

А. Каминский
СЪЕМОЧНО-МОНТАЖНЫЕ ПРАКТИКУМЫ

Все предлагаемые съемочно-монтажные практикумы имеют чисто практическую направленность, опробованы мной сначала на себе, в бытность студентом ЛГИТМиКа (ныне СПАТИ), а потом и на студентах, которых учу сегодня. Какие-то из этих упражнений были подсказаны моими учителями и доработаны на свой вкус, какие-то пришлось выдумать самому. Но все они имеют одну цель: освоить классический и современный монтаж и не оказаться при этом в положении «сороконожки», той самой, которая запуталась в собственных ногах.

Таких упражнений был придуман не один десяток. Все их приводить, наверное, не имеет смысла. Важно понять принцип, а дальше любой творческий человек сам в состоянии придумать для себя тренировки, которые помогут ему постепенно освоить любые приемы. Поэтому я отобрал наиболее, на мой взгляд, действенные. Вам они кажутся элементарными? А вы попробуйте, точно следуя заданию, сделать при этом нечто достойное интереса обычного зрителя. Уверю вас, если вы не лауреат международного кинофестиваля, с первого раза точно не получится. Зато потом, отработав элементы, вы не будете «тратиться» на них в работе, т.е. поставите на «автомат». Но без формальных упражнений не обходиться не одна «школа», а без «школы» достичь профессионализма трудно.

Как показывает практика, толк, при тщательном выполнении этих упражнений, есть – и немалый. Да, гению, как говаривал К. С. Станиславский, никакие системы не нужны. Но на то они и гении. Впрочем, если внимательно почитать черновики Пушкина, то и там видно и школу, и систему, и тщательно составленный план каждой поэмы, пьесы, романа... А уж он-то точно был гений! Не рассчитывайте на достойный результат от этих упражнений с первого раза. Будьте тщательны как ни в одной эфирной работе – ведь вы создаете себе профессиональный капитал на всю жизнь. А при таком отношении возвращаться за письменный стол придется не раз.

ПРАКТИКУМ №1

ЭТЮД "ЧИТАТЕЛЬ"

Сделайте маленький этюд: снимите и смонтируйте не менее чем в 10 планах, каждый длиной не менее 5 сек., самое простое действие: человек подходит к книжному шкафу, выбирает книгу, берет ее и садится читать – точка.

Результат: неподготовленному зрителю должно быть ИНТЕРЕСНО это смотреть (поверьте, это вполне достижимо). На низ результат и проверяется. А продвинутые, но доброжелательные коллеги помогут найти «ляпы».

Прорабатывается:

1. Учет монтажности планов в процессе написания кадроплана (а без него нормально отснять не получится) и, естественно, на съемке.
2. Внимание к мельчайшим подробностям действия, деталям. И не только ЧТО, но и КАК человек делает.
3. Отрабатывается монтаж по движению – чистота и точность склейки.
4. Точность монтажной акцентировки.
5. Соразмерность внутрикадрового и монтажного ритмов.
6. Внимание к ключевым светотональностям кадров и их совместимость в монтаже.
7. Опыт съемки постановочных монтажных фраз и эпизодов с документальным героем (т.е. неактером).
8. Построение протяженности сюжетной линии и удержание внимания зрителя чисто монтажно-съемочными средствами.

И много чего еще.

Несколько советов:

- внимательно относитесь к кадроплану, не останавливайтесь на первом варианте – обычно он самый плохой. Г. А. Товстоногов любил повторять, что 1-й пришедший в голову вариант – штамп, 2-й –

- антиштамп, интересное решение находится между вариантами 5...20;
- не берите актера. Хороший все сыграет в 1 кадре (а при чем тут тогда мы?), а плохой испортит самый гениальный замысел. Поэтому же не заставляйте играть и вашего натурщика. Просто говорите ему: «подойди к полке», «протяни руку», «вспомни что-нибудь приятное» и т.д.;
- не стоит делать из этого сюжета клип: прежде чем «стричь овец», их лучше сначала «вырастить». Это ведь практикум. Поэтому ограничение на минимальную длину плана;
- внимательно следите на монтаже за фазами движения. При склейке по движению обязательно нужно выпустить несколько кадров, иначе жест на экране, будет неприятно «дергаться». Как ни странно, при точной синхронизации фаз возникает ощущение «возврата движение» - ведь зрительно момент смены кадров воспринимается как пропущенное время. Сколько фаз выпустить – зависит от внутрикадрового темпо-ритма;
- не «заливайте» сюжет музыкой. Шумы часто гораздо интересней и информационно содержательней. И даже образней;
- не рассчитывайте на достойный результат с первого раза. Сделайте 3...4 варианта (и не только монтажных – их может быть и больше);
- перед съемкой перечитайте все, что найдете по монтажу.

ПРАКТИКУМ №2

Продолжение этюда "ЧИТАТЕЛЬ"

Этот практикум – прямое продолжение предыдущего.

Озвучьте предыдущий этюд как минимум в 3 вариантах, пытаясь создать звуковой картиной совершенно разное ощущение, атмосферу и даже жанр. Естественно, речь идет не о том, чтобы «залить» все одной-двумя муз. темами. Попробуйте создать насыщенные звуковые картины, разворачивающие и даже переворачивающие смысл происходящего в кадре действия – это прямой путь в вертикальный монтаж и далее – в монтаж аттракционов. Например: романтизм, детектив, одиночество... (добавить по вкусу).

Использовать менее двух дорожек вряд ли получится – ведь должно быть и общее дыхание атмосферы, и синхронные звуки, и акценты, и то, что происходит (звучит) в этот момент за рамкой кадра... Но ведь любой средний линейный монтажный комплекс как минимум 2 дорожки обеспечивает. Можно к тому же (ведь не в эфир делаем) свести их в одну на другую кассету, а затем подложить 3-4. Ну а уж если в руках «нелинейка»...

Правда, во всем хорошо чувство меры: бедная звуковая картинка не даст никакого эффекта, будет скучна, а перенасыщение звуком тоже может либо размыть смысл видеоряда, либо, при равной силе акцентов, превратить его в барабанную дробь. Поэтому отбор звуков должен быть предельно осмыслен и точен.

Результат: неподготовленному зрителю опять же должно быть ИНТЕРЕСНО это смотреть, но воспринимать все три сюжета он должен по разному, т.е. по разному вычитывать их идею, сюжет и смыслы. Если есть возможность, хотя бы один стоит проработать с профессиональным звукорежиссером.

Прорабатывается:

1. Учет сочетаний разноплановых звуков и их воздействие на зрительское восприятие.
 2. Организация атмосферы эпизода средствами саундтрека.
 3. Способы создания «глубины» действия, события, расширение рамок кадра закадровым звуком, ухода от «бедность» кадровой конкретики.
 4. Точность и внятность звуковой акцентировки.
 5. Соразмерность внутрикадровых и закадровых звуков, их тональностей и ритмов.
 6. Протяженность звуковой линии и использование звука для усиления драматургии и удержания внимание зрителя.
 7. Подход к комплексной аудиовизуальной разработке эпизода и, далее, экранного образа.
- И т.д.

Эта практика помогает реально перейти от «озвучивания» к работе со звуком, как полноправным

экранном элементом, заставить работать на себя сильнейшее средство управления восприятием и вниманием зрителя.

Несколько советов:

- сначала все проработать на бумаге. Да, 80% съемочно-монтажной работы идет за письменным столом. Много поколений студентов бунтовало против этого утверждения, но это правда и с этим надо смириться. Как? Просто помнить, что деньги нам платят не за технологию, а за умную голову (а это ведь и приятней, правда?);
- не начинайте 2 звука одновременно: обычно это приводит к тому, что «смазываются» оба и их смысл становится невнятным;
- несколько звуков не могут иметь одинаковый или близкий уровень (громкость). В акценте всегда что-то одно;
- совпадение начала звука со склейкой дает мощный акцент. Прием мощный. Но всегда ли он нужен?
- опять же, не рассчитывайте на достойный результат с первого раза. Сделайте 3...4 варианта;
- перед работой перечитайте все, что найдете по монтажу и звуку в кино и на ТВ (принципиальной разницы нет никакой).

ПРАКТИКУМ №3

ЭТЮД "КОРЗИНА"

Название этого практикума не очень сочетается с видеотехнологией, но я буду называть его так же, как почти 20 лет назад, когда придумал его для себя – «КОРЗИНА».

Суть упражнения состояла в том, чтобы придти после работы в монтажную, выгрести из корзины (не мусорной!) обрезки не вошедшей в монтаж киноплёнки и попытаться сочинить из этих кадров нечто осмысленное. Однажды так была сделана целая курсовая, причем весьма диссидентского содержания. Но что сегодня нам мешает заменить обрывки киноплёнки на кадры, например, 180-минутной кассеты-источника, на которую подряд снимаются информационные сюжеты? Ведь задача состоит в том, чтобы создать сюжет, который НИКОГДА НЕ СНИМАЛСЯ. Понятно, что собрать из 5 футбольных матчей один – это не практикум. И конечно все возможности звуковой дорожки тоже в ваших руках.

Хронометраж – любой. Главное условие – понятность темы и идеи сюжета обычному зрителю и, опять же, удержание внимание, т.е. отсутствие скуки.

А практикум хороший. Не даром и истинные корифеи от кино не брезговали капустниками – ведь подход там абсолютно тот же.

И никаких досъемок. Разве что результат превзойдет ожидания и окажется достойным эфира, а 2-3 кадров явно не хватит или они будут недостаточно вняты. Но это уже задача не практикума.

А заодно, попробуем, хотя бы однажды, ради эксперимента, набраться терпения и пройти путь режиссерской работы по монтажу профессионально, грамотно и до конца.

Итак, берем любой архив, чем разнообразней по содержанию, местам съемки, сезонам и прочему, тем лучше. Ведь куда сложнее, но и интересней найти красивый переход из зимы в лето, и при этом не использовать никаких микшеров, шторок и прочих спецэффектов. Обязательное условие этого практикума – работаем ТОЛЬКО В ПРЯМОЙ СКЛЕЙКЕ.

И сочиняем сюжет.

ПРОРАБАТЫВАЕТСЯ:

1. Относительность содержания кадра – ведь каждый раз его конкретный смысл зависит от той монтажной фразы, в которую он входит.
2. Организация события и драматургии чисто монтажными средствами.
3. Умение видеть за конкретикой кадра его полное «звучание», как смысловое, так и тональное, обертонное.
4. Учет темпо-ритма внутрикадрового действия, светотональности, композиции, направления движения и прочих элементов в различных кадрах.

5. Учет операторского стиля съемки (если оператор хороший, плохой как раз и отличается отсутствием всякого стиля).
 6. Творческому подходу в использовании студийного (личного) архива – навык, необходимый особенно для режиссеров и монтажеров небольших студий, которые не имеют возможности снимать столько времени, сколько необходимо.
 7. Развитие творческой фантазии и умения варьировать любой материал в зависимости от замысла.
 8. Введение в экранный «сопромат» - не каждый кадр встанет в любую монтажную фразу и повернется тем смыслом, какой захочется вложить в него автору. Умение «слышать» смыслы кадра и видеть возможность его разворота, не ломать структуру материала, а идти за ним всегда выдает руку серьезного профессионала.
- Ну и так далее...

НЕСКОЛЬКО СОВЕТОВ И ПЛАН РАБОТЫ:

- просмотрите исходный материал, а какие-то кадры и несколько раз, затем отложите его в сторону и (кому-то понадобится неделя, кому-то часа 2, но в это время лучше на экран не смотреть) сформулируйте тему (т.е. ПРОБЛЕМУ) и идею (т.е. Ваш ПУТЬ РЕШЕНИЯ ПРОБЛЕМЫ). Причем обязательно на бумаге. Память – слишком ненадежное хранилище для гениальных замыслов. Кстати, именно сформулированная НА БУМАГЕ мысль имеет шанс добраться до зрителя. Обращали внимание, как тяжело бывает коротко и внятно записать даже то, что вроде «и так ясно»? Именно поэтому вся режиссура формулирует свои замыслы на бумаге;
- когда тема и идея определены, еще раз просмотрите весь отобранный к монтажу материал и (ох уж эта писанина!) выпишите каждый из отобранных планов на отдельную карточку: содержание кадра, хронометраж, крупность, тональность, и прочие важные для вас в этом кадре детали композиции. Как именно? Все равно, рецептов тут нет. Важно только то, что поможет вам вспомнить этот кадр, глядя на карточку и учесть его место в будущей монтажной фразе. Иногда достаточно написать «00.10.15. Кр. пл., собака смотрит в камеру, 7 сек.», а иногда на описание деталей уходит и 2-я сторона;
- теперь садимся за письменный стол и раскладываем «пасьянс» - занятие, как минимум, не менее увлекательное, чем игра в «Солитер». Перекладывая карточки, собираем монтажные фразы, из них – эпизоды и наконец весь сюжет. Конечно, это можно делать и в текстовом редакторе на компьютере, но, как показывает опыт, тактильные ощущения от карточек придают этому процессу не только особую прелесть, но и благотворно действуют на фантазию. (Прием с карточками я перенял в свое время у блестящего режиссера-документалиста Ю. А. Шиллера. А если уж режиссеры с мировым именем не брезгают подобными приемами, то и нам грех не учиться у них полезным техникам);
- когда «пасьянс» закончен, проверяем результат по финалу, т.е. просматриваем все с конца, убирая лишние кадры или заменяя их – очень действенный способ проверки, кстати и для сценариев тоже;
- решаем саундтрек: на отдельный лист выписываем номера карточек и помечаем, что и как будет в этом месте звучать.
- Вот теперь – за монтаж! Бумаги под рукой, но каждая придуманная за столом склейка проверяется практикой. И тут даже блестяще придуманную монтажную фразу нередко приходится перекраивать под реальность конкретных кадров, а то и придумывать новое решение. Ведь наш пасьянс не догма, а только план монтажного решения;
- и снова не рассчитывайте на достойный результат с первого раза. Будьте тщательны как ни в одной эфирной работе. А при таком отношении возвращаться за письменный стол придется не раз.

ПРАКТИКУМ №4

ДОМИНАНТНЫЙ МОНТАЖ

Подберите и смонтируйте кадры, подобрав их по развитию сначала какой-либо одной, а потом и одновременно нескольким доминантам. Например, постепенный переход от кадров, синего тона к кадрам красного. Или от выраженного вертикального абриса к горизонтальному. При этом важно выполнение 3 условий:

1. кадры должны быть монтируемыми по крупностям, ракурсам и т.д.;
2. для зрителя переход должен быть органичным и незаметным;
3. выбранная доминанта должна драматургически развиваться, т.е. иметь завязку, развитие,

кульминацию, поворот и развязку.

Здесь так же работаем ТОЛЬКО В ПРЯМОЙ СКЛЕЙКЕ, без микшера и спецэффектов. И сочиняем сюжет, хотя бы просто видовой.

Несколько советов:

- для начала возьмите в доминанту какой-то ярко выраженный признак;
- подберите кадры, отвечающие сюжету и содержащие этот признак. Первый опыт может быть чисто формальным, но уже начиная со 2 – 3-го лучше одновременно удерживать и какую-то сюжетную или хотя бы атмосферную задачу;
- садимся за письменный стол и раскладываем «пасьянс». В данном случае для нас важно пометить в карточках и ту доминанту, которая будет прорабатываться;
- постарайтесь построить первый этюд так, чтобы доминанта появлялась в 1-м кадре, например, в качестве небольшого пятна синего цвета, затем синий цвет от кадра к кадру заполнял все большую часть экрана, но где-то на 2/3 этого заполнения уже появлялось красное пятно, постепенно вытесняющее синий цвет. При этом, желательно чтобы динамика присутствовала не только в размере, но и насыщенности цветовых пятен;
- Не останавливайтесь на первом опыте. Сделайте десяток таких этюдов – это могут быть и просто монтажные фразы из 5...10 кадров – каждый раз беря в доминанту новый элемент. Как только почувствуете себя уверенно, сразу начинайте использовать этот прием в работе. Ведь конечная цель наших упражнений – интегрировать «школу» в ежедневную профессиональную работу.

Успехов! При тщательном выполнении и серьезном подходе к практикуму рост профессионализма ГАРАНТИрую.

ПРАКТИКУМ №5

ЗАКЛЮЧИТЕЛЬНЫЙ ПРАКТИКУМ

Этот практикум позволит Вам подытожить монтажный тренинг, выполнив довольно нетривиальную задачу: собрать из готовых сюжетов предыдущих практикумов один цельный сюжет. Т.е. сюжет «Читатель», который берется за основу, каким-то способом связывается с сюжетами «Корзины» и «Доминантный монтаж» в единое целое. Способ же зависит только от содержания Ваших сюжетов, замысла и фантазии.

Обязательные условия: жестко построенная внутренняя логика развития всего сюжета, выстроенность межэпизодных ассоциативных связей, стилистическое единство. И естественно, работа только в прямой склейке, без микшеров и эффектов.

Сложно? Да. Но гарантирую – вполне достижимо.

И потом, кто сказал, что режиссура проще, скажем, атомной физики?!

О фантазии: прямой ход, напрашивающийся сам собой, встроить сюжеты как читаемые в книге образы или воспоминания героя. Но это – первый слой, лежащий в области банальности. Все же стоит пофантазировать и найти ход действительно оригинальный. Ведь это уже не техническая, а самая настоящая творческая задача, требующая адекватного решения. Но тем этот практикум и ценен.

И последнее. Конечно, прежде чем приступить к выполнению первого практикума, большинство из Вас дочитали их до конца. Но постарайтесь все-таки, хотя это для человеческой психики в идеале и не достижимо, делать каждое упражнение не ориентируясь на конечный результат практикума №5. Иначе это будет игра в поддавки с самим собой.

ПРАКТИКУМ «НУЛЕВОГО» УРОВНЯ

А. Каминский

ВВЕДЕНИЕ

Судя по письмам, этот сайт посещают не только те, для кого ТВ стало профессией, но и люди, делающие самые первые шаги в монтаже.

Но ведь прежде, чем мы начинаем говорить осмысленные фразы, мы научаемся произносить звуки, потом слоги, слова... Это принцип освоения любого языка, в том числе и монтажного. А сколько ошибок делаем, какое косноязычие преодолеваем, прежде чем наша речь станет не только осмысленной, но и внятной, не только понятной, но и разнообразной, богатой словами, красивой, наконец! Помните у А. А. Тарковского, финал «Зеркала»: «Я могу говорить!»

Для тех, кто просидел за монтажным комплексом на профессиональной студии хотя бы полгода, этот практикум покажется «детским лепетом». Но разве все мы не прошли через этот «лепет»? Для тех, кто только учится произносить свои первые монтажные «слова» и придуман этот практикум.

Для того, чтобы сделать предложенные здесь упражнения, Вам понадобится совсем немного. Раз Вы зашли на этот сайт, значит камера, видеомаягнитофон, а то и компьютер с видеомонтажной платой или хотя бы интерфейс IEEE1394 у Вас уже есть. Правда, при системе «камера – VTR» понадобится как минимум видеомаягнитофон с режимом вставки по звуку (Audio Dub)

И последнее. От нашего дела надо испытывать удовольствие. Как в детстве от игры в кубики – помните, мы складывали из кубиков картинку? Только картинок было всего 6. Зато сколько радости доставляло переложить картинку по-своему, например, вместо хвоста чью-то голову приставить... А здесь вся реальность, все ее головы, руки и хвосты, природа и создания рук человеческих в Вашем полном распоряжении – складывай, что хочешь, любой замысел!

Честно говоря, я начал писать этот практикум «из головы» - ведь этой игре я уже посвятил не один десяток лет и для того, чтобы описать, что клеиться, а что нет и в каком ритме, мне вовсе не требуется видеть планы, достаточно их представить. Но – не удержался. Сам снял все кадры и несколько часов играл с ними, получив удовольствие не меньше, чем в первые годы. Правда, вот той радости открытия уже не получил – результат предсказуем. Но если эти удовольствие и открытие испытаете Вы – этот практикум был написан не зря.

Успешного Вам начала!

Автор

СЪЕМКА МОНТАЖНОГО МАТЕРИАЛА

Попросите самого терпеливого человека помочь Вам. Для краткости назовем его N. Посадите N на стул посреди комнаты. Осветите его так, чтобы глаза хорошо были видны и не было тени от носа на щеке или губах. Описание световых схем в мои задачи не входит, их лучше найти в книгах по операторскому мастерству или фотографии. На всякий случай только предупреджу, что искусственный и естественный свет не должны смешиваться ни в коем случае, а немного контрового света (из-за спины сверху вниз под углом 45°), не дадут фигуре слиться с фоном.

А теперь, попросив N смотреть прямо перед собой, чуть вниз, снимите несколько кадров. Причем, куда бы Вы с камерой не перемешались, направление взгляда X должно оставаться тем же – прямо перед собой, немного вниз. Трансфокатор (zoom) камеры установите в среднее положение, примерно соответствующее углу одного глаза (F=50) и больше пока не трогайте, а для того, чтобы поставить кадр, перемещайте саму камеру. Если есть штатив – ОБЯЗАТЕЛЬНО снимайте с него.

Для тех, кто не совсем уверенно отличает крупности плана, привожу рисунок из книги [А. Митты «КИНО МЕЖДУ АДОМ И РАЕМ»](#)



Только добавлю, что деление планов по крупностям – вещь достаточно условная. Все, что крупнее головы с шеей (крупный план на рис.) – уже деталь, все, что мельче, до портрета по грудь – крупный, еще мельче, до поколенного плана – средний (причем, план чуть ниже пояса, когда «видно кобуру», называют американским средним; и наконец, все, что общее поколенного – общий и потом самый общий. Только не забывайте, что все крупности дифференцированы относительно **человека**. Иначе муравей, снятый во весь кадр со всеми своими лапками, у Вас будет «на общем плане».

Теперь распечатаем вот эту таблицу и, снимая, будем пометать в ней отснятые планы. Вообще-то обычно она заполняется ДО съемки, если она постановочная, или ПОСЛЕ, в процессе просмотра отснятого материала. Но, поскольку у нас сейчас ситуация лабораторная, воспользуемся готовым кадропланом. Время для нас пока несущественно, обращайтесь внимание только на то, чтобы план не был короче хотя бы 10 секунд. И никаких наездов – отъездов – панорам. До них нам пока далеко. В графе «Примечания» делайте свои пометки, напр. выбранных дублей и т.п.

Снимаем:

№ кадра	Крупность, время	Содержание	Примечания
1.	Общ. пл.	Камера фронтально перед N на уровне его глаз (этот уровень на операторском жаргоне называется «от пупа»)	
2.	Ср. пл.	Тот же кадр, придвигаем камеру	
3.	Кр. пл.	Тот же кадр, придвигаем камеру	

4.	Дет.	Глаза, N смотрит прямо в камеру (только не переключайте этот план, стараясь взять в кадр «только глаза»). Попросите N, чтобы глаза были расширены чуть больше обычного, но тоже не переусердствуйте, иначе получите уже комический эффект, а нам он пока ни к чему	
5.	Общ. пл.	Не меняя уровень, смещаем камеру влево на 30...45° – полупрофиль X (по кадру взгляд слева направо)	
6.	Ср. пл.	Тот же кадр, придвигаем камеру	
7.	Кр. пл.	Тот же кадр, придвигаем камеру	
8.	Дет.	Тот же кадр, глаза N	
9.	Ср. пл.	Не меняя уровень, снова смещаем камеру вправо – профиль N (по кадру взгляд справа налево)	
10.	Дет.	Рука N сжимается в кулак	

Отпустим нашего натурщика N, пообещав вознаградить его долготерпение гениальным сюжетом с его участием. И передохнув, продолжим съемку.

Выберем несколько объектов. Например, тарелку с бутербродом (для большей выразительности его можно надкусить), лежащую на столе фотографию osoby противоположного пола и... помнится, у Кулешова был голодный ребенок, но где мы его сейчас искать будем! Допустим, окно со шторой.

Снимаем:

№ кадра	Крупность, время	Содержание	Примечания
11.	Кр. пл.	Блюде с бутербродом на кухонном столе. На фоне – часть стены или холодильника. Точка – чуть выше уровня глаз сидящего человека. Не берите эти планы фронтально, сдвиньте камеру влево примерно на 30...45°	
12.	Дет.	Тот же план, укрупнение акцентируйте на откусанной части (не переключайте, в кадре должно быть видно, что это бутерброд)	
13.	Ср. пл.	Фото на письменном столе На фоне – часть стены. Точка – чуть выше уровня глаз сидящего человека. Камеру опять сдвиньте влево.	
14.	Кр. пл.	Фото на письменном столе.	
15.	Дет.	Лицо на фото – крупно, на сколько позволит оптика камеры, но не перестарайтесь	
16.	Ср. пл.	Окно комнаты с частью или углом стены.	

		Штора должна хорошо читаться. Сдвиньте камеру влево от центра.	
17.	Кр. пл.	Часть окна с открытой форточкой и шторой. Нижний ракурс (снизу по углом 30...40°) Снимите длинный план и в конце сымитируйте колыхание шторы от легкого сквозняка	
18.	Дет.	Часть шторы с открытой форточкой. Снимите длинный план и в конце сымитируйте колыхание шторы от порыва ветра	
19.	Общ. пл.	Окно комнаты с частью стен. Постарайтесь снять абсолютно симметричный кадр. Точка – на уровне глаз сидящего человека или чуть выше.	

Хватит. Стекол бить сегодня не будем, взрывать бензоколонки тоже, хотя эффектность этих кадров отрицать трудно. Если есть компьютер – перегоняем материал на HDD, если нет... ну Вы свою «монтажку» лучше меня знаете. Кадры нумеруем так, как в съемочном плане. Осталось запастись терпением и звуком.

Нам понадобятся: заунывная скрипка или виолончель - соло («Домового ли хоронят...»), «светлая» тема – соло рояля, шум ветра, раскат грома, детские голоса на улице, приглушенный шум столовых приборов и голосов за обеденным столом (можно записать во время семейного ужина), шум проезжающей машины и... пожалуй, хватит.

Вот теперь можно и за монтаж. Наконец-то! Я не буду больше описывать планы, воспользуюсь только их номерами, ведь кадроплан у Вас перед глазами. И даже на «нелинейке» не разбирайте предыдущую склейку ради следующий – просто копируйте планы и собирайте фразу снова, разбив их, например, черным полем – так все станет гораздо нагляднее.

МОНТАЖ

«Клеим» планы 1 – 2. М-да, плохо. Может, 2 – 3 будет лучше? Нет что-то слишком уж «дерганым» у нас бедный N стал. А если 1 – 3? Это получше. Усилим эффект – 1 – 4. нет, теперь полная «непонятка». А вот 2 – 4 вполне возможный вариант. Попробуйте на других кадрах одного объекта. В общем случае монтаж через крупность будет «чище». Исключение – деталь, которая монтируется практически всегда и со всем и только встык с общим планом ее нужно использовать предельно осторожно (проверьте на другой детали – плане10). Именно поэтому нужно на съемке набирать как можно больше кадров деталей – они помогут Вам смонтировать планы, которые никаким другим образом соединить не удастся.

Но! Давайте попробуем последовательно смонтировать планы самым, что ни на есть «безграмотным» образом: 1 – 2 – 3 – 4. Не правда ли, интересный эффект получается? А если в финале еще кадр 10 добавить... Часто этот прием не попользуешь, но по силе акцента он – одно из самых мощных монтажных средств. Вот вам и «незыблемость» правил монтажа. А возможно, кто-то уже не раз слышал или читал, что «общий план с крупным монтируется только через средний»... Не верьте! Проверенно, главное правило монтажа, перекрывающее все остальные, одно: монтируется ВСЕ СО ВСЕМ, если точно ЗНАЕШЬ, почему ИМЕННО ТАКУЮ СКЛЕЙКУ ты выбрал.

Странное начало практикума, да? Собственно, после этого можно дальше и не читать – уж «зачем», мы всегда придумать можем. Но только с тем же успехом можно придумывать оправдание орфографическим ошибкам. На том основании, что воспроизведение безграмотной речи персонажа – обычный прием в литературе. По этому поводу я очень люблю вспоминать меткую фразу В. Цыганкова: «Чтобы быть эксцентричным в искусстве, надо как минимум знать, где центр». Сначала все же стоит «прибрать к рукам» уже наработанный за век капитал, а потом – распоряжаться им, как Бог и талант на душу положат. Между ОПРАВДАНИЕМ и ЗНАНИЕМ – огромная пропасть.

Следующая наша склейка будет: кадры 1 – 11. (Возьмите здесь и далее планы одинаковой длины – секунды по 2.) Ну как? Что-то не очень клеятся, правда? А теперь заменим 1 на 2. Немного лучше. Но все равно и N, и бутерброд существуют сами по себе. С планом 3, снятом с той же точки, плюс-минус, результат будет почти одинаков. А теперь заменим план 1 на 5. Вот! Человек уже явно смотрит на бутерброд. Но если поменять 5 на 6, эта взаимосвязь станет еще яснее. А попробуем №9? Теперь N наоборот, «отвернулся». Склеив планы 9 и 6 Вы заставите N смотреть на самого себя. В данном случае склейка бессмысленна, но сам эффект стоит запомнить: пригодится для съемок диалога, в том числе и того, которого в реальности никогда не существовало. Гораздо эффектней выглядит на экране столкновение мнений, если высказывающие их люди как бы смотрят друг на друга, пусть только благодаря нашей воле.

Теперь соберем короткую монтажную фразу: 6 – 11 – 7 – 12 – 8. Что случилось? Наш N захотел бутерброд, которого никогда не видел! А ведь мы всего-то и сделали, что использовали самый надежный монтажный прием – «восьмерку», т.е. эффект, когда снимаемые объекты находятся по одну сторону цифры «8», а камера смотрит на них под встречными углами с другой. И сразу объекты, даже никогда не бывшие рядом в жизни, начинают взаимодействовать друг с другом. А теперь в финал фразы добавим кадр 10. Ого! N уже не просто «хочет», но и с трудом сдерживается, чтобы не наброситься на этот обкусанный бутерброд.

Продолжим эксперимент. Планы бутерброда заменим на подобные же планы фотографии. Т.е. 6 – 13 – 7 – 14 – 8 – 15. Так, теперь у нас получился эпизод «Воспоминание о...». Но! Переберем эту фразу: 6 – 15 – 7 – 14 – 8 – 13. Получилось почти тоже самое Но – почти: смысл фразы остался – человек смотрит на фото – но что-то изменилось. Эмоция с экрана считывается другая. Если в первом варианте N явно уходит в воспоминание, то во втором случае – скорее, расстается с ним. От перемены мест сумма изменилось. Теперь в обе фразы последним поставим план 10. Смотрите, кулак выражает теперь сдерживание не голода, а эмоции, боли воспоминания!

Теперь пора перейти к формам покрупнее. Заменим фото планами 16, 17 и 19. Что-то не совсем внятно... Переберем фразу, например, так: 5 – 16 – 6 – 17 – 7 – 18 – 8 – 19 – 10. Это уже лучше. Но посмотрите, Вам не кажется, что последняя склейка как-то... мягко говоря, «не очень»? Хотя до этого последний план клеился без всяких проблем. Может, попробовать план 19 передвинуть вперед? Стало еще хуже. Подвигайте кадр 19 – два-три варианта, и вы убедитесь, что чисто к нему не клеится ни один план. Вот так кадр! Что же в нем мешает? Мешает симметрия, отсутствие диагонали. Такой полностью уравновешенный кадр может быть только последним. Тогда конец фразы будет выглядеть так: ...8 – 10 – 4 – 19. Кадр 4 усилил эффект за счет разворота взгляда N прямо на зрителя. Еще раз просматриваем... Вот теперь все на месте! Почему эффект кадра 19 не присутствует в №4, объясняется просто: во-первых, человеческое лицо никогда не бывает идеально симметричным, во-вторых, это деталь, которая, как уже говорилось, монтируется практически со всем. А в-третьих, взгляд обладает на экране своей собственной массой, нарушающей полный баланс симметрии (вот почему, снимая человека в профиль или анфас, всегда оставляют больше «воздуха» в пространстве, куда направлен взгляд)

Смотрите, эта фраза уже не имеет никакого отношения ни к «голоду», ни к «воспоминанию». Скорее, здесь «пахнет» сапеном в духе А. Хичкока. Если еще и звук соответствующий подложить... но со звуком мы немного повременим.

Что же происходило у нас на экране? Наш N явно не голоден, не вспоминал человека, снятого на фото, не испытывал страха... Но на экране мы все это создали. Мы всего-навсего повторили эксперимент Л. Кулешова, с которого и начинается история монтажного языка. Это свойство кадра, менять свой смысл и расшифровываться в зависимости от того, какой кадр стоит перед ним и после него, так во всем мире и называется – эффект Кулешова: сочетание двух кадров рождает третий смысл.

Теперь есть ощущение, на уровне не головы, а чувства, что кадры – не просто «слагаемые», но «множители» и «делители»? Если не уловили – попробуйте «потасовать» кадры – при сохранении смысла, эмоциональное ощущение будет все время изменяться. Почему я настаиваю именно на том, что должно возникнуть именно **ощущение**: в нашем деле понимание «от головы» для практики дает очень немного. Для того, чтобы взять на съемке добротный монтажный материал, нужно именно **ощущать кадр, как элемент монтажной фразы**, представлять ее целиком. «Головастик» же будет снимать 30 кадров там, где достаточно 5 и в итоге в его «запасах» все равно чего-то не хватит. В утешение могу сказать только то, что и самые крутые мэтры от режиссуры обязательно какое-то время ходили в «головастиках», а уж потом превратились «из лягушек в принцы».

Займемся последней фразой вплотную. У Вас нет ощущения такого «барабанного боя»? Одинаковой длины планы «отбивают» ритм как настенные часы. Иногда этот прием бывает полезен, например для создания ощущения монотонности (вспомните «Болеро» Равеля) или «отсчета перед стартом». Но в нашей фразе оно явно мешает. Особенно концовка, разрушающая все ощущение. Поэкспериментируйте с длиной планов самостоятельно – сделайте свои открытия. Вам явно захочется «разогнать» ритм, особенно к концу фразы. Но тогда финальные кадры получаются совсем короткими и не успевают раскатать эмоцию.

А я предложу свой вариант – от противного: «вытягиваем» последние 3 плана – в 2 раза длиннее. Сработало? Теперь финал явно в акценте, что и требовалось. Но предыдущие кадры «держат» фразу, как плохой двигатель машину на крутом подъеме.

Сокращаем планы – пока механически пропорционально (с. – секунды, к. – кадры):

5 (2 с.) – 16 (2 с.) – 6 (1 с. 12 к.) – 17 (1 с. 12 к.) – 7 (1с. 6 к.) – 18 (1 с.) – 8 (1 с.) – 10 (2 с.) – 4 (3 с.) – 19 (4 с.).

Что мы сделали? Начиная с кадра 4 ритм резко ломается – возникает как бы задержка, пауза, которая, как не странно, именно в этом месте усиливает напряжение ожидания (в драматургии этот эффект называется «остановка»). И следующий кадр – сжимающийся кулак – ломает ситуацию напряженного, но пассивного ожидания героя, вдруг придавая ему решимость к действию. Это уже драматургия, пусть пока только одной фразы, но зато созданная без единого слова и даже звука. Причем, при общей длине фразы 19 секунд, именно этот кульминационный кадр приходится на 2/3 от начала («золотое сечение») – 12-я секунда.

А теперь попробуйте описать это экранное действие словами, что-то вроде: «он, напряженно ожидая чего-то, неотрывно смотрел в окно и рука его сжалась в кулак». Возможно, Вы придумаете более точное описание, но как многословно и блекло оно будет выглядеть рядом с короткой монтажной фразой всего в 19 секунд экранного времени! Да, в этой ритмической схеме еще слишком много «механистичности» - конкретная длина плана зависит от многих причин, в том числе – от скорости и напряженности внутрикадрового действия, поэтому дать точный рецепт именно для Ваших кадров невозможно. Точный ритм Вы найдете сами. Но теперь фраза живет, она обрела напряженность.

Драматургия фразы нарастает и разрешается... ничем. Ничем? Но, может, именно отсутствие ожидаемого зрителем финала и придаст ей нестандартное звучание? Поставьте вместо плана 19 любую «синюю руку» из «ужастика» или ствол из боевика – и фраза станет только информативной, более того, дурной копией виденного тысячи раз.

Мы сделаем по-другому. Подложите шум проезжающей машины. Причем так, чтобы кульминационная точка шума – пик громкости – совпала с кадром 10, чуть позже его начала. Лишний звук в начале и конце смикшируйте, причем стихнуть он должен на секунду раньше, чем закончится план 19. Ну как? Вот если бы еще выражение лица N более соответствовало ситуации... Но – у нас чистый лабораторный эксперимент по монтажу. Зато «наградить» N за долготерпение этим уже вполне можно.

Впрочем, у нас еще остались неозвученными первые два сюжета.

«Воспоминание»: попробуйте подложить по очереди весь запасенный арсенал: заунывное соло, «светлую» тему, шум ветра, раскат грома, детские голоса на улице, шум за обеденным столом. Посмотрите, как меняется не только настроение фразы, но и отношение персонажа к объекту, а само воспоминание приобретает другие оттенки. Причем интересней работают именно шумы, придавая еще и глубину «предыстории» персонажа.

Проверим этот эффект на другом материале.

«Голод»: подложим заунывное соло (именно так обычно и поступают на подобных сюжетах). Настроение усилилось но... кажется, эффект от самой фразы как-то «смазался», музыка «размыла» ощущение именно голода. Теперь Вы знаете зачем нам нужен был шум столовых приборов и голосов за обеденным столом. Подложим его – эмоциональное воздействие явно усилилось. Звук не «мажет» восприятия кадров, а наоборот, усиливает их воздействие. Более того, ситуация обрела «предысторию», появилась смысловая глубина. Этот прием С. М. Эйзенштейн назвал «вертикальным монтажом»: сочетание монтажной фразы со звуком рождает третий смысл.

Что-то опять этот «третий смысл» всплыл... А ведь параллельный монтаж (введенный в кино А. Гриффитом), который мы здесь не рассматриваем ввиду его простоты (этот прием – полный аналог литературного «а в это время»), тоже подобен эффекту Кулешова в том, что зритель, зная, что происходит одновременно в двух различных местах, может предугадывать «третий элемент» - результат.

Да! Именно рождение третьего смысла, отличного от видимого и слышимого, придает любой экранной вещи качество, называемое художественностью. А его отсутствие «сваливает» материал в скуку банальности. И хотя для создания произведений экранного искусства одного знания монтажных приемов конечно же маловато, удержать интерес зрителя они помогут всегда.

Но ведь это приемы игрового кино! – скажите Вы. – Причем тут съемка реальных людей в реальных ситуациях? А при том, что ведь и здесь не было ни актера, ни сюжета, да и кадры были использованы, хоть и специально снятые, но самые что ни на есть банальные (Вы не забыли, как их снимали?). Но даже этими средствами мы сумели рассказать с экрана нечто осмысленное – без всякого дикторского текста и «песен-пояснений». Вот это и значит – уметь монтировать, т.е. говорить с экрана кадрами, их сочетанием, **МОНТАЖНЫМ ЯЗЫКОМ**.

Монтажно мыслить – значит воспринимать кадры не как отдельные картинки (это путь фотографии), а как элемент монтажной фразы, эпизода, всей вещи. Т.е. часть связного **текста**, который Вы создаете, рассказывая с экрана историю – не важно, придуманную или реальную. А за тем, как профессионально ее сделать, я отсылаю к книге А. Митты «Кино между адом и раем» и другим материалам в FTP-архива сайта.

ПРАКТИКУМ ДЛЯ ПРОФЕССИОНАЛОВ

Что самое сложное на экране? Конечно, визуализация абстрактных понятий. как передать ощущение любви и ненависти, счастья и печали...? А ведь сталкиваться с этим приходится постоянно.

Предлагаемый практикум призван помочь отработать решение таких задач. Сразу должен предупредить, что одного владения монтажом здесь не достаточно. Без расчета каждого кадра, без замысла собрать удастся, в лучшем случае, некую прокомментированную текстом абстракцию. Но уж в иллюстрацию этот текст тоже не пустит: поэтому он и выбран. Разве что часов на столе не избежать. Столь абстрактный текст придется решать только через ассоциацию и образный ряд.

Да, должен предупредить: этот текст не имеет никакого отношения к метафизике, религиям и т.п. областям. Это отрывок из чисто философского труда А. Ф. Лосева «Диалектика художественной формы». Поэтому религиозная иконография явно пойдет в разрез с авторским смыслом текста (а значит, разрушит и ленту).

Итак, практикум: начитать текст, снять и смонтировать видеоряд, точно соответствующий и раскрывающий смысл текста, и озвучить его.

Постарайтесь не использовать никаких спец. эффектов. Разве что микшер раза 2-3.

Но еще раз напоминаю: это задача для профессионалов. А Вы сможете? :-)

ТЕКСТ:

(Все выделения, курсивы, ударения, орфография и пунктуация в тексте – авторские.)

«Мы еще ничего не знаем и ничего не утверждаем. Мы берем *одно*. Чт именно это одно – не важно, так как мы берем именно *категорию* одного, которая везде, во всех вещах одна и та же. Мы тут получаем прежде всего чистое одно, которое как таковое неразлично и есть абсолютно неделимая единичность. Возьмите эти вот стоящие на столе часы. Хотя *фактически* они состоят из многих частей, но по *смыслу* они – некая единичность, ни на что другое больше не делимая. Возьмите теперь все вещи, из которых состоит мир. Мысль требует, чтобы они были прежде всего чем-то неразличимым одним, единичностью, чтобы все сущее в нем слилось в сверх-сущее, в первоединое, которое есть уже ни на что более не делимая индивидуальность и сплошность. Если мы берем бытие целиком, то ему уже не от чего отличаться и, значит, оно не имеет никаких границ; значит оно – выше границ, выше очертания, выше смысла, выше знания, выше бытия. Такова единичность мира в целом, такова единичность и каждой вещи в отдельности. (в отношении к отдельным частям вещи). Итак, начало диалектики – *немыслимость*, вышемыслимость, абсолютная единичность, которая не есть ни то, ни то и ни это, вообще никакая отдельная вещь, но – потенция всех вещей и категорий.

Однако остаться на почве невысказанной, вышебытийственной, лишь потенциально определяемой сущности, значило бы впасть в метафизический агностицизм, в дуалистическое учение «о вещах в себе». Мысль, требуя вначале невысказанности, тотчас же требует **полагания** этого одного, требует **бытия** этого одного. Одно уже не есть *одно*, оно еще и *есть*. Когда одно есть только **одно** и – больше ничто, оно – вовсе не одно и есть вообще ничто, поскольку ни от чего не отличается. Но вот одно **есть** одно, одно **существует**. Что это значит? Это значит, что оно отличается от иного, очерчивается в своей границе, становится **чем-то, определяется**, осмысливается, оформляется. Отныне оно не просто неделимое одно, но еще и раздельное многое, ибо – принявшее границу. Оно – получило очертание и, значит, осмысление. Оно стало чем-то определенным и, значит, бытием. Это – та единичность, которая дана как раздельная множественность.»

(Лосев А. Ф. Диалектика художественной формы. Сб. Форма – Стиль – Выражение. М, «Мысль», 1995, с.10-11)

Ну как Вам чисто философский текст? :-))

Согласитесь, снять такое, найти режиссерское и операторское решение этой задачи - дорогого стоит. Может, рискнете?

Честное слово, будь у меня средства на призы, я бы конкурс на лучшее решение объявил.

Успехов всем!