

А. Г. СОКОЛОВ

# МОНТАЖ ИЗОБРАЖЕНИЯ

*(Простейшие принципы)*

УЧЕБНОЕ ПОСОБИЕ 2-е издание

## В Е Д Е Н И Е

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 соображений-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 человек, 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 целом, т. е. создать единую ткань кинопроизведения.

Итак, «монтаж в кино» — понятие чрезвычайно сложное и многогранное. В предлагаемом учебном пособии автор не стремится дать исчерпывающее представление о всех видах монтажа. Наша 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.

## 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. Пусть 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, благодущия 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 получают 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 отчетливее. 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. Вторым уровнем 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. «Квazar 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 штеко будданула 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 одновременных 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 предвкусена 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, и 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 из большого числа коротких монтажных кусков, точно так же, как это делалось и двадцать и пятьдесят лет назад. И их «кусочность» 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.

## ДВА ВИДА ПОСЛЕДОВАТЕЛЬНОГО СОЕДИНЕНИЯ КАДРОВ

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

И в то же время телевидение демонстрирует нам, что любые кадры можно поставить рядом и зритель все «проглотит». Пример гарантирован, стоит только щелкнуть ручкой включения телевизора. Если на одной программе такого примера не окажется, на другой он наверняка найдется.

Посмотрите любое интервью на экране. Сидит человек и почти гладко высказывает свои соображения по какому-то поводу. Сидит и все время дергается... Скажет фразу, передернется. Произнесет другую, еще резче сотрясут его конвульсии. И так десять, пятнадцать минут почти гладкой речи в нервном тике. Каждый день мы видим на экране таких неуравновешенных людей, хотя, как правило, в жизни большинство выступавших спокойные люди. Дергающимися их сделало телевидение. Причин здесь несколько. С одной стороны, техника видеозаписи не позволяет обеспечить комфортные условия монтажа, с другой — профессиональная лень и спешка. Но чаще всего — это прямое следствие низкой культуры монтажа телережиссеров.

Снимается на киноплёнку или на видеоплёнку интервью. Герой произнес первые две фразы и оговорился, запись продолжается. За десять минут он сделал три оговорки, два раза поправился, произнес в разных местах речи четыре фразы, непредусмотренные заготовленным текстом. Его предупредили, что импровизация — это прекрасно, оговорки не должны его волновать, все огрехи поправит режиссер.

И режиссер действительно «поправляет». Он с холодным сердцем «вырезает» оговорки, повторы и лишние фразы, собирая без раздумий видеоленту, — и на экране спокойного человека поражают конвульсии.

Что же произошло. Да ничего особенного. Из десяти минут записи осталось пять. За эти пять минут героя девять раз сотрясло. На профессиональном языке это означает, что когда была произнесена первая оговорка, герой чуть-чуть изменил положение головы, плеч и рук. За время произнесения лишней фразы он существенно сместился в сторону и положил правую руку на колено, которую раньше держал на подлокотнике кресла. На экране вместо спокойного движения — нервный рывок. И так девять раз. Результат не вызывает сомнений — у выступающего, что-то не в порядке с нервами. Но такое впечатление сложится только у непосвященных. Опытный кинематографист даст совсем другое объяснение: «полное отсутствие элементарной кинематографической культуры режиссера и проявление его неуважения к телезрителю и в то же время грубое, неприкрытое насилие над уважаемым человеком, который доверился работникам телевидения!»

Можно ли этого избежать, не нарушая предварительно подготовленного текста? Конечно, можно! Но для этого в павильоне должны работать две камеры, а не одна. Изображение нужно писать на двух аппаратах. Одна камера при таком решении снимает все время героя, а вторая — его руки, антураж, обстановку, иногда — его лицо крупно. При монтаже на месте, где вырезаны оговорки, следует поставить изображение, снятое второй камерой. Тогда изменение героем позы для зрителя не будет заметным. Герою будут возвращены его исконно человеческие качества: спокойствие и солидность умного рассказчика. Но для этого нужно работать!..

Лозунг «зритель все проглотит!» стал проникать и в кинематограф. Число приемов, заимствованных у ТВ, растёт, но сила убедительности киноизображения падает.

На этом примере можно рассмотреть два вида стыков двух соседних кадров. Первый, когда в обоих кадрах присутствует один и тот же объект. И второй, когда объекты в соседних кадрах разные. Для точности трактовки нужно оговориться, что средний план человека и крупный план его ног — это разные объекты, основное содержание этих кадров неадекватно.

Второй случай, стык двух кадров с разным содержанием, достаточно подробно рассмотрен С. Эйзенштейном в статье «Монтаж 1938» и в других его работах. Многие исследователи кино обращались к этому вопросу неоднократно. Речь идет об открытом Л. Кулешовым феномене человеческой психики: связывать различное содержание кадров в единую картину мира и извлекать из сопоставления кадров дополнительную информацию об этом мире. В нашем примере стык среднего плана говорящего человека с крупным планом его ног — всего лишь частный случай и к тому же маловыразительный. Можно привести более яркий пример стыка таких кадров в кулешовском стиле. Если бы одну из рук говорящий человек прятал под столом, и на крупном плане мы неожиданно увидели зажатый пальцами револьвер, дополнительная информация от стыка среднего плана с улыбающимся человеком и крупного плана с револьвером была бы существенной.

Но на данном этапе разговора для нас важнее другое. Для нас принципиально, что спорящие о монтаже стороны чаще всего опускают, о каком виде стыка они ведут спор: -о стыке кадров, в которых присутствует

один и тот же объект, или о сопоставлении кадров с заведомо разным содержанием.

Есть еще одно обстоятельство, которое нужно учитывать при таком споре: эти кадры раскрывают содержание одной непрерывно развивающейся сцены или они оказались на стыке двух сцен.

И последнее: какую задачу ставит режиссер, соединяя два кадра, — акцентировать внимание зрителя на последующем кадре или, наоборот, сгладить впечатление зрителя от перехода с кадра на кадр; подчеркнуть неожиданность начала нового действия или создать впечатление неразрывного единства продолжения событий; выявить контраст между соседствующими планами или сделать склейку незаметной для зрителя.

Таковы исходные позиции для оценки качества стыка двух соседних кадров.

В исследованиях по вопросам кино иногда все еще встречается путаница в трактовке такого понятия, как «законы монтажа». В нашем человеческом понимании под словом «закон» логически подразумевается обязательность его соблюдения и действий в строгом соответствии с его ограничениями. Человек, который нарушает, скажем, государственные законы, становится преступником по отношению к обществу, которое создало эти законы. Индивидуум, который нарушает законы экологического равновесия в природе, сегодня тоже рассматривается как преступник. Общество получает право осудить его и наказать.

Издавна рождение киноискусства связывают с формированием самостоятельного 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, из которых складывается монтажная фраза. Желание свести содержание кадра к языковому понятию знака или буквы относится еще к первым теоретическим работам Л. Кулешова. Он еще в двадцатых годах разъяснил и уточнил свою позицию в этом вопросе: нельзя поставить знак равенства между знаком и кадром, между иероглифом и кадром, так как содержание кадра значительно сложнее и не может трактоваться однозначно. Однако некоторые современные исследователи продолжают работать в этом направлении. Только понятие знака вытеснено в их работах понятием «фонемы», самостоятельной языковой структуры.

Все эти попытки можно охарактеризовать как желание дать грамматические, языковые характеристики некоторым принципам сложения кинопроизведения. А если речь пошла о грамматике, об изначальных условиях языкового взаимопонимания между людьми, то само собой разумеется, что выполнение общих правил орфографии и синтаксиса для каждого, кто пользуется данным языком в общении с другими людьми, — строго обязательно.

Эта грамматическая обязательность была возведена в ранг закона. «Законы» эти, главным образом, рассматривались применительно к стыку двух соседних кадров внутри одной непрерывно развивающейся сцены. А всякая незыблемость законов по отношению к настоящему творчеству, к подлинным явлениям искусства действительно выглядит абсурдной. Законы — это шоры, узкие железобетонные стены коридоров. Искусство — это плод деятельности раскрепощенной фантазии творца, неповторимость художественного осмысления мира.

Итак, мы подошли к истокам нежелания творческой молодежи осваивать «законы» кино. Каждое молодое поколение мечтает явить миру свое новое неповторимое начало, всякие ограничения для него — это кандалы творческой фантазии. И вполне логично, что желание смести с лица искусства старые «законы» становится для них чуть ли не целью жизни. Прогресс бы остановился, если бы молодые люди не вносили ничего нового в освоение и осмысление мира. Такова диалектика жизни.

Стоит только услышать некоторым будущим творческим работникам слово «искусство» в сочетании со словом «законы», как в их сознании тут же пробуждается протест, желание сломить эти железобетонные ограничения, желание разорвать кандалы и сбросить шоры. И по отношению к такому желанию можно с абсолютной точностью применить производное слово от слова «закон», такое желание, такой порыв — **ЗАКОНОМЕРЕН.**

То, что называют «законами кино», на самом деле представляет собой условия возможности восприятия зрителем кинопроизведения. Это — фактор, которому кинематограф подчиняется, обычно согласуется с особенностями человеческого сенсорного аппарата. Режиссер естественно стремится к тому, чтобы его глубже и точнее понял зритель, и для этой цели приспособливает звукозрительный монтажный кинорассказ к требованиям зрительского восприятия и механизмам его работы.

И второе... Правомерно ли вообще называть «законами» эти принципы, когда в одном случае профессиональным достоинством считается их соблюдение, а в другом — таким же достоинством называют их нарушение?

Выбор на съемках и уточнение на монтажном столе варианта стыка кадров — ответственная профессиональная задача. Режиссер может ошибиться и выбрать вариант, противоречащий смыслу поставленной задачи, и тогда зритель обнаружит в них ту связь, которую режиссер не подразумевал, или ту, которая даже противоположна ходу развития действия и замысла автора. И самый плохой вариант: переход с кадра на кадр может настолько противоречить условиям восприятия, что зритель не найдет между кадрами связи, потеряет нить рассказа и интерес к фильму.

Уместно еще раз повторить, что Л. Кулешов, обнаружив особый кинематографический эффект, который рождается в результате соединения двух или нескольких кадров, выявил специфические особенности работы человеческой психики и человеческого восприятия окружающего мира, а совсем не «законы кино».

Словосочетания «законы кино» и «законы техники монтажа» встречаются в учебнике Н. Д. Анощенко «Общий курс кинематографии». Но нужно напомнить тем, кто не брал в руки эту книгу. Она вышла в свет в 1930 году. В то золотое время открытий в области теории кино и его природы действительно бытовали эти словосочетания в кинематографической среде. Отсутствие достаточно исчерпывающих объяснений эффектов монтажа и монтажных приемов раскрытия и передачи мыслей и чувств авторов, можно сказать, заставило кинематографистов назвать их «законами». А раз есть «закон», объяснение вроде бы и не нужно. Однако оно существует и заключается, как единственно возможное, в механизмах и особенностях восприятия и переработки информации человеком.

Уже к концу 30-х годов в трудах С. Эйзенштейна и В. Пудовкина, а позже и в работах Л. Кулешова и других теоретиков понятие «законы кино» исчезло навсегда. Но М. Ромм, обучая своих студентов, еще продолжал пользоваться этим оборотом. И в его лекциях 50-х годов словосочетание «закон кино» уже имеет переносный смысл.

Сегодня пусть решат психолога, как называть особенности процессов нашего восприятия. Можно или нельзя характер и: принципы получения человеком исчерпывающей картины окружения называть законами функционирования его психофизиологии или как-то иначе. Для нас важно понимание того, что форму кинематографического изложения содержания, мыслей и чувств автора следует согласовывать с психофизиологическими особенностями зрительского аппарата восприятия, согласовывать, основываясь на их знании.

Но согласование может преследовать две различные, по существу своему, противоположные цели. Первая цель — сделать стык: между кадрами насколько возможно менее заметным, менее ощутимым для зрителя. Вторая цель — с помощью стыка кадров, зная, что ТаиКое соединение может произвести на зрителя впечатление своеобразного «толчка», проакцентировать что-то в киноизложении, т. е. сделать стык кадров активно заметным.

За многие тысячелетия психофизиология человеческого восприятия мало изменилась и столь же несущественно изменится в обозримом будущем.

Изменчивости подвержена та часть формы изложения содержания, которая прямым образом связана, с одной стороны, с культурой восприятия, а с другой — с модой в кинематографе и на телевидении на те или иные, старые или новые приемы выразительности, в которых обязательно учитываются особенности человеческого восприятия со всем их консерватизмом. А это — совсем не одно и то же.

Но прежде, чем начнется конкретный разговор о приемах монтажа изображения, следует установить четкую терминологию, так: как и в этих вопросах, к великому сожалению, пока существуют разночтения.

## КИНЕМАТОГРАФИЧЕСКАЯ ТЕРМИНОЛОГИЯ

Общий язык — понятие не только образное. Режиссер должен понимать оператора, художник — сценариста, актер — режиссера. Режиссер, как главный организатор творческого процесса создания кинопроизведения, обязан владеть специальной терминологией в совершенстве, уметь мыслить и объясняться на профессиональном языке ясно и точно, исключая возможность различного толкования смысла своих заданий, планов, идей.

Для начинающего кинематографиста ответить, к примеру, на вопрос, что такое крупный план, — задача весьма сложная. Но попробуйте решить сами, какой из перечисленных пяти планов называется крупным?

1. Голова муравья.
2. Глаз человека.
3. Кабина самолета.
4. Уголок лесной лужайки.
5. Клюз и якорь океанского теплохода.

Вы не угадали. Среди предложенных примеров крупного плана нет. А почему —■ объяснение впереди.

Что же такое кадр или план? Эти понятия имеют два значения. Первое значение у этих двух слов совпадает: так называют кусок пленки негатива или позитива, который снят в результате одного нажатия на спуск камеры. Включили камеру — начался план. Работает камера — увеличивается длина плана. Остановили аппарат — кончился план. Разного рода комбинированные кадры иногда снимаются методом повторного прогона пленки через камеру, и тогда понятие «один план» не совсем точно отражает суть процесса.

Второе значение слова «план» связано с понятием крупности. Мы обычно говорим: крупный план, общий план и т. д. Допустимо выражение: «кадр снят мелко» или «кадр имеет недостаточную крупность». Но нельзя сказать «средний кадр» или «общий кадр».

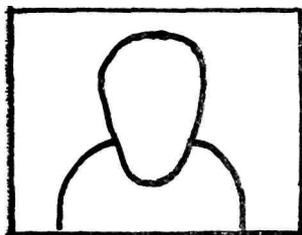
Крупность плана определяется по тому, что видит зритель на экране, какое изображение ограничено рамкой, какая часть объекта или пространства зафиксирована на пленке по отношению к единому масштабу крупности. Л. В. Кулешов предложил различать по крупности шесть основных планов, что позволило ему вывести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

Второе значение слова «кадр» — изобразительное. Когда разбирают композицию, освещенность, цветовое решение, обычно пользуются именно словом «кадр». Говорят, например, так: оператор нашел оригинальное композиционное решение кадра.

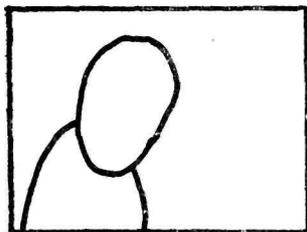
Клеточку на пленке, которая располагается в границах четырех перфораций для 35<sup>мм</sup> пленки и между двумя перфорациями для 16-мм пленки, принято называть кадриком. " В профессиональную терминологию кинематографистов входят специальные графические обозначения, графический язык, с помощью которого, например, можно заранее, до съемок наметить монтажное решение сцены или эпизода. Эта символические начертания, довольно простые по исполнению, некогда предложил С. М. Эйзенштейн.

Для достижения предельной точности в описании хода съемки и результата будущей сцены обязательно пользуются начертанием сцены в двух проекциях: условным изображением объектов в рамке кадра (с точки зрения аппарата) и планом съемочной площадки (вид сверху), в котором обозначается взаимное расположение объектов съемки и камеры. Серия условных рисованных кадриков называется раскадровкой, а вид сверху — планом мизансцены или просто мизансценой.

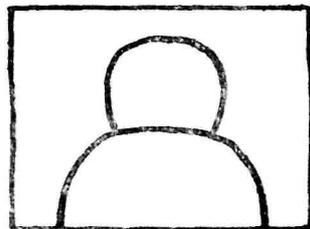
Так, например, выглядит условное изображение человека в зависимости от направления его взгляда (рис. 1 и 1а).



— голова человека в кадре в фас.

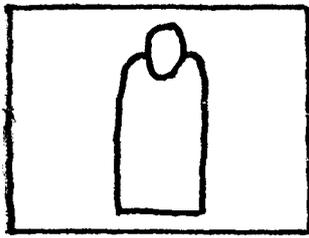


— голова в профиль.

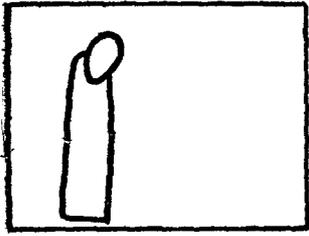


— голова со спины (затылок).

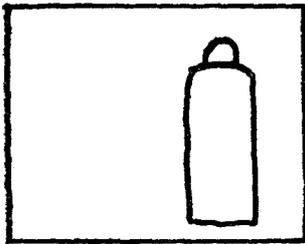
Рис. 1.



— человек во весь рост,  
смотрит на нас.



— человек во весь рост  
в профиль к нам.

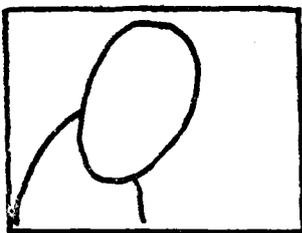


— человек во весь рост  
спиной к аппарату.

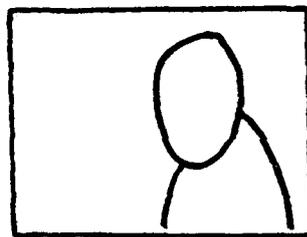
Рис. 1а

Вся тонкость определения положения лица человека и его фигуры по отношению к аппарату заключена во взаимном расположении овала головы и начертания туловища. В первом кадре линия плеч, прерываемая овалом головы. Во втором — линия спины (начинается несколько выше, чем линия груди, и от овала головы идет чуть горбом. В третьем — линия спины перекрывает нижнюю часть овала головы и получается как бы затылок человека. При начертании всей фигуры положение овала головы остается главным для определения расположения человека в кадре. Благодаря такому рисунку можно достаточно точно определить, куда смотрит человек. А это — важнейшее качество мизансцены — принципиально для всего разговора о монтаже изображения.

Для графического выражения взгляда человека, когда аппарат снимает его в полупрофиль или в три четверти, тоже есть условное начертание. В этом случае обе линии туловища оказываются выпуклыми (в отличие от профиля). Но одна из них начинается от головы заметно выше другой (рис. 2).



Взгляд вправо



Взгляд влево

Рис. 2.

Для совершенно точного показа направления взгляда рисуют, конечно, нос и глаза (рис. 3).

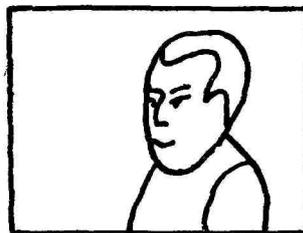
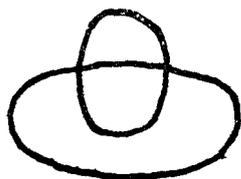


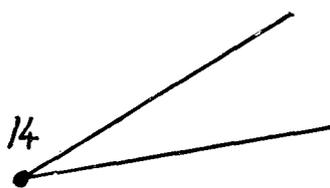
Рис. 3.

С. М. Эйзенштейн предложил весьма удобное изображение человека в плане. Если посмотреть на каждого из нас сверху, то схематически получается два овала, пересекающие друг друга. Меньший овал (голова) выступает вперед и показывает расположение лица и направление взгляда (рис. 4).



Человек в плане

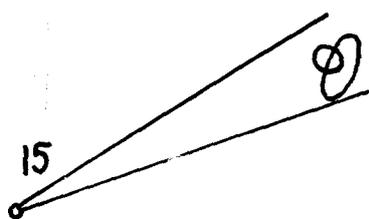
Рис. 4.



Четырнадцатая точка съемки

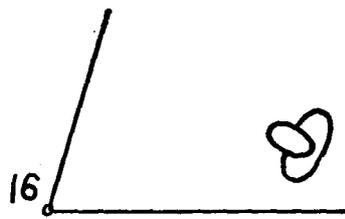
Рис. 5.

Аппарат не рисуется на плане. Его прекрасно заменяет точка с лучами, ограничивающими угол зрения на объект (рис. 5, 6, 7).



Съемка длиннофокусным объективом

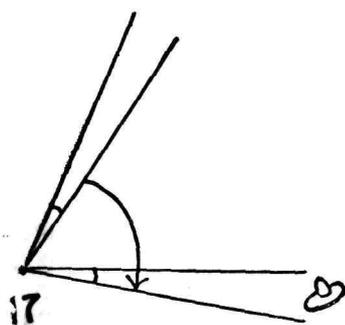
Рис. 6.



Съемка короткофокусным объективом

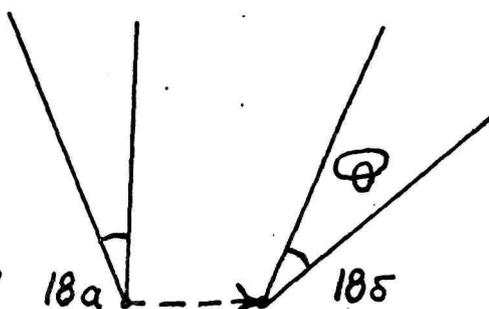
Рис. 7.

Поворот аппарата, панорама (ПНР) показывается двумя углами со стрелкой, которая поясняет первое и последнее положение объектива. Любое перемещение камеры выражается линией со стрелкой, соединяющей две точки, две вершины угла (рис. 8, 9)-



Панорама

Рис. 8.



Движение камеры

Рис. 9.

### Крупность планов по Л. В. Кулешову

1. Глаз человека. По крупности называется деталью.
2. Крупный план. Лицо человека, плеч почти не видно.
3. 1-й средний план. Часть фигуры человека по пояс.
4. 2-й средний план. Почти вся фигура человека по колено.
5. Общий план. Фигура человека взята в кадр так, что и над головой и под ногами оставлено небольшое пространство до рамки.
6. Дальний план. Фигура человека ничтожно мала по отношению к площади кадра (рис. 10).



Рис. 10.

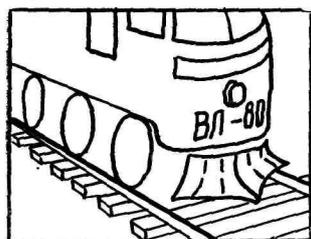
В условиях производства далеко не всегда пользуются всеми шестью разновидностями крупности кадра при написании режиссерских сценариев и в обиходных кинематографических разговорах, но для выбора монтажного решения сцены и объяснения принципов монтажа все шесть совершенно необходимы.

В ходу у кинематографистов еще два вида крупности плана: микро и макро. В научно-популярном кино они встречаются значительно чаще, чем в других видах кинематографии.

Микро — это план, снятый через какой-либо микроскоп, когда объект нельзя увидеть невооруженным глазом.

Макро — это промежуточная крупность между деталью и микро. С научных позиций этот термин неточен, но он давно утвердился в кинематографическом профессиональном языке. В качестве примера, поясняющего эту крупность, можно назвать кадр с муравьем или гусеницей. Иногда при съемке планов такой крупности применяют насадочные линзы, что сравнимо с использованием увеличительного стекла в обычной жизненной ситуации, когда хочется разглядеть что-то мелкое.

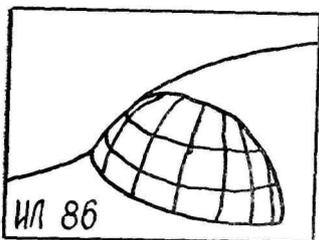
На этом объяснение понятия крупности заканчивается. Осталось проверить его понимание. Определите крупность плана (рис. 11).



Часть большого локомотива.

Рис. 11.

Если вы считаете, что изображен крупный план локомотива, ошибаетесь. Если думаете, что средний, тоже ошибаетесь. Какой же это план по крупности? Но прежде еще одна проверка понимания (рис. 12).



Кабина самолета.

Рис. 12.

Крупный план аэробуса?

Ошибаетесь!!!

Древнегреческий философ Протагор, виднейший из софистов, сказал: «Человек — мера всех вещей!» Эту мудрость в наше время часто повторяют, не очень вдумываясь в ее глубокий смысл. За внешней громкостью скрывается философия нашей созидательной жизнедеятельности. Все, что человек творит, он приспособливает под свой рост, рассчитывает на свою силу, на свои ограниченные возможности. Согласитесь, что забивать гвозди пудовым молотком слишком утомительно. Есть щи кухонным черпаком — тоже не с руки. Носить на руке башенные часы — тем более не очень удобно.

Исходя из этого принципа, Л. В. Кулешов выбрал эталоном крупности один из главных объектов искусства — человека. Он стал для нас мерилom масштаба любого кадра. Сам оборот речи «крупный план локомотива» — кинематографически безграмотный. Поставьте в кадр рядом с локомотивом человека, и сразу станет ясен масштаб крупности (рис. 13).

Еще более наглядно проявится ошибка, если изобразить носовую часть океанского лайнера. Из клюза высовывается пятиметровый якорь, у борта стоят люди, а в кадр взята только 1/20 часть всего корабля (рис. 14).

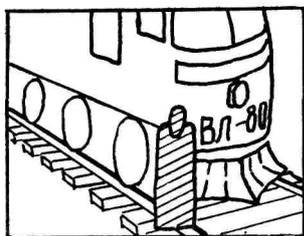


Рис. 13.

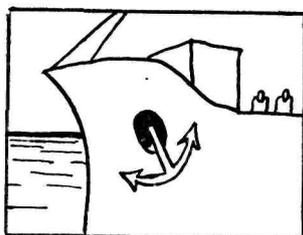


Рис. 14.

Молодой режиссер в постановочном проекте по горячности написал: «крупный план корабля». Оператор по наивности поверил этому режиссеру и просит у директора картины 500 киловатт света на вечернюю съемку «крупного плана». Опытные производственники о таком режиссере хорошо не подумают.

О первом кадре можно сказать: «Общий план. Передняя часть электровоза».

Второй по крупности кадр в трактовке Л. В. Кулешова — дальний план, носовая часть корабля.

Следовательно, кадр, который охватывает рамкой снимаемый объект размером чуть больше человеческого лица, всегда будет называться крупным, а если в рамках кадра окажется объект или его часть, несколько превышающая человеческий рост, такой план по крупности назовут общим. Благодаря единому эталону, размер рабочего съемочного пространства, называемый, скажем, средним планом, не меняется в зависимости от снимаемого объекта. Муха, снятая крупным планом на столе, будет слишком маленькой на экране, а морской теплоход, взятый в кадр планом той же крупности, зритель вообще не увидит. На экране окажется в лучшем случае только один иллюминатор пассажирского салона. Все остальное — за рамками кадра.

## ПРИНЦИПЫ СТЫКА СОСЕДНИХ КАДРОВ ОДНОЙ СЦЕНЫ

«Б 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. В. Кулешов в 1941 году.\* Эта мысль остается неоспоримой и сегодня. Лишь необходимо добавить, что телевизионный монтаж — это тоже кинематографический монтаж, монтаж изображения на экране. И его сущность, его основы ничем не отличающиеся от кинематографических.

Изначальное понимание киномонтажа дает изучение принципов: выбора крупности, выбора направления взглядов людей в кадре, выбора направления движения объекта в кадре и т. д.

Речь идет только об одном, самом распространенном в кино случае, когда режиссер собирается снять сцену и смонтировать кадры внутри этой сцены так, чтобы зритель не заметил их стыка, чтобы восприятие сцены зрителем протекало легко и предельно просто складывалось в его сознании в единую картину из отдельных кусков пленки. Как сделать, чтобы зритель не задумался над тем, что сцена склеена из нескольких разных кадров, а всю энергию сознания направил на понимание смысла и ощущение настроения сцены — вот задача, которой отвечают эти принципы.

Они распространяются на все виды кинематографических произведений — от игрового фильма до учебного, от документального до мультипликационного, равно как и на все виды телепередач — от последних известий до трансляции любых спортивных соревнований. Отклонение от этих принципов при переходе с кадра на кадр дает эффект акцента, требует от режиссера некоторого удлинения следующего за таким стыком плана, чтобы зритель имел дополнительное время на то, чтобы сориентироваться в дальнейшем ходе событий. Часто в кинематографической практике отступают от комфортности стыка и тогда, когда хотят подчеркнуть разрыв в развитии сюжета или действия, хотят показать, что между концом одного события и началом другого прошло какое-то время.

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

\* Л. В. Кулешов. Основы кинорежиссуры: М.: Госкиноиздат, 1941, с. 295.

Сегодня у нас есть возможность объяснить существование этих «законов кино» или «законов монтажа». Они связаны с психофизиологией зрительского восприятия, с необходимостью обеспечить комфортные условия восприятия стыка кадров.

На первый взгляд, все эти принципы кажутся предельно простыми. В своих трудах о кино их перечисляют С. М. Эйзенштейн, М. И. Ромм, С. И. Юткевич и другие исследователи кинематографа. Но разбирают недостаточно подробно, для них знание и использование в своей работе принципов естественного малозаметного стыка двух кадров было делом само собой разумеющимся. Вот и сегодня: те, кто читает их труды, смотрят на эти принципы; глазами старых мастеров и проскакивают мимо того, что называется элементарной культурой монтажа.

Но на практике иногда случается и так: вы смотрите фильм. На экране идет крупное сражение. Через несколько секунд после-начала вы уже разбираетесь, кто куда скачет, кто в кого стреляет, кто куда наступает. Но еще через минуту вы отчетливо видите, что «наши» пушки стреляют по «нашим» окопам, а враги<sup>1</sup> стреляют в лицо «своим», по команде «нашего» генерала «враги» вскидывают штыки на своих. А когда вступает в бой конница, ТО' «своих» от «чужих» вы уже отличаете только по костюмам. А наступающих можно определить лишь по крику «Ура!» Даже сам\* режиссер в такой момент вряд ли разбирается, кто в его фильме — «свой», а кто — «чужие».

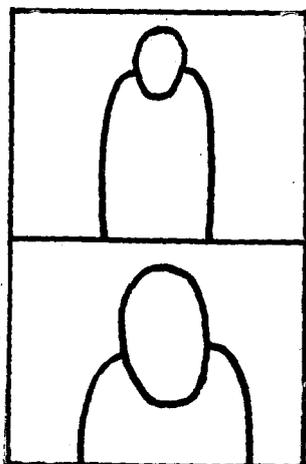
Соблюдение принципов монтажной съемки в таких случаях; становится действительно строго обязательным условием работы режиссера, ибо от этого прямым образом зависит понимание: смысла происходящего в фильме события.

### Монтаж по крупности

Для понимания графической трактовки принципов монтажа изображения, принципов стыка кадров, нужно себе представить, вообразить движущееся, меняющееся изображение в кадре так, как будто все происходит на экране. Последнее положение объекта в кадре перед сменой, переходом на следующий план, рисуется; в раскадровке. И первое, изначальное положение объекта во втором, следующим за первым, кадре тоже рисуется. Вообразив себе быструю смену композиции одного кадра на вторую, можно представить впечатление, которое получит зритель от графически изображенной на бумаге смены кадров, от стыка.

Конечно, умение ощущать эффект стыка кадров на экране по раскадровке требует определенной натренированности воображения. Со временем собственные попытки смонтировать и проверить на экране воздействие на себя как на зрителя переходов с кадра на кадр приводят к устойчивым навыкам, к умению вообразить, как и куда нужно поставить камеру по отношению к объекту, какую часть объекта зафиксирует камера на пленку и как снятый кадр будет выглядеть на экране. Без умения воображать, зрительно представлять себе, что получится в результате той или другой съемки, не может обойтись ни один режиссер. По этим причинам графическое объяснение принципов перехода с кадра на кадр является, кроме всего прочего, тренировкой воображения, формированием профессиональных навыков режиссера и оператора.

Попробуйте себе представить, как воспримется стык второго среднего плана с 1-м средним. Хорошо или плохо, с позиций поставленной задачи (рис. 15)?



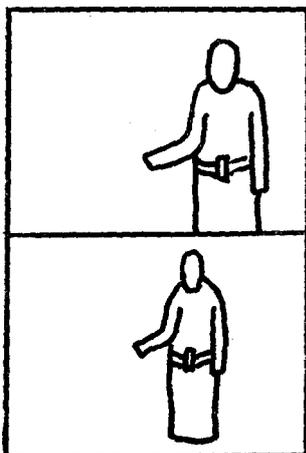
2-й средний

1-й средний

Рис. 15.

Плохо!

Как воспримется стык 2-го среднего плана с общим (рис. 16)?



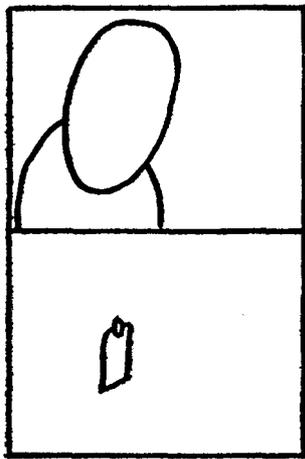
2-й средний

Общий

Рис. 16.

Тоже плохо! И в первом и во втором случае зритель почувствует «рывок», что-то неприятное для глаза мелькнет на экране. Что это такое?

Попробуем смонтировать крупный с дальним (рис. 17).



Крупный

Дальний

Рис. 17.

Тоже плохо! В чем же дело? Каков оптимальный критерий перехода от плана к плану?

Одна из особенностей зрительского восприятия заключается в том, что мы легко воспринимаем стык кадров, когда они в достаточной мере отличаются друг от друга. Многолетняя практика кино показала, что легко смотрится переход по крупности через план, от крупного ко второму среднему, от первого среднего к общему и обратно. Как бы исключение из этого правила составляют стыки детали и крупного плана, дальнего и общего планов.

Чисто эмпирически было установлено, что отличие в крупности должно быть достаточно заметным, но не настолько резким, чтобы зритель потерял ориентацию, потерял ощущение того, что на экране продолжает действовать тот же объект.

При стыке в первых двух вариантах (2-й ср. — 1-й ср. и 2-й ср. — общ.) отличие в крупности оказалось недостаточным. Зрителю покажется, что что-то дернулось на экране, а нового он ничего не увидел.

При стыке в третьем варианте (окр. — дальн.) зритель не сможет мгновенно установить идентичность объекта. Он будет вынужден проделать дополнительную работу по определению того, что лицо, которое он видел на крупном плане, принадлежит тому же человеку, которого он наблюдает на дальнем плане.

Точно такая сложность восприятия возникнет у зрителя, если склеить подряд деталь и 1-й средний план и показать на экране. Неоправданный поиск связи содержания кадров рождает неприятное ощущение торможения действия на стыке кадров, и стык становится заметным для наблюдающего, ему нужно убедиться, что глаз принадлежит тому же человеку.

Все, что относится к съемке человека, в равной степени относится и к съемке других объектов. Переход от кадра к кадру будет плавным тогда, когда крупность будет ощутимо отличаться, но не заставит зрителя дополнительно напрягать сознание, чтобы понять, что он видел и видит один и тот же объект. И если снимается муравей или здание вокзала, космический корабль или слон, для всех случаев принцип остается в силе. Переход, сделанный режиссером с соблюдением этого принципа, будет отвечать комфортным условиям восприятия зрителя.

Однако в зависимости от драматургической задачи этот принцип иногда умышленно нарушается, когда желательно сделать акцент на каком-то ходе развития действия. Скажем, режиссеру нужно передать зрителю неожиданное ощущение ужаса, которое охватило героя. Человек в полном одиночестве долго карабкался на гору © надежде, что он увидит своих товарищей, которые придут ему на помощь. На дальнем плане зрителю показывают фигуру, которая медленно ползет по склону вверх. На том же плане герой подбирается к камню на вершине. Его маленькая фигурка распрямляется, и он заглядывает вперед. Смена кадра. Крупно лицо человека, охваченное ужасом. Смена кадра. С точки зрения героя. За камнем лежит его товарищ с простреленной головой.

Не связанное с режиссерским расчетом на акцент нарушение принципа монтажа по крупности вызывает подсознательное раздражение зрителя от дискомфорта восприятия стыка кадров.

При переходе от кадра к кадру с разными объектами, не похожими друг на друга по внешним очертаниям, этот принцип утрачивает свой смысл и крупность обоих кадров может быть любой, отвечающей режиссерской задаче.

### Монтаж по ориентации в пространстве

Задача: как поставить камеру, чтобы два беседующих человека, снятых отдельными кадрами, на экране смотрели друг на друга?

Если мы поставим камеру так (рис. 18)?

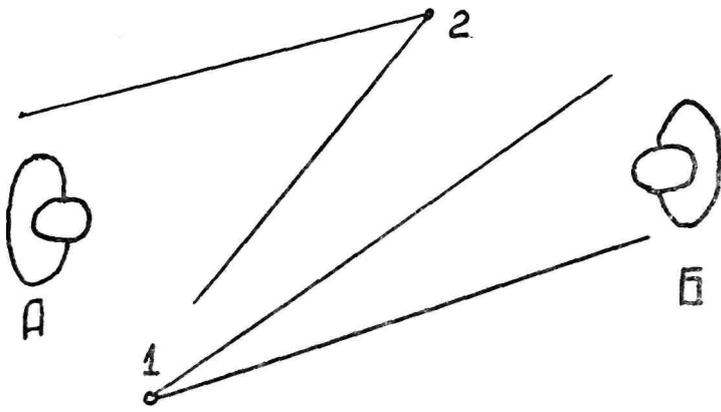


Рис. 18.

На экране получим следующий результат (рис. 19).

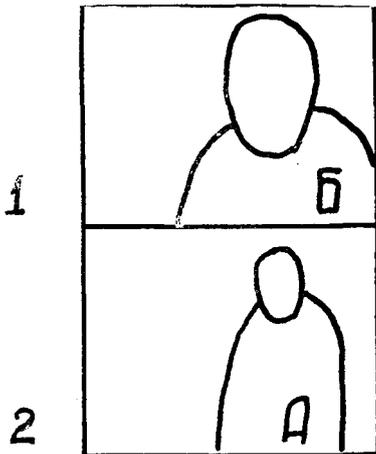


Рис. 19.

Оба человека смотрят в одну сторону, а не друг на друга. Попробуем другой вариант (рис. 20).

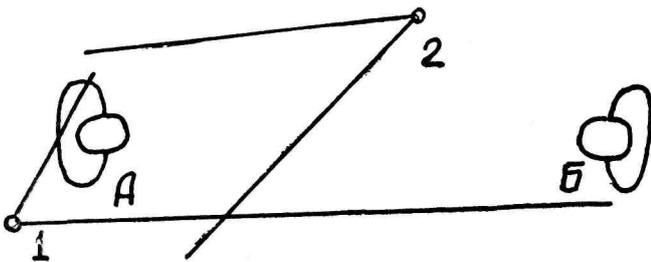


Рис. 20.

На экране стык будет выглядеть следующим образом (рис. 21).

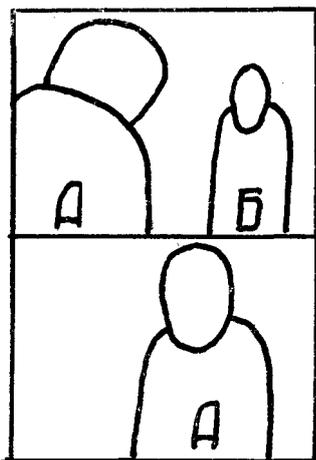


Рис. 21.

Перемещение объекта А (тов. Арбузова) с левой стороны экрана на правую и его взгляд на самого себя для зрителя будет **совсем** неожиданным и непонятным. Зритель начнет думать над **тем**, как это могло случиться, а смысл диалога на экране может отступить на второй план.

Попробуем переместить вторую точку съемки ниже по плану площадки за линию взгляда Б (тов. Брюквина) на Арбузова (рис. 22). Такое изменение точки съемки внесет принципиальное изменение в результат на экране (рис. 23).

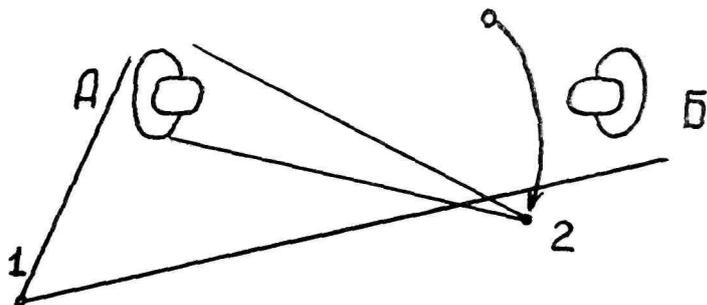


Рис. 22.

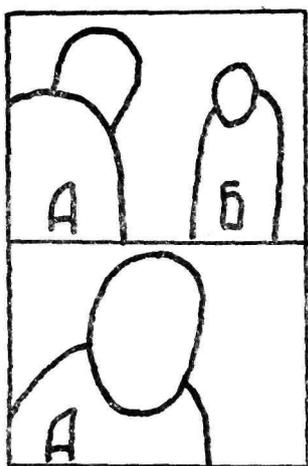


Рис. 23.

Арбузов смотрит в сторону Брюквина и продолжает диалог. Очевидно, перенос 2-й точки съемки помог выявить некоторую закономерность. Если аппарат при съемке двух беседующих людей располагать на точках, лежащих по одну сторону от линии взаимных взглядов друг на друга этих героев, на экране у зрителя сложится такое же представление о ходе события, как если бы он сам наблюдал это в жизни своими глазами. Такая организация съемки и такое конструирование пространства на экране дают возможность точно и легко ориентироваться зрителю во взаимодействии объектов между собой в общем для них пространстве.

Правило монтажа по ориентации в пространстве гласит: съемка двух объектов, взаимодействующих друг с другом, должна производиться строго с одной стороны от линии их взаимодействия (рис. 24).

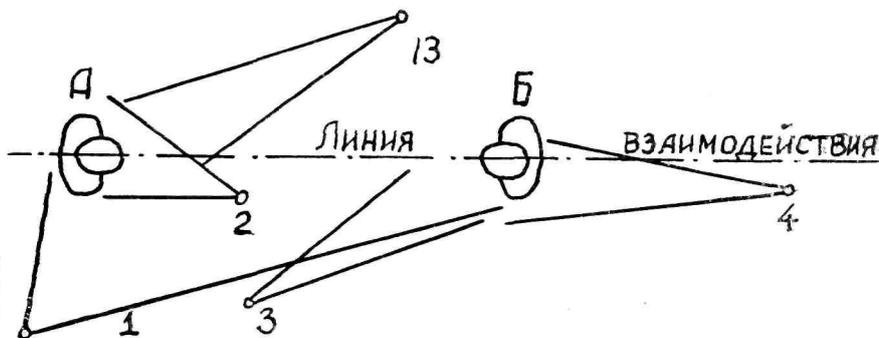


Рис. 24.

Все точки съемки выбраны точно, кроме 1о-и.

Это правило распространяется на любые взаимодействующие объекты. Художник и холст, на котором он рисует. Танк и пушка, которая по нему стреляет. Журавль и лягушка, которая пытается от него убежать.

Рассмотрим случай, когда режиссер решил все же перейти «запретную» линию взаимодействия «показать событие с другой стороны». Будем считать, что для этого у него были достаточно веские творческие основания. Как быть, чтобы для зрителя осталось выполненным условие комфортного

восприятия, чтобы зритель не запутался в экранном пространстве? На этот вопрос — два ответа.  
1-й вариант (рис. 25).

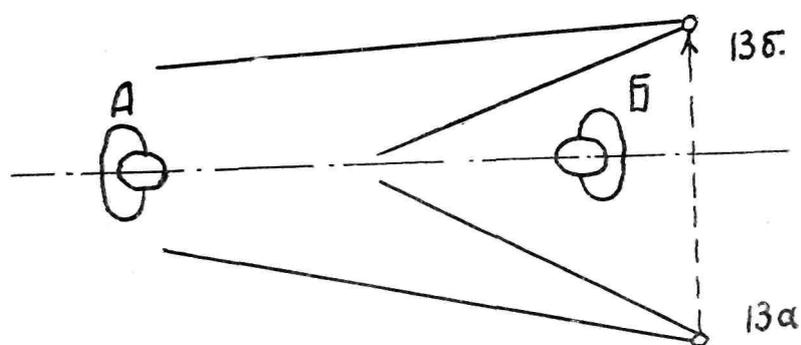


Рис. 25.

Камера во время съемки пересекает линию взаимодействия, и изменение ориентации объектов в пространстве происходит 'на глазах у зрителя. Далее съемку кадров №№ 14, 15, 16 и т. д. нужно вести уже только с верхней части съемочной площадки от линии взаимодействия, если смотреть на план.  
2-й вариант (рис. 26).

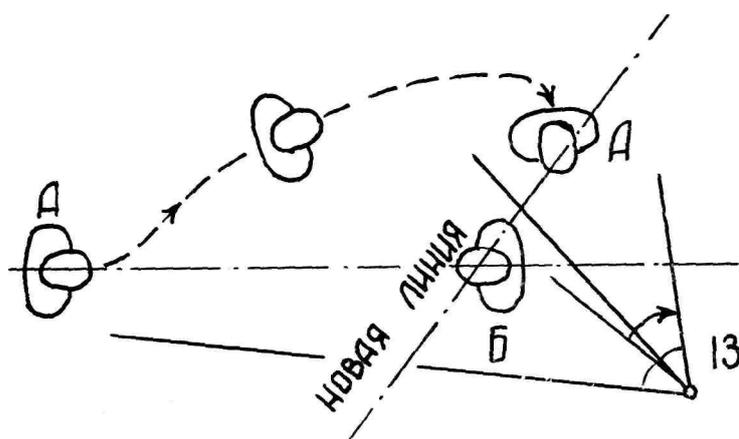


Рис. 26.

Во втором случае изменения расположения объектов в пространстве тоже происходят в процессе съемки кадра № 13. Но причиной такого изменения служит не движение камеры, а перемещение героя. Камера остается на месте и лишь продолжает держать его в кадре, панорамируя за Арбузовым. Вместе с движением героя перемещалась линия его взаимодействия с Брюквинным, и в момент, когда Арбузов пересек линию «камера — Брюквин», произошло изменение расположения людей на экране — Арбузов оказался справа, а Брюквин — слева. Во втором варианте камеру можно остановить даже раньше (рис. 27), в момент, когда Арбузов пересечет линию «камера — Брюквин». После этого съемку нужно вести, ориентируясь на новую линию взаимодействия.

В случае, когда в сцене или событии участвуют два человека или объекта, все достаточно просто. По мере увеличения количества взаимодействующих людей соблюдать монтажность кадров при съемке становится сложнее.

Беседу ведут три человека. Какие точки съемки выбраны ошибочно, отчего в результате монтажа зритель теряет ориентацию, где кто сидит и кто на кого смотрит?

Нужно обратить внимание на то, что камера, казалось бы, во всех случаях стояла правильно, то есть по одну сторону от линии взаимодействия ближайших к ней людей: Брюквина и Вер-мишелева (рис. 28).

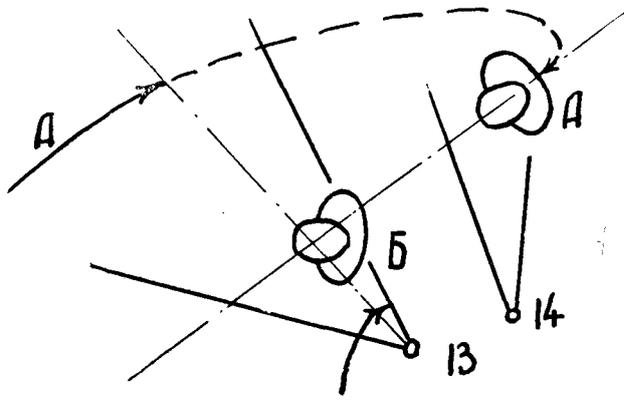


Рис. 27.

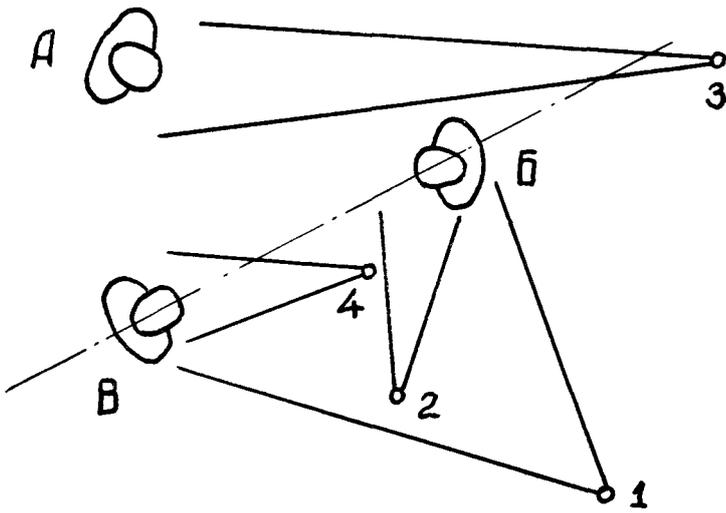


Рис. 28.

Переведем результаты расстановки точек съемки в раскадровку. Если кадры 1 и 2 соответствуют правильной трактовке сцены, то 3-й — явно противоречит. Арбузов,

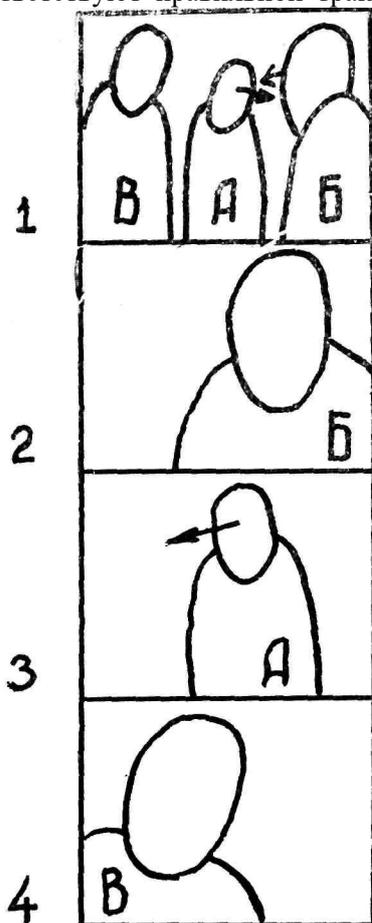


Рис. 29.

который в действительности смотрит на Брюквина, на экране в результате нашей съемки изменил объект своего внимания и смотрит на Вермишелева (рис. 29).

Ошибка вскрывается просто, как только проводятся все три линии взаимодействия в нашей несложной сцене (рис. 30). Точка 3 оказалась за линией взаимодействия II—II по отношению ко всем другим точкам съемки.

Вопрос, как расположить камеры, решается просто, если ограничить зону выбора точек двумя ближайшими линиями взаимодействия героев, как на следующем плане. В этом случае можно вести съемку из любой одной зоны, кроме заштрихованных, и режиссеру можно не думать о возможной монтажной ошибке. Это очень важно для хроникеров, когда нет времени на мысленную проверку монтажной точности съемки (рис. 31).

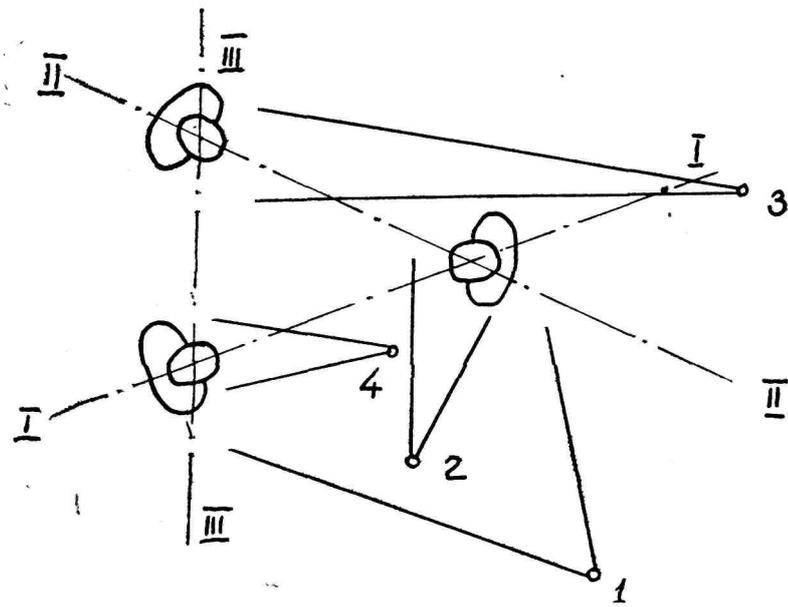


Рис. 30.

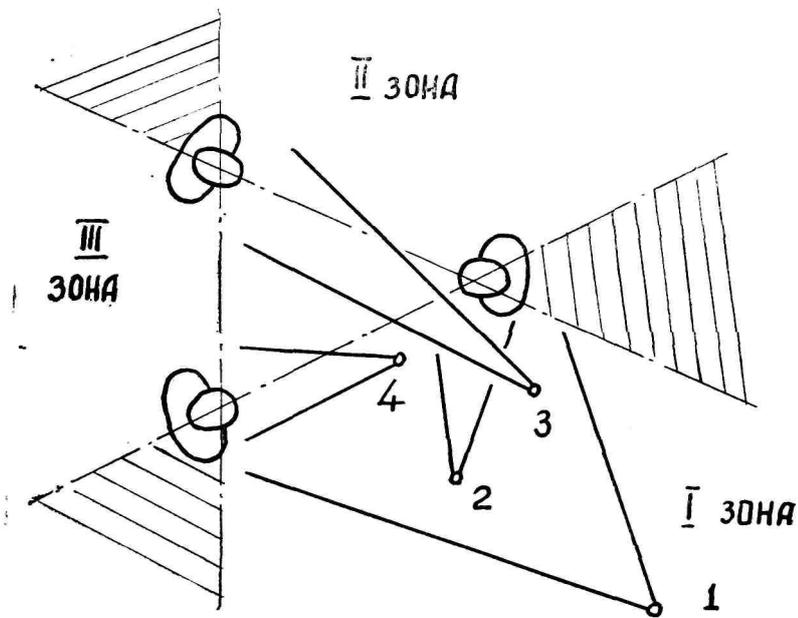


Рис. 31.

На основе этого же принципа ориентации в пространстве решается и следующая сцена. Идет заседание - в огромном зале. Сидит за длинным столом президиум. На трибуне выступает^ оратор. Широкий зал с несколькими проходами полон слушателей. Перед творчески работающим хроникером возникает серьезная задача не повториться в композициях десятков кадров, отражающих ход работы собрания. Ситуация весьма характерная для телевидения. Ответьте на вопрос: какие точки съемки режиссер выбрал без учета принципа ориентации в пространстве (рис. 32)?

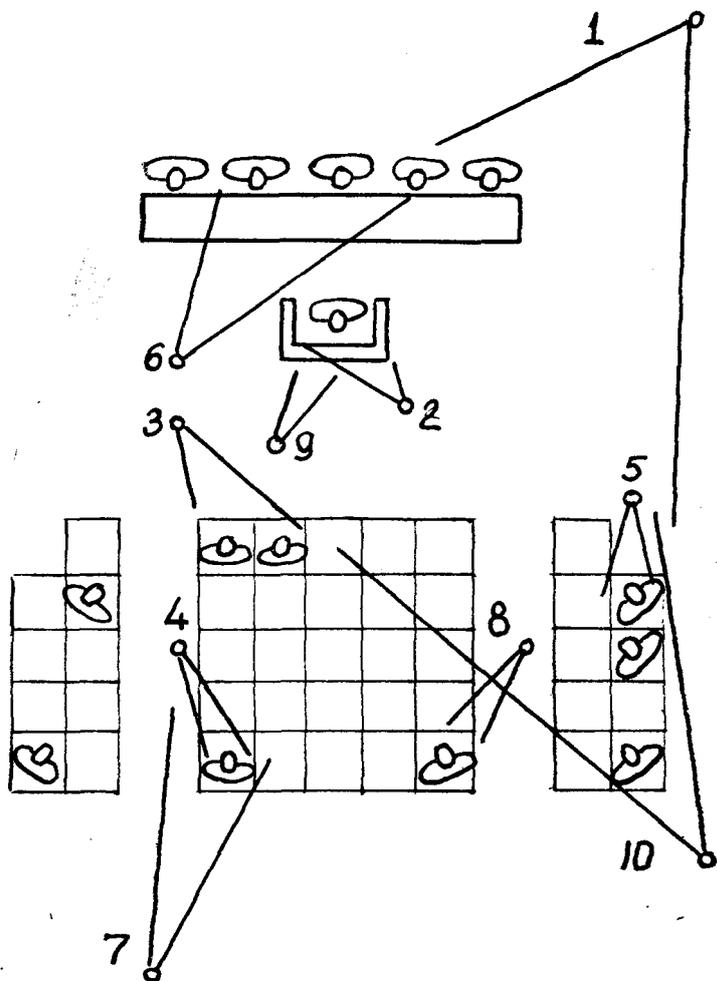
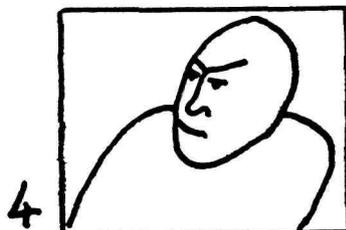
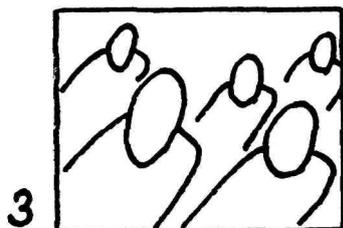
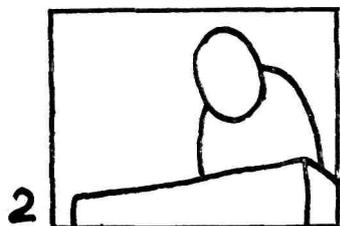
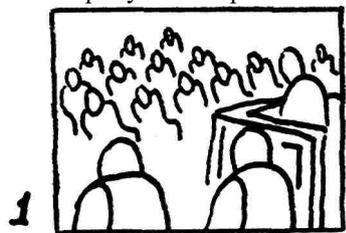


Рис. 32.

Единственный способ разобраться в этой сложной схеме съемки— нарисовать раскадровку. Так и поступим (рис. 33а, 33б).  
Кадр 1-й. Выступающий на трибуне смотрит в зал. Его взгляд направлен справа налево. Слушатели смотрят на



него. Их взгляд обращен слева направо.

Кадр 2-й. Оратор на трибуне лицом к залу. Его взгляд — справа налево.

Кадр 3-й. Два слушателя на переднем плане. Их взгляд получился обращенным в затылок оратора. Такое положение слушателей зритель не поймет.

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

Кадр 5-й. Другой слушатель, но смотрящий в лицо предыдущего. Попробуйте определить, где президиум!

Рис. 33а.

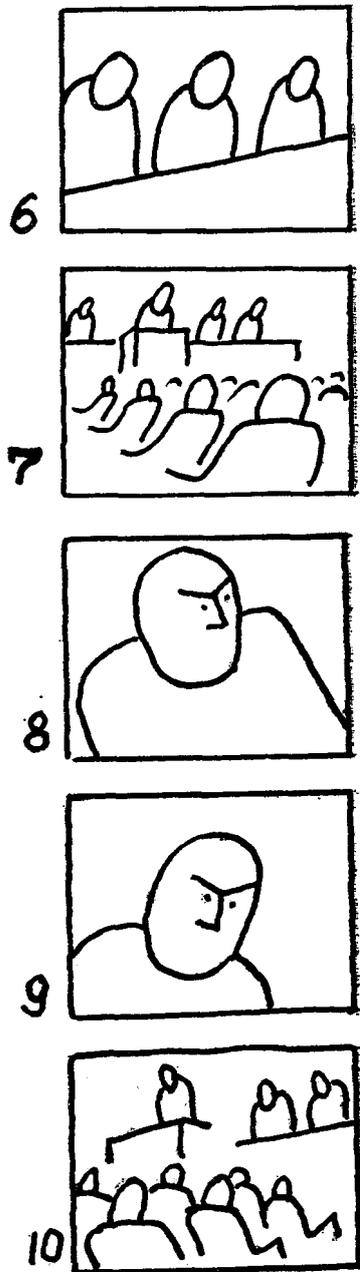


Рис. 336.

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

Кадр 7-й. Общий план зала. Оратор смотрит слева направо, зал ориентирован в кадре лицом справа налево. Обратная ситуация по отношению к первому кадру.

Кадр 8-й. Крупный план слушателя. Не монтируется с предыдущим кадром.

Кадр 9-й. Крупный план оратора. Его взгляд направлен в спину слушателя. Не монтируется.

Кадр 10-й. Общий план зала. Взаимное направление взглядов зала и президиума, как в кадре 1-м. С предшествующим кадром не монтируется.

Что же произошло? Какие допущены ошибки и как их устранить?

Кадры 1-й, 2-й, 5-й, 8-й и 10-й сняты с точек, расположенных по одну сторону от линии взаимодействия «зал — оратор», а кадры 3-й, 4-й, 6-й, 7-й и 9-й с точек, находящихся по другую сторону от этой линии.

В таких случаях обычно пользуются самым простым способом. Оператор и режиссер следят за тем, чтобы взгляды членов президиума, оратора и сидящих в зале соответствовали какому-то одному избранному ими основному направлению. Если за такое направление принято взаимное расположение действующих лиц в кадре 1-м, то во всех остальных оно остается таким же: для президиума и оратора — справа налево, для слушателей — слева направо. Соблюдать этот принцип нетрудно, главное, чтобы взгляд оратора в любом кадре, где он снят, проходил слева от камеры (рис. 34), а взгляд сидящих в зале — справа от аппарата (рис. 35).

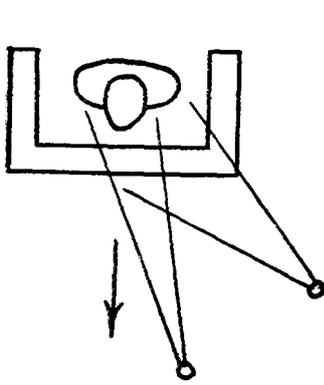


Рис. 34.

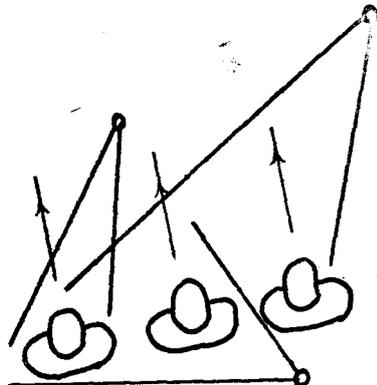


Рис. 35.

Такой элементарный подход к съемке гарантирует грамотное монтажное решение по принципу ориентации в пространстве.

Можно предвидеть, как это не раз бывало на съемке, что оператор, особо кичащийся своим «творческим началом», на требование режиссера провести съемку, соблюдая этот принцип, взорвется от негодования. Он заявит, что режиссер узурпирует его право на творческую свободу и т. д.

Такому оператору режиссер может предложить следующий «компромисс».

Например, в кадре 3-м камера может пересечь во время съемки линию взаимодействия (рис. 36).

Простейший прием — и ущемленное самолюбие оператора получает сатисфакцию. Но при этом стоит произвести обратное пересечение линии взаимодействия в кадре 7-м. Кроме того, кадр 5-й поставить после кадра 7-го или исключить совсем. Кадр 9-й поставить между 4-м и 6-м. Такое монтажное решение не свяжет творческой свободы самого «задиристого» оператора, но потребует от него проявления более высокого профессионального мастерства в постановке света и движения с камерой.

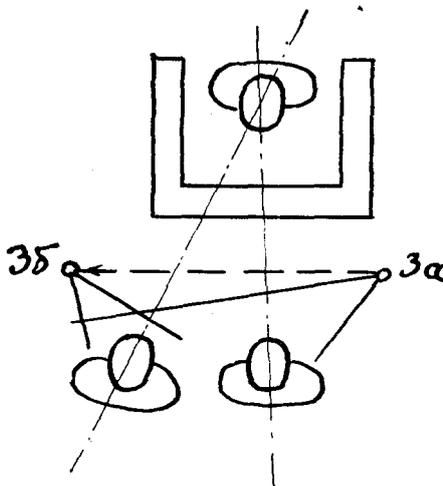


Рис. 36.

И еще один прием, позволяющий соблюдать монтажный принцип ориентации в пространстве.

За столом «12 разгневанных мужчин». Идет напряженный спор. Режиссеру для выразительного решения сцены нужно выхватывать крупные и средние планы героев, сидящих на разных концах стола. Если провести линии взаимодействия на плане съемочной площадки, легко запутаться. Их окажется слишком много. Как быть? Как расставить точки съемки (рис. 37)?

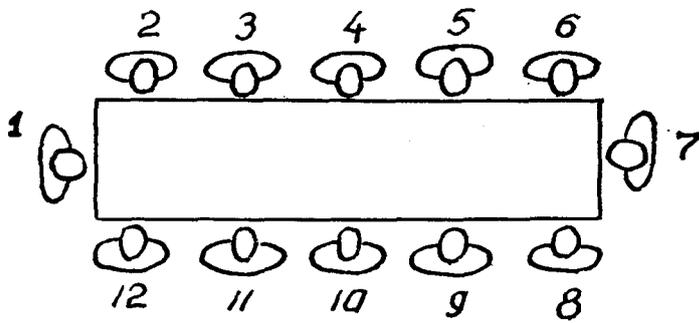


Рис. 37.

Во-первых, следует помнить, что мы ведем разговор о стыке двух соседних в монтаже кадров. Именно соседние, стоящие один за другим планы в момент стыка должны соответствовать ком-фортным условиям восприятия. Во-вторых, каждая сложная сценка может быть разбита на куски, монтажное решение которых не трудно выбрать, опираясь на простейшие приемы КОТОРЫХ не

Во втором случае возникнет задача «чистого», точного по монтажу стыка последнего плана, скажем, первого куска и первого плана второго куска. А удалось ли ее решить, легко обнаруживается в раскадровке и плане мизансцены.

Но осталась нерассмотренной еще одна из типичных СИТУАЦИЙ которая возникает при съемке многолюдных сцен Действие к примеру, может развиваться: 5-й вел спор с 9-ми для подтвержде-ния своих аргументов обратился к 12-му. Камера стояла в этот момент как раз между 9-м и 12-м (рис 38)

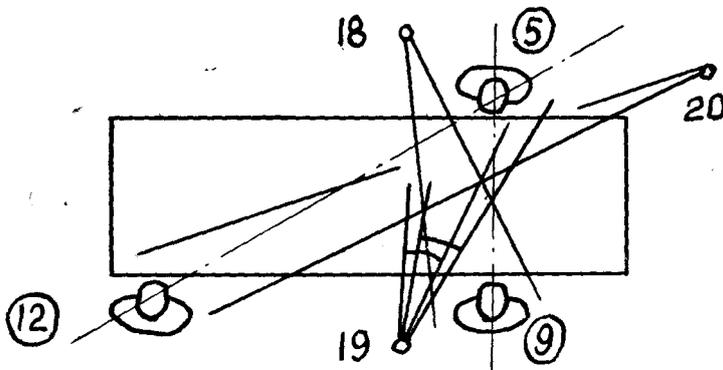


Рис. 38.

переброска взгляда 5-го с одной стороны камеры на другую. В начале плана 5-й смотрел вправо от камеры а в конце взгляд его оказался по левую сторону от объектива. Это случилось в кадре 19-м.

Если мы вели съемки спора 5-го и 9-го, ориентируясь на их линию взаимодействия, то после перевода юг^да возникла новая линия взаимодействия между 5-м и 12-м. Изменение произошло внутри одного кадра. А внутри кадра в процессе съемки когда зритель видит само изменение, допустимо все что угодно' т.е. в таких условиях, которые должен соблюдать режиссер' ния что ПЛАНЕ ПЛана\_ Чтобы Не ждалось ложного впечатле-

в раскадровке допущена ошибка, обязательно рисуется начало и конец действия в таком кадре (19-й «а» и «б») (рис

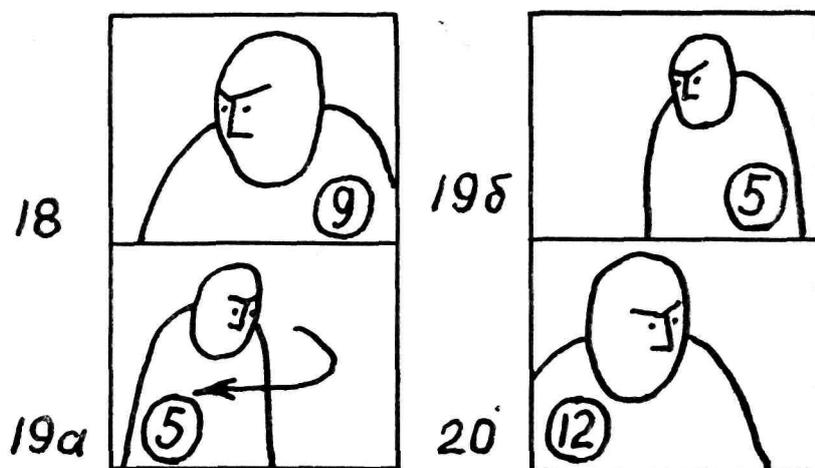


Рис. 39.

И хотя мы поставили камеру, казалось бы, ошибочно по отношению к линии 5-й—9-й, на экране будет точное монтажное решение. Новая линия взаимодействия 5-й—12-й становится как бы главной линией отсчета и на дальнейшую съемку. И такой монтажный переход зритель воспринимает как естественный.

Для режиссера игрового кино не составит сложности запланировать такой переход, а хроникер, для которого подобный ход события может оказаться неожиданным, должен настолько свободно ориентироваться в монтажном сложении кадров, чтобы мгновенно перестроиться на новые позиции.

Характерный случай для съемочного процесса. Идет 15-й съемочный день. Завершается работа над сценой, которая была прервана на 10 дней. Герой должен произнести реплику или отыграть действие руками и в этот момент смотреть на своего противника. Стоит заряженная камера, горит свет, перед объективом томится актер, а группа ведет мучительный спор: куда должен смотреть герой — вправо от аппарата или влево. Спорят все, включая ассистентов. В лучшем случае дело кончается тем, что снимаются два варианта, в худшем — ошибкой в монтаже и потерей цельности развития действия сцены.

Эпигоны «свободного» монтажа, а такие чаще всего встречаются в молодежной среде, по поводу соблюдения принципа ориентации в пространстве рассуждают иногда так: «Как бы я ни снял, зритель все равно угадает, кто на экране».

Однако плох тот режиссер, в картине которого зритель по краю стола в кадре угадывает, что на экране члены президиума, а по форме кресел за спиной догадывается, что перед ним — слушатели (в сцене заседания)...

Для тех, кого не устраивает принцип «угадайки», можно дать

еще ряд рекомендаций. При съемке нескольких беседующих людей нужно помнить, что все они отличаются друг от друга мелкими деталями лица, костюма, прически. И при съемке нескольких планов этой беседы лучше, в соответствии с драматургией сцены, снимать каждый следующий план с существенным отличием по крупности от предыдущего, а это значит распространить принцип монтажа по крупности и на съемку некоторых разных, но похожих объектов.

И еще: взгляд человека, направленный чуть правее вскользь от объектива или чуть левее, будет восприниматься зрителем как взгляд, направленный вправо или влево. А человек, лицо которого обращено вправо, а глаза повернуты влево от оси аппарата, будет воспринят зрителем как смотрящий влево. Направление взгляда остается решающим фактором и в таких случаях.

### Монтаж по направлению движения объекта в кадре

Сначала задача, которую когда-то предлагал студентам один из преподавателей ВГИКа (рис. 40).

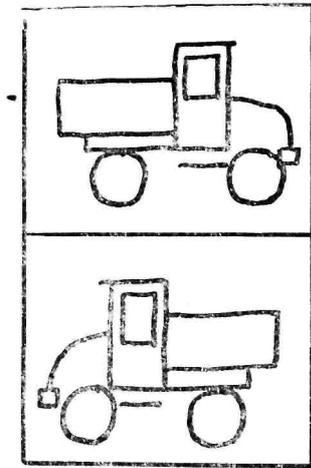


Рис. 40.

Смонтируются ли эти два плана? Будет ли этот стык удовлетворять нашим монтажным требованиям? Ответ однозначен: нет!

Ощущение, которое будет испытывать зритель от стыка этих кадров, можно сравнить с впечатлением, которое остается от столкновения с неожиданно открывшейся перед вами коридорной дверью.

Появление на экране кадра с автомобилем, движущимся навстречу первому, сработает как «удар дверью» по глазам. Шишки на лбу не останутся, но из восприятия выпадет какой-то кусок развития действия на экране. Зрителю потребуется некоторое время на то, чтобы прийти в себя после «удара» и приспособиться к новому движению объекта. За этим эффектом стоит, как можно догадаться, особенность человеческого восприятия, проявляющаяся в инерции нашего взгляда.

Какой же нужно снять промежуточный кадр с той же машиной, чтобы смонтировались эти два плана?

Да, нужно снять кадр, в котором автомобиль движется на нас или от нас. В раскадровке это выглядит так (рис. 41):

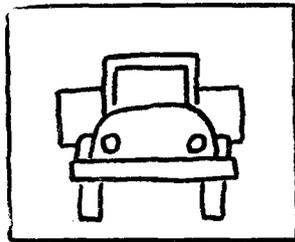


Рис. 41.

Присмотритесь более внимательно к трем кадрам автомобиля. Что-то не очень гладко выглядит предложенная последовательность (рис. 42).

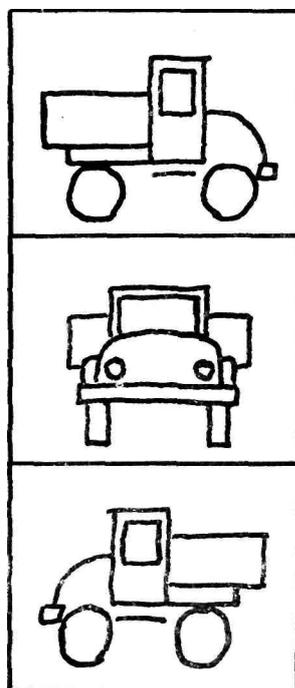


Рис. 42.

Если вспомнить принцип монтажа по крупности, то одно объяснение находится сразу: планы по масштабу одинаковы. Это их качество сразу снижает «мягкость» стыка. Но есть и второе ка-

чество, которое делает переходы от кадра к кадру достаточно грубыми: направления движения в этих кадрах резко отличаются. В первом плане машина едет направо и наш глаз, следя за ней, тоже движется направо. Во втором плане автомобиль едет на нас. На экране ярко выраженного движения нет, наоборот, грузовик будет восприниматься сначала как неподвижный. А если его снять короткофокусной оптикой, то на экране получится энергичное движение на камеру. В любом из двух вариантов зритель при переходе с кадра на кадр ощутит остановку движения на экране, а потом будет вынужден пристраиваться к новому характеру движения грузовика. Подобное впечатление возникнет у зрителя и на стыке второго кадра с третьим.

Сейчас уместно напомнить еще один совет, высказанный чуть раньше. Всякое резкое изменение в действии, которое происходит на экране, лучше показать зрителю внутри одного кадра. Следуя этому совету, нужно снять промежуточный кадр так, как показано на следующем рисунке (рис. 43):

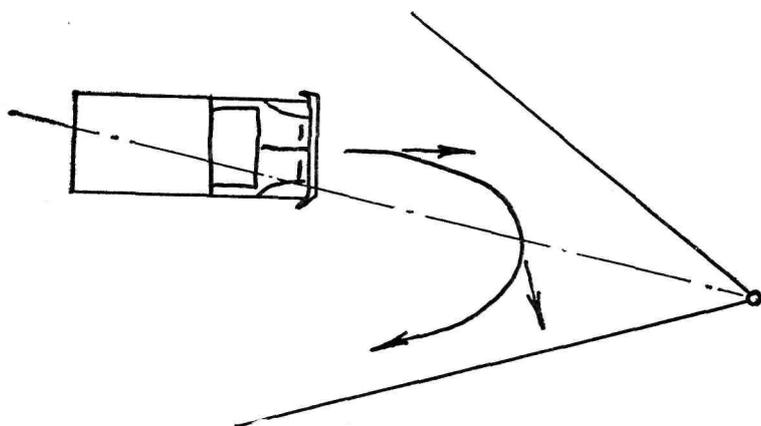


Рис. 43.

Тогда начало и конец кадра № 2 будут хорошо стыковаться с предыдущим и последующим планами (рис. 44).

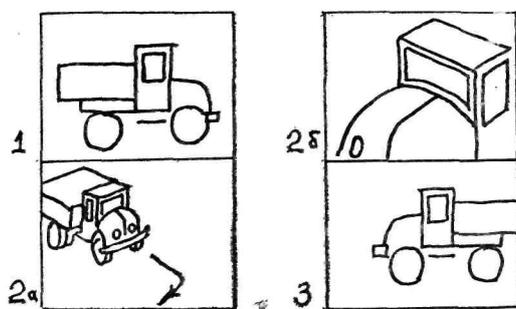


Рис. 44.

Разворот изменение направления движения машины, произошел на глазах у зрителя, и кадры стали монтироваться «чисто».

Для того чтобы уяснить суть принципа, воспользуемся условным изображением. Движение машины на экране в раскадровке можно выразить стрелкой. Так как объекты могут двигаться во всех четырех направлениях, то для полной свободы и графической ясности разобьем плоскость экрана на четверти. И все стрелки будем рисовать исходящими из центра (рис. 45).

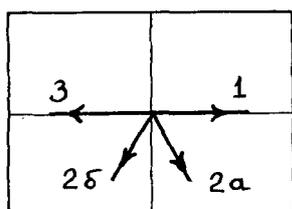


Рис. 45.

Так [выглядят в схематическом изображении три кадра с движущейся машиной.

Общее правило связано с запретом пересечения вертикальной линии на стыке кадров.

Если, скажем, грузовик снят движущимся по направлению от камеры, но чуть влево, то такой кадр никак не смонтируется со следующим, в котором та же машина едет от нас, но чуть вправо, даже при соблюдении всех других условий монтажа (рис. 46).

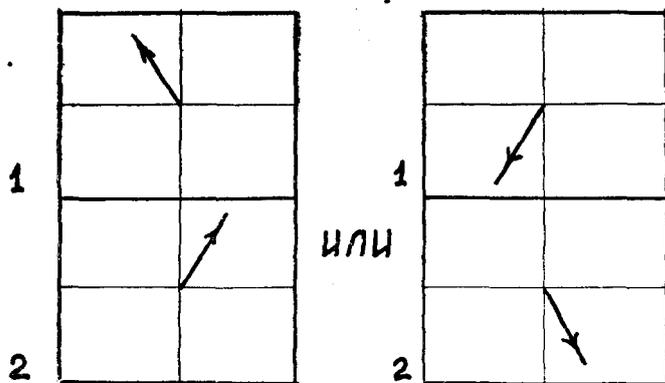


Рис. 46.

Такое изменение направления движения при стыке кадров всегда создает ощущение «рывка» на экране.

Не менее важно знать, что перемена движения вправо на движение влево мгновенно наполняется смыслом, «столковывается зрителем как поворот в сюжете. Если на экране человек все время шел по улицам города вправо и зритель знает, что он шел из дома, то когда вдруг герой пойдет на экране влево, естественно, зритель подумает, что он что-то забыл и возвращается обратно.

Если наступающая конница двигалась на экране влево, а потом вдруг поскакала вправо, зритель мгновенно сделает вывод: испугались, отступают. Такой переход приведет к искажению режиссерского замысла. Но если изменение направления произошло на глазах у зрителя и он видел причину этого изменения (изгиб дороги, поворот улицы и т. д), то обратного толкования действия уже не возникает.

Для комфортного восприятия стыка кадров изменение направления движения объекта в графическом выражении на экране не должно превышать угол в  $90^\circ$  и ни в коем случае не может меняться с правого на левое (рис. 47).

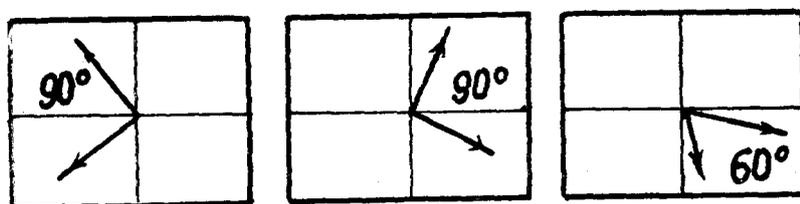


Рис. 47.

Третий вариант дает самый гладкий стык. Стрелки, выражающие направление движения, заключены в одной из четвертей экрана.

Ошибки в монтаже подстерегают режиссера и оператора на каждом шагу съемок.

Вернулся актер с гастролей, продолжается прерванная работа над сценкой прохода по улице. Но съемки идут уже в другом городе. Оператор нашел великолепный уголок, который точно передает настроение при съемке в режиме, выбрал точку. Приехала на место группа. Поставили камеру. Если режиссер не вспомнит о нужном направлении движения героя, тогда его ждут сложности на монтажном столе и ослабление эмоционального воздействия сцены. Если он обнаружит, что оператор не учел направление движения при выборе мизансцены, возникнет конфликт, потому что с другой точки задуманный изобразительный эффект воспроизвести нельзя.

Кто виноват? Оба! Оператор не подумал о монтаже, когда выбирал точку. Режиссер поленился поехать на предварительный осмотр и не участвовал в разработке мизансцены.

Движение на экране представляет собой одну из главных форм развития действия в фильме. Через поступки героев, проявляющиеся в движении, в обширном искусственно сконструированном режиссером пространстве, часто выражается смысл сцены или эпизода, происходит развитие сюжета или мысли автора. Герой может лететь на самолете и ехать на ишаке, ползти по земле и плыть на яхте. И если ему для достижения цели потребовалось сменить несколько видов транспорта, то кадры разных объектов, но движущихся в одном направлении, последовательно смонтированные на экране, будут выражать движение героя к первоначальной цели. А всякая смена направления движения будет трактоваться зрителем как принятие героем нового решения и движение к новой цели.

Таким образом, этот принцип предусматривает не только условие комфортности восприятия, но и служит средством выражения авторского замысла.

#### Монтаж по фазе движущихся в кадре объектов

Каждый из принципов монтажа внутри одной сцены должен быть известен режиссеру до съемок и

учтен при построении мизансцен и выборе точки расположения камеры. Монтаж по фазе тем более должен быть учтен еще во время съемки.

У вращающегося гладкого колеса нельзя выделить какую-нибудь самостоятельную, циклически повторяющуюся фазу. Но стоит на/нести на *колесо* красное пятно, как в *его* вращении можно будет выделить различные фазы: фазу, когда пятно наверху, фазу, когда пятно справа, и т. д.

Представьте, что вам следует снять в парке эпизод с колесом обозрения. Неважно, документалист вы, режиссер игрового кино или мультипликатор. Важно, как вы будете соблюдать принцип монтажа по фазе движущихся объектов.

Корзинка, в которой сидят герои, красного цвета. Второй красной нет. Она медленно поднимается вверх, но еще находится в нижней левой четверти колеса — дальний план. В этом кадре красная корзинка проходит горизонтальный диаметр и приближается к верхней точке. Откуда-то слышен женский голос: «Петя, Петечка, мне страшно!»

Следует монтажный стык — и на экране общий план (рис. 48, кадр № 2).

На склейке кадра № 1 с кадром № 2 можно вырезать или, говоря точнее, опустить часть движения корзинки. Но для зрителя необходимо соблюдение того, что по фазе движения красная корзинка находится в левой верхней четверти круга и продолжает двигаться в том же направлении. На схеме стрелкой подчеркнут участок круга, по которому перемещение объекта не обязательно показывать зрителю на экране (рис. 49).

Сцена развивается дальше.

Подул ветер, корзинки стали раскачиваться еще больше. Кто-то взвизгнул:

— Ой, я падаю!

Переход на 1-й средний план (кадр № 3).

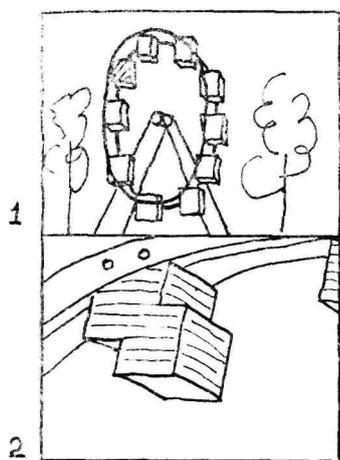


Рис. 48.

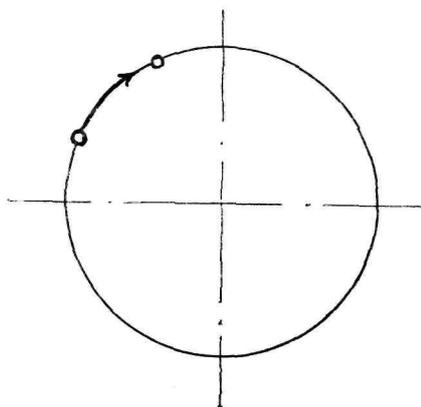


Рис. 49.

За частой решеткой корзинки, через которую не просунешь и головы, женский силуэт метнулся к мужскому.

— Петя, держи меня крепче! Петя...

По интонации других голосов, что вплетаются в отчетливую речь наших героев, становится ясно, какое паническое состояние царит на вершине колеса (рис. 50).

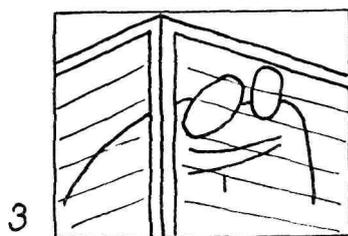


Рис. 50.

Чтобы сократить время развития действия, можно вставить смысловую перебивку: у билетной кассы стоят желающие прокатиться на колесе обозрения. Они, улыбаясь, смотрят вверх, явно не одобряя поведение пары (рис. 51, кадр № 4).

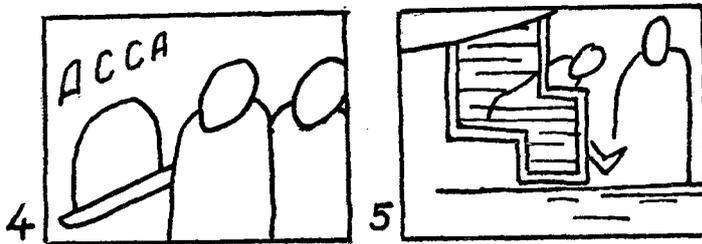


Рис. 51.

Кадр № 5. Красная корзинка останавливается у нижней площадки. Из нее выходят герои. Молодой человек подает руку своей девушке. Та неуверенно ступает правой ногой на твердый помост (общий).

Кадр № 6 (дальний пл.). Героине стыдно за свою слабость; она, не поднимая глаз, выходит из корзинки и с опущенной головой покидает помост.

На стыке кадров 5-го и 6-го снова возникает необходимость соблюдать принцип продолжения фазы движения, в данном случае людей. Если в кадре № 5 девушка уже ступила на помост и ее фигура начала выпрямляться и разворачиваться к выходу, то в кадре № 6 движение должно продолжиться в развитии той же фазы физического действия (рис. 52).

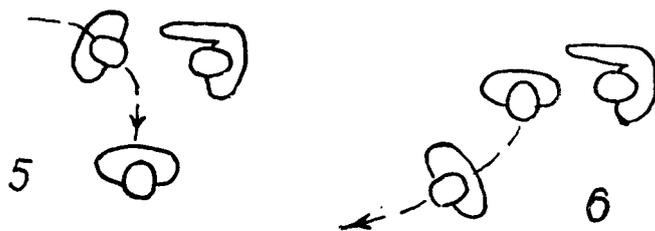


Рис. 52.

Камера в кадре № 6 провожает панорамой молодую пару до среднего плана.

В игровом кино для простоты и точности выполнения стыка кадров № 5 и № 6 съемку проводят с захлестами. Это значит, что часть действия, на которое придется склейка, снимают два раза: в конце кадра № 5 и в начале кадра № 6.

Кадр № 7. Дальний план. Удаляются в парк герои. Девушка так и не поднимает головы (рис. 53).

Кадры 6-й и 7-й стыкуются просто и легко. Принцип монтажа по крупности выполнен точно. Думать больше не о чем, не правда ли?

Ошибаетесь. Если в момент завершения кадра 6-го герои в шаге начали наступать на правую ногу, а в кадре 7-м наоборот, зритель, может быть, и не поймет, в чем состояла ошибка в монтаже, но испытает ощущение сбоя темпа развития сцены.

Соблюдение на стыках кадров фазы шага особенно ощутимо при монтаже кадров идущего строя солдат и героя в этом строю. Даже если в одном из кадров не видны ноги, то по движению рук и плеч героя будет отчетливо ощущаться несовпадение фазы движения. То же самое относится к монтажу кадров скачущей лошади и всех других объектов, движение которых имеет циклический характер.

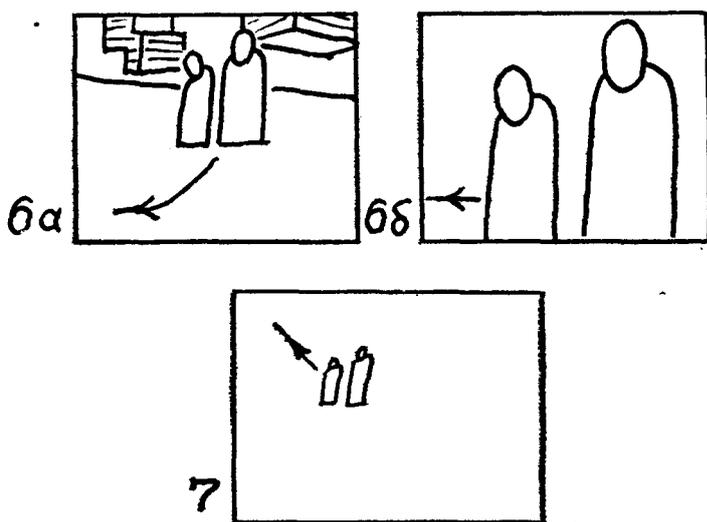


Рис. 53.

## Монтаж по темпу движущихся объектов

Призовем на помощь воображение.

Обиженная судьбой героиня бежит по городу. По одной улице, по другой, по набережной, через площадь вбегает на мост.

Что сложного в этой съемке? Казалось бы, принцип соблюдения направления движения известен, ставь камеру и снимай. Все верно.

Но и здесь присутствует некоторое «но». Актриса во всех кадрах должна бежать с одной скоростью. В математической трак-ТОВКе частота ее шагов в каждую секунду на экране должна быть одной и той же, она должна с одной и той же частотой перебирать ногами. Допустим, в кадре № 2 она делала 4 шага в секунду, а в кадре № 3 она делает только 2 шага в секунду.

Зритель сразу это заметит и сделает вывод: героиня принимает новое решение, она заколебалась, стоит ли ей бежать к первоначально выбранной цели.

Стык кадров с движением в разном темпе не будет означать продолжение действия, а станет выражать (именно выражать) перемену в ходе событий на экране, но это выражение изменения будет не лучшим режиссерским решением.

В таких случаях темп должен меняться от кадра к кадру с замедлением, которое видит зритель в процессе развития действия внутри плана. Он может ускоряться от кадра к кадру, но не должен резко отличаться при переходе на следующий план.

Вспомните пробег Вероники у М. Калатозова в фильме «Летят журавли». Несколько планов подряд Вероника бежит по улицам города, не меняя темпа. И затем в кадре происходит резкая остановка на мосту. На протяжении всей монтажной фразы темп сохраняется единый. (Понятие темп в кино не следует путать с понятием ритм. О нем разговор особый).

А можно ли говорить о темпе движения, если объект не имеет цикличности в движении? Когда едет автомобиль или по морю движется катер, они ногами не семят. Применимо ли к ним понятие темпа движения на экране?

Безусловно. Только выразителем темпа становится не частота совершения каких-либо циклических движений, а скорость перемещения объекта относительно фона или скорость перемещения, скажем, автомобиля относительно рамки кадра.

Когда автор был еще начинающим режиссером, у него произошел досадный случай. Снимался один из кадров прохода героя по бульвару. Оператор выбрал статичный кадр, наметил мизансцену. Я не согласился с его предложением, потому что всего пять шагов мог сделать актер в этом статичном кадре. Он оказывался слишком коротким. Оператор меня убеждал: «Ну, посмотри, какая (великолепная композиция. Давай снимем, пусть актер идет чуть помедленней».

Композиция была отличная — я согласился. Кадр сняли. Он был склеен в монтажной подборке сцены и, увы, оказался «чужим» в этой монтажной фразе. По темпу прохода актера он не согласовывался ни с предыдущими, ни с последующими. Его пришлось выбросить.

В подобных ситуациях режиссеру лучше проявить твердость, чтобы не тратить пленку попусту.

Итак, существуют два варианта, в которых могут проявиться различия в темпе движения объекта в соседних кадрах: когда оба кадра снимаются статично и скорость объекта проявляется в движении по отношению к рамкам кадров и когда оба кадра снимаются движущимся аппаратом (с неподвижной точки панорамой или с движущейся точки, так называемой панорамой слежения). Во втором случае условной системой координат для измерения скорости будет фон, на котором перемещается объект в кадре.

По каким причинам может произойти резкое, неприятное для восприятия зрителя, изменение темпа движения объекта в статичном кадре (рис. 54)?

По изображенным схемам можно догадаться, что время, которое потребуется машине на то, чтобы пересечь кадр, будет отличаться одно от другого в три раза. В кадре № 1 автомобиль будет находиться на экране чуть больше 3-х секунд, а в кадре № 2 — только 1 секунду. Для зрителя расстояние от левой до правой границы экрана как бы одинаково. А время для преодоления этого условно равного расстояния уменьшается в три раза. И у зрителя возникнет впечатление, что машина во втором кадре стала двигаться в три раза быстрее. А такое не может случиться в реальной действительности мгновенно. Для увеличения скорости машине нужно время на разгон. На экране в результате такого стыка кадров возникнет ирреальная

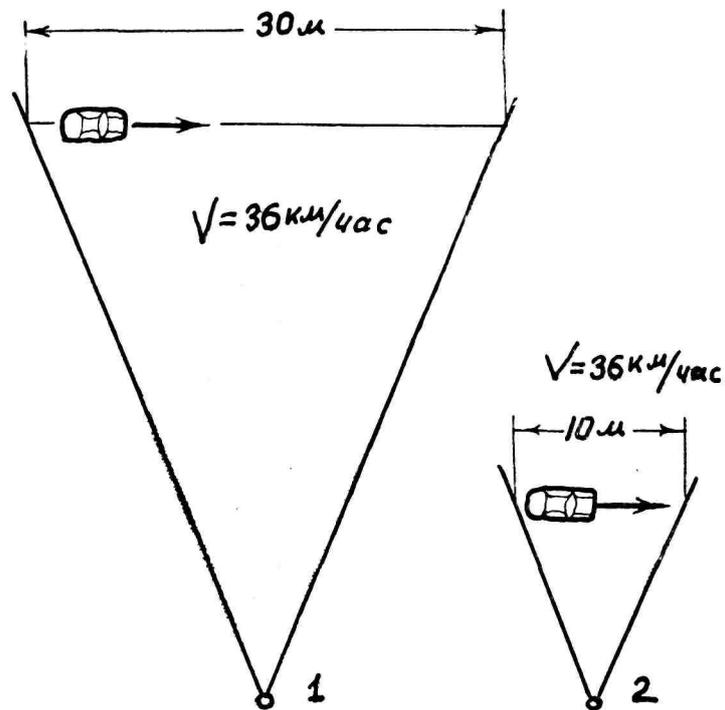


Рис. 54.

ситуация, зритель отка

жется верить в правдивость дальнейших событий. И он имеет на это право, если режиссер не выполнит условий комфортности **стыка**.

**Как же поступать в подобных случаях?**

Ответ будет весьма прост (рис. 55). Чтобы выполнить в дан-

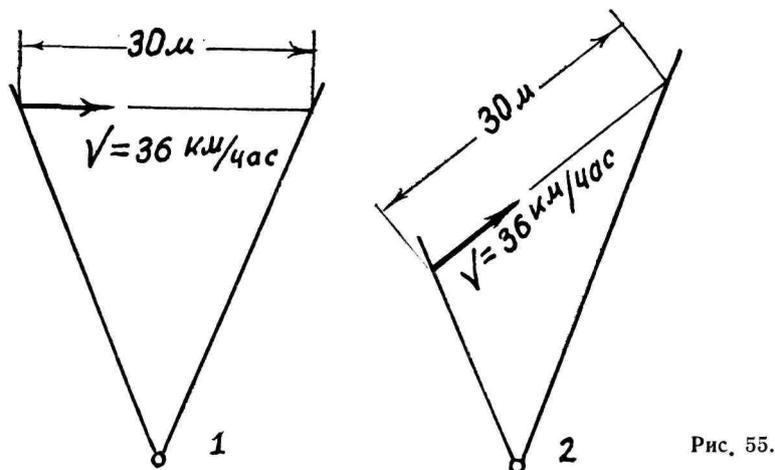


Рис. 55.

ном случае два условия комфортного монтажа (по крупности и по темпу), необходимо путь движения автомобиля в кадре (при той же скорости) сделать равным или почти равным тому, который машина проделала в предыдущем кадре (рис. 56).

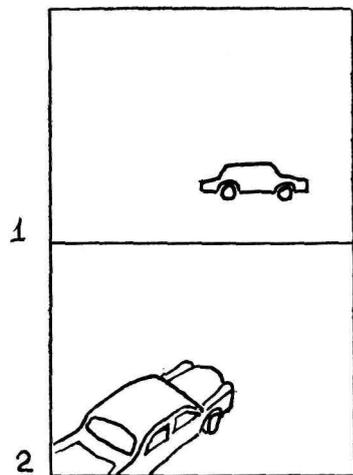


Рис. 56.

Композиции соседних кадров на стыке будут выглядеть примерно так. Переход с одного кадра на другой для зрителя окажется «мягким», а по смыслу действие будет развиваться дальше без изменений.

Когда оба кадра снимаются панорамой слежения, то для зрителя возможное нарушение единства темпа движения произойдет, если объект внимания будет находиться от камеры и а существенно меньшем расстоянии, а удаление фона от аппарата останется прежним или увеличится (рис. 57).

В первом кадре яхта будет медленно двигаться по отношению к фону, и у зрителя создастся впечатление, что парус плавно несет судно по волнам. А во втором кадре, где на фоне будет та же гора с лесом, зрителю покажется, что яхта стремительно мчится по водной глади, хотя на самом деле скорость судна будет одинаковой. Только для зрителя скорость движения как бы резко возрастет при переходе с кадра на кадр (рис. 58).

Выход один — приблизиться с аппаратом к яхте.

Поставив на камеру длиннофокусный объектив, также нельзя снять укрупнение к первому кадру. И в этом случае скорость перемещения фона по экрану увеличится и притом в несколько раз.

Остается вопрос: как можно совместить статичный кадр с движущимся в нем объектом, с кадром, который снят панорамой слежения. Об этом на стр. 65.

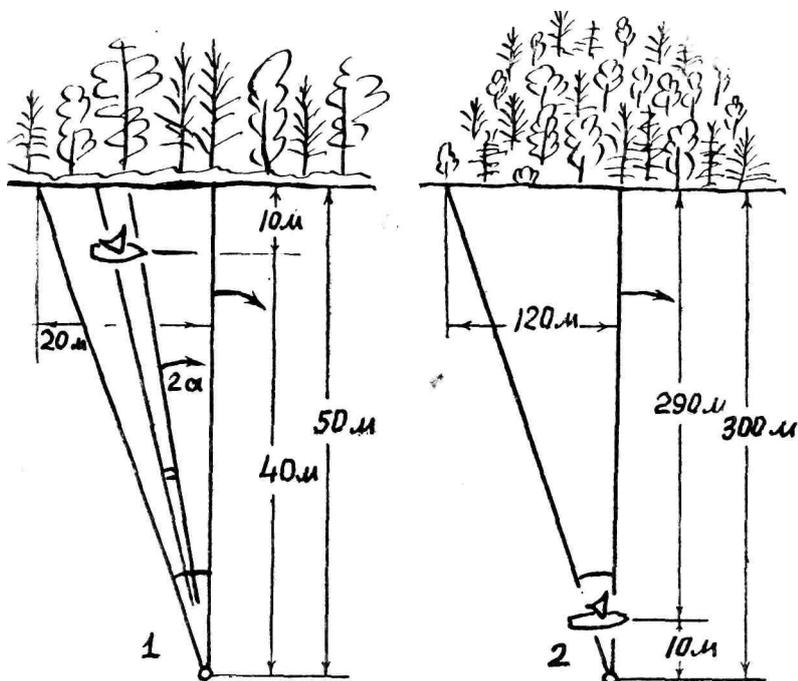


Рис. 57.

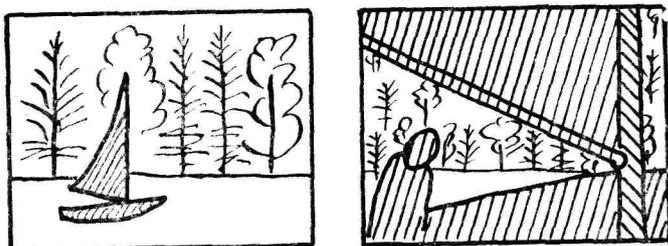


Рис. 58.

### Монтаж по композиции (по смещению центра внимания)

Перемотайте с большой скоростью на монтажном столе смонтированный из десятка или больше кадров ролик пленки. Вы заметите, что вдоль по пленке бегут черные и белые линии, все изображение слилось в движущиеся полосы. На стыке кадров белые и черные линии будут перескакивать по ширине пленки. То вверху мелькнет черная полоса, то она перескочит в самую нижнюю часть над столом (рис. 59).

Быстрым вращением вы вызвали в смонтированном позитиве «эффект моталки». Иногда так и называют этот принцип.



Рис. 59.

Его суть особенно ярко проступает при монтаже широкоэкранного изображения. Поставим задачу смонтировать два кадра с одним и тем же человеком (рис. 60).

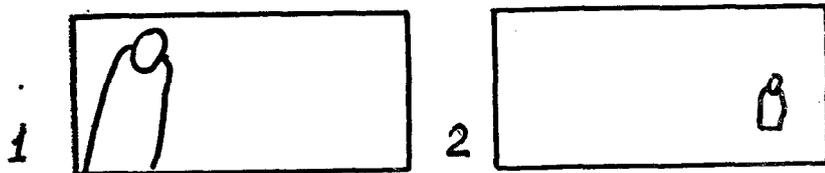


Рис. 60.

Будет ли удачным стык этих планов?

С позиций крупности нарушений нет. По фазе движения — гее верно.

Но кадры все-таки не сложатся. Такой стык на экране будет выглядеть необычайно грубо. Но рассмотрим, почему это произойдет.

В процессе развития действия в кадре № 1 для зрителя центр внимания (а в данном случае и

композиции) находится в самой левой части широкоэкранный кадр. В эту зону направлено его ямковое зрение. Там расположено лицо героя.

Происходит смена кадров. Вся острота внимания направлена зрителем в эту же зону, но там героя нет. Исчез. Где же герой? Нужно искать...

Таково будет первое впечатление от стыка кадров.

И пока он обнаружится зрителем в правом углу, уже пройдет, хотя и небольшая, но часть действия. Но самое досадное, что в процессе восприятия зрителя будет нарушена непрерывность хода развития событий. Он вынужден будет отвлечься от общения с героем и заняться его поисками. А это отрицательно скажется на восприятии тем же зрителем нюансов переживания героя в данной сцене.

Как можно догадаться, принцип «моталки» охватывает не только те случаи, когда в кадре человек. Общая закономерность соблюдения принципа монтажа двух кадров по композиции состоит в ограничении перемещения центра внимания композиции двух стыкующихся кадров.

Сразу нужно оговорить: перемещение центра внимания обязательно должно происходить на склейке кадров. Но насколько?

Практика киномонтажа определила, что такой перескок по горизонтали для плавности перехода от кадра к кадру не должен превышать одной трети ширины экрана.

Если центр внимания в соседних кадрах совпадает по горизонтали и по вертикали, у зрителя возникает неприятное ощущение композиционного скачка.

Но данный принцип можно трактовать и несколько шире. Даже в тех случаях, когда режиссер монтирует кадры с разным содержанием, клеит их встык, ему необходимо задумываться над тем, как расположены центры композиции в соседних кадрах. Хотя композиционное разнообразие кадров чрезвычайно велико, и такие совпадения в практике случаются редко, необходимо это знать и помнить. Среди этих редких случаев наиболее распространен вариант, в котором режиссер снимает и монтирует подряд несколько крупных планов беседующих за столом людей.

К примеру, четыре человека слушают рассказ пятого. И после кадра «пятого» идут один за другим четыре плана слушающих. Все четверо облокотились на стол, все четверо смотрят в одну сторону. Более композиционное совпадение таких кадров почти неизбежно при таком решении. Зрителю в таком варианте монтажа похожими друг на друга покажутся не планы, а люди. То есть опять речь идет о том, что в некоторых случаях необходимо резкое нарушение комфортности восприятия, как в описанной сцене.

В подобных ситуациях следует искать выход и в разнообразии крупности планов, и в разнообразии поз героев, и в разнообразии ракурсов съемки, что все вместе позволит получить ряд кадров, существенно отличающихся друг от друга по композиции. А в этом и состоит комфортность условия восприятия сцены, чтобы все внимание зрителя было направлено на понимание смысла происходящего.

### Монтаж по свету

Вглядитесь в предлагаемую мизансцену (рис. 61). Смонтируются ли кадры, снятые с точек 1-й и 2-й?

Уже искушенный читатель, конечно, ждет после такого вопроса каверзу от автора. И он прав. Переведем мизансцену в раскадровку.

1-й кадр снят так, что человек стоит на фоне темной стены. Во 2-м кадре фоном служит освещенное солнцем окно (рис. 62).

Как быть, если потребовалось поставить героя у окна?

Чтобы сохранить «мягкость» перехода от кадра к кадру, чтобы зритель не стал вдруг щуриться от неожиданного появления кадра, ярко освещенного, после кадра очень темного нужно в одном из планов, а лучше в обоих, дать связующие детали фона (рис. 63).

Иначе у зрителя, кроме неприятных ощущений, могут возникнуть мысли о том, что герой чудом оказался в совсем ином месте или возникнут подозрения, что развитие действия подчиняется «мистической силе».

Принцип монтажа по свету включает в себя не только учет изменений в освещенности и характере фона, но и соблюдение характера самого освещения объекта.

В практике случалось, что на общем плане у героя была освещена правая сторона лица, а на крупном — левая. Оператору на съемке что-то помешало поставить свет на крупный план с той же стороны или (чаще всего) просто оператор забыл, откуда падал свет на то же лицо десять дней назад, и не придавал этому значения. А на монтажном столе все вскрылось, и режиссер оказался перед неразрешимой монтажной задачей (рис. 64).

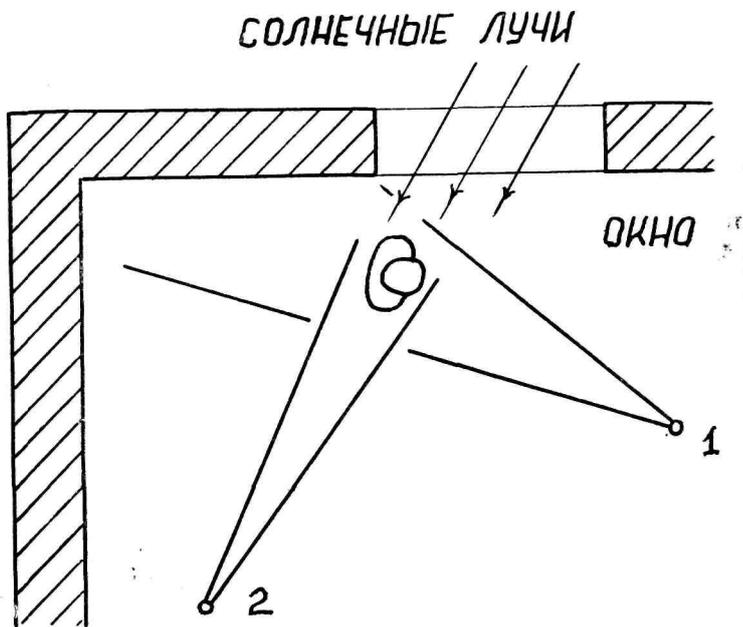


Рис. 61.

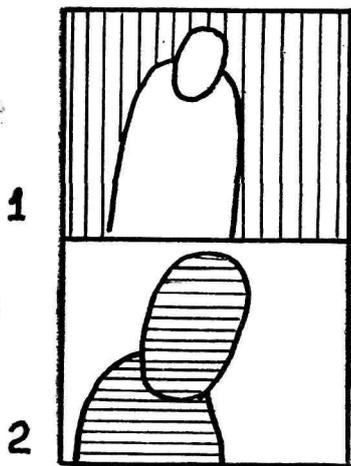


Рис. 62.

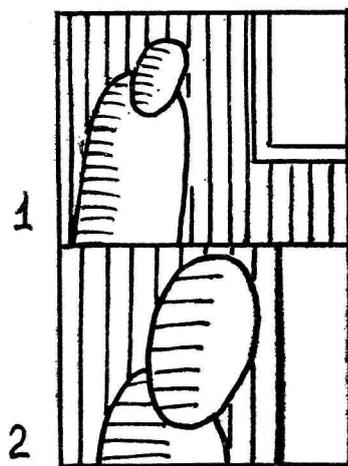


Рис. 63.

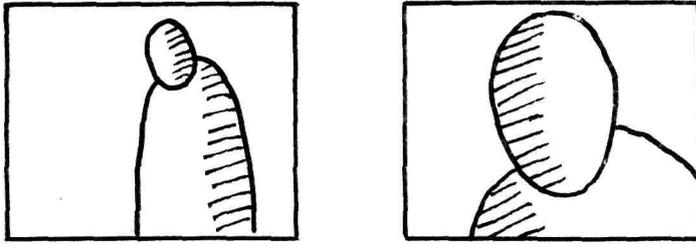


Рис. 64.

Чтобы подобных «аварий» в период монтажа фильма, когда уже закончены съемки, не происходило, проще всего запомнить, что изменения в освещенности фона не должны превышать одной трети площади кадра.

Тень от носа актера может стать несколько короче или длиннее, но не имеет права 'перекочевать' с одной стороны лица на другую.

Резкая смена освещенности кадра — это сильное средство воздействия на зрителя, и им часто пользуются кинематографисты, но только не в тех случаях, которые мы сейчас рассматриваем, когда добиваемся комфортного стыка кадров, как можно менее заметного для глаза зрителя. Обычно резкий световой переход от кадра к кадру бывает вызван драматургической необходимостью, когда с помощью такого перехода режиссер хочет активно воздействовать на зрителя, создать эффект неожиданности в ходе развития действия.

Принцип монтажа кадров по свету распространяется на все виды съемок как в павильоне, так и на натуре. Каждому ясно, что согласно этому принципу нельзя начать съемку сцены при солнце, а закончить в пасмурный день.

### Монтаж по цвету

Для объяснения этого принципа вряд ли необходимо что-то рисовать. Подразумевается, что при переходе от кадра к кадру будет соблюдаться цветовое решение сцены. При смене основного цвета, присутствующего в кадре, на любой другой в следующем кадре, нужно придерживаться того же правила, что и при смене освещения — не более одной трети площади кадра с новым цветом.

В общей трактовке оправдания перехода при изменении цветовой гаммы от кадра к кадру, в предшествующем плане должно присутствовать пусть в малых количествах *то*, что послужит для зрителя логичным и естественным объяснением цветоизменений в последующих планах. Если на зеленом лугу, который занял всю площадь кадра, виднеется желтый цветочек, то во втором кадре вполне закономерно его укрупнение чуть ли не до размеров всего экрана и т. д.

О цвете написано много разных работ, но сильнее всего убеждают примеры.

Соблюдение цветового решения сцены — необычайно сложная задача для художника и оператора. Чаще всего это удается при съемках в павильонах. Среди лучших примеров — фильм Г. Чухрая «Чистое небо». Почти каждая сцена решена в своей собственной гамме. Морозное утро в Ленинграде — в лилово-голубых тонах. Квартира героини — в серо-бурых тонах.

Работа на натуре оставляет меньше возможностей для оператора и художника, но тем выше их успех, если им удастся выдержать этот принцип. Примером глубоко осмысленного использования этого принципа может служить картина «Тени забытых предков».

У И. Пырьева в «Идиоте» есть сцена, когда Мышкин сидит в гостях у Ганечки. Интерьер, мебель, костюмы — словом весь кадр решен в серо-голубых тонах, приглушенных, чем-то даже мрачноватых. И в этой же сцене присутствует обратный прием.

Во время разговора Ганечка неожиданно достает красный платок и встряхивает его. Это производит впечатление вспышки, действует на зрителя почти как взрыв на экране. И. Пырьеву потребовалось это, чтобы взвинтить зрителю нервы. Красный платок служит как бы предзнаменованием будущей ссоры. Все это блистательно удалось мастеру благодаря неожиданному введению в кадр нового контрастного цвета.

### Монтаж по смещению осей съемки

Представьте себе типичную хроникерскую ситуацию.

Снимается событие. Действие меняется достаточно быстро. В один из моментов — а таких обычно бывает довольно много на каждой съемке — возникла необходимость снять следом за общим планом, где главным объектом является герой, первый средний план этого же героя. Камера стоит на штативе. Важно успеть все зафиксировать на пленку. Оператору советовать с режиссе-

ром некогда. После среднего плана нужно еще успеть снять очень крупно лицо этого человека. На турели «Конваса» закреплен трансфокатор, объектив с переменным фокусным расстоянием. Время дороже всего! Объект в кадре.

Вы нажимаете на спуск при фокусном расстоянии 35 мм. Останавливаете камеру. Переводите фокусное расстояние на 70 мм. Снимаете снова. Опять останавливаете камеру. Переводите ручку изменения фокусного расстояния на отметку 140 мм и снимаете опять.

Материал проявлен. Он у режиссера на столе. Вы встречаете его в коридоре в надежде услышать похвалу за то, что вовремя успели сориентироваться и снять три коротких плана героя, а не один, как было запланировано. Но вместо ожидаемой благодарности вы получаете нагоняй от своего товарища.

— Что ты наделал, — возмущается режиссер, — неужели тебе было лень подойти с камерой поближе, навести фокус и снять укрупнение. Все отстрочил с одной точки.

Из горького опыта нужно извлекать пользу. Так вы и поступаете. На следующей съемке следует совету режиссера. Трансфокатор вы уже не берете. Строго следуя принципу монтажа по крупности в аналогичной ситуации, вы быстро переставляете камеру с точки на точку, подходя ближе к объекту и получая соответственно общий, средний и очень крупный планы. Материал проявлен, а в коридоре снова крик.

— Как ты снял?! У меня опять ничего не получается. Человек, который спокойно стоял у стола, на экране прыгает, как заяц. Снимать надо уметь!

— Объяснять надо уметь! И кое-что знать!..

Если вы так ответите своему «горячему» режиссеру, вы окажетесь правы.

Разберемся в том, что произошло. Почему спокойный человек зайцем запрыгал на экране (рис. 65, 66)?

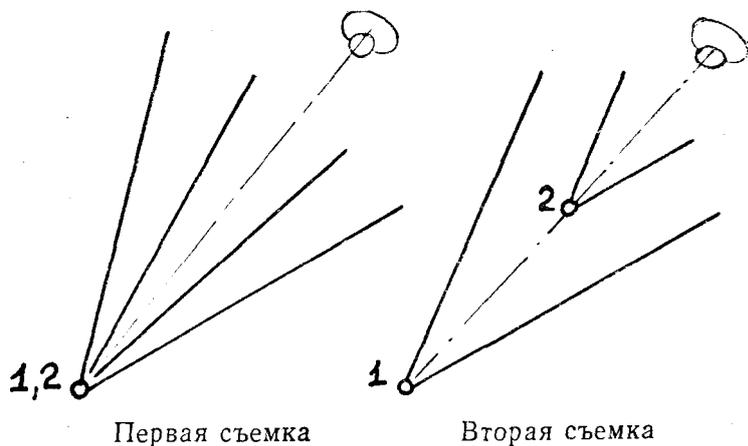


Рис. 65.

Иногда на начинающих кинематографистов собственный результат такой съемки действует ошеломляюще. В самом деле, принцип монтажа по крупности соблюден, принцип монтажа по изменению композиции кадра — тоже. Почему не монтируется?

Но самое интересное, что объяснение этого явления оказывается малопонятным, и к нему часто относятся с большим недоверием, особенно операторы. Эффект от такой съемки и монтажа получится весьма близкий к эффекту, который окажет на зрителя наезд трансфокатором на героя, если из наезда вырезаны куски перехода от одной крупности к другой.

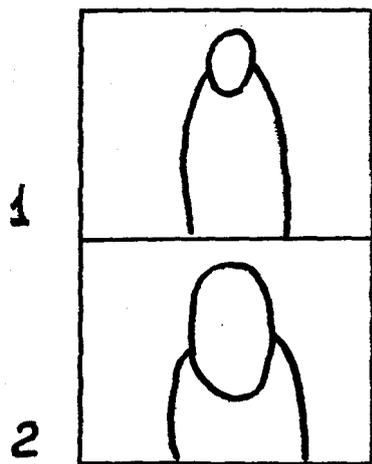


Рис. 66.

Представление о том, что с изменением крупности изменились содержание кадра и его композиция, оказывается ложным. Зритель обращает свой взгляд в первую очередь на лицо и глаза человека. При такой съемке место их расположения почти не меняется на экране. С точки зрения композиции расположение фона и его деталей, даже если они на укрупнении становятся размытыми пятнами, практически не меняется. В результате склеивания снятых таким образом планов создается эффект резкого перемещения объекта вперед на зрителя. И в этом случае ни о какой плавности перехода с кадра на кадр говорить не приходится.

Как же нужно вести съемку?

Трудно придумать более простой совет: сделайте с аппаратом не только пять шагов вперед, но и два шага в сторону. За счет изменения расположения фона по отношению к главному объекту съемки произойдет такое изменение в композиции кадра, которое зритель воспримет легко и не заметит стыка кадров в монтаже. Такое композиционное смещение обеспечит ту меру контраста между соседними планами, которая требуется для их комфортного восприятия.

Возможно, в таком «обегании» объекта при съемке удовлетворяется потребность человека осознавать, ощущать объемность объекта и пространства.

Вспомните свои ощущения, когда вы знакомитесь со скульптурой в музее. Хочется не только взглянуть в нее, но и путем обхода найти наилучшую точку зрения на нее. Еще более ощутима такая потребность, когда перед вами произведение архитектуры. Не современная коробка массовой застройки, а уникальное сооружение со сложным переплетением объемов. Передвигаясь вокруг здания, вы добиваетесь того, что в вашем сознании как бы нарастает и крепнет чувство удовлетворения от встречи с искусством архитектора. Новые точки осмотра помогают получить комплекс эмоций, которые складываются в общее чувство восхищения от встречи с творением большого мастера.

### Монтаж по направлению основной движущейся массы в кадре

На первый взгляд все довольно мудрено. Какая-то непонятная масса непонятно куда движется. Но это один из самых распространенных приемов монтажа двух соседних кадров охватывает несколько, казалось бы, совсем разных вариантов стыка.

Герой едет в поезде. Вы снимаете со статичной точки пролетающие мимо вагоны, а потом героя у окна в коридоре поезда. При выборе точек съемки обязательно учитываете направление движения поезда (рис. 67).

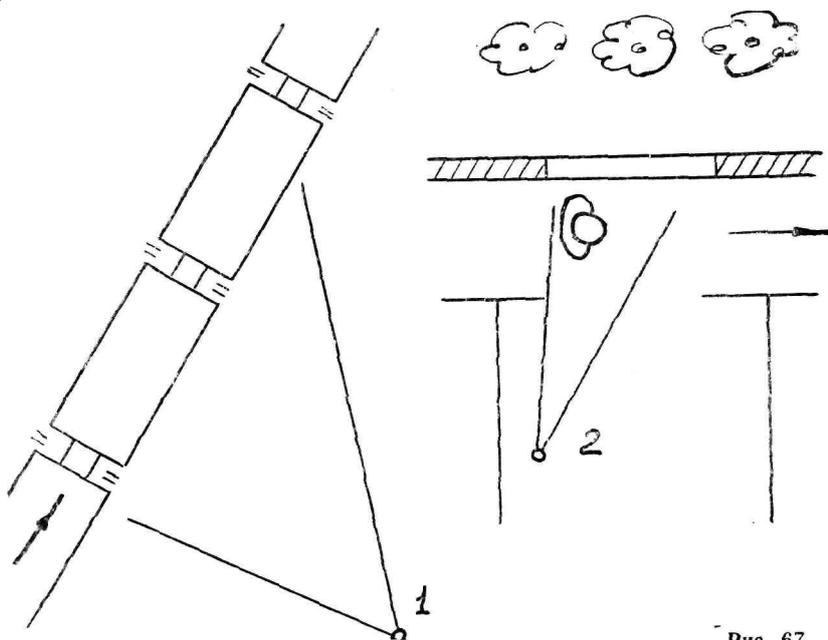


Рис. 67.

Кадры сняты. Вы все сделали правильно. Вглядимся в раскадровку (рис. 68).

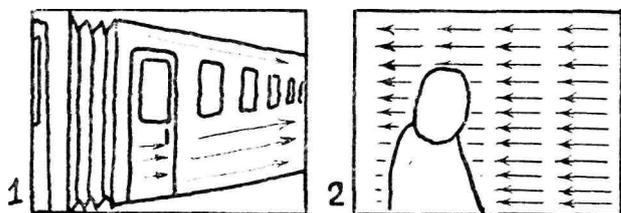


Рис. 68.

Поезд движется слева направо. Во втором кадре поезд едет в ту же сторону. Герой смотрит вперед по ходу поезда... Где же в предложенном варианте скрывается подвох?

Если не догадались, еще один пример.

По шоссе движется автомобиль. За рулем — герой. Снят крупный план.

Второй план. Статично. Дальний. По шоссе едет легковая машина (рис. 69, 70).

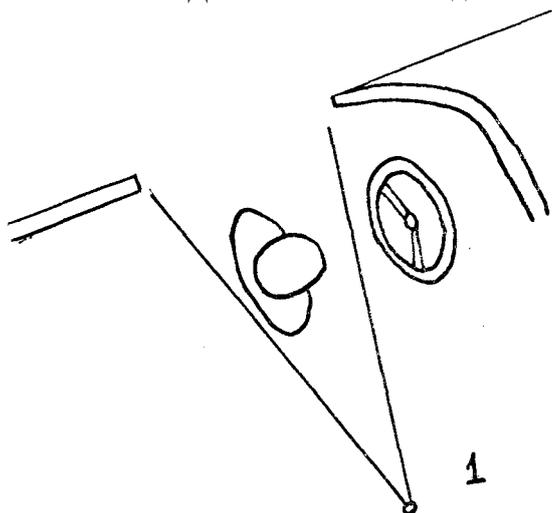


Рис. 69.

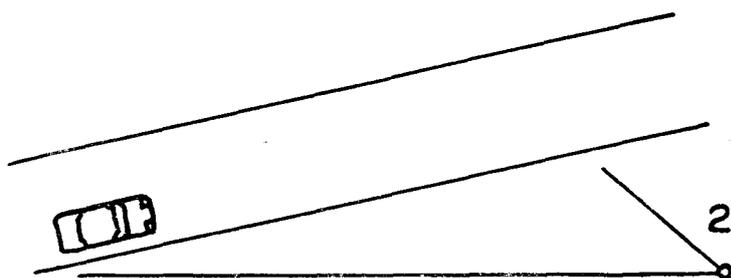


Рис. 70.

Опять нарисуем раскадровку. Направление совпадает. Резкое изменение в крупности оправдано необходимостью сделать акцент на пустой дороге. Казалось бы, все логично. Но... (Рис. 71).

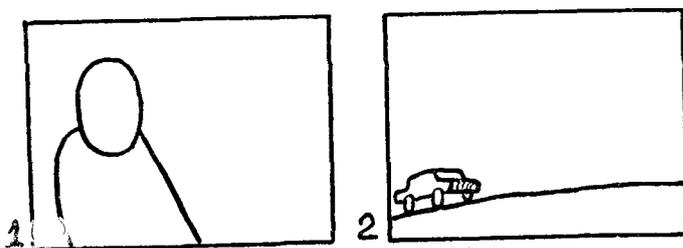


Рис. 71.

Нарисуем те же кадры, но условно изобразим в них стрелками движущиеся объекты и движущийся фон. Заполним стрелками всю ту часть площади кадра, которая в данный момент находится в движении. Точками покажем статичную часть площади кадра (рис. 72).

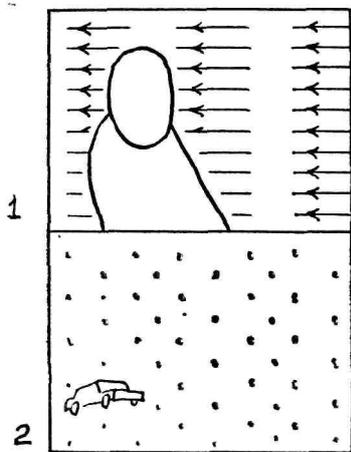


Рис. 72.

Стрелки и точки позволили нам наглядно выразить ситуации, которые сложились на стыке кадров.

Первый случай. Герой едет в поезде, почти вся плоскость кадра занята движением поезда. На экране плохо различаются детали вагонов, но ярко выражено стремительное мелькание окон, колес и просветов между вагонами.

Во втором кадре, где снят сам герой, его положение по отношению к рамкам кадра статично, но лицо и его плечи занимают приблизительно только одну пятую — одну шестую часть площади экрана. Всю остальную площадь мы отдали движению в обратном направлении, что выражено стрелками.

В силу приспособительной реакции наших глаз и инерции такого приспособления появление на экране второго кадра вызовет эффект своеобразного встречного «удара» по глазам. Ни о какой комфортности восприятия такого стыка не может быть и речи.

Второй случай. В первом кадре большая часть плоскости экрана занята движущейся массой фона. Во втором плане — фон статичен, а незначительная часть кадра (площадь в контурах машины) находится даже во встречном движении. И хотя машина занимает совсем малую долю площади кадра, стык не отвечает нашим изначальным требованиям плавности, незаметности.

Мгновенный переход от активного движения в кадре к статичному изображению (движущийся автомобиль слишком мал) никак нельзя считать удачным. Наш зрительный аппарат восприятия работает так: когда на экране появится статичный кадр после движущегося глаза еще какое-то время будут пытаться провожать взглядом движущийся фон и «спотыкаться» на мгновенно застывшем изображении. Вспомните, что происходит с вами, когда неожиданно останавливается эскалатор в метро. По инерции ваше тело продолжает двигаться вперед. Вы несколько неуклюже проскакиваете две-три ступеньки и только *после* этого восстанавливаете равновесие.

Как же нужно было снять эти кадры, чтобы они «чисто» смонтировались?

Главное условие, которое нужно выполнить, состоит в том, чтобы изменение основной движущейся массы на экране занимало не более одной трети площади кадра. Но еще лучше, если изменение будет происходить в самом кадре на глазах у зрителя.

Чтобы выполнить поставленное условие, первый кадр с поездом нужно завершить панорамой сопровождения объекта. В этом случае в конце кадра сложится ситуация, при которой вагоны окажутся в статичном положении по отношению к рамкам кадра, но зато фон начнет перемещаться в том же направлении, что и в следующем кадре с героем.

Одновременно следует изменить композицию второго кадра и снять его так, чтобы окно и движущийся за ним фон занимали одну треть площади экрана, а не основную часть, как раньше (рис. 73).

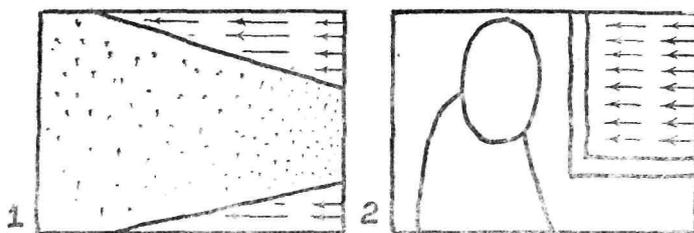


Рис. 73

Как провести съемку во втором случае, с машиной?

Проще всего внести изменения во второй кадр. Дождаться момента, когда автомобиль подъедет поближе, повести за ним панораму сопровождения и нажать на спуск камеры. Благодаря панораме фон, на котором движется машина, на экране начнет двигаться в ту же сторону, куда он двигался в предыдущем кадре. Площадь, которую фон занимал в этих кадрах с натяжкой, можно считать равной. Стык двух планов при такой съемке будет выполнен чисто.

Для комфортного восприятия зрителем перехода с кадра на кадр нужно выполнить еще одно условие. Темп, скорость движения массы (в данном случае фока) тоже должны совпадать. Исходя из этого, вы должны определить, на каком расстоянии от камеры будет проезжать автомобиль к какой будет его скорость. При значительном удалении панорама сопровождения может оказаться слишком медленной, скорости движения основной массы не совпадут и зритель «споткнется» на стыке кадров.

Монтаж по движению основной массы кадра — один из самых распространенных видов соединения двух кусков. Иногда режиссеры и монтажеры пользуются инерционным свойством нашего зрения, чтобы соединить совершенно разные по содержанию кадры.

Например, можно смонтировать план несущегося поезда, план стремительно движущегося в ту же сторону автомобиля, кадр с героем на коне, скачущим в том же направлении, и кадр, в котором герой бежит по лесу. Для зрителя все четыре плана, снятые панорамой сопровождения, превратятся, благодаря совпадению движения фонов, в единый кусок развития действия и будут им восприняты легко, словно на одном дыхании, но вместе с тем стык этих кадров донесет до зрителя мысль, что герой долго и сложно добирался к своей цели.

Можно поступить иначе. Снять активное движение объектов в одном направлении, в статичных кадрах и смонтировать их так, чтобы движение одного объекта как бы продолжалось движением другого.

Обычно такое монтажное решение очень эффектно смотрится на экране. Несколько подобных приемов можно найти в фильме Ю. Озерова «О, спорт, ты — мир!».

Предельно отчетливо проступает суть принципа монтажа по основному направлению движущейся массы в кадре, когда режиссеры по неопытности пытаются поставить одну за другой две панорамы обзора, снятые движением камеры в обратных направлениях (рис. 74).

Чтобы не «бросать» зрителя из стороны в сторону, как в шторм на корабле, многолетняя кинематографическая практика отработала простейший прием съемки. Всякая панорама снимается так, что вначале, секунду или две, камера снимает статичное изображение, и только после этого она начинает двигаться в панораме. В конце панорамы опять снимается статичный кусок. Так обычно выполняется съемка любой панорамы, независимо от будущего монтажного решения.

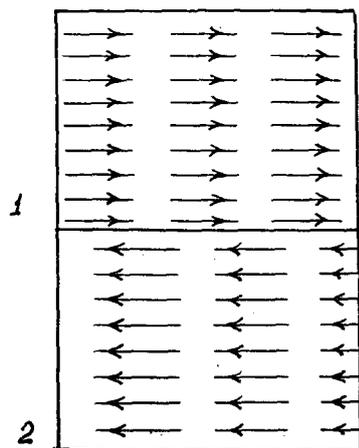


Рис. 74.

Если окажется, что режиссер монтирует в стык две панорамы, снятые с движением аппарата в одну сторону, то можно отрезать статичные куски планов на конце и в начале и смонтировать непосредственно движущееся изображение в одном кадре с движущимся в том же направлении изображением в другом кадре.

Даже если режиссеру заранее известно, что он сложит две панорамы без статики в кадрах, съемку ведут обязательно со статикой вначале и в конце. Отсутствие статичных кусков на концах плана может существенно сузить творческий процесс за монтажным столом. И по этой причине, чтобы у режиссера были «развязаны руки» для окончательного выбора монтажного решения фильма, все панорамы на съемках выполняются со статикой.

Есть у режиссеров в работе на съемках и на монтажном столе «волшебное средство», которое позволяет вывести стык двух соседних кадров за пределы почти всех принципов комфортного монтажа изображения. Называется оно «перебивка». Это слово запоминается начинающими кинематографистами чуть ли не самым первым из всего монтажного лексикона. Принцип перебивки точно и ясно изложен Л. В. Кулешовым в учебнике «Основы кинорежиссуры».

'«Перебивка» — это кадр, который вклеивается между двумя другими планами, связанными единством хода действия и движения объектов. Ее изобразительный материал всегда резко отличается от предыдущего и следующего за ней кадров, хотя она имеет прямое отношение к содержанию монтажной фразы и несет в себе часть этого содержания.

Представьте себе, что вы сидите в комнате, где идет жаркий спор между тремя друзьями. Вы наблюдаете за ними. Все сидят. Продолжает доказывать свою мысль третий. Вы решили записать ее в блокнот. Записали. Подняли глаза и видите: третий уже встал и энергично размахивает руками, второй положил голову на стол, а первый стоит у косяка двери. И вам нисколько не покажется странным, что произошло резкое изменение в ситуации, а мизансцене. Такой же эффект дает перебивка.

Перебивка — это всегда разрыв в непрерывности развития действия на экране. Чаще всего перебивку используют для того, чтобы опустить малозначительный кусок действия и сжать, уплотнить содержание сцены или эпизода. Но волшебное средство потому и названо волшебным, что может при неумелом обращении превратиться в заплатку на ткани монтажа сцены. Лишь глубоко осмысленный, наполненный содержанием промежуточный кадр, задуманный режиссером еще до съемок или на съемке, имеет полное право на включение его в фильм. Перебивка, снятая или подобранная в процессе монтажа картины для того, чтобы «залатать», перекрыть стык немонтирующихся кадров, не осмысленная творчески, будет выглядеть в фильме чужеродной.

Однако существует и другой способ, позволяющий получить «эффект перебивки» без промежуточного плана, рассечь и вырезать «кусочек времени» в развитии действия. Для того чтобы этот «эффект рассеивания времени» начал работать, нужно всего лишь выйти герою из кадра, автомобилю выехать за рамки экрана или оператору перевести панорамой взгляд камеры на новый объект и снять крохотный кусочек пленки без главного объекта, на котором держится в этот момент действие. И оказывается, что такой «хвостик» в пятьдесят кадров позволяет перенести ход событий с тем же предметом внимания без ущерба для зрителя за океан, на пятьдесят лет вперед или назад. Он, этот остаток «пустого» кадра без главного объекта, как бы способен вобрать в себя всю инерцию зрительского восприятия и вернуть ему «свежесть».

Эти два нехитрых кинематографических приема могут освободить режиссера от «пут особенностей восприятия», которые некоторым кажутся кандалами. Но тем и отличается мастер от дилетанта, что истинный художник умеет пользоваться всем арсеналом приемов и выразительных средств. Для него все они удобны.

## ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Итак, здесь были рассмотрены десять принципов, десять приемов стыковки кадров. Иногда спрашивают, как ими пользоваться: всеми сразу или отдельно?

Если режиссер ставит перед собой задачу создать у зрителя впечатление единой, плавно развивающейся сцены, чтобы зритель не ощутил резкого стыка кадров, следует ориентироваться на комбинацию принципов, которые отвечают смысловой задаче стыка планов. Так как большая часть соединения кадров почти в каждом фильме приходится на стыки внутри одной сцены, то закономерно, что чаще приходится вести съемку, исходя из условий соблюдения комфортных условий восприятия стыка. Скажем, в картине 100 планов. Картина сложена из 10 эпизодов. В каждом эпизоде по два акцента. Простейший подсчет. Минимум 70 стыков кадров должны были подчиниться условиям «незаметности». . А как же выполнить остальные 30?

Как правило, переход от эпизода к эпизоду требует подчеркнутой отбивки, акцента на то, что одно действие закончилось, а другое начинается. Драматургическая задача выделить что-то в ходе развития действия тоже иногда решается в монтаже с помощью акцента на одной из деталей действия. Исходя из этого, режиссер умышленно идет на то, чтобы стык кадров вызвал у зрителя необходимость повышенного

внимания к экрану, чтобы зритель зафиксировал в сознании резкий переход. В таком случае, зная особенности зрительского восприятия, следует произвести съемку и склейку кадров вопреки принципу комфортности.

Можно даже допустить, что какой-то режиссер в погоне за новизной решится сделать весь фильм с нарушением комфортности восприятия на стыке кадров. Гипотетически такой «художественный» прием имеет право на существование. Только... выдержит ли такое «искусство» зритель? Если этот фильм будет состоять из двух кадров в одной части, то выдержит. А если из ста кадров в каждой части, почти наверняка — нет.

Говоря об искусстве, ни о чем нельзя говорить с однозначной категоричностью. Но применительно к настоящей теме найдется, пожалуй, один аспект, в котором слова «почти», «вероятно», «чаще всего», «иногда» и т. д. следует полностью исключить.

Когда спрашивают, в каком виде кино можно пренебречь изложенными здесь десятью принципами, то невольно возникает встречный вопрос. Какие виды фильмов вы не считаете нужным числить по разряду кино? Учебные, мультипликационные, игровые, документальные или научно-популярные?

Зритель всегда останется человеком!

Кино всегда будет кино!

Кино существенно отличается от всех других муз, но вместе с тем имеет с ними и много общего: и с литературой, и с театром, и с живописью, и с музыкой, а даже с танцем. Все виды искусства объединяет метод, который позволяет складывать информацию в связанные структуры и передавать в этом собранном виде от автора к читателю, от исполнителя к зрителю. В кино этот метод называется одним словом — «монтаж». И «кусочность» кинематографа отдаленно напоминает «словесность» литературы и «нотность» или «аккордность» музыки, но лишь отдаленно. Сходство составляет «клочковатость», то есть расчлененность. Мелкие и крупные части могут иметь самостоятельное значение, а могут его и не иметь. Но должны обретаť логический и эмоциональный смысл в сложном, смонтированном виде. В этом суть и сила человеческого мышления как в обыденной жизни, так и в искусстве. Человеку в процессе мышления свойственно делить на части целое и из частей создавать в собственном сознании монолитные образы окружающего мира.

Рассмотренные в этом методическом пособии принципы, если можно так выразиться, «визуального монтажа» существуют почти исключительно в кинематографе. В других видах искусства можно отыскать что-то подобное, но далеко не в таком многообразии форм отражения природы человеческого восприятия. Поэтому монтаж часто называют главной специфической особенностью кино. Но при этом часто забывают, что слово монтаж имеет по крайней мере два смысла: монтаж как способ выражения мысли и монтаж как способ создания на экране визуального и звукового подобия естественного отображения хода развития событий во времени, в соответствии с возможностями зрительского восприятия и со зрительскими представлениями о действительности.

Диалектика внутренней природы вещей и явлений существует во всем, что создала Природа и создал Человек, а не только в самой природе. Двойственность, переход из одного качества в другое обнаруживается и в анализе десяти принципов монтажа изображения. Когда режиссер соблюдает эти принципы, стыкуя кадры, он показывает продолжение и единство развития действия по заданному в предыдущих планах направлению развития. А если он нарушает какой-то из принципов или несколько одновременно, это должно делаться глубоко осознанно, потому что становится выражением той или другой мысли или части мысли, которая раскроется позже. При нарушении происходит переход из одного качества в другое, монтаж из визуального приема превращается в способ мышления, из внешней формы переходит во внутреннюю.

С одной стороны, способность нашего мозга создавать из кусков целое прямо соответствует «кусочности» кинематографических произведений, которые в сознании зрителя обретаť цельность, если зрителю обеспечены условия связать и осмыслить отдельные куски. С другой стороны, работа нашего сенсорного аппарата, и в первую очередь зрительной его части, протекает скачками, носит прерывистый характер, а стык кадров при соблюдении десяти принципов соответствует саккаде глаза и воспринимается зрителем как естественный процесс наблюдения окружающего мира.

По этим причинам глубокого внутреннего соответствия монтажа природе мышления и природе восприятия человека кинематограф оказался самым близким и самым понятным искусством для широких масс зрителей на всем земном шаре.

## СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

- Анощенко Н. Общий курс кинематографии. Т. 3.—Теакинопечать, 1930. Аристарко Г. История теорий кино. — М.: «Искусство», 1966. Аряхейм Р. Кино как искусство.—М.: «Иностранная литература», 1960. Арнхейм Р. Искусство и визуальное восприятие.—М.: «Прогресс», 1974. Балаш Б. Искусство кино.— М.: Госкиноиздат, 1945.
- Балаш Б. Становление и сущность нового искусства.—М.: «Прогресс», 1968. Богомолов Ю. Символы на экране. — «Искусство кино», 1969, № 4. Васильев С. Монтаж кинокартины. — Теакинопечать, 1929. Восприятие. Механизмы и модели. Сб. статей. Пер. с англ. — М.: «Мир», 1974. Выгодский Л. Психология искусства. — М.: «Искусство», 1968. Гинзбург С. Очерки теории кино.—М.: «Искусство», 1974. Гиппенрейтер Ю. Движение человеческого глаза.— Изд. МГУ, 1978. Голдовский Е. Условия естественного восприятия киноизображения.—М., изд. ВГИК, 1960.
- Головня А. Мастерство кинооператора. — М.: «Искусство», 1965. Грегори Р. Глаз и мозг. — М.: «Прогресс», 1970.
- Дубровский Д. Информация, сознание, мозг.—М.: «Высшая школа», 1980.
- Жданов В. Эстетика фильма. — М.: «Искусство», 1982.
- Ильин Р. Изобразительные ресурсы экрана,—М., изд. ВГИК, 1970.
- Клейман Н. Кадр как ячейка монтажа. В ежегоднике: «Вопросы киноискусства», выи 11-й.—М.: «Наука», 1968.
- Кравко В. Глаз и его работа. — М., изд. АН СССР, 1950.
- Кулешов Л. Искусство кино. — Теакинопечать, 1929.
- Кулешов Л. Практика кинорежиссуры.—М.: «Художественная литература», 1935.
- Кулешов Л. Основы киворежиссуры. — Госкиноиздат, 1941.
- Линдгрэн Э. Искусство кино. Введение в киноведение.—М.: «Иностранная литература» 1956.
- Лоусон Дж. Фильм — творческий процесс или язык и структура фильма.— М.: «Искусство», 1965.
- Лиидей П., Норман Д. Переработка информации у человека. — М.: «Мир», 1974.
- Мартен М. Язык кино. — М.: «Искусство», 1959.
- Монтегю А. Мир фильма.— Л. «Искусство», 1969.
- Нижний В. На уроках режиссуры С. Эйзенштейна.—М.: «Искусство», 1958.
- Пonomarev Я. Психология творчества. — М.: «Наука», 1976.
- Пудовкин В. Собрание сочинений в 3-х томах. — М.: «Искусство», 1974.
- Рейс К. Техника киномонтажа.—М.: «Искусство», 1965.
- Ромм М. Водросы киномонтажа. — М., изд. ВГИК, 1959.
- Ромм М. Беседы о кинорежиссуре. М., изд. Бюро пропаганды советского ки-искусства, СК СССР, 1975.
- Ромм М. Монтажная структура фильма. — М.: изд. ВГИК, Б981|.
- Садуль Ж. Всеобщая история кино.—М.: «Искусство», 1958.
- Селезнева Т. Киномысль 1920-х годов. — М.: «Искусство», 1972.
- Содружество наук и тайны творчества. Сб. статей под ред. Б. Мейлаха. — М.: «Искусство», 1968.
- Соколов А. Фильм — разговор со зрителем. В сб.: «Кино и наука», вып. 4, [М.: «Искусство», 1984.
- Тимошенко С. Искусство кино и монтаж фильма. — Теакинопечать, 1929.
- Узнадзе Д. Психологические исследования. — М.: «Наука», 1966.
- Фелдман Л. и Фелдман Т. Динамика фильма. —М.: «Искусство», 1959.
- Фелонов Л. Монтаж как художественная форма.—М., изд. ВГИК, 1966.
- Фелонов Л. Монтаж в немом кино. Ч. 1-я. — М., изд. ВГИК, 1973.
- Фелонов Л. Проблемы и тенденции современного монтажа. — М.: изд. ВГИК, 1980.
- Фелонов Л. Современные формы монтажа.—М.: изд. ВГИК, 198&
- Фелонов Л. Монтаж в немом кино. Ч 2-я. —М., изд. ВГИК, 1978.
- Художественное восприятие. Сб. статей под ред. Б. Мейлаха.—Л.: «Наука», 1971.
- Художественное и научное творчество. Сб. статей под ред. Б. Мейлаха. — Л.: «Наука», 1972.,
- Шерковин Ю. Психологические проблемы массовых информационных процессов.— М.: «Мысль», 1973.
- Эйзенштейн С. Избранные произведения в 6 т. — М.: «Искусство», 1964.
- Юткевич С. О киноискусстве.—М.: изд. Акад. наук ООСР, 1962.
- Юткевич С. Монтаж, 1960. Вступительная статья к книге «Техника киномонтажа».— М.: «Искусство», 1965.