данного эпизода форму изложения. Среди "смешанных" монтажных форм наиболее употребительны: чередование монтажа по признаку движения с монтажом диалога, параллельный монтаж с раскадровкой фрагментов каждого из одновременных действий, сочетание внутрикадрового монтажа с обычным расчленением на отдельные кадры.

В цветных фильмах присутствует новый, дополнительный фактор монтажа - соотношение кадров по их цветотональным признакам. В произведениях киноискусства колорит раскрывается и ощущается иначе, чем в изобразительном искусстве. Цветовая композиция фильма не статична, она развернута во времени, цвет подчиняется движению камеры и ритму монтажа.

Одной из характерных черт современного монтажного стиля является усложнение смысловых и временных связей между отдельными сценами. Это особенно заметно в фильмах, где режиссер сосредотачивает внимание на раскрытии внутреннего мира и психологии героев, например в фильме "Восемь с половиной" (режиссер Ф.Феллини), в котором реальные события и

воспоминания о прошлом, сновидения и фантазии наяву сливаются в один поток образов, при этом иногда теряется грань между действительностью и тем, что существует в воображении персонажа. В то же время старые каноны последовательного, "плавного" монтажа становятся порой стеснительными для режиссеров, и они часто применяют резкие сочетания кадров, столкновение мизансцен внутри одного и того же эпизода, допускают неожиданные временные скачки. Это придает монтажу характер взволнованного, торопливого рассказа, свободного от соблюдения синтаксических норм.

Приемы кинематографического монтажа нашли своеобразную форму применения в телевидении при прямой репортажной трансляции в эфир, когда режиссер-монтажер на пульте с несколькими экранами включает поочередно то одно, то другое изображение, передаваемое разными телекамерами. Такой "мгновенный" монтаж не зависит от заранее снятых кадров, а осуществляется одновременно с происходящим событием.

Как технический процесс монтажа сводится к подбору и соединению отдельных кусков кинематографической пленки с кадрами изображения и фонограммами в целостное кинопроизведение. Монтаж реализует и конкретизирует композицию фильма, заложенную в его сценарии, и поэтому является преимущественно творческим процессом. Различают 3 основных этапа монтажа: подборку и первичную синхронизацию изображения и звука, черновой монтаж и окончательный (режиссерский). При значительном использовании фильмотек к 3 основным этапам монтажа фильмов добавляется подготовительный этап, во время которого производятся просмотр и предварительный отбор исходных материалов.

Степень выразительности монтажа, сила его воздействия на зрителя во многом зависит от сюжета и идеи фильма от изобразительного решения отдельных кадров, а темпоритмы фильмов определяются не только количеством и длиной монтажных кусков, но и построением сценария, характером диалога, искусством актеров, музыкой. В зависимости от жанра и сюжета фильма, от индивидуальности режиссера монтаж может принимать самые разнообразные формы. На протяжении фильма характер соотношения кадров постоянно меняется. Отдельные эпизоды отличаются друг от друга не только по своему содержанию, но и по приемам и ритму монтажа. Монтажная

манера того или иного режиссера может изменяться в связи с эволюцией его творчества.

Л и т е р а т у р а

1. Кинословарь., изд. "Советская энциклопедия, 1970 г.
2. С.Фрейлих "Теория кино", 1992 г.
3. Л.Кулешов "Искусство кино", 1929 г.
4. З.Кракауэр "Реабилитация физической реальности", 1984 г.
5. М.Ямпольский. Статьи "Кино тотальное и монтажное", 1994 г.
6. А.Соколов. Статьи о монтаже, 1997 г.