**Монтаж- одно из важнейших средств кинематографа**

**Введение**

Монтаж - одно из наиболее хорошо изученных и, одновременно, вызывающих острые полемические столкновения средств кинематографа.

С. Эйзенштейн - один из основоположников и пропагандистов теории и практики монтажного кино - утверждал: «Кинематография - это прежде всего монтаж».[[1]](#footnote-1) Стремясь проследить монтаж на всем протяжении истории кинематографа. С. Эйзенштейн наметил и концепцию трех Исторических этапов эволюции монтажа:

«Для одноточечного кино - это оказывается пластической композицией.

Для многоточечного кино - это оказывается монтажной композицией.

Для тонфильма - это оказывается музыкальной композицией. Это положение одновременно раскрывает по-новому осмысление вопроса монтажа. «Истоки» монтажа лежат в пластической композиции. «Будущее» монтажа лежит в музыкальной композиции. Закономерности через все три этапа едины»[[2]](#footnote-2).

«Роль» монтажа в пластическом построении играет сочетание композиционного обобщения по изображению с самим изображением, осмысленное «соразмещение» в композиции и обобщенный «контур» изображения.

**1. Назначение, особенности и своеобразие монтажа**

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

Многие из тех, кто брался за перо десятки лет назад, чаще всего отводили монтажу место в ряду выразительных средств экрана. Таких, пожалуй, было большинство. Это - один из самых распространенных взглядов, что вполне соответствует действительности. Монтаж на самом деле - одно из выразительных средств экрана. Обычно его ставят на какое-нибудь четвертое, пятое или другое, но предпоследнее место в шеренге средств выразительности, его упоминают после драматургии, изображения и звука.

Но значительно раньше появилась точка зрения на монтаж как на новый метод художественного мышления. И если эта позиция доказуема, если она верна, то она вступает в противоречие с пониманием "монтажа" как одного из выразительных средств. В творчестве и режиссер, и драматург, и оператор задумывают и создают свое произведение, используя много или несколько выразительных средств из общего арсенала своего искусства, в том числе и монтаж. Всякое произведение, так или иначе, - плод художественного мышления. Но метод художественного мышления располагается принципиально выше в иерархии значимости по отношению к средствам реализации идей. Получается нелепица: одно и то же одновременно служит и "головой" и "хвостом"!

Такие точки зрения бытовали еще десятки лет назад. Что же пишут современные корифеи кино и телевидения? А ничего не пишут. Мало кто из них помнит, если читал, что задолго до них было написано и сказано о монтаже Львом Кулешовым.

История развития взглядов на монтаж полна драматизма и заслуживает того, чтобы быть пересказанной.

В 1917 году, Л.Кулешов написал: "Для того, чтобы сделать картину, режиссер должен скомпоновать отдельные снятые куски, беспорядочные и несвязные, в одно целое и сопоставить отдельные моменты в наиболее выгодной, цельной и ритмической последовательности, также, как ребенок составляет из отдельных, разбросанных кубиков с буквами целое слово или фразу".

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

Несколькими годами позже Л.Кулешов проведет ряд экспериментов, которые получат мировую известность и станут хрестоматийными объяснениями двух главных функций монтажа в кино.

Первый эксперимент - "географический". В начальном кадре актриса Хохлова идет мимо Мосторга на Петровке. В другом - артист Оболенский идет по набережной Москвы - реки. В этих кадрах они улыбнулись и пошли навстречу.друг другу. Сама встреча и рукопожатие были сняты на фоне памятника Гоголю. Здесь герои повернулись и куда-то посмотрели. Следующим в последовательность был вставлен кадр Белого дома в Вашингтоне. Далее был кадр, снятый на Пречистенском бульваре, где актеры принимают решение и уходят. И, наконец, кадр, в котором они идут по ступеням храма Христа Спасителя.

Все, смотревшие этот материал, приходили к единому мнению, что герои вошли в Белый дом. Главный вывод - нужно уметь правильно организовать и направить действие актеров в соседних кадрах, тогда в сознании зрителя сложится впечатление единого пространства, а действия героев в этом пространстве будут восприняты как продолжающиеся непрерывно.

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

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

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

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

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

Из киношколы Кулешова вышли и к тому времени сами стали знаменитостями; В.Пудовкин, Б.Барнет, Л.Оболенский, А.Хохлова, С.Комаров, В.Фогель.

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

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

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

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

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

"Два каких-либо куска,- писал Эйзенштейн,- поставленные рядом, неминуемо соединяются в новое представление, возникающее из этого сопоставления как новое качество... Сопоставление двух монтажных кусков больше похоже не на сумму их, а на произведение". Эйзенштейн показывает, что принцип сопоставления "работает" не только в кино, а во всех случаях - от литературы до обыденной жизни. Большое место уделяет вопросу создания выразительных образов, по сути художественных, путем отбора и монтажа кадров. Но и сам кадр не "свободен" от монтажа, - утверждает Эйзенштейн.

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

Монтаж как ремесло, на мой взгляд, требует умения монтажно мыслить, то есть понимать, что монтаж - это игра со временем и пространством, зафиксированными на пленку. С его помощью мы можем сжимать и растягивать время, и из реального пространства конструировать пространство экранное.

Как и любая игра, монтаж имеет свои правила.

Во-первых, нельзя относиться к монтажу только как к монтажу изображения - принципы монтажа действуют и на свет, и на цвет, и на звук. Они взаимно обуславливают монтажный стиль и нельзя изображение монтировать в одной манере, а звук в другой, конечно если это не является условием для решения определенной художественной задачи.

Во-вторых, нужно помнить, что монтаж начинается перед съемкой, а не после - то есть заранее предполагать что с чем "склеивается" и соответственно планировать декорации (или выбирать интерьер), устанавливать свет, расстанавливать камеры или строить кадр.

В-третьих, постоянно помнить о темпо-ритме, то есть о соотношении кадрового ритма (задаваемого длительностью плана) к ритму эпизода (задаваемого количеством кадров), и, соответственно, ритма эпизода к общему ритму передачи (задаваемого количеством эпизодов). Эти соотношения необходимо выстраивать по определенным принципам - унисон, резонанс, контрапункт, регтайм и т.п.

И, наконец, в-четвертых, следовать определенной монтажной системе, которая во многом определяет все из того, что было сказано выше.

Основных систем две - монтаж комфортный или акцентный.

Комфортный монтаж имитирует течение жизни, исповедуя постоянство времени, места и действия. Его законы строятся так, чтобы взгляд зрителя не замечал "склеек" и зритель постоянно понимал, где он находится и что происходит. Он выдает экранные время и пространство за реальные.

В противоположность первому, акцентный монтаж рваный, скачкообразный, подчеркивающий стыки и переносящий зрителя из одного места в другое, сталкивающий людей, фразы, ритмы, формы, мысли.

Обе монтажные системы строятся либо на следовании, либо на нарушении общих принципов монтажа.

**2. Особенности и своеобразие монтажа**

Различаются три основных вида кадров: общий, средний и крупный планы. Масштабом для отнесения конкретного кадра к тому или иному плану является человеческая фигура. Если она целиком попадает в кадр, то это общий план, если только ее часть - то средний, если только голова - крупный.

В свою очередь, каждая крупность делится на три градации:

•общий третий - рост человека в кадре настолько меньше вертикального размера кадра, что неразличимы его индивидуальные черты;

•общий второй - рост человека в кадре меньше вертикального размера кадра, но различимы черты его лица и детали одежды;

•общий первый - когда человеческая фигура точно вписывается в размер кадра;

•средний третий - человеческая фигура "режется" рамкой кадра по колено;

•средний второй - человеческая фигура "режется" рамкой кадра по пояс;

•средний первый - человеческая фигура "режется" рамкой кадра по грудь;

•крупный третий - в кадре голова и шея человека;

•крупный второй - в кадре только лицо;

•крупный первый - в кадре часть лица.

В комфортном монтаже нельзя сталкивать соседние крупности, оптимальный монтаж - через крупность. Например, "средний второй - крупный третий", но никак не "общий первый - средний третий" или "общий третий - крупный первый".

Особыми, с точки зрения крупности, являются кадры, для которых невозможно использовать в качестве масштаба человеческую фигуру. Это кадры, снятые с использованием специальной оптики:

•макросъемка (аналогична использованию человеком лупы), когда надо показать нюансы, видимые человеческим глазом, но для экрана нуждающиеся в увеличении - например, поры на коже;

•микросъемка (аналогична использованию микроскопа), когда надо показать объекты невидимые человеческим глазом например, микробы.

Кроме того, иногда необходимо выделить часть какого-либо предмета или часть тела (циферблат часов или человеческий глаз) - такая крупность называется "деталью".

Использование этих кадров в комфортном монтаже должно быть оправдано предшествующим действием, например, герой смотрит на часы или наклоняется к микроскопу.

Когда нет возможности точно следовать принципу комфортного монтажа по крупности, нужно помнить, что длительностью планов можно сгладить скачок крупности - чем длиннее план, тем мягче будет переход к соседней крупности.

Между любыми двумя людьми, находящимися в кадре, можно мысленно провести линию, повторяющую направления их взглядов друг на друга. Такая линия, называемая "линией общения" является главным критерием комфортного монтажа по принципу географии. Все точки съемки должны находиться только по одну ее сторону. Пересекать ее можно только в одном плане, когда кадр начинается по одну ее сторону, а заканчивается по другую. Монтажный же перескок (даже через перебивку) разрушит представление о пространстве у зрителя, который во время беседы двух людей увидит два однонаправленных профиля.

При монтаже разговора двух людей поочередно монтируются левый профиль одного и правый профиль другого, или наоборот - так называемая "восьмерка". Этот принцип соблюдается и когда люди в кадре не разговаривают, и когда людей больше двух.

Когда в кадре не происходит фактического общения людей, мы должны предполагать такую возможность при данном размещении их в кадре и проводить линию общения, исходя из которой и выбирать ракурсы.

Наличие в кадре большого количества людей усложняет задачу. В этом случае мы должны в комфортном монтаже начинать с "адресного" плана, который покажет взаиморасположение всех героев, а затем разбить людей на пары общения и в каждом конкретном случае выбирать точки съемки, исходя из их линий общения. Если же все говорят одновременно и постоянно меняют собеседников, то тут без подвижной камеры и общего плана не обойтись.

Все сказанное выше относится не только к людям, но к любым объектам съемки.

Любой новый кадр привлекает внимание зрителя. Первая его реакция - понять, что он видит. Для этого, в зависимости от крупности и сложности построения кадра, ему необходимо 2-4 секунды. Если в статичном кадре ничего не происходит в течении 4-6 секунд, то интерес зрителя к нему пропадает. Вернуть внимание зрителя можно либо сменой кадра, либо увеличением длительности кадра более 10 секунд, когда зритель начинает всматриваться в детали, искать нюансы, осознавать смысловую нагрузку кадра, либо началом действия в кадре.

Любое действие в кадре - это движение, и зрачок человеческого глаза инстинктивно притягивается к любому движущемуся объекту, который становится центром зрительского внимания в кадре. При переходе от плана к плану в комфортном монтаже этот центр внимания не должен смещаться более чем на 1/3 площади кадра. В статичном кадре центром внимания является центр композиции.

Перемена освещенности кадров в комфортном монтаже не должна "бить по глазам". Переход от светлого кадра к темному за одну склейку невозможен, необходимо совершить этот переход в несколько этапов, постепенно осветляя или затемняя кадр. Это определяется необходимостью адаптации человеческого глаза к перемене освещенности кадра.

Цветовое решение соединяемых кадров в комфортном монтаже не должно сталкивать контрастные цвета - здесь действуют законы колористики: соседствующие цвета радуги "красный-оранжевый-желтый-зеленый-голубой-синий-фиолетовый" сочетаются, "зеленый" не только делит цвета на две гаммы - "красную" и "синюю" (которые несоединимы между собой), но и сочетается только со своими "соседями". Переход от одного основного цвета кадра к другому за одну склейку невозможен, необходимо поэтапное изменение соотношений цветов в несколько шагов.

В комфортном монтаже направление движения объекта в кадре может изменяться не более чем на 90 градусов, если при этом не пересекается линия общения, причем неважно - движется камера или нет. То есть, чтобы поменять движение объекта с левого на правое, нужен промежуточный план с движением вперед или назад. Этот принцип относится и к движущейся камере без движущегося объекта в кадре, когда для перехода от панорамы слева-направо к панораме справа-налево необходим промежуточный наезд, отъезд или статичный кадр.

При комфортном монтаже по этому принципу переход от одного кадра к другому должен приходиться на самый неустойчивый момент движения объекта в кадре, и последующий кадр должен захватывать часть движения предыдущего, как бы подхватывая его.

При цикличности движения объекта в кадре этот принцип позволяет растягивать время или сжимать, повторяя фазы цикла или, наоборот, выбрасывая их.

При смене крупности меняется видимая скорость движения в кадре снимаемого объекта. Мы знаем, что при использовании широкоугольной оптики видимая скорость движения объекта больше, чем при использовании длиннофокусной - на "широкоугольнике" человеку достаточно сделать шаг, чтобы план из общего превратился в крупный, а на "телевике" - видимый размер человека и за несколько шагов не изменяется.

Чем больше разница фокусных расстояний объективов, снимавших первый и второй кадры, тем больший скачок видимой скорости движения объекта в кадре. Поэтому в комфортном монтаже время пересечения объектом кадра должно быть одинаковым при всех крупностях.

Перемена крупности ведет к изменению видимого в кадре количества движущейся массы - на широкоугольнике голова человека занимает неизмеримо большую площадь кадра, чем та же голова, снятая длиннофокусной оптикой. Изменение же количества движущейся массы в комфортном монтаже должно быть не более 1/3 площади кадра. Это касается не только объекта съемки, а любого движения. Например, объект в кадре практически неподвижен, а за ним мелькает фон, значит при перемене крупности изменение площади фона не должно превышать 1/3 площади кадра.

Соблюдать все описанные принципы в комфортном монтаже нужно в комплексе - соблюдение одного и несоблюдение другого в одной сцене ведет к разрушению экранного времени и пространства. Более того, принципы эти взаимозависимы и в совокупности определяют монтажную структуру сцены - как отдельные ее элементы, так и условия их сопоставления.

Простейший пример: ведущий и три собеседника в студии. "Географический" принцип требует начинать с общего плана, чтобы последующие "восьмерки" для зрителя связывались в сознании с конкретными пространственными координатами, иначе при повороте головы ведущего в ту или иную сторону будет непонятно, к кому он обращается. Так "географический" принцип дает точку отсчета и для принципа монтажа по крупности.

То же самое относится и ко всем остальным принципам. Это именно система, все элементы которой должны находиться в гармоническом сочетании.

Высшим проявлением комфортного монтажа можно считать, так называемый, "внутрикадровый" монтаж, когда экранное действие разворачивается без "склеек" - в одном кадре меняются крупности, ракурсы, освещенности и т.д., что позволяет долгое время поддерживать зрительский интерес. Чем больше времени режиссер может удерживать внимание зрителя одним планом, тем выше его профессиональный уровень.

Многим, не являющимся поклонниками творчества А. Хичкока, станет понятно, почему он постоянно входит в десятку лучших режиссеров кино по опросам профессионалов, если напомнить, что среди его работ есть фильм "Веревка" - лента, где количество кадров равно количеству эпизодов, а длина их максимальна по техническим возможностям того времени (10 минут).

Акцентный монтаж строится на нарушении принципов комфортного монтажа. Это особый тип монтажного мышления, где все решают вкус и чувство меры режиссера, его способность парадоксально мыслить и умение "вязать" ассоциативные цепочки.

Конкретным личностям принадлежат многие открытия в области монтажа: "параллельный " монтаж Д. Гриффита, монтаж "аттракционов" С. Эйзенштейна, "эффект Кулешова", "ассоциативный" монтаж Д. Вертова, "дистанционный" монтаж А. Пелешяна и т.д. Искусство монтажа - живое дело и каждый может изобрести личный метод или открыть новый эффект, нужно только понимать, что сумма технических приемов еще не есть новая концепция.

**Заключение**

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

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

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

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

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

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

**Список литературы**

Ю.Лотман ''Семиотика кино и проблемы киноэстетики'' - Искусство –Спб – 2000.

Л.В. Кулешов ''Собрание сочинений в трех томах'' – М.: 1987

С. Эйзенштейн. ''Избранные произведения в шести тома'' т. 2, М., «Искусство», 1964

Бела Балаш. Кино. Становление и сущность нового искусства. М., «Прогресс», 1968

1. Сергей Эйзенштейн. Избранные произведения в шести тома» т. 2, М., «Искусство», 1964, стр. 290. [↑](#footnote-ref-1)
2. Сергей Эйзенштейн. Избранные произведения в шести тома» т. 2, М., «Искусство», 1964, стр. 291. [↑](#footnote-ref-2)