**Лекция 1.**

**Зарождение монтажа как творческого и технического процесса в кинематографе.**

О монтаже в кино написано множество статей, научных исследований и докладов. Но можем ли мы сегодня с уверенностью утверждать, что в полном объеме понимаем смысл этого «магического» словосочетания — «монтаж в кино?» Однозначно ли. это понятие? Полного ответа на наш вопрос пока еще нет.

В начале двадцатого столетия Д. Гриффит создал свои знаменитые фильмы — «Рождение нации» и «Нетерпимость». Ему точнее, естественнее, чем другим режиссерам, удалось снять сцену по частям, а потом собрать ее в единое целое. Великий мастер встал на путь «кусочного» кинематографа не только из соображении-экономии денег. История кино подтвердила, что именно «лоскутный» (монтажный) кинематограф завоевал право называться высоким искусством.

И все-таки, почему в кино целое состоит из кусков? Почему склеенная из осколков ваза уже не может быть полноценной вещью, а склеенная из кусков сцена как раз приобретает ценность?

Путь к ответам на поставленные вопросы нам указывают классики кинотеории. Они определяют направление наших поисков.

«Для того чтобы сделать картину, режиссер должен скомпоновать отдельные снятые куски, беспорядочные и не связанные 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»,— писал Л. Кулешов в 1917 году.

В. Пудовкин развил взгляды своего учителя Л. Кулешова на монтаж в кино. Излагая суть «строящего монтажа», т. е. последовательного сопоставления отдельных кадров сцены, он приходит к выводу, что «монтаж есть, в сущности, насильственное произвольное управление мыслью и ассоциациями зрителя».\*\* Этот вывод им сделан уже в 1926 году.

Тринадцать лет спустя С. Эйзенштейн в знаменитой работе «Монтаж 1938» убедит нас, что монтаж — «это отнюдь не сугубо-кинематографическое обстоятельство, а явление, встречающееся неизбежно во всех случаях, когда мы имеем дело с сопоставлением двух фактов, явлений, предметов».\*\*\*

Итак, монтаж есть сопоставление, которым пользуется режиссер, создавая фильм, точно так же, как в обыденной жизни чловек, стремясь что-то понять, осмыслить, сравнивает два факта или два явления, которые он наблюдает. В. Пудовкин приходит к мысли, что между монтажом и мышлением существует «генетическая связь», что между ними можно поставить знак равенства.

Почти все механизмы человеческого мышления, за исключением бессознательного, «работают» на принципе сопоставления. Точно так трудится и наше восприятие, где главенствует тот же принцип сличения, сопоставления. Поняв «се это, нетрудно догадаться, почему С. Эйзенштейн полагал, что монтаж присутствует и в литературе, и в театре, и в живописи, и в музыке. Но как же с таких позиций толковать монтаж в самом кино, в том виде творчества, которое породило это сложное понятие?

Кино как синтетический вид искусства заключает в себе разнообразие выразительных средств: драматургию, светопись, композиционное решение кадра, актерское исполнение, музыкальное и звуковое сопровождение, мизансценирование, декорационное решение, собственно монтаж и т. д. Каждый фильм — плод коллективного творчества его создателей: сценариста, оператора, артиста, звукооператора, художника, композитора и, конечно, режиссера—плод их мышления, построенного по принципу сопоставления. В свою очередь, зритель, воспринимая и осмысливая кино-произведение, тоже ведет сложный процесс сопоставления.

В кино принято различать следующие виды монтажа: монтаж изображения, который имеет две разновидности — межкадровый (соединение кадров) и внутрикадровый, монтаж звука и звукозрительный монтаж. Монтаж изображения объединяет в себе часть драматургии (сборку пластического содержания фильма), большую долю операторской работы, актерского исполнения, часть декорационно-художественного решения. Монтаж звука подразумевает формирование словесного содержания фильма, некоторую толику музыкального решения картины, существенную долю шумового оформления и одновременно мастерство сочетания всех звуковых компонентов между собой. Звукозрительный монтаж дает возможность соединить пластическую и звуковую стороны фильма в целое, т. е. создать единую ткань кинопроизведения.

Итак, «монтаж в кино» — понятие чрезвычайно сложное и многогранное. В предлагаемой рабочей программе автор не стремится дать студентам исчерпывающее представление о всех видах монтажа. Главная задача — научить начинающего режиссера снимать небольшую сцену, в своем воображении выстраивать пластическую часть содержания этой сцены, находить оптимальные точки фиксации действия, чтобы зритель смог правильно понять смысл задуманного. Речь пойдет о межкадровом монтаже и о комфортных условиях восприятия стыка двух кадров внутри одной сцены непрерывно развивающейся во времени. При этом необходимо помнить, **что** в основу трактовки межкадрового монтажа заложен принцип сопоставления, принцип «механизмов» нашего восприятия мышления.

**Рекомендуемая литература:**

* Соколов А. Г. Монтаж: телевидение, кино, видео. Часть 1. — М., 2000. — 242 с.

**Лекция 2. Восприятие окружающей среды и восприятие фильма.**

Мы живем и не задумываемся над тем, как воспринимаем окружающий нас мир, как идет процесс восприятия. Если бы мы начали за этим пристально следить, занялись бы постоянным психоанализом собственных действий, вероятно, мы потеряли бы добрую половину очарования от встречи с природой и друзьями. Как правило, человек не проводит анализ того, как он мыслит, как видит, как слышит. Вся, или почти вся его интеллектуальная энергия направлена на познание вне себя, а не внутрь собственного мозга. Но при анализе корней монтажа в кино попробуем разобраться в том, как проявляются некоторые специфические качества наших органов чувств и управляющих ими участков коры мозга в процессах общения с окружающим миром, как мы думаем и делаем простейшие выводы.

Сравним для примера литературную запись условного эпизода встречи в лесу с его возможным кинематографическим решением.

«Было раннее утро. Я шел по лесу и наслаждался одиночеством. Птицы на разные голоса расхваливали красоту наступающего дня... Я шел по утреннему лесу и улыбался.

Неожиданно что-то заставило меня насторожиться. Вдали, на лесной тропинке, я увидел смутные очертания человеческой фигуры, которая двигалась мне навстречу. Мое одиночество было нарушено, настроение мгновенно упало, а внутри возникло напряжение.

Фигура приближалась. На лице незнакомца я разглядел бороду, на ногах — высокие рыбацкие сапоги, в руках он держал ружье, повернутое стволом вперед. Неприятный холодок пробежал у меня по спине. И в этот момент рядом в кустах что-то промелькнуло. Я вздрогнул, но тут же заметил рыжие мохнатые уши и пятна светлого крапа на спине.

— Спаниель, — догадался я. — Спаниель—символ охотничьей доброты. И мне стало немного совестно, что я плохо подумал об этом незнакомом человеке. Тем временем мы почти поравнялись. У него оказалось доброе лицо, походка его выражала усталость охотника, а ружье, которое так насторожило меня, покойно лежало на больших ладонях...».

Теперь приведем возможный вариант кинематографического решения этого эпизода. Но здесь следует оговориться: поскольку кино не допускает изложения от первого лица без показа конкретного человека, пусть им будете вы, читатель.

Итак: общий план с проезда. Камера обращена на деревья, кусты, уходящую вдаль лесную тропинку.

Крупный план. Ваше лицо. Вы улыбаетесь, наслаждаетесь природой. Звучат голоса птиц.

Уже во втором плане, крупном плане вашего лица обнаруживается отличие между литературной записью и кинематографическим изложением. В записи не было описания лица, внешности •человека, вышедшего на прогулку, и читателю, для того чтобы понять его настроение, этого не требовалось. В записи была названа только одна деталь — улыбка.

Зритель на экране обязательно увидит все лицо в реальной конкретности черт. Он увидит форму и абрис головы, прическу, цвет волос, выражение глаз и их цвет, воротник вашей рубашки, форму носа и бровей и, конечно, ту самую улыбку, единственную деталь, названную в записи. Однако зритель увидит еще и фон. Йусть он будет даже вне фокуса, «о на экране будет присутствовать смутное движение каких-то пятен за головой, отличающихся от лица цветом и характером освещения. Зритель догадается, что это кроны деревьев.

Теперь нам нужно передать неожиданность появления незнакомца на лесной тропинке.

Для этого в стык с крупным планом лица человека, вышедшего на прогулку, нужно поставить план, в котором далеко на лесной тропинке будет видна фигура незнакомца. Так и поступим.

Дальний план. Вдали по тропинке движется фигура какого-то
человека. .

Продолжаем нагнетать напряженность.

Крупный план. У вас с лица сползает улыбка, благодушия как не бывало, на лице первые признаки тревоги. Вы всматриваетесь вдаль.

Дальний план с вашей точки зрения. Далеко на тропинке — маленькая фигура человека.

Крупный план. Ваше лицо. Вы свели брови и пытаетесь разглядеть детали фигуры незнакомца, пытаетесь определить, кто он.

Общий план. Незнакомец несколько ближе. На этом плане можно различить его резиновые сапоги, шляпу, бороду, ружье, которое он держит наготове.

Одновременно зритель увидит снова лес, тропинку, деревья и кусты на переднем плане, кусок неба.

Крупный план. Ваше лицо. По его выражению нетрудно догадаться, что вы немало обеспокоены неожиданной встречей.

Внезапно вы резко поворачиваетесь и опускаете голову и взгляд. На лице — откровенный испуг.

Средний план. С вашей точки зрения. По зеленой траве скачками бежит рыжая собака. Большие уши, как крылья, машут по воздуху в такт ее движению. Спаниель пересекает тропинку.

Общий план. Незнакомец совсем близко. Можно разглядеть его спокойное добродушное лицо, размеренную походку, лямки рюкзака, расслабленное положение рук, которые как бы наготове держат ружье.

И конечно же в этом кадре будут присутствовать лес со всеми его атрибутами, лесная тропинка со всеми ее деталями и кусок голубого неба с белоснежными облаками.

Средний план. На вашем лице появляется смущенная улыбка, которую вы тут же меняете на индифферентное выражение. Чуть опускаются плечи, разжимается кулак, разглаживаются складки на лбу. Эти и много других деталей можно было бы разглядеть в кадре.

Если же пойти по пути предельно тщательного описания содержания кадров этого эпизода, то различие между литературной записью и экранным решением было бы еще более разительным.

Однако, если сравнить впечатления, которые получат читатель и зритель, то окажется, что они достаточно близки.

Психофизиология и мозг литератора проделали сложную работу по отбору информации. В его памяти отложились результаты этого отбора. Сенсорная система восприятия и руководящие ею отделы головного мозга как бы отфильтровали информацию, выделив квинтэссенцию фактов и ощущений. А результат этой «фильтрации» литератор перенес в словесной форме на бумагу.

В кинематографе дело обстоит иначе.

Если бы режиссер пошел по тому же пути, то на экране получился бы малопонятный для зрителя субъективно-формальный результат. Такие эксперименты в кино делались, и все они заканчивались поражением экспериментаторов.

Кинорежиссер, создавая фильм, реализует лишь частичный отбор фактов и событий, которые формируют впечатление и смысл сцены для зрителя. Другую часть работы по отбору информации, необходимой для понимания событий на экране, зритель осуществляет самостоятельно, с помощью своих органов чувств. А они, руководимые специальными отделами мозга, трудятся всегда одинаково, как в зрительном зале, так и в обычной обстановке.

Для того чтобы вторая часть отбора информации воспринималась зрителем в соответствии с режиссерской задачей, следует так выбрать и построить изображение, чтобы психофизиология восприятия зрителя сработала в точно заданном направлении отбора.

Экранное произведение, в отличие от литературного, создает для зрителя некоторую иллюзию самостоятельного отбора информации, и чем полнее, достовернее у зрителя ощущение, что он как бы сам, самостоятельно ведет анализ экранных событий, тем глубже его эмоциональное впечатление от просмотренной сцены.

Режиссер, знающий психофизиологические особенности зрительского восприятия, тонко, ненавязчиво руководит процессом окончательного отбора. Кино и телевидение создают условия для возникновения видимости свободного общения с экранным миром, общения, которое очень близко к процессу нашего восприятия окружающей действительности.

Эмоциональный и художественный результат воздействия на зрителя прямым образом зависит не только от литературно-драматургического таланта кинорежиссера, то есть от первого уровня отбора информации, но и от того, как будет преподнесен материал, в какой форме.

У режиссера в руках отснятый и проявленный материал. Он разбирает его и готовится складывать. Воспользуемся примером из научно-популярного кино. Пусть режиссер готовит киносюжет для детского журнала «Хочу все знать!»

В этом сюжете режиссеру нужно рассказать, что в реке Нил, в мутной воде, живет маленькая рыбка, которую называют «слоником». Такое название она получила за хоботок, выросший на ее нижней губе. Рыбка действительно очень интересная. В хвостике у нее расположилась «электростанция», которая генерирует электрическое поле. И когда рыбка этим полем, окружающим все ее тело, наталкивается в непрозрачной воде на препятствия, то кожа ее получает сигнал, что позволяет ей существовать и находить себе пищу в среде, где ничего не видно.

Две недели шли утомительные кропотливые съемки сюжета. Из них большую часть времени отняло наблюдение за рыбкой в аквариуме, когда она плавала, ела червячков, «ссорилась» с другой рыбкой или пряталась в гротике. Существенно меньшая часть рабочего времени была затрачена на съемки экспериментов.

Из трех десятков обрывочных планов, которые с большим трудом сумели добыть оператор и режиссер, предстоит смонтировать короткий эпизодик, где зритель увидит естественное поведение рыбки в воде.

Первый план — аквариум. По человеку, который стоит рядом, зритель установит размер резервуара. А по аквариуму — размер самой рыбки. Уже внутри первого кадра молодому зрителю предстоит найти первые взаимосвязи и сделать первые выводы.

На дне аквариума желтоватые и розовые камушки, в правой его половине расположен гротик. Рыбка плывет справа налево. Цвет ее тельца буро-коричневатый. Этот план был снят первым в первый день съемок.

Во втором кадре зритель должен познакомиться с рыбкой поближе. Режиссер хорошо знает стремление каждого человека узнать подробности о новом объекте и идет ему навстречу. Поэтому второй план несколько крупнее. Рыбку можно разглядеть ближе и отчетливей. Режиссер специально подобрал такой план, где рыбка плывет справа налево. В этом изображении зритель установит много новых связей. По цвету и форме рыбки он убедится, что это — та же самая рыбка. По цвету и размерам камушков он определит, что дело происходит в том же самом аквариуме. По тому обстоятельству, что рыбка продолжает плыть в направлении от гротика, зритель поймет, что действие не разрывалось, а продолжается в едином куске времени.

Рыбка может быть и та же, аквариум может быть тот же, но время, когда был снят первый план и второй, совсем разное.

 Второй план был снят на четвертый день работы, а для зрителя он станет продолжением первой минуты. В чем дело?

Секрет можно отыскать только в нашей психике, только особенность ее работы может объяснить, почему юный зритель так легко поддается на «обман» режиссера.

Постоянное стремление нашего сознания к поиску и установлению связей между всем, что мы видим, проявится и здесь. Сознание идентифицировало аквариум, рыбку и действия рыбки во времени по той причине, что это были самые простые возможные варианты объяснения связи между событиями в первом и втором планах. Как только мозг находит самую простую связь между явлениями, его работа по поиску других объяснений хода событий прекращается, наступает некоторая удовлетворенность результатом собственной работы, некоторая успокоенность. Эту успокоенность мы не замечаем, не фиксируем, но она позволяет нам совершать следующие действия по восприятию видимого и слышимого мира.

Естественно, что высокоразвитый интеллект человека далеко не каждый раз ведет себя именно так. Часто мы все подвергаем сомнению, не доверяем полностью словам своих знакомых, повторно анализируем большую часть информации, которую получаем в результате общения с людьми. Но есть ли смысл не доверять своим глазам, которые сообщают, что на вас движется автомобиль и вот-вот может наехать? Есть ли смысл не доверять глазам, которые видят, что на улице идет дождь, и уговаривать себя не брать зонт?

По этим причинам в процессе восприятия любого произведения, вероятно, следует рассматривать два уровня анализа, два. уровня поиска связей.

Первый, который относится к осмыслению простейших внешних связей, как в примере с рыбкой, где рыбка, аквариум и время развития действия одни и те же. И зрителю следует только\* установить их единство и соответствие с возможностью таких событий в действительности.

И второй уровень связей, раскрывая которые, зрителю предстоит убедиться в достоверности научной информации. А режиссеру необходимо «навязать» истинность сообщения о том, что,, например, у рыбки действительно имеется «электростанция», что эта станция действительно генерирует электрическое поле и что рыбка использует электромагнитные колебания собственного производства для ориентации в пространстве, убеждать зрителя в исключительности новых сведений.

Таким образом, первый уровень относится к достоверности формы передачи сообщения в единстве действия, времени и пространства. Второй уровень поиска связей обусловлен пониманием содержания. Членение на уровни, конечно, условно, так как и содержание и форма тесно переплетаются друг с другом.

Рассуждая о детском киносюжете, мы оказались у истоков одного из фундаментальных вопросов о природе кино, который в то же время является одним из принципиальных вопросов о сущности киномонтажа.

В работах Зигфрида Кракауэра и Андре Базена монтаж неоднократно подвергался своеобразной критике. Смысл критики сводился к тому, что склейка якобы разрушает течение жизненной правды на экране, что монтажный стык допускает произвол режиссера в трактовке событий. И в этом с ними нельзя не согласиться. Но согласие требует разъяснения.

Можно ли из деталей разных объектов, снятых отдельными кадрами, 'создать впечатление их органического единства? Можно! Такие эксперименты проводил Л. Кулешов. Он снимал лицо одного человека, руки — другого, туловище — третьего, а ноги — четвертого. Склеивая кадры, он получал на экране впечатление, что по улице идет всего один человек.

А можно ли написать, что Волга впадает в Черное море?

Можно! Но только, кто с этим согласится. Однако такие могут найтись. Это будут либо умники, которым известно, что Волга и Дон соединены каналом и часть волжской воды может оказаться .в Черном море, либо дети, которые еще не знают географию и верят каждому слову взрослых.

Возьмем для примера еще одну фразу. «Квазар с названием Альфа-Сигма супер Гиперон мчится к созвездию Бетта Омега со скоростью сто световых лет в секунду». Что вы можете сказать об этом сообщении из научного журнала? Если вы не знакомы с физикой и астрономией, то для вас существует только один вариант: довериться авторитету специалистов. А напрасно, ибо в цитате содержится несколько грубых научных ошибок.

Еще одна фраза, ставшая уже классической в современном языкознании. «Глокая куздра щетко булданула бокра и кудрячит бокренка». Она придумана академиком Львом Николаевичем Щербой. Хотя на первый взгляд она кажется абракадаброй, при внимательном рассмотрении в ней обнаруживается подлежащее, сказуемые, дополнение и т. д. Ни одно из слов этой фразы нам неизвестно, но по формально-грамматической логике она построена правильно.

Первому сообщению поверят только дети по незнанию. Второму — несколько больший круг людей. Однако оба представляют собой прямое надувательство. Правильность их грамматического построения создает предпосылки для убедительности сообщений. Форма, в которой они преподнесены, привычная, отвечает нашим стереотипам представления о языке, но содержание доступно лишь посвященным.

В третьей фразе присутствует только форма, но при ее повторном чтении так и хочется сказать: а в ней что-то есть!

Что же в ней есть?

А в ней есть нечто напоминающее нам стереотип. Так и хочется за «глокой куздрой» Щербы увидеть, что наглая телка боднула пастуха и валяет пастушонка или что-то подобное.

Мы ищем связь воспринимаемого с привычными, отложенными в памяти, стереотипами, чтобы объяснить суть явлений. Так. происходит во всех процессах связи человека с окружающим миром и с другими людьми.

Устная и письменная речь — одна из форм связи. Кинематограф — другая ее разновидность. Пользуясь языком, люди договорились называть определенными звукосочетаниями и буквосочетаниями те или иные предметы и понятия.

В любом виде киносообщения режиссер пользуется отдельными сложными видоизменяющимися во времени «кусками» отображенного на пленке мира. Условность внутри этих кусков сведена к минимуму, если при съемке не ставились задачи искажения картины реального. Режиссер, склеивая эти «куски», стремится к тому, чтобы картина «склеенного» им мира была для зрителя как можно ближе по форме .подачи сообщения к стереотипам, хранящимся в его памяти, похожа на действительность.

А все, что касается содержания сообщения, можно рассматривать как дело совести автора, его породившего. И неважно, какая была форма у этого сообщения-—кинематографическая или языковая. Обманывать можно любыми средствами. Следовательно, соединение двух кадров с рыбкой, снятых в разное время, — не обман зрителя, а начало конструирования удобной для восприятия зрителем формы киносообщения.

В чем же состоит приближение к удобной для восприятия форме?

Если бы наш юный друг оказался непосредственно перед аквариумом, его глаза охватили бы сначала своим взглядом весь объект: стеклянный резервуар с водой и рыбкой. Затем мозг дал бы команду перевести ямковое поле зрения на движущийся предмет — рыбку. За это время сам предмет, рыбка, успел бы (переместиться от тропика на некоторое расстояние и продолжал бы свое движение. Точно следуя воображаемому естественному процессу восприятия, ведет подбор и склеивание кадров режиссер детского киносюжета. И третий кадр он выберет по этому же принципу.

В конце второго плана рыбка ныряет головой под камушек в поисках пищи. Третий кадр, снятый на восьмой день работы, как раз начинается с того, что рыбка выныривает из-за камушка, подняв муть, и плывет дальше. Только этот план будет еще крупнее, и голова «слоника» займет несколько большую часть площади экрана.

Для девчонки или мальчишки, которые будут смотреть начало киносюжета про рыбку, «склеенный» из трех разновременных кадров мир в аквариуме будет настолько цельным, что ни один ребенок не подумает о возможности обмана. Но, с другой стороны, «склеенный мир аквариума» будет чрезвычайно точно удовлетворять и ход восприятия взрослыми рассказа о естественном поведении рыбки по названию «слоник». Во многих качествах этого мира будет предвкушена работа нашего мозга по считыванию и переработке информации, которую он бы проделал, если бы воспринимал аквариум в реальной действительности.

Составленный из трех кадров кусок пленки как бы вобрал в себя и часть процессов обегания глазами объекта, и переключение внимания с общего вида на частности, и несколько команд мышцам глаз для изменения фокусного расстояния хрусталика, м получение отчетливого изображения на ямке сетчатки выбранных сознанием частей объекта и в какой-то степени процесс объединения кусков в целое.

Больше того, самые последние лучшие документальные, научно-популярные и учебные фильмы, как правило, складываются цз большого числа коротких монтажных кусков, точно так же, как это делалось и двадцать и пятьдесят лет назад. И их «кусоч-ность» сама по себе не стала объектом недоверия зрителя. Иначе бы режиссеры уже давно перестроились на другой лад монтажа и съемки. Но оказывается, что членение кинорассказа на куски (на кадры) и сборка (монтаж) кусков соответствуют естественному принципу восприятия человеком мира, принципу дискретности, прерывистости восприятия. По этой глазной причине у зрителя и не возникает протеста в адрес монтажной структуры кинорассказа.

Казалось бы, все ясно. С одной стороны, монтаж учитывает особенности зрительского восприятия, с другой — формирует это восприятие, воспитывает культуру зрителя. Общеизвестно также, что от умения талантливо монтировать кадры во многом зависит успех фильма, его воздействие на зрителя. Однако, к сожалению, приходится констатировать, что сегодня далеко не все кинопроизведения и особенно телевизионные передачи отвечают высоким требованиям культуры монтажа.

**Рекомендуемая литература:**

* Арнхейм Р. Искусство и визуальное восприятие.—М.: «Прогресс», 1974
* Соколов А. Г. Монтаж: телевидение, кино, видео. Часть 1. — М., 2000. — 242 с.

**Лекция 3. Эффект Кулешова.**

 Эффект Кулешова — при монтаже в кино, появление нового смысла от сопоставления двух кадров, поставленных рядом. Описан основателем русской школы кино Львом Кулешовым в книге «Искусство кино», опубликованной в 1929 году, и более ранних статьях.

 Смысл осуществлённого Львом Кулешовым эксперимента заключался в следующем.

 Сначала была осуществлена съёмка крупного плана актёра Мозжухина, когда он сидит и просто смотрит куда-то. Для эксперимента были сняты также 3 других плана: тарелка горячего, испускающего пар супа; ребёнок в гробу; молодая девушка на диване. Затем плёнка с планом актёра была разрезана на три части и склеена отдельно с кадрами наполненной супом тарелки, с кадрами ребёнка в гробу и с кадрами девушки на диване. Каждый из получившихся монтажных кусков, с портретом Мозжухина в начале, Кулешов продемонстрировал небольшой аудитории, состоящей из его коллег по кинопроизводству.

Все зрители, посмотревшие фрагменты, независимо друг от друга пришли к выводу, что на первом фрагменте герой хочет поесть и привлечён хорошим обедом, во втором — опечален смертью ребёнка, в третьем — очарован лежащей на диване девушкой. На самом деле выражение лица актёра во всех трёх случаях было, конечно, одним и тем же.

 Эксперимент убедительно показал, что содержание последующего кадра способно полностью изменить смысл кадра предыдущего. Это явление было названо «эффектом Кулешова».

 Сам эксперимент приобрёл мировую известность и наряду с «географическим» экспериментом Кулешова стал хрестоматийным объяснением двух главных функций монтажа в кино. Годы спустя американский кинорежиссёр Альфред Хичкок скажет об эффекте Кулешова: «Это — настоящее искусство создания идей».

 «Географический» эксперимент Кулешова — при правильной организации действия актёров в соседних кадрах, после монтажа, действия героев будут восприняты зрителем, как продолжающиеся непрерывно в едином пространстве. Описан Львом Кулешовым в книге «Искусство кино», опубликованной в 1929 году, и более ранних статьях.

 Кулешовым был снят и смонтирован следующий видеоряд: в начальном кадре актриса Хохлова идёт мимо «Мосторга» на Петровке. В другом артист Оболенский идёт по набережной Москвы-реки. В этих кадрах они улыбнулись и пошли навстречу друг другу. Сама встреча и рукопожатие были сняты на фоне памятника Гоголю. Здесь актёры повернулись и куда-то посмотрели. Далее в последовательность был вставлен кадр Капитолия в Вашингтоне. Далее — кадр на Пречистенском бульваре, где актёры принимают решение и уходят. Наконец, кадр, в котором они идут по ступеням храма Христа Спасителя. Все, кто смотрел этот материал, приходили к единому мнению, что герои вошли в Капитолий.

 Лев Кулешов в этом эксперименте доказал необходимость целенаправленной организации монтажа действий актёров внутри каждого кадра, то есть необходимость наполнения кадров определенным содержанием, представленным в строго определённой форме: в избранной режиссёром крупности и чётко ориентированной внешней направленности движений и взглядов.

 Эксперимент приобрёл мировую известность и наряду с «Эффектом Кулешова» стал хрестоматийным объяснением двух главных функций монтажа в кино.

**Рекомендуемая литература:**

* Соколов А. Г. Монтаж: телевидение, кино, видео. Часть 1. — М., 2000. — 242 с.

**Лекция 4. Техника и технология создания телевизионных программ.**

**Типы и виды монтажа.**

 **Монтаж** ([фр.](https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%A4%D1%80%D0%B0%D0%BD%D1%86%D1%83%D0%B7%D1%81%D0%BA%D0%B8%D0%B9_%D1%8F%D0%B7%D1%8B%D0%BA) "***montage"***) — творческий и технический процесс в [кинематографе](https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%9A%D0%B8%D0%BD%D0%B5%D0%BC%D0%B0%D1%82%D0%BE%D0%B3%D1%80%D0%B0%D1%84), на [телевидении](https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%A2%D0%B5%D0%BB%D0%B5%D0%B2%D0%B8%D0%B4%D0%B5%D0%BD%D0%B8%D0%B5) или звукозаписывающих студиях, позволяющий в результате соединения отдельных фрагментов исходных записей получить единое, композиционно целое произведение. Монтаж является важнейшей частью кинематографического языка, способной придать повествованию выразительность и внятность минимальными средствами. Важный момент в монтаже: убрать все лишнее, чтобы максимально сфокусировать внимание зрителя (слушателя) на главном в произведении.

 Теоретик кинематографа [Лев Кулешов](https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%9B%D0%B5%D0%B2_%D0%9A%D1%83%D0%BB%D0%B5%D1%88%D0%BE%D0%B2) в 1917 году написал о монтаже:

|  |  |
| --- | --- |
| « | *Для того, чтобы сделать картину, режиссёр 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.*Понятие **«монтаж»** имеет несколько взаимосвязанных значений: |

• система выразительных средств, позволяющая создать на экране образный рассказ о событии, персонаже или явлении;

• принцип и закономерности построения художественного образа (общий монтажный принцип в искусстве);

• технологический и творческий процесс соединения отдельно снятых кадров в единое целое — программу, сюжет, клип и т.д.

 Существует **два типа монтажа:**

* Внутрикадровый;
* Межкадровый.

***Внутрикадровый монтаж*** *—* построение единого выразитель­ного пространства-времени кадра при помощи ракурсной съемки, применения объективов разного фокусного расстояния (смена глу­бины резко изображаемого пространства — перефокусировка, смена объективов: с обычным расстоянием, приближенным к обыден­ному восприятию глубины резкости, длиннофокусного, коротко­фокусного), при помощи смены крупности плана, движения ка­меры, движения персонажей, смены светотонального и цветового решения внутри одного монтажного плана. Он организует зрелище в единое целое внутри одного кадра, так как объединяет общее впечатление от композиции кадра, действие объектов съемки и авторскую интерпретацию происходящего на экране, подчерки­вая взаимосвязь (синтез) между выразительными средствами дан­ного кадра.

 При внутрикадровом монтаже внутри одного длинного кадра при помощи «выкадривания камерой» сменяются различ­ные ракурсы и крупности планов.

***Межкадровый монтаж***— сочетание (склейка) двух рядом сто­ящих кадров, подчиненных авторской идее, раскрытию смысла, содержанию, их взаимодействию между собой. Межкадровый мон­таж используется для создания единого монтажного решения те­левизионного или кинематографического произведения.

 Развивается техника, изменяется стилистика показа, но, не­смотря на различные формы обобщения, в разных по стилю и по содержанию фильмах применяются основные устойчивые **виды монтажа:**

* последовательный (повествовательный, конструктивный, однолинейный);
* параллельный;
* ассоциативно-образный и как его подвид — дистанционный.

***Последовательный (повествовательный) монтаж***— наиболее распространенный вид монта­жа — предполагает разбивку ***сцены,*** монтажного кадра на отдель­ные последовательно соединенные элементы *(планы, ракурсы),* объ­единенные причинно-следственными связями, развитием сюжета или его авторской трактовкой.

 Как правило, повествовательный монтаж используется во всех фильмах и передачах. Этот вид монтажа особенно характерен для экранных произведений повествовательного и драматического жан­ров, где главный герой выступает носителем авторских идей, а динамика его характера в столкновении его точки зрения с точкой зрения «антиподов» и «двойников»1 становится основным конф­ликтом фильма или передачи.

 Вне зависимости от материала (постановочный фильм или пе­редача, документальный фильм, документально - художественный) и способа его фиксации (кино или телевидение) существует два принципа построения сюжета:

* на развитии внутренней субъективной логики героев, ко­торая диктует именно эти поступки и действия;
* на подчинении внешней, объективной логике автора, ве­дущего рассказ.

 Монтажный строй (как правило, он строится на плавных мон­тажных переходах) помогает не только создать атмосферу происхо­дящего или последовательно проследить динамическую логику раз­вития характера главного героя, его отношения с другими героями и столкновения различных событий, но и выразить основную идею произведения, авторскую трактовку происходящего на экране.

 Так родился ***описательный монтаж****,* посредством которого по принципу сохранения причинно-следственных связей, подчинен­ных логике развития образов и характеров, соединяются монтаж­ные фразы, имеющие общее композиционно-изобразительное ре­шение кадров.

Параллелизм в построении сюжета известен еще в литературе Средневеко­вья, когда в сюжет вводились сходные пары или сходные ситуации. Сходные пары отличались друг от друга своим характером или восприятием мира, являясь одно­временно зеркальным отражением главного героя, его проекцией (отражение мо­жет быть и гротеском: авторы помещают своих героев в сходные ситуации, их поступки не просто вызывают смех, они могут содержать ряд оттенков — от смеш­ного до трагического.

 Как правило, описательный монтаж передает плавность, поступательность развития драматургического конфликта, действия, сюжета, изменяет точку зрения (передвижение камеры в пространстве, перевод фокуса, панорамы). При монтажных переходах содержание одного куска подчинено содержанию предшествующего, а переключение зрительского внимания с плана на план подчиняется законам соединения кадров по их формальным связям (по крупности, сохранению направления движения, ракурсам, свету, цвету и т.д.). *Описательный монтаж* сегодня на телевизионном экране можно встретить в таких передачах, как «Мир животных» (на канале «Discovery»).

 С развитием научно-популярного и учебного кино появился ***тематический монтаж*** как особая форма повествовательного монтажа. Он характеризуется тем, что в стоящих рядом кадрах отсутствует драматургическое развитие действия в обычном смысле, но утверждается, повторяясь в разных аспектах, одно и то же положение, одна и та же тема, мы имеем дело с тематическим монтажом. Он применяется также в документально-хроникальных сюжетах, содержащих обобщения публицистического и научного характера.

 При отсутствии звука в немом кинематографе использовался и ***монтаж при помощи надписей.*** Более поздняя форма монтажа возникла в ходе использования особых приемов съемочной техники и существует до сегодняшнего дня — затемнение, наплывы, шторки, различные формы вытеснения, сегодня это - микширование, *chromakey*.

 «Наплывы» мы воспринимаем как разрыв действия во времени или переход к отражению внутреннего состояния персонажа. В современных компьютерных программах существуют все перечисленные возможности монтажа, и поэтому мы используем ***спецэффекты как монтажный переход***. В виртуальной студии можно применить и более сложные приемы, связанные с цифровыми технологиями и многослойным монтажом.

 Однако несмотря на относительность свободного перемещения в пространстве и во времени, в кино и на телевидении при применении повествовательного монтажа все же необходимо тщательно подбирать рядом стоящие монтажные кадры, соблюдая принцип единства места, времени и действия. Конечно, этот подбор будет характеризоваться более свободным обращением с данными категориями, чем при функциональном монтаже (монтаже-склейке внутри одной непрерывно развивающейся сцены или при переходе от эпизода к эпизоду).

 ***Параллельным монтажом*** называется такое чередование сюжетно незаконченных действий, которые происходят в разных местах, но в одно и то же время. Однако этот тип монтажа также предполагает возможность мысленного соединения в сознании зрителя двух (или нескольких) действий вопреки временной и пространственной «разорванности» течения событий. Действия могут протекать одновременно в реальном пространстве, или одно действие протекает в реальной жизни, а параллельное — в воображении героя и т.д.

 Параллельный монтаж подчеркивает драматургическую напряженность конфликтов, может концентрировать или растягивать действие во времени, усиливать воздействие при помощи двух темпо-ритмов, двух цветовых образных решений, игры крупности планов и т.д. Он используется для сопоставления драматических линий, характеров, событий, идей, а также для характеристики социальных контрастов, выявления сходства или взаимосвязи различных событий. В кино и на телевидении используются связи параллельных действий, которые часто усиливаются посредством звука, музыки, шумов, а также сочетания разных действий.

 Следует различать две разновидности этого вида монтажа:

 **ДВЕ РАЗНОВИДНОСТИ ПАРАЛЛЕЛЬНОГО МОНТАЖА**

 **-** два параллельных действия в одном и том же пространстве (на первом плане и на втором, видимом отраженно в зеркале или на других зеркальных поверхностях);

 **-** два параллельных действия, отдаленных друг от друга, но имеющих общую причину или повод для объединения этих действий (классический пример — казнь и решение о помиловании).

 При использовании параллельного монтажа необходимо четко выявить действие и реакцию на это действие, причину и следствие, общую линию, объединяющую два действия. Именно благодаря правильному определению этих соотношений и будут найдены центр эпизода и соразмерность его частей.

 Выстраивая эпизод с помощью параллельного монтажа, следует подвести зрителя к кульминационным моментам, которых при таком виде монтажа будет несколько. Это связано с композиционным построением по принципу триады; при четко выявленной линии эпизода каждый кульминационный момент расчлененного действия будет тяготеть к устойчивому разрешению, к композиционному единству. Центр эпизода может совпадать с изобразительно-драматургическим кульминационным моментом, отраженным в данном куске (см. ***Сн.1)***, а могут быть вынесены за пределы данной сцены (см. ***Сн.2***). Такое нарастание напряжения эмоционально воздействует на зрителя и психологически подведет его к завершению — кульминации — эпизода в целом. Монтажные соединения в этом случае помогут лишь расставить нужные акценты, так как именно в них концентрируется ритмический рисунок построения данной сцены, который выявляет степень напряжения (например, укорачивание одного куска и удлинение другого, светлый один, темный другой, т.е. в столкновении кусков можно заложить контраст). Однако возможен и такой вариант: одно из параллельных действий имеет завершенность, а второе перерастает в развивающуюся линию повествования, имеющую свое продолжение и открытый финал.

 При параллельном действии часто происходит деформация времени (хотя формально заложен принцип «здесь и сейчас»): либо его концентрация, либо время второго действия растягивается.

 Формы монтажной деформации времени различны:

 - показ какой-то одной части длительного процесса;

 - возвращение в прошлое и его сопоставление с настоящим;

 - открытые временные «скачки» вперед с пропуском промежуточной длительности событий.

 При параллельном монтаже всегда возникает условное время (сочетание субъективного, личностного времени героя и объективного, построенного на втором действии или событии, которое может повлиять на судьбу основного героя, а герой может и остаться в своем времени и пространстве) и условное пространство (оно так же двуедино: в одном может происходить реальное действие, а другое будет фоном для усиления переживания героя или его действий, которое связано непосредственно с ним).

 ***Сн.1***

Знаменитая сцена ледохода в фильме «Мать», где глыбы льда, только что грозные, крушившие все на своем пути, вдруг, вырвавшись на простор реки, красиво плывут, запараллелена с возмущением людей, с их трагедиями: так же «взорвавшись», они шли за свою правду на баррикады.

 ***Сн.2***

Здесь можно привести как пример фильмы О. Иоселиани «Листопад», А. Учителя «Прогулка», где параллельное действие является фоном основного и по­ строено на ассоциативном ряде: жизнь течет параллельно, где-то идет дождь, где-то течет жизнь, где-то живут другие люди с их горестями и радостными переживаниями, словно на другой планете... Отсюда разность в крупности кадров (одно действие укрупнено, а другое строится в основном на общих планах и на деталях.

 Существуют два способа параллельного монтажа, которые используются как вместе, так и по отдельности:

 **1 способ:**

 - монтаж единичных коротких планов или построенных на ритмическом контрапункте;

 **2 способ:**

 - монтаж кадров, построенных по принципу глубинной мизансцены.

 **Параллельный монтаж применяется:**

 - когда обе понятийные линии дополняют друг друга. При этом сюжет строится на развитии обеих;

 - когда развитие сюжета первой линии неизменно, а вторая варьирует реакции, вызванные событиями первой;

 - когда персонажи обеих линий не знают, что происходит с другими персонажами, и только зритель располагает всей информацией;

 - когда в обоих случаях на экране дается неполная информация, При этом зритель пребывает в неведении, а персонажи осведомлены обо всем.

 Так технический прием перерастает из средства монтажных переходов в структуру произведения, становясь драматургическим элементом повествования. Параллельный монтаж достаточно часто используется в документальных фильмах, помогая раскрыть основную идею автора, выполняя функцию противопоставления или доказательства. При этом наиболее ярко выявляется авторское отношение к показываемому материалу. Порой в этих столкновениях раскрываются философские обобщения, выходящие за рамки изображенного на экране.

 Одной из форм параллельного монтажа является ***монтаж двух не связанных между собой развивающихся действий***, которые не имеют общих точек соприкосновения и лишь в финале перекрещиваются (прямо или отраженно). Как инвариант эти линии могут развиваться по законам логического сопоставления обоих сюжетов или, наоборот, дальнейшее их развитие будет зависеть от объединяющего действия, которое затем может снова развести эти два действия, поменяв их местами.

 В телевизионной практике часто параллельный монтаж применяется при работе многокамерным методом съемки, подчеркивая множественность одномоментных действий, происходящих в разных пространствах, например, соревнования по спортивной гимнастике, прямые включения, народные празднества и т.д.

 Рассмотрим еще один вид монтажа — **ассоциативно-образный монтаж**.

 Он характеризуется тем, что связь между кадрами носит условный, умозрительный характер. В основное действие вставляются дополнительные кадры, которые приобретают значение сравнений, символов, метафор, или вполне реальные, но изменяющие смысл происходящего, раскрывающие его внутренние связи. Детали трактуются таким образом, что им придается особый, неожиданный смысл. Ритмическое чередование кадров помогает не только создать определенное эмоциональное настроение, но и добиться поэтического осмысления кадров.

 При использовании этого вида монтажа в основе соединений монтажных фраз лежат не причинно-следственные связи, а ассоциации. Они могут быть вызваны как предметами материального мира (например, алюминиевая кружка или фляга как напоминание о военных днях; ленты, куклы, игрушки как воспоминание о детстве; забытые фотографии, неожиданно найденные и т.д.), так и состоянием природы, созвучным душевным переживаниям героя, состоянию его внутреннего мира (лирическое настроение или дискомфорт, который передается различными оптическими искажениями, ракурсной съемкой, изменением освещения или цветового решения кадра и т.д.). Наравне с пластическими ассоциациями существуют и звуковые (шум дождя, крик, гром и т.д.). Ассоциации бывают прямые, легко узнаваемые и отраженные.

 Например, в документальном телефильме «Дом мастера» (автор Н. Клейман) все построено на сочетании прямых и косвенных ассоциаций, даже в название автор заложил двойной смысл: дом как символ и дом как семейный очаг, где проживал Сергей Эйзенштейн, на самом деле лишенный крыши. Но как мастер, как великий режиссер он стал гражданином мира.

 Авторы фильма в каждой новелле по-разному решают пространство. То оно ассоциируется с детским видением: планы сняты либо снизу вверх, либо по «нормали», используются короткие панорамы, словно любопытный ребенок рассматривает дома — творения папеньки-архитектора; то оператор снимает архитектуру так, что зритель понимает, что Санкт-Петербург для приехавшего юноши — еще не его пространство: город встречает молодого человека углами домов, искажением своих прямых улиц (съемка производится широкоугольным объективом и т.д.).

 Ассоциативный монтаж — это всегда экспрессия, некий комментарий (авторский или от лица героя), некое образное материализованное воплощение нематериальных ощущений.

 Важнейшим элементом ассоциативно-образного монтажа является метафора. В экранных искусствах чаще всего используются метафоры, которые рождаются на контрастах двух изображений. Метафора возникает только при столкновении двух кадров, а символы — внутри кадра.

 Однако определенная метафоричность, обобщенность образного решения атмосферы действия может быть заложена и в композиции кадра, в его тональном построении (при этом истинное метафорическое значение кадр раскроет лишь при столкновении с последующим или предыдущими кадрами). Как правило, именно в метафорах авторский подтекст получает полное разрешение в зрительских ощущениях, обретает «материальные» формы. Часто метафоры, усиленные звуковым или музыкальным сопровождением, из простых изображений вырастают до образов, концентрируя в себе смысл эпизода. Это может быть и звуковая пауза.

 Особенностью звукозрительной метафоры является не только контрапункт звука и изображения двух рядом стоящих кадров, но и конфликт между ними более высокого порядка (например, столкновение между звуком и изображением кадра А и его звуком со звуком кадра В; между звуком и изображением кадра А и повторением звука кадра А, перенесенного на изображение кадра В; между звуком и изображением кадра А и паузой (звуковой) и изображением кадра В. Особенно остро воспринимается использование реверберации и рапида. В приведенных примерах проявляется закон полифонической структуры).

 Метафоричность всегда предполагает наличие лирического героя, и связана она с особенностями монтажного построения внутреннего монолога (автора или героя), а также с поэтическим прочтением материала. Отсюда происходят некоторые смещения в структуре современных произведений, построенных по принципу раскрытия сложного противоречивого мира героя, его внутренних переживаний (его поведения и состояния души, его восприятия самого себя и т.д.), жизненных позиций.

 В основе современного ассоциативно-образного монтажа лежат открытия поэтического пластического кино (А. Довженко, А. Тарковского, А. Пелешяна и т.д.) и интеллектуальный монтаж С. Эйзенштейна.

 В то время как обычный фильм управляет эмоциями зрителей, интеллектуальный монтаж дает возможность управлять процессом мышления. Разработка интеллектуального монтажа является лишь одним из слагаемых монтажной теории Эйзенштейна, в основе которой лежал принцип контрапункта двух рядом стоящих кадров или фрагментов (двух представлений, двух противоположностей, двух форм изобразительного материала, ритмического, тонального и т.д.). Монтажные соединения помогали режиссеру вызвать «взрыв» внутри формы, изменить строй логического повествования.

 В своей ранней работе «Монтаж аттракционов» С. Эйзенштейн подчеркивал, что основой драматургического построения является «разрозненность», «законченность» каждого «аттракциона» эпизода. Резкий монтажный переход, ударные (или опорные) кадры, конфликты, контрапункт между кадрами способны перевернуть старые формы повествования, в основе которых лежат фабульное построение, плавность переходов, причинно-следственные связи.

 Ассоциативно-метафорические сопоставления организуют не связанные между собой кадры, которые оказываются едиными благодаря лишь сопоставлениям, т.е. каждый эпизод по своей структуре становится завершенным, являясь обобщением, образом, даже если это сопоставление, выросшее до уровня анализа поступков героев, их внутренней сути. Благодаря этому может возникнуть обобщенный образ.

 Так, например, появилось целое направление нетрадиционного кино, где на первый взгляд все поступки героев лишены всякого смысла, порой даже аморальны, по общепринятым нормам (здесь можно вспомнить такой фильм Ларса фон Триера, как «Андеграунд» или его же — «Рассекая волны»), съемка производится под «Home Video» (блуждающая ручная камера, смазки, резкие панорамы и т.д.), но все в целом рождает определенный образ бунта против обывательской морали, где смерть и любовь — понятия одного порядка. Таким образом, налицо аттракционы, а скрытый смысл киноленты можно понять, только сопоставляя их. Конфликт раскрывается не через действие героев, их поступки, а через символику двух рядом стоящих кадров, через образное воплощение идеи, через конфликт обыденных представлений и их развенчание.

 Если в принципе монтажного построения аттракционов лежит взаимосвязь одного эпизода с другим, заложенная в основных конфликтах и в разрешении этих конфликтов, причем события вытекают одно из другого (в этом суть их сцепления), то интеллектуальный монтаж строится на принципе взаимосвязи понятий, идей.

 В 1970-е годы советский режиссер А. Пелешян по-новому оценил достижения в области монтажных теорий периода 1920—1950-х годов. Опираясь на теорию Д. Вертова и открытия С. Эйзенштейна, Пелешян разработал одну из форм ассоциативно-образного и интеллектуального видов монтажа — ***дистанционный монтаж\**** *(\*- см. в конце лекции "Ещё о дистанционном монтаже")*. В его основе лежит прием распечатывания кадров, т.е. повтор мгновения, который связывает разновременные моменты в вечное движение по кругу, или, по А. Пелешяну, — «расклеивание» кадров, их разъединение. Два опорных кадра, несущих важную смысловую нагрузку, не сближаются при этом, не сталкиваются, а разъединяются, т.е. между ними появляется дистанция. Выражение авторской мысли происходит не на стыке двух кадров, а осуществляется путем их взаимодействия через множество звеньев. При этом достигается более сильное и глубокое раскрытие идейного смысла, чем при непосредственном склеивании. Повышается диапазон емкости той информации, которую способен нести фильм. Отсюда монтаж контекстов, так как опорные кадры появляются в разных контекстах, в различных смысловых конкретностях. В результате все элементы фильма, объединенные системой сложных внутренних связей и взаимодействий, приобретают иное звучание.

 Отбор изобразительного материала заключается в анализе не только фактического содержания кадра, но и его образного звучания.

 Определяющее значение при этом имеют:

 - соблюдение единства фактуры и методов съемки;

 - определение роли изображения (сюжетное изображение, символическое изображение);

 - образное решение изобразительного ряда;

 - часть вместо целого;

 - целое как обобщение;

 - целое как часть изображенного действия.

 **Отбор крупности планов.**

 Одним из важных моментов раскадровки является отбор крупности планов. При обычной разбивке на общий, средний и крупный планы часто возникает ощущение: «близко», «крупно», «далеко», «рядом». «Близко» — определение физического видения объекта. «Крупно» — оценка видимого объекта. Казалось бы, на первый взгляд это лишь определение первоплановой композиции, на самом деле таким образом раскрывается смысловой акцент: какой из объектов более значим в кадре. Кроме смысловых акцентов в построении планов важно определить обобщающий образ, который может перерасти в символику образа.

 При монтаже в силу вступает закон: любое изменение нарушает равновесие фильма и влечет за собой ряд других изменений. Перестроив часть, приходится перестраивать целое. Есть единый закон, которому подчиняются длительность всего фильма и длительность каждого его куска. При исключении куска нарушаются пропорции фильма и композиционное время. Для каждого звукового элемента (как и изобразительного) нужно находить точную «дозу» длительности и силы звучания, устанавливать точный баланс движения звука. На эту особенность не раз обращал внимание Артавазд (Артур) Пелешян, разрабатывая свою теорию дистанционного мотажа. Звук, включая музыку, может выступать и как часть сюжетного изображения, и как иллюстрация, и как аккомпанемент, и как средство создать настроение, и как контрапункт.

 В фильмах А. Пелешяна нет развития действия, есть лишь сопоставления событий и явлений, протекающих во времени — историческом, субъективном, эмоциональном, которые имеют как бы общие корни. Каждый кадр-эпизод есть данность, которая при повторе перерастает в символ, в понятие и, сопрягаясь с предыдущими и последующими кадрами, рождает ассоциативное обобщение, близкое к философским понятиям о жизни, о космосе, о бытии, о месте человека в вечности.

 Наглядным примером могут служить его короткометражные фильмы. Так, пластическая и ритмическая структура фильма «Мы» отражает реальность и одновременно перерастает в эпос. Уже само название — ключ к прочтению картины. Это коллективный портрет не только армянского народа, но и всего человечества. Когда мы, люди, становимся едины? В горе, в радости, в труде, в любви, в детях! Все эти мгновения единения мы видим на экране: вот руки людей, охваченных горем, несущих гроб, вот снова руки, но в работе, а вот и еще руки стариков, которые до сих пор любят друг друга... А вот портрет девочки!.. Наверное, именно портрет девочки стал пластическим рефреном, повторяющимся портретом-планом, вмонтированным в разные эпизоды как символ будущего единения и красоты.

 Дистанционный монтаж Пелешяна основан на жесткой ритмической структуре. Причем кадры соподчинены по следующей схеме: длинный—короткий, настоящее—прошлое. Режиссер часто использует «рваный» монтаж: возрастает напряжение — горе и слезы сегодня, горе и слезы вчера, в прошлом (здесь единение в трагическом переживании), и вдруг скачок — слезы и радость во время встречи репатриантов (здесь прошлое, настоящее и будущее переплелись в объятиях, в «танце» рук: руки то там, то здесь возникают как символы, они могут объединить и разъединить, разрушать вечное и созидать во имя вечности).

 Эмоциональным и смысловым центром, «золотым сечением» становится эпизод труда, который строится по принципу кругового движения. И один и тот же план последовательно повторяется несколько раз.

 Так прием перерастает в образную мысль: цепь эпизодов, теряя конкретность содержания, подчиняется ритмическому строю. К финалу монтажные куски становятся все короче и короче, чтобы после титра «МЫ» перейти в длинный план горы Арарат — символа разъединенной Армении, символа единой Армении и символа горы, камня — символа вечности и надежды. Мы увидели на экране зеркальное отражение истории человечества и раскрытие образа: и в горе, и в радости каждый конкретный человек становится частицей человечества с его взлетами и падениями.

 Чем больше опыт, выше интеллектуальный уровень зрителя, тем больше ассоциаций рождается у него при осмыслении фильмов А. Пелешяна, ибо дистанционный монтаж — это разновидность ассоциативного, понятийного, интеллектуального монтажа.

 С точки зрения технологии выделяются два типа монтажа: внутрикадровый и межкадровый. Если первый организует зрелище в единое целое внутри одного кадра, то второй позволяет создать единое монтажное решение всего произведения.

 Развитие техники, изменение стилистики показа телевизионных и кинематографических произведений, появление новых форм обобщения художественного материала не повлияли существенным образом на основные устойчивые виды монтажа — повествовательный, параллельный и ассоциативно-образный.

 В рамках повествовательного монтажа формировались *описательный* и *тематический*. Широкое распространение получил параллельный монтаж, который часто применяется в телевизионной практике при работе с многокамерным материалом съемки. Ассоциативно-образный монтаж восходит к открытиям поэтического пластического кино и интеллектуальному монтажу С. Эйзенштейна. Его важнейший элемент — метафора. Одной из форм ассоциативно-образного монтажа является *дистанционный* монтаж, в основе которого лежит прием распечатывания кадров.

 \* **Ещё о ДИСТАНЦИОННОМ МОНТАЖЕ:**

 Пелешян вошел в историю кино не только как практик изобретенного им метода, который он назвал «дистанционным монтажом», но и как теоретик, продвинувший развитие теории монтажа, начатое Вертовым и Эйзенштейном. Это открытие и позволило ему делать, по образному выражению Сергея Муратова, «кино в степени кино».
По словам Пелешяна, в отличие от принципов монтажа Вертова и Эйзенштейна, которые связывали и обыгрывали «смежные кадры», что порождало у зрителя различные ассоциации и символы, он предпочитал ставить необходимые кадры не рядом, а далеко друг от друга. При этом, утверждал режиссер, «на дистанции» эти кадры, сопровожденные звуком, функционировали не только лучше, но и сильнее воздействовали на зрителя.

 Так в фильме "Мы" первый опорный элемент дистанционного монтажа, лицо девочки, появлялся в самом начале картины. При этом включалась музыка и шла пауза на затемнении, весь фрагмент передавал ощущение задумчивости и тревоги. Во второй раз лицо девочки появлялось лишь через пятьсот метров пленки (на 15 минуте фильма, *прим. А.В. Шупиро*), оно сопровождалось тем же звуковым аккордом. И в самом конце фильма в третий раз появлялся этот опорный элемент монтажа, то уже лишь в виде звукового аккорда: зритель видел уже не лицо девочки, а людей, вышедших на балкон, и в этот момент звучал все тот же симфонический аккорд. Такой монтаж поддерживал общую возможность дистанционного, отделенного по времени и протяженности фильма воздействия на зрителя. Основные опорные элементы монтажа конденсировали выражение темы, но будучи связанными дистанционно, помогали смысловому развитию даже тех кадров, с которыми у них не было прямого и непосредственного контакта.

 **Контрольные вопросы:**

 1. Что такое повествовательный монтаж? Чем обусловлено его широкое использование?

 2. Какие формы повествовательного монтажа существуют?

 3. Когда применяется параллельный монтаж и каковы его особен­ности?

 4. Какую роль в ассоциативно-образном монтаже играет метафора?

 5. В чем суть дистанционного монтажа?

**Источник:**

1. Утилова Н.И. Монтаж: Учеб. пособие для студентов вузов / Н.И. Утилова. - М.: Аспект Пресс, 2004. - 171 с. - (Серия "Телевизионный мастер-класс"). ISBN 5-7567-0354-3

2. http://forum.vardanank.org/index.php?showtopic=410937 (фрагмент о дистанционном монтаже А. Пелешяна)

3. https://ru.wikipedia.org/w/index.php?title=%D0%9C%D0%BE%D0%BD%D1%82%D0%B0%D0%B6&stable=1

**Рекомендуемая литература:**

1. Утилова Н.И. Монтаж: Учеб. пособие для студентов вузов / Н.И. Утилова. - М.: Аспект Пресс, 2004. - 171 с. - (Серия "Телевизионный мастер-класс"). ISBN 5-7567-0354-3

2. Историко-киноведческий журнал "Киноведческие записки" - http://www.kinozapiski.ru/

3. С. Е. Медынский. Компонуем кинокадр / В. С. Богатова. — М.: «Искусство», 1992. — С. 194—220. — 239 с. — [ISBN 5-210-00236-5](https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%A1%D0%BB%D1%83%D0%B6%D0%B5%D0%B1%D0%BD%D0%B0%D1%8F%3A%D0%98%D1%81%D1%82%D0%BE%D1%87%D0%BD%D0%B8%D0%BA%D0%B8_%D0%BA%D0%BD%D0%B8%D0%B3/5210002365).

4. Статья Надежды Заваровой "Параллельный монтаж: искусство требует жертв" - http://www.kinokadr.ru/articles/2010/09/15/parallel.shtml

 **Лекция 5. Внутрикадровый монтаж (постпродакшн)**

 **5.1. Рождение приема и его суть.**

 Как одни теоретики доказывали, что межкадровый монтаж про­тиворечит сущности кино, так другие утверждали, что внутрикадрового монтажа вообще не может быть, потому что монтаж — это соединение отдельных кадров и только.

 *«Внутрикадровый монтаж»* — термин чисто русский по проис­хождению. В западных учебниках и теоретических трудах он отсут­ствует напрочь. Во всех рассуждениях о случаях сложной съемки эти теоретики и практики ограничивались понятием *мизансцены*. Но слово *мизансцена* имеет отчетливо театральное значение и к экранному творчеству применимо лишь для частичного объясне­ния сущности внутрикадрового монтажа.

 Нужно понять, что внутрикадро­вый монтаж присутствует в протяженных по времени кадрах, кото­рые наполнены какими-то событиями. Точности в таком толкова­нии нет, но нет и ошибки.

 Подлинная история развития внутрикадрового монтажа начина­ется с приходом звука в кинематограф.

 Звуковая съемка в те далекие тридцатые годы прошлого столе­тия сразу поставила режиссеров перед технической и экономичес­кой необходимостью перейти от монтажа фильмов короткими кад­рами к монтажу длинными, протяженными во времени планами. Другого пути развития в тот момент у кинематографа просто не было. Техника и технология записи и озвучания принудили режис­серов встать на эту дорогу освоения новых возможностей экрана.

 Однако истинное искусство внутрикадрового монтажа непосред­ственно связано с переходом кинематографа от звукового кино, от озвученных пластических образов к звукозрительному творческо­му воплощению на экране комплексных образов, к новой эстетике. И у кино открылась новая область его природы.

 В то время не очень совершенные объективы камер и низкая чув­ствительность пленок ограничивали возможности движения актеров в кадровом пространстве. Малая глубина резкости, которую давали объективы той эпохи, не позволяли режиссерам разверты­вать действие далеко внутрь кадрового пространства. Только на
натуре в яркие солнечные дни операторы могли разрешить режис­серам построить движения актеров от камеры к удаленным пред­метам или партнерам. В павильонных съемках резко суживались; возможности построения актерского действия. Лишь в ограниченной полосе в один-два метра (в зоне достаточной фокусной резко­сти) могли разворачиваться события. А если персонаж удалялся или
приближался, нужно было точно синхронизировать перевод фоку­са четкого изображения с его перемещениями, что до сих пор оста­ется непростой задачей для операторов.

 Одним из первых среди шедевров внутрикадрового монтажа можно назвать американский фильм «Лисички» режиссера У. Уайлера и оператора Г. Толанда.

 С изобретением сверхкороткофокусных объективов (F 18 и F 16) принципиально расширились возможности внутрикадрового мон­тажа. И величайшим шедевром мирового искусства с блистатель­ным использованием внутрикадрового монтажа стал русский фильм режиссера М. Калатозова и оператора С. Урусевского «Летят жу­равли» (1957 г.). Успех этого фильма во многом был обусловлен непревзойденным новаторством С. Урусевского — великого худож­ника экрана. Последующие две работы этих выдающихся мастеров стали продолжением творческих поисков в области внутрикадро­вого монтажа и возможностей киноаппарата («Неотправленное письмо» (см. 45 мин. (авт.) и «Я — Куба!»).

 Как ни странно может показаться, но в первых съемках братьев Люмьер был тоже использован внутрикадровый монтаж, и «Прибы­тие поезда» яркое тому свидетельство.

А сегодня его широко применяют на телевидении, прибегая его неограниченным творческим возможностям. С использованием приемов внутрикадрового монтажа делаются видеофильмы, кли­пы и реклама. И конечно, сам изобретатель этого вида монтажа - кинематограф — продолжает виртуозно строить свои произведе­ния, опираясь на собственный опыт, что видим на экранах ежедневно. А в первых немых фильмах все было очень просто: ставился ап­парат в павильоне, зажигался свет и перед объективом камеры ра­зыгрывалась актерская сцена, как в театре. По сути дела это и был театр перед объективом.

 Театр не может создать полноценный спектакль, не пользуясь средствами мизансценирования. Мизансцена закладывается в его основу еще автором пьесы. Мизансцена — древнейший атрибут сценической постановки со времен древней Греции, а может быть и более ранних.

 Вот и сошлись концы с концами: мизансцена — неотъемлемая составляющая театрального спектакля! Как же можно ставить знак равенства между внутрикадровым монтажом и мизансценой в эк­ранном творчестве? Будет ли это справедливо?

 Слово мизансцена происходит от французского выражения mise en scene (размещение на сцене). В старом театре актер был мало­подвижен. Он выходил на какое-то место сцены и произносил текст. Поэтому слово размещение оказалось ключевым в этом термине. Но со временем это понятие расширилось и стало заключать в себе не только расположение актеров в декорации, но и схемы передви­жения персонажей по подмосткам.

 Обычно, в самом прямом понимании, под термином «мизансце­на» подразумевают осмысленное размещение и передвижение ак­теров по сцене в декорации, строго связанное с развитием действия пьесы. Появления и уходы действующих лиц, перемещение их внут­ри декорации по мере развития сюжета, в момент общения с други­ми персонажами, совершение ими широких физических действий. Мизансценирование имеет место и в момент дуэли, и во время со­блазнения, и даже по ходу произнесения монологов. Взял, пошел, сел, бросил, ударил, обнял — все это тоже элементы мизансцены.

 Как же в этом усмотреть кинематографический или экранный монтаж?... А тем более — внутрикадровый? Никак! Ничего экран­ного в театральной мизансцене нет и быть не должно. Она строит­ся в пределах рампы в расчете на неподвижно сидящего зрителя. Поэтому прямое отождествление мизансцены с внутрикадровым монтажом не имеет права на существование.

 Внутрикадровым монтажом называется сопоставление статич­ных пластических образов и пластических образов действия путем использования движения объектов в кадре (мизансцены) и путем различных движений самой камеры, которое обеспечивает смену информации и развитие содержания кадра.

 В то же время внутрикадровый монтаж можно рассматривать как совмещение двух мизансцен: мизансцены действующих лиц перед аппаратом и мизансцены самой движущейся камеры, кото­рая снимает эти персонажи.

 Средства осуществления внутрикадрового монтажа

 Принципиально говоря, есть пять действий, которые позволяют породить внутрикадровый монтаж.

1. Мизансцена — передвижение персонажей и объектов внутри кадра.
2. Панорама аппаратом — поворот камеры во время съемки на оси штатива на одной статичной точке.
3. Съемка с движения или панорама с движения (тревеллинг) — перемещение аппарата во время съемки на каком-либо движущем­ся средстве с сохранением направления взгляда объектива.
4. Совмещение панорамы с тревеллингом — свободное переме­щение камеры во время съемки с любым изменением направлен взгляда объектива.
5. Совмещение мизансценирования с любым видом движений камеры.

 Дальше рассмотрим каждый из вариантов подробней.

 А пока попробуйте вспомнить, сколько видов панорам со ста­тичной точки вы знаете? Один? Два? Три?..

 Во-первых, горизонтальная панорама. Камера стоит на месте, на штативе или в руках у оператора, который не сходит со своего места, а только поворачивает аппарат.

 Во-вторых, вертикальная панорама, когда камера на головке шта­тива, оставаясь в одной вертикальной плоскости, совершает во вре­мя съемки поворот вокруг горизонтальной оси, как бы осматрива­ет объект снизу вверх или сверху вниз.

 В-третьих, диагональная панорама, совмещение горизонтально­го и вертикального движений камеры: поворот одновременно с подъемом или опусканием взгляда объектива.

 В четвертых, круговая панорама — поворот камеры во время съемки на 360 градусов на статичной точке.

 Возможно, у кого-то из читателей уже родилось недовольство: зачем это нам рассказывают такую элементарщину. Любители по­купают в магазине камеру и снимают, не зная никаких горизонталь­ных и диагональных панорам. Крутят камерой как хотят, лишь бы объект был виден!

 Но у профессионалов дело обстоит иначе. Операторы и режис­серы, мастера своего дела, знают, что при выполнении простейших панорам есть сложности и можно натолкнуться на «подводные рифы».

 Нельзя, например, вести съемку длиннофокусным объективом, поворачивая камеру с большой скоростью, — на экране возникнет эффект стробоскопа (подергивания кадра) или вместо осмотра ме­стности объективом получится смазка — изображение превратится в бегущие и прыгающие горизонтальные полосы. Поэтому даже самая простая горизонтальная панорама должна выполняться ос­мысленно и подчиняться конкретной задаче развития экранного рассказа.

Цели использования панорамных съемок

В творческой практике существуют три основных вида панорам.

*Панорама обзора* — простейший вид съемки движущейся каме­рой. Применяется для описания обстановки действия, местности, интерьера. В этом случае действие в кадре не может быть главным объектом внимания.

*Панорама осмотра или наблюдения* — второй вид съемки. При этом движение камеры должно обеспечить наилучшие условия для разглядывания происходящего действия героев или обстановки.

*Панорама слежения* — третий вид. Применяется, когда камера наблюдает за движением объекта в кадре, за его перемещением на местности или в интерьере и, не позволяя ему выйти за рамки кад­ра, следит за объектом неотступно.

Причем один вид панорамы по ходу съемки может переходить в другой по воле режиссера и оператора в соответствии с замыслом.

 Подводные рифы

 Нельзя начинать и заканчивать съемку кадра в панораме, во вре­мя движения аппарата. Профессионал должен думать о будущем соединении кадров. Кадр с панорамным движением может в окон­чательном монтаже оказаться состыкован со статичным кадром. А это неприятно ударит по глазам зрителя. (Вспомните 10 принци­пов). На съемке все панорамы для расширения и сохранения свобо­ды любого монтажного перехода в окончательном варианте произ­ведения начинаются и заканчиваются, как минимум, двух-,трехсекундными кусками статики.

 Нельзя при съемке, например, горизонтальной панорамы резко изменить направление движения камеры и без остановки перево­дить ее движение в вертикальное.

 Психофизиология человеческого восприятия такова, что наш глаз, приноровившись к осмотру горизонтально движущегося на экране изображения, не может сразу перейти к осмотру кадра с вертикаль­ным движением. После мгновенного изменения направления па­норамы мы еще некоторое время (в силу инерции процесса зри­тельного восприятия) будем продолжать пытаться воспринимать движущееся в первоначальном направлении изображение. Лишь убедившись в ошибочности своих действий мы отдадим «приказ» глазам на восприятие изображения, движущегося в ином направлении. Мы испытываем дискомфорт, воспринимая событие с экрана при резком изменении направления панорамы и можем что-то упу­стить, не заметить в предлагаемом изображении в момент начала движения в новом направлении.

Панорама с движения (тревеллинг)

 И в документалистике, и в игровом экранном творчестве часто бывает так, что панорама с одной точки не позволяет проследить за героем, который длительное время перемещается на местности и совершает при этом какие-то действия.



 Представьте себе уличный цирк. Идут три артиста и по ходу по­казывают свои номера. Если снимать их панорамой с одной точки, то сначала они будут приближаться к нам издалека на общем плане. Потом пройдут в профиль мимо камеры, а удаляться будут и вовсе спиной к объективу. Получится не очень удачный результат на экра­не. В подобных случаях прибегают к съемке с движения. Аппарат ставится на специальный автомобиль с улучшенной подвеской и специальными навесными площадками. Циркачи идут по улице, вы­кидывают разные фортели, а камера едет чуть впереди и снимает их в лицо, или в три четверти, или даже в фас. Для параллельного дви­жения камеры и артистов можно использовать специальные тележ­ку и рельсы (если съемка игровая). Подобный прием позволяет дер­жать объекты в кадре на одной крупности длительное время и не упускать ни одного их действия. Фон за спинами артистов будет уплывать назад, как если бы мы смотрели на них, идя с ними рядом *(рис. 7).*

 Подобным образом снимаются репортажи о велогонках. Опера­тор с камерой садится в автомобиль и, чуть опережая движение гон­щика, снимает его на трассе.

 Когда-то на съёмках был случай, когда оператору пришлось сесть в багажник режиссерского автомобиля и снимать, как два пер­сонажа ехали по улице на велосипедах и спорили между собой по очень важному вопросу. А режиссер был вынужден выполнять две функции: шофера и собственную — наблюдать за работой актеров в зеркале заднего вида.

 Внутрикадровый монтаж непосредственно связан с мон­тажом более высокого порядка, чем только монтаж изображения.

 Этот монтаж есть сопоставление образов разной природы: изоб­ражения и музыки, изображения и слова, изображения и драматур­гических ритмов. Разрабатывая внутрикадровое решение сцены и воплощая его перед камерой, режиссер обязан мысленно представ­лять себе, ощущать дух сцены и связывать действие перед камерой с другими образами, которые войдут в сопоставление на следую­щем этапе работы.