А.Г. Соколов

МОНТАЖ

кино

телевидение

видео

ТЕЛЕВИДЕНИЕ

КИНО

ВИДЕО

A. G. SOKOLOV

EDITING

television
cinema
video

Text-book

The First Part

The Second Publish

Moscow
2005

А. Г. СОКОЛОВ

МОНТАЖ

телевидение
кино
видео

Учебник

Часть первая

Второе издание

Москва
2005

А. Г. Соколов
Монтаж: телевидение, кино, видео. Editing: television, cinema, video. – М.: Изд. А. Дворников, 2000.– 242 с.: 153 ил.
Учебник. Часть первая.
Второе издание
ISBN 5-9900144-3-0

Не разрешается перепечатка частями, в сокращенном и усеченном вариантах, издание в электронном, ксерокопированном, переводном и других вариантах без согласия автора.

Книга представляет собой первую часть учебника по монтажу для студентов телевизионнных и киновузов, курсов повышения квалификации и учащихся специализированных лицеев, для начинающих режиссеров, режиссеров-монтажеров, операторов и режиссеров-мультипликаторов.

В первую часть вошли три раздела: краткий теоретический очерк, принципы соединения кадров сцены (десять принципов монтажа) и приемы экранного рассказа зрительными образами. В приложении читателям предлагаются задачи по съемке различных сцен для проверки усвоения знаний и ответы к ним. Учебник содержит более 150 рисунков и схем, иллюстрирующих принципы и приемы монтажа.

Автор сумел достаточно просто и доходчиво объяснить сложности съемок и монтажа изображения в экранном творчестве.

ISBN 5-9900144-3-0

© А. Г. Соколов, 2005

Содержание

От автора..... 7
Введение..... 10
Глава 1. Краткие сведения об основах и сущности монтажа
Монтаж: что в нем главное..... 12
Монтаж изображения. Подход к вопросу..... 26
Терминология и графический язык..... 28
Крупность планов по Л. Кулешову..... 38
Что зависит от выбора крупности плана..... 43
Глава 2. Принципы соединения кадров сцены
Общие закономерности монтажа кадров..... 47
Принцип первый. Монтаж по крупности..... 58
Принцип второй. Монтаж по ориентации в пространстве..... 64
Принцип третий. Монтаж по направлению движения основного объекта в кадре..... 82
Принцип четвертый. Монтаж по фазе движущихся объектов в кадре..... 90
Принцип пятый. Монтаж по темпу движущихся объектов..... 97
Принцип шестой. Монтаж по композиции кадров..... 104
Принцип седьмой. Монтаж по свету..... 109
Принцип восьмой. Монтаж по цвету..... 112
Принцип девятый. Монтаж по смещению осей съемки..... 117
Принцип десятый. Монтаж по направлению основной движущейся массы в кадр..... 122
Множественная композиция. Поликадр..... 132

Глава 3. Экранный рассказ пластическими образами

Приемы монтажа..... 154
Последовательный монтаж..... 157
От общего к частному. От частного к общему..... 160
Параллельный монтаж..... 161
Рефрен в монтаже..... 166
Ассоциативный монтаж..... 166
Тематический монтаж..... 170
Аналитический монтаж..... 172
Монтаж по мысли..... 175
Ход времени на стыке кадров..... 181
Перебивка..... 187
Точка зрения камеры..... 192
Клиповый монтаж..... 196
Поэтический монтаж..... 199
Ритмический монтаж..... 201
Затемнение..... 202
Наплыв..... 204
Вытеснение..... 205
Стопкадр..... 207

Глава 4. Несколько советов

Захлесты..... 209
Не повторять кадры..... 209
Запас..... 210
Длительность кадров..... 210
Варианты..... 211
Творчество и объективность..... 212
Заключение..... 214
Упражнения по монтажу. Задачи и ответы..... 215

ОТ АВТОРА

Каждый, кто откроет эту книгу, очевидно, задастся несколькими вопросами. Нужен ли ему этот учебник? Что из него можно почерпнуть? Как его следует читать? Для кого он предназначен?

Спешу ответить на эти вопросы.

Экранное творчество вобрало в себя целый букет видов творчества: телевидение, кино, мультипликацию, компьютерную анимацию, экранную рекламу и частично даже интернет. Кино, например, внутри себя подразумевает несколько видов: игровое кино, документальное, просветительское или научно-популярное, учебное и рекламное. Телевидение включает в себя целую гамму разновидностей передач: от информационно-новостных до развлекательных игр. Любое произведение в этих видах творчества создается усилиями нескольких разных мастеров своего дела: режиссерами, сценаристами, журналистами, операторами, звукооператорами, звукорежиссерами, художниками, мультипликаторами, монтажерами, композиторами и музыкальными оформителями.

Всем, кто начинает свой творческий путь в перечисленных профессиях, адресован этот учебник. Режиссерам, например, рекомендуем читать и изучать все, что предлагается в учебнике от корки до корки, а звукорежиссерам и композиторам – только то, что касается звукового решения экранного произведения. По сути дела, в учебнике излагается «азбука» профессионализма в экранном творчестве. Если художник хочет разговаривать с режиссером на одном языке и понимать его замысел, то и он должен хотя бы прочитать и те главы, которые на первый взгляд не имеют прямого отношение к его профессии. В четырех частях учебника, в четырех отдельных книжках будут раскрыты многие сферы профессионального мастерства с нарастанием глубины и сложности их понимания от межкадрового монтажа до секретов организации драматургического ритма.

Техника развивается быстрее, чем мы успеваем опомниться. Оказывается, можно снять статичные фотокадры, а получить

панорамное киноизображение в движении на экране. Инженеры додумались даже до такого технического решения.

А между тем, «все смешалось в доме Облонских», как говорил Л. Толстой: кино, видео, телевидение, съемка на «простую» «цифру», изображение высокой четкости, кинотеатры с видеопроекторами и телевидение с качеством лучших кинопленок. А тут еще интернет встрял со своими возможностями. Куда податься начинающему творцу? Что делать? Что выбрать? Чем воспользоваться? Чему учиться? Что осваивать? Смею вас заверить, что автор понимает ваши вопросы. Все перечисленное выросло из одного корня и имеет общую природу.

Среди моих читателей встречаются такие, которые просят чего-нибудь новенького. «Что там этот автор ссылается на опыт немого кино и старые фильмы. В то время творцы не могли себе даже вообразить компьютерных возможностей монтажа, цифровой обработки и спецэффектов!» Для таких читателей и знатоков компьютерных программ сообщаю, что в новом издании учебника будут предлагаться сведения, знания и приемы 2025 года.

Сегодня инженерные возможности техники забежали намного вперед, по сравнению с осмыслением и умением ими пользоваться: сценаристами, режиссерами, операторами, звукооператорами и звукорежиссерами. Сегодня техника, как всегда, между прочим, бежит впереди паровоза творчества. Инженеры уже придумали, что можно «выжать» из новых технологий, а создатели экранных шедевров психологически не готовы вторгнуться в дебри тайн медиа.

И есть другая категория специалистов, инженеры и компьютерщики, которые блестяще овладели программами и им кажется, что с помощью новой техники они могут без особого труда выполнять творческую работу. А это совсем не так!

В прошлом столетии никто еще не знал такого термина как «послойный монтаж». Делались съемки комбинированных кадров, но они не сформировались как вид монтажа. Сегодня этот вид монтажа уже становится часто употребляемым даже среди студентов, которые снимают на цифровой технике. Что-то не получилось. Раз-раз – и подправили. А впереди – широкие возможности для упрощения и удешевления съемок.

Не мечтайте, что вам удастся догнать новинки. Техника и новые технологии будут бежать впереди вас быстрее молнии. А вам необходимо успевать хватать их за хвосты, чтобы не оказаться на обочине творчества. Хорошей и спокойной жизни не ждите. Учиться придется до гробовой доски, если вы задумали стать настоящими художниками экрана. Учиться творить и учиться владению новой техникой.

После выхода в свет первой части учебника «Монтаж» прошло пять лет. Поменялись некоторые принципы технологической организации творческого процесса монтажа. И еще многое и многое поменялось. А сколько еще всего изменится за 20 лет…

Как же можно учить тому, чего еще нет, что в глаза даже сам автор этой книжки видеть просто не мог, что наступит только через 20 лет?

Специалисты в области различных разделов психологи, все, как один, «сговорились» в оценке возможностей мышления и восприятия человека. Они сделали это точно так же, как производители бензина, когда устанавливали новую цену. Они «сговорились» и считают, что мышление и возможности восприятия Homo sapiens (нас с вами) не изменились за последние 10 тысяч лет, а может быть, и все 40. Из этого следует прямой вывод о том, что через 20 лет ни зрение человека-зрителя, ни слух его, ни мышление – лучше не станут.

Все виды экранного творчества способны развиваться только в пределах возможностей восприятия и мышления человека. Это и есть та почва, на которой выросли творческие приемы и принципы всех видов экранного общения со зрителем.

Поэтому вам предлагается не рассказ о суперновинках техники, а профессиональные основы и принципы создания экранных произведений. Они выросли на почве возможностей и особенностей восприятия и мышления человека. Им не дано природой оторваться от этой почвы. Выдерни их оттуда – и они засохнут. Меняться будет только частота употребления то одних, то других профессиональных приемов.

Удачи вам и настойчивости в освоении тайн экрана, уважаемые читатели!

ВВЕДЕНИЕ

Монтаж – одно из важнейших действий в экранном творчестве.

Я много раз пытался найти емкое и образное выражение, чтобы одной фразой охватить все разнообразие функций и сущности монтажа, но мне так и не удалось это сделать. Я называл его цементом, связующим все компоненты произведения. Я сравнивал его с системами жизнеобеспечения города: не работает в городе электричество – и это уже не город, замолчал телефон – и это тоже не город, перестала работать канализация – и...

В работе над экранным произведением приходиться многое не только создавать, переставлять, но и выбрасывать. Не отобрал лучшее, не выбросил лишнее, – и произведение не состоялось.

Работа над фильмом или передачей начинается с монтажа и заканчивается монтажом, хотя мы это не всегда осознаем.

Начиная с Льва Владимировича Кулешова, родоначальника отечественной и мировой теории кино и монтажа, многие режиссеры внесли свой вклад в формирование теории и практики монтажа. Среди них нужно обязательно назвать С. А. Тимошенко, Н. Д. Анощенко, С. Эйзенштейна, братьев Васильевых, М. И Ромма, С. И. Юткевича и целый ряд западных коллег – Р. Арнхейма, М. Мартена, К. Рейсца, Б. Балаша, А. Монтегю, Д. Лоусона и др.

Их мысли, режиссерский опыт и эксперименты легли в основу составления и объяснения мной основ монтажа.

Первая моя книжка о монтаже вышла в 1981 году в издательстве ВГИКа под названием «Монтаж изображения». Новым в той брошюре было добавление к семи принципам Л. Кулешова еще трех. И, самое главное, – так называемые «законы кино» впервые получили свое объективное психологическое объяснение. Это позволило перевести их из категории «законов» в разряд принципов, которые можно и нужно режиссерам иногда нарушать во имя решения художественных задач.

Раскрытый перед вами учебник задуман в четырех частях.

В основу расположения учебного материала в этих частях и глав внутри них положен отнюдь не так называемый классический принцип – «от замысла к фильму» или передаче. Порядок предложения знаний прямым образом связан со спонтанным внедрением в профессию. Каждому начинающему сразу хочется попробовать поснимать, а уже потом начинать учиться и тем более сложным вещам. Первая сложность, с которой сталкивается начинающий – как из кадров сделать последовательный рассказ на экране. Желание освоить принципы и приемы экранного рассказа возникает после первых неудачных опусов. Поэтому вся первая часть учебника рассказывает о межкадровом монтаже.

Далее все излагается по принципу усложнения знаний и углубления в профессию.

Во второй части рассматриваются вопросы организации творческого процесса сборки произведения, внутрикадровый монтаж и почти все о звуке на экране.

Обычно, лишь нахватав достаточное количество «шишек», и режиссеры, и сценаристы, и журналисты начинают понимать, что им необходима некоторая ясность в вопросах драматургии. У них появляется потребность разобраться в ее сути и «механизмах». Без такой потребности драматургические знания проскочат мимо глаз. Поэтому вопросы драматургии перекочевали с первых страниц в третью часть. Там же расположился рассказ о пока еще новом виде монтажа – о послойном монтаже и разбор примера, в котором показаны к тому же приемы реализации драматургических начал.

Четвертая часть – для самых въедливых. Из нее вы почерпнете знания о сложных драматургических построениях, узнаете о ритмах на экране и о завершающем этапе работы над фильмом или передачей.

Теперь, надеюсь, вы представляете, что вас ждет на страницах учебника.

В добрый путь!

Глава 1. КРАТКИЕ СВЕДЕНИЯ ОБ ОСНОВАХ И СУЩНОСТИ МОНТАЖА

МОНТАЖ: ЧТО В НЕМ – ГЛАВНОЕ?

Что такое «монтаж» – сегодня знают все!

Если этот вопрос задать первокласснику, работнику телевидения или профессору режиссуры, ответ будет одинаковый: это сборка передачи или фильма из отдельных кадров. Ответ как совершенно правильный, так и совершенно примитивный.

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 школах кино и телевидения 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 способ 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. А всякое произведение, так или иначе, –

плод художественного мышления. Но способ 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. Но мало кто из них помнит, если читал, что за долго до них было написано и сказано о монтаже Львом Кулешовым.

История развития взглядов на монтаж полна драматизма и заслуживает того, чтобы быть пересказанной хотя бы очень кратко.

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

В этом изречении сказано самое главное о монтаже. Монтаж есть способ компоновки содержания и смысла произведения из отдельных «кусков». 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 улыбались и пошли в противоположных направлениях, а получалось, что навстречу друг другу. Сама встреча и рукопожатие были сняты на фоне памятника Гоголю. Здесь герои повернулись и куда-то посмотрели.

Далее в последовательность был вставлен кадр Белого дома в Вашингтоне с лестницей. Потом был снят кадр на Пречистенском (Гоголевском) бульваре, где актеры принимают решение и уходят. И, наконец, кадр, в котором они идут по ступеням храма Христа Спасителя. На самом деле кадров было снято несколько больше, но это не меняет основной сути объяснения.

Все, кто смотрел этот материал, приходили к единому мнению, что герои вошли в Белый дом.

Главный вывод – нужно уметь правильно организовать и направить действия актеров в соседних кадрах, тогда в сознании зрителя сложится впечатление единого пространства, в котором происходит событие, а действия героев в этом пространстве будут восприняты как продолжающиеся непрерывно.

Совершенно очевидно, что Л. Кулешов в этом эксперименте доказал необходимость целенаправленной организации 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 И. 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 – просто голоден и предвкушает хороший обед.

Спор был выигран! В зависимости от содержания кадра, следующего за первым, сам первый кадр менял свой смысл. Ины-

ми 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 1929 году вышла книга Л. Кулешова «Искусство кино». Она вобрала в себя весь опыт работы кулешовской киношколы, описание экспериментов, объяснения отличий кино от театра, содержала требования к киноактерам, подходы к методам построения кадра, раскрытие различных видов монтажных построений. Все эти идеи были обнародованы Кулешовым ранее в отдельных статьях и хорошо известны кинематографистам. В этой же книге он поставил один из главных теоретических вопросов – что является материалом кино, что выполняет роль красок в живописи, слова в литературе и звуков в музыке? Он считал, что таким материалом в кино служит отдельный кадр, представляющий собой по сложности содержания знак или даже иероглиф.

К тому времени из киношколы Кулешова вышли и сами стали знаменитостями В. Пудовкин, Б. Барнет, Л. Оболенский, А. Хохлова, С. Комаров, В. Фогель. В предисловии к его книге ученики написали: «Мы делаем картины, – Кулешов сделал кинематографию».

С. Эйзенштейн тоже провел в кулешовской киношколе несколько месяцев. Он не стал ее членом, а посещал на правах вольнослушателя. Идеи и мысли Кулешова ему были хорошо знакомы.

В 1925 г. он создает свой шедевр «Броненосец «Потемкин», в 27-м – «Октябрь» и тоже берется за теорию кино, нигде не ссылаясь на Л. Кулешова.

Вслед за Кулешовым он тоже усматривает в монтаже безграничные возможности кино, тоже рассматривает кадр как знак, как иероглиф. 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 поклонение монтажу.

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

В 1939 г. выходит в свет статья С. Эйзенштейна, которая 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 Л. Кулешова, ни на его ученика В Пудовкина, выпустившего к этому времени серию статей и даже книгу с развитием идей школы Кулешова.

«Два каких-либо куска, – писал С. 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*** – главный ключ к пониманию монтажа – тот самый принцип, который Кулешов сформулировал еще в 1917 году.

Но без ответов осталось еще несколько вопросов.

Что на самом деле является материалом кино? Что монтируется внутри кадра?

Эйзенштейновские объяснения, что внутри кадра по принципу контрапункта монтируются линии и плоскости, световые пятна и тени и т. д., вносили мало ясности. Его же утверждение,

что «кадр – ячейка монтажа», ставило только дополнительный вопрос: а что в ячейке?

Новое поколение исследователей кино снова пытается низвергнуть монтаж с кинематографического Олимпа. «Монтаж, о котором нам столько твердили как о сущности кино, оказывается в данном случае приемом литературным и в высшей степени антикинематографичным. Кинематографическая специфика, коль скоро нам наконец-то удалось ухватить ее в чистом виде, – пишет француз Анри Базен в своей книге «Что такое кино», – заключается попросту в фотографическом соблюдении пространственного единства».

60-е годы прошлого столетия прокатилась новая волна отрицания монтажа как закономерного для кино метода построения содержания. И «физическая реальность» З. Кракауэра, и «тотальный реализм» А. Базена, и «аутентичная действительность» Г. Лукача были придуманы ими того, чтобы доказать, что членение фильма на кадры противоречит природе кино.

Эту точку зрения разделяли не все. Тем не менее, трактовка сути монтажа только как сборки сцены из отдельных кадров укоренялась все глубже и глубже. Лишь как функцию «сборки» стали объяснять суть монтажа студентам и школьникам, словно это «дважды два – четыре» для кино. Кадр в устах таких «педагогов» превратился в «элементарную частицу» фильмов на страницах различных книг.

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

Десятью годами позже, в 1992 г., С. Фрейлих в книге «Теория кино» снова возвращает нас к толкованию смысла «монтажа»

почти на семьдесят лет назад. Он пишет: «Эйзенштейн не отбрасывает идею, он ее «исправляет»: кадр не элемент монтажа, кадр – ячейка монтажа». «Кадр и монтаж – не разные свойства, кадр есть свойство монтажа, как монтаж есть свойство кадра».

Так или иначе, а мысль опять крутится вокруг кадра и монтажа. Опять все возвращается «на круги своя». Кадр из «эмбриона» монтажа у Эйзенштейна превратился в «свойство» у С. Фрейлиха. А что – в «ячейке»? Ответа по-прежнему нет! Мы вернулись снова в 1929 год...

Так что же все-таки открыл Л. Кулешов в своих экспериментах? Как с позиций современной науки можно трактовать их результаты? Есть ли там что-то, что скрывалось от взглядов аналитиков по сей день?

Да! Кулешов открыл своими экспериментами не столько «законы кино» и не столько «законы монтажа», сколько механизмы работы психики. Он на кинокадрах и на материале внутри этих кадров показал всему миру, как работает человеческое сознание, как происходит процесс восприятия, как человек делает выводы по результатам получения и обработки зрительной информации. И не играет никакой роли, где происходит этот процесс получения зрительной информации: в зале с экрана или в обыденной жизни. И там, и там процесс протекает одинаково. Кино способно только приладиться, приспособиться к особенностям человеческого восприятия и мышления.

Главный вывод: во всех случаях получения информации из окружающей среды (экран тоже может быть частью такой среды) человек ищет связи между отдельными «кусками» информации, ищет объяснение увиденному, стремится понять смысл происходящего. И только после наступления понимания связи воспринятых событий наступает некоторое облегчение, спад внутреннего напряжения. Это объясняется действием древнейшего инстинкта самосохранения. Только после того, как любой из нас начинает понимать, что ему ничто не угрожает, он способен почувствовать себя достаточно комфортно.

И хотя Мозжухин никому и ничем не угрожал с экрана, инстинкт зрителей эксперимента срабатывал без отклонений. Стоит нам только оказаться в ситуации с недостатком информации

о безопасности, как тут же внутри нас возникает чувство тревоги. Беспрерывный, в какой-то степени маниакальный поиск объяснений происходящего – одно из фундаментальных качеств функционирования нашего сознания.

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

И еще один важный вывод. «Механизм», который обеспечивает понимание смысла, и «механизм», позволяющий человеку ориентироваться в пространственной ситуации, – один и тот же – метод сопоставления. Тот самый, что был выявлен Кулешовым в 1917 году.

Настал момент, когда уместно будет напомнить и профессорам, и всем тем, кто рассуждает и пишет о монтаже, что еще в 1945 году Всеволод Пудовкин говорил, что «если мы определяем монтаж в самом общем виде как раскрытие внутренних связей, существующих в реальной действительности, мы тем самым как бы ставим знак равенства между ними и вообще всяким процессом мышления в любой области». «Именно потому мы находим тесную, как бы генетическую связь в ряду: речь – мышление – монтаж», – заключал он.

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

Монтаж – не «свойство» кадра и не «свойство» кино, а метод осуществления мыслительных операций нашего сознания, который взяли на вооружение кинематограф и телевидение и пользуются им в самых разнообразных художественных и информационных целях. Монтаж кадров – всего лишь частный случай монтажа в кино и на телевидении, одна из сфер, где главенствует механизм сопоставления в экранном творчестве.

Нам удалось выяснить важные сведения о монтаже. Но мы еще далеки от того, чтобы сказать: все ясно!

Снова остался без ответа вопрос о содержимом «ячейки монтажа». Опять нет ясности по поводу материала кино. И вообще: допустимо ли деление на кадры экранного произведения, или такое членение противоречит его природе, как утверждал А. Базен?

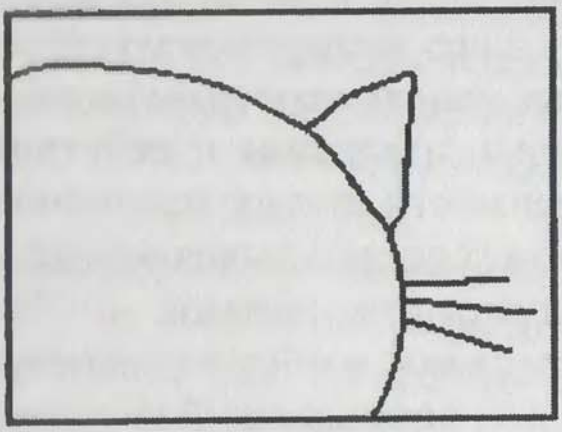


Рис. 1

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

То, что человек во многих случаях жизни мыслит словами, ни у кого не должно вызывать сомнений. Возможность мышления речевыми компонентами – факт неоспоримый. Но как мыслит художник? Какими категориями оперирует инженер при создании самолетов? Что комбинирует в своем воображении архитектор, когда задумывает построить эпохальное сооружение? Что «крутится» у нас с вами в голове, когда мы вспоминаем внешний вид родного дома? Еще проще: что отражается в нашем сознании, если мы смотрим на морской берег с утесами?

Психологическая наука на эти вопросы отвечает весьма просто и точно: признаки зрительных образов и сами зрительные образы.

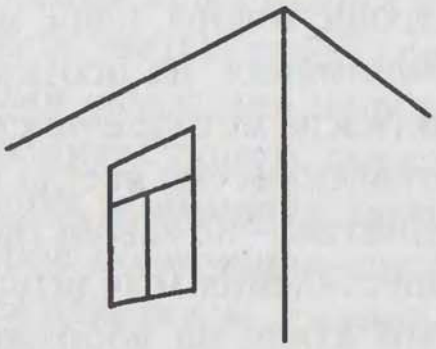


Рис. 2

Когда мы смотрим на объект, он отражается в нашем сознании не в полном виде, а «кусочками». Он остается в нашей памяти в виде мозаичных элементов с достаточно большими пробелами между ними. Оказывается, для работы нашего сознания, воображения и творчества этого более чем достаточно. Наш мозг экономит место для сбора и хранения информации, и потому закладывает в

память только характерные черты – то есть признаки образов.

Для того чтобы угадать, что перед нами кошка, а не крокодил или собака, нам достаточно увидеть характерную ее часть (рис. 1). Чтобы понять, что мы стоим перед домом или что на рисунке изображен дом, нам достаточно увидеть и узнать только некоторое сочетание нескольких линий и прямоугольников (рис. 2).

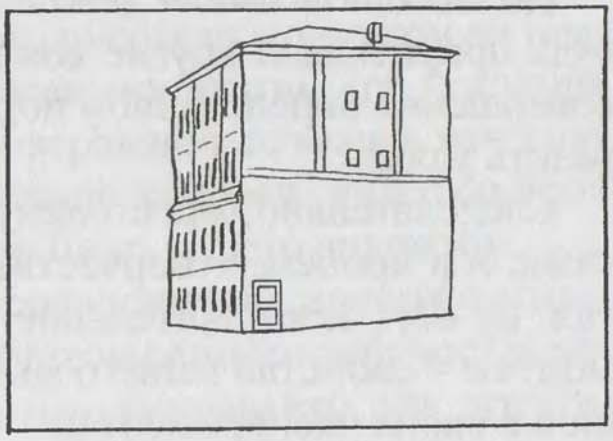


Рис. 3

Сочетание, или, употребляя ключевое слово, сопоставление линий, контуров, форм складывается в признак образа. Благодаря такому сопоставлению происходит узнавание. А коли, был употреблен в дело метод сопоставления, мы можем сказать, что стали свидетелями одного из проявлений монтажа (рис. 3).

Если к рисунку одного дома совершенно определенным образом пририсовать еще несколько домов, да еще поместить перед ними машины и

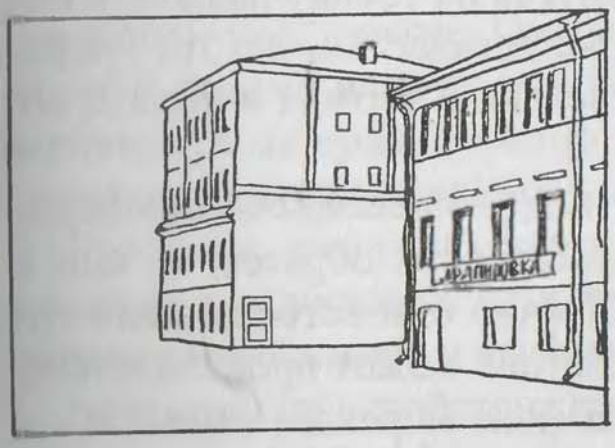


Рис. 4

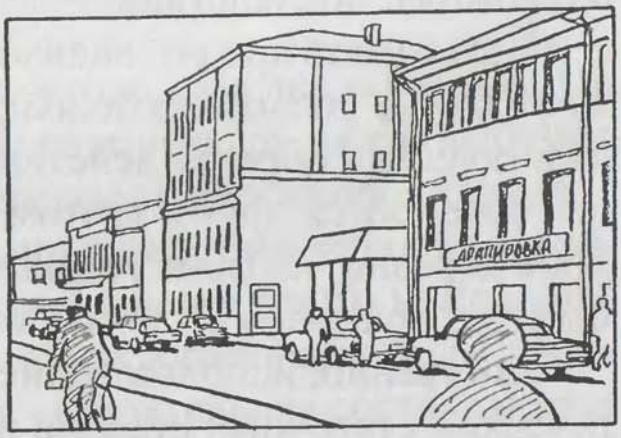


Рис. 5

людей, то совершенно очевидно, что перед нами на рисунке окажется улица. Тогда в нашем сознании сработает более сложный процесс понимания. Образы отдельных домов, поставленные рядом, сложатся в более сложный образ – улицы. Простейшие образы домов, людей и машин в этом случае выполнят функцию признаков более слож-

ного образа, станут, как бы играть подчиненную роль в задаче более высокого порядка (рис. 4, 5).

Но мы опять имели дело с монтажом! Мы не просто как-нибудь пририсовали другие дома и людей. Мы их ***сопоставили*** в совершенно определенном порядке с определенной целью: изобразить улицу.

Следовательно, мы столкнулись с двумя проявлениями монтажа, и в процессе творчества, и в процессе восприятия. Монтаж не есть исключительное свойство кино или телевидения, монтаж – свойство нашего мышления. Вот, что открыл Л. Кулешов в своих экспериментах.

Опыты и исследования психологов показали, что в нашей памяти хранится несметное количество пластических признаков образов и самих образов, своим количеством существенно, в тысячи раз, превосходящее количество хранящихся слов, выражений, стихов, мыслей и т.д. Но и это еще не все. По походке мы безошибочно узнаем своих знакомых, по действиям двух размахивающих руками мужчин мы понимаем, что они дерутся, по движению автомобиля, едущего прямо на нас, мы догадываемся, что он может задавить. Замахнитесь на собаку палкой, и она отскочит или набросится на вас. Она догадается, что это – угроза. Она запомнила такой образ действия и держит в памяти его возможные последствия.

Наша память хранит, видимо, не поддающееся исчислению количество не только статичных пластических образов, но еще и пластических образов действия. Обычно они естественным путем сочетаются друг с другом. Действие может происходить на фоне деревни, на фоне комнаты, на фоне морского пейзажа, – и мы сразу понимаем по этой причине, где происходит это действие.

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

Вот вам и ответ на вопрос: что в «ячейке монтажа», в кадре: два рода образов!

Да, да! На пленке с помощью любой техники фиксируются не реальные объекты, не люди и машины, не дома и скалы, а их отображения, сделанные с помощью технических средств. Кадр не только «не свободен» от монтажа, кадр соткан монтажом из пластических образов. Он весь пронизан монтажом, его «силами» строится содержание и форма. И совершенно не важно, чем снят этот кадр: кинокамерой, телевизионной камерой, видеокамерой или любительской «мыльницей», то бишь – фотоаппаратом.

Вывод предельно прост: и материалом пластического мышления человека, и материалом любого экранного творчества являются пластические или зрительные (называйте, как хотите) образы.

Работаете ли вы в кино, на телевидении или задумали снять любительский фильм о своем путешествии на Канарские острова, – во всех случаях плодом вашего труда на пленке или кассете обязательно окажутся в определенном порядке и в определенном сочетании зафиксированные образы.

Образы, конечно, будут разные по степени выразительности, по силе воздействия на зрителя, но это – результат работы таланта. У Тарковского получались на экране одни образы, у Пупковского – увы, другие. Они могут быть предельно выразительными и яркими или невзрачными и примитивными. Вот они-то и являются материалом кино, телевидения и мультипликации – экранным материалом творчества.

Художник, который творит для экрана, мыслит образами. Он монтирует, сопоставляет эти образы внутри кадра, чтобы выразить определенный смысл и вызвать желаемое переживание зрителя.

Монтаж – не «свойство» кадра, не «свойство» кино, не «свойство» телевидения! Монтаж – метод человеческого мышления, которым пользуются киношники и телевизионщики для создания своих произведений. Монтаж – обязательная составляющая природы функционирования человеческого сознания.

Зрительная информация проникает в сознание человека через глаза сложным путем. На всем пути от роговицы до рождения мысли, на разных этапах продвижения, распознавания и осознания полученной информации, происходит несколько форм ее трансформации в период движения от уровня физиологичес-

кого до уровня понимания и оценки. Но повсюду «работает» один и тот же «механизм» – метод сопоставления. Поэтому разговор о том, что монтаж противоестественен для кино или телевидения, равноценен заявлению, что дыхание вредно для человека.

В середине разговора мы задавались еще одним вопросом: противоречит ли членение экранного произведения на кадры природе экранного творчества? Ведь утверждения подобного рода сопровождали историю кино и телевидения, практически, на всем пути их развития, высказывались как практиками, так и теоретиками того и другого видов творчества.

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

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

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

Более того, если вы попытаетесь посмотреть сначала на удален-

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

Те самые кусочки пейзажа, которые мы «выхватывали» глазом (зоной отчетливого видения), являются как раз признаками того образа пейзажа, который мы составили в своем сознании.

Можно было бы каждый такой кусочек взять в рамку кадра и зафиксировать на пленку? Без сомнения!

Можно было бы смонтировать, собрать в последовательность эти кадры? Конечно! Собственно, наше сознание и занимается таким делом: оно составляет, монтирует из отдельных признаков целостный образ.

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

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

Монтаж – неоднозначное и неоднородное понятие в экранном творчестве. В общем, философском понимании, монтаж всегда есть использование метода сопоставления. Цели и задачи такого использования в интеллектуальной деятельности человека вообще, и в экранном творчестве могут быть самые разнообраз-

ные. 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.
Композиция 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 порождаются исключительно методом сопоставления различных элементов этого выразительного средства между собой. Поэтому, каждый раз, произнося слово «монтаж», мы должны уточнять, что мы имеем в виду: монтаж кадров, монтаж звуков, монтаж смыслов сцен, монтаж образов, монтаж световых пятен в кадре или монтаж драматургических ритмов.

В следующих главах мы начнем конкретный профессиональный разговор о принципах монтажа, стыка, соединения кадров внутри одной непрерывно развивающейся сцены.

МОНТАЖ ИЗОБРАЖЕНИЯ
ПОДХОД К ВОПРОСУ

Стоит посидеть вечерок перед телевизором, который покажет вам и передачи новостей, и развлекательную программу, и парочку фильмов с ужасами и убийствами, и несколько песенных клипов, и несметное количество рекламных роликов, как голова начинает пухнуть.

Чтобы такого не случилось, зрители, естественно, приспосабливаются. Часть передач смотрят, что называется, – «вполглаза», часть фильмов слушают «вполуха», часть пропускают вообще и лишь незначительный объем вещания просматривается ими со всем вниманием.

Дело здесь не только во вкусах, пристрастиях, интересах, несовпадениях интеллектуального уровня и духовных потребностей. Часть беды заключается в недостатке профессионализма у тех, кто с апломбом именует себя профессионалами. Попробуйте расспросить рядового зрителя о том, что он видел в передаче новостей, и вы убедитесь, что в его памяти остались невнятные обрывки пластических образов. Он вам скажет, что видел людей в камуфляжной форме, кажется в Чечне, что видел, как где-то стреляют, какие-то вырезки из газет, которые невозможно прочитать, что видел двух президентов. В лучшем случае вспомнит, что видел старушку в деревенском доме, на ферме и в собственном огороде, которая своей улыбкой безнадежного оптимиста при бедственном состоянии села произвела на него глубокое впечатление.

И это при том, что память человеческая работает в десятки раз продуктивней, когда ей предлагается изобразительный материал, а не только словесно-логический.

А если попросить пересказать пластическое содержание какого-нибудь клипа, то результат будет совсем удручающим. Съемки сюжетов и передач ряда местных студий кабельного телевидения оставляют еще более плачевное впечатление. Беда в том, что неупорядоченное, бессвязное мелькание кадров не осознаваемо утомляет зрителей.

Убежден, что читающие эти строки так называемые профессионалы вскипят негодованием. Кипите! Зрителю от этого не легче.

Дело в том, что лозунг «зритель проглотит все!» был вывешен в студиях, где еще только начинались первые передачи. Его я слышал в этих студиях собственными ушами и не один раз.

Самое удивительное другое. Зритель действительно «проглатывает» все, что ему предлагается. Проглатывает, но не усваивает! Это не остается в его памяти, в его сознании, в его душе. Такие передачи, сюжеты, очерки действуют на зрителя по принципу: в одно ухо влетело, в другое – вылетело. Хотя камера была цифровой, а монтаж нелинейным, применялись компьютерная техника, спецэффекты и сорокаканальный пульт записи звука.

Сколько бы на меня ни обрушивали такие «профессионалы» громы негодования, сколько бы их злые языки ни извергали яда

за несправедливую, как они считают, критику, мое мнение измениться не может. Я просматриваю экранные произведения не с позиций личного вкуса, а с позиций тех возможностей и особенностей восприятия, которыми наделен зритель от природы, которые не менялись у человека последние несколько тысяч или десятков тысяч лет.

Могу телевизионщикам несколько подсластить пилюлю. Одна из главных бед современного российского кинематографа, одна из главных причин его упадка – недостаток профессионализма, недостаток знаний, которые следовало бы усваивать еще на школьной скамье.

Процесс накопления знаний весьма специфичен, длителен и непрост.

Расхожий афоризм о том, что «режиссуре нельзя научить, ей можно только научиться», справедлив лишь частично, как всякое высказывание, доведенное до абсурда.

Мы начинаем рассказы о монтаже изображения, монтаже кадров внутри сцены. Это – одно из первых начал профессионализма, но далеко не единственное.

ТЕРМИНОЛОГИЯ И ГРАФИЧЕСКИЙ ЯЗЫК

Прежде, чем начать разговаривать на какую-нибудь ответственную тему, следует научиться понимать друг друга, необходимо договориться о терминологии.

Кино, телевидение, видео, анимация, мультипликация, виртуальная реальность, клипы и телереклама – все это объединяется понятием – ***экранное творчество***. Авторы любого из этих видов произведений задаются целью вступить в общение со зрителем посредством экрана. Потому терминология для всех творцов должна быть одинаковой. Сегодня режиссер создает кинофильм, завтра его пригласили делать передачу, через месяц ему доверила сделать клип знаменитая певица.

Вчера он работал с одной командой, завтра ему предстоит трудиться совсем с другими людьми.

Общий язык – понятие не только образное. Режиссер должен

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

Сегодня термин – «крупный план», например, знают все! И все уверены в непогрешимости своего толкования. Потому для начала предложим простую задачу. Попробуйте решить ее сами: какой из описанных ниже планов следует называть 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.

Но объяснение этого незатейливого подвоха еще впереди.

Начнем с понятия «кадр». Что это такое – ***кадр***? Кадр еще иногда называют планом?

Эти понятия в некотором смысле являются синонимами и подразумевают одно и тоже. Кадром или планом называют обычно кусок пленки негатива или позитива или магнитной пленки, на котором зафиксировано изображение, снятое в результате одного пуска камеры.

Включили камеру – начался план. Работает камера – увеличивается длина плана. Остановили аппарат – закончился кадр. Он снят. Во всех дальнейших операциях с этим куском изображения о нем будут говорить, как о конкретном плане или кадре. «Дай мне, пожалуйста, этот кадр!». «Перенеси этот план из начала в конец».

Иногда делаются комбинированные кадры. Пленка дважды или трижды прогоняется через аппарат, и столько же раз на нее производится съемка, или делается наложение второго и третьего изображений на первое с помощью компьютера. Все равно у такого кадра есть начало и конец. Они-то и определяют его

итоговый размер. Кадр или план – своего рода «кирпич», некая единица при сборке, монтаже изображения. Он может быть уменьшен, урезан в окончательном варианте. Но все равно от склейки до склейки, от стыка до стыка кусок изображения будет называться планом или кадром.

«***Стык***» – это место соединения двух кадров, двух планов, где конец первого соединяется с началом второго. То же самое называется «***склейкой***». Кадры кинопленки всегда склеиваются между собой на специальном прессе. Из кинотехнологии это понятие перекочевало в электронную технологию и давно стало привычным. Профессионалы даже сформулировали свой лозунг: «Нет ничего лучше простой склейки!», хотя на компьютере кадры не склеиваются, а только режутся и переставляются.

У слова «план» есть второе значение, которое не совпадает по смыслу со значением слова «кадр». Оно связано с обозначением масштаба съемки, с выбором крупности съемки объекта. В обиходе профессиональных разговоров мы обычно говорим: «крупный план», «общий план». Можно допустить выражение: «кадр снят слишком мелко» или «кадр имеет недостаточную крупность». Хотя с точки зрения русского языка эти выражения не блещут изяществом, они приняты в профессиональном языке и не вызывают вопросов у коллег.

Но никак нельзя сказать: у меня в руках «средний кадр» или «общий кадр». В этом случае собратья по творчеству вас не поймут, а потом еще нелестно отзовутся.

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

Термин «кадр» тоже имеет второе значение изобразительное. Операторы обычно говорят: «мне нужно построить кадр», «мне нужно выстроить композицию кадра», «мне нужно осветить кадр»... В этом случае подразумевается кусок пространства, ко-

торый оператор видит в визир аппарата, и все, что в нем находится. Актера часто просят «войти в кадр», т.е. предлагают занять место в поле зрения камеры. Если кадр получился эстетически изящным, то говорят: «оператор нашел оригинальное композиционное решение кадра».

Клеточка на пленке, которая располагается в зоне четырех перфораций на 35 мм пленке, между двумя перфорациями на 16 мм пленке или изображение, остановленное на мониторе, называют «кадриком». Одна секунда на экране – 24 кадрика кинопленки, или 25 кадриков видеосъемки. На телеэкране за одну секунду тоже сменяется 25 кадриков.

Особое место в профессиональном языке общения творческих работников занимает графика. Многие наши режиссеры, ставшие классиками кино, всегда до съемок прорисовывали все свои картины, т. е. рисовали всю последовательность кадров фильма. Это позволяло им и их коллегам по творчеству заранее «увидеть», представить себе будущую картину. Прорисовывались композиции кадров, мизансцены, декорации, грим, костюмы. С уходом классиков из жизни следующее поколение растеряло эту высокую профессиональную культуру подготовки к съемкам. А с ней и высокий профессионализм творчества. От студентов-режиссеров перестали требовать предварительной и детальной разработки замысла учебных работ, съемки фильмов на студиях стали растягиваться на многие и многие месяцы, а то и годы.

Приходили режиссер и оператор на съемочную площадку без предварительной подготовки и начинали думать, как построить очередной кадр и мизансцену. А в это время вся съемочная группа ждала, что решат главные создатели фильма. Стоимость картины росла, растягивались сроки производства. В лучшем случае художник-постановщик рисовал эскизы декораций, в виде отдельных картин, прорисовывал стилистику некоторых кадров или сцен, художник по костюмам рисовал эскизы костюмов – и все.

Сладкое время кинематографа безвозвратно кануло в Лету. Наше кино, как и западное, стало коммерческим в широком смысле этого понятия. Сколько денег сумел найти на создание фильма продюсер, столько и времени на производство. Не уложился режиссер в жесткие плановые сроки – плати за съемку из

своего кармана или прекращай работу. Все это в равной степени относится и к телевидению, и к документалистике.

Только в мультипликации никогда не могли обходиться без покадровой прорисовки всего фильма от начала и до самого конца. Раскадровка – в несколько сотен и даже тысячи кадриков – обычный этап работы над мультфильмом.

Раскадровкой называется нарисованная на бумаге последовательность кадров в рамке с изображением объекта съемки в момент его главного действия. При этом задается предполагаемая крупность плана. Проставляются номера и длительность каждого кадра. Каждый кадр рисуется в том ракурсе, в котором он будет сниматься на площадке, как его должен увидеть аппарат.

Ракурсом в экранном творчестве называется угол зрения аппарата на объект съемки. Иногда говорят: «Снять кадр в остром ракурсе» т.е. с точки, создающей острый угол между главной плоскостью объекта и осью объектива. С позиций русского языка этот термин не очень точен. Но это не мешает профессионалам широко пользоваться им в обиходе.

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

В постановочном проекте раскадровки и планы мизансцен представляют собой ключевую часть концепции будущего произведения наряду с режиссерским сценарием.

Самое дорогое в производстве фильма – съемочный период. От степени его продуманности и проработки зависят не только сроки и денежные затраты, но, что не менее важно, – творческий успех, качество художественного воплощения замысла.

Раскадровки в экранном творчестве должны быть строго увязаны с планами мизансцен.

Планом мизансцены называют план съемочной площадки нарисованный на бумаге, на котором показаны расположения точек съемки, пути перемещения актеров и аппаратов. Каждая точка съемки имеет свой номер, соответствующий номеру кадра в раскадровке и режиссерском сценарии.

Каждый режиссер и оператор должны уметь графически показать друг другу, что они хотят увидеть в кадре, в какой крупности, в каком ракурсе, должны уметь нарисовать основные элементы композиции кадра. Таков язык профессионального общения творцов. Оказывается, что этот «язык» весьма удобен и для общения со всем вторым составом съемочной группы. Посмотрел ассистент в раскадровки и сразу увидел и понял, что от него требуется для подготовки к съемке очередного кадра И никаких отговорок и оправданий, что не знал, не понял, не предупредили...

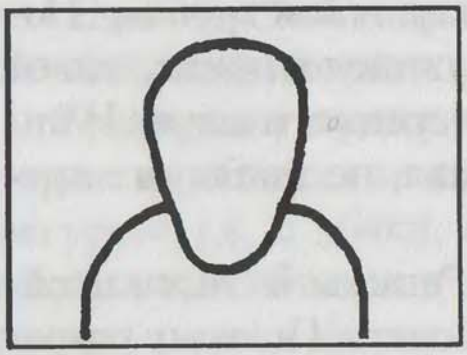
Да!... Не все режиссеры – Кулешовы, Репины и Эйзенштейны, далеко не все умеют блистательно рисовать. Поэтому разработка раскадровок иногда ведется в два этапа.

Первый, когда режиссер сам прорисовывает все кадры и мизансцены с увязкой с режиссерским сценарием. Это рабочий процесс подготовки к съемкам, кухня режиссера, здесь, на этом этапе «режется мясо» будущего фильма. Если качество его рисунков из рук вон плохое, то потом, для показа постановочного проекта заказчикам, спонсорам или государственным чиновникам, которые могут дать деньги на постановку фильма, приглашается специальный рисовальщик. По режиссерским раскадровкам он делает, так сказать, чистовой вариант с полным изяществом изобразительного искусства. Но все равно в повседневной практике режиссерские раскадровки служат основным проектом предстоящей съемки. Иногда режиссер вносит изменения в первоначальный вариант раскадровок по ходу работы над фильмом, ведь творчество не останавливается на этапе первоначального проекта, и тогда, хочешь-не хочешь, режиссер все рисует только сам.

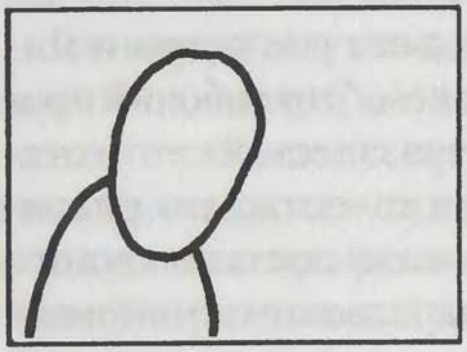
Начертание сцены в двух проекциях, жесткая связь раскадровок с планами мизансцен служит достижению определенной точности в изображении кадра и возможности представить себе

будущий результат на экране. В раскадровках и мизансценах обязательно прорисовываются условные изображения объектов в рамке кадра (с точки зрения аппарата). На плане съемочной площадки рисуются условные обозначения действующих лиц, главных предметов, места расположения аппаратов (точки съемки) и углы захвата объективами части пространства, попадающего в кадр с каждой точки.

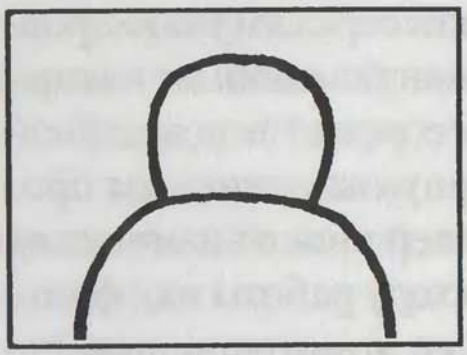
Так, например, выглядит в раскадровке условное изображение верхней части фигуры человека в зависимости от направления его взгляда (*рис. 6*).



Голова человека в кадре в фас
и верхняя часть туловища



Голова человека в профиль



Голова человека со спины (затылок)
и верхняя часть спины

Рис. 6

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

В первом кадре симметрично расположенная дуга спины

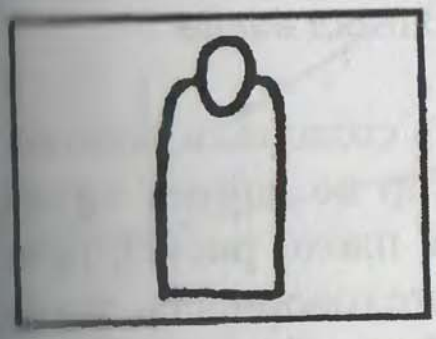
прерывается овалом головы, который помещается строго по середине.

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

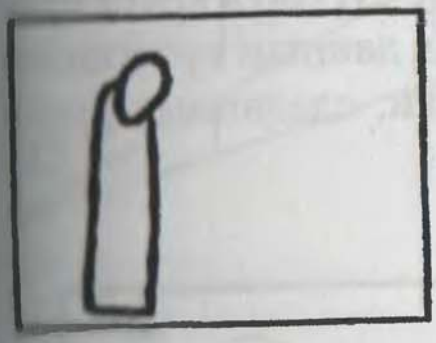
В третьем – дуга спины прорисована полностью. Она как бы перекрывает часть головы, которую невозможно увидеть сзади. Создается впечатление, что мы видим затылок человека.

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

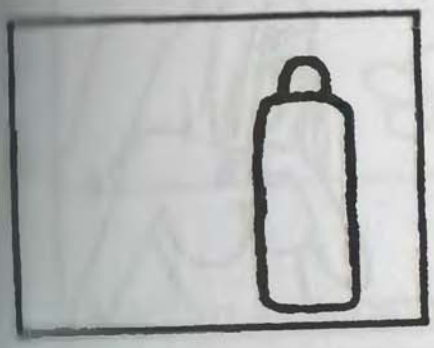
Изображение человека во весь рост строится на тех же принципах сочетания овала головы и фигуры героя (*рис. 7*).



Человек во весь рост, смотрит на нас



Человек во весь рост, но повернут к нам в профиль

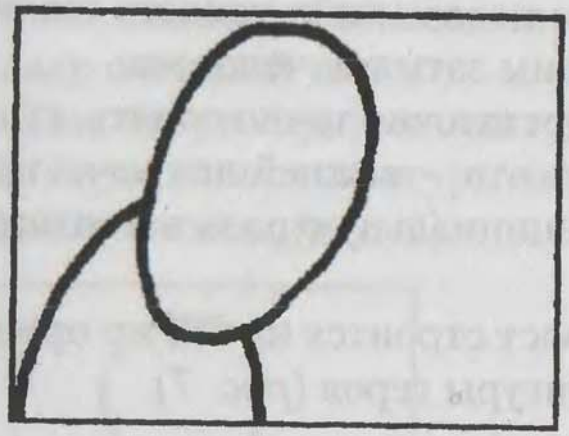


Человек во весь рост, но обращен спиной к камере

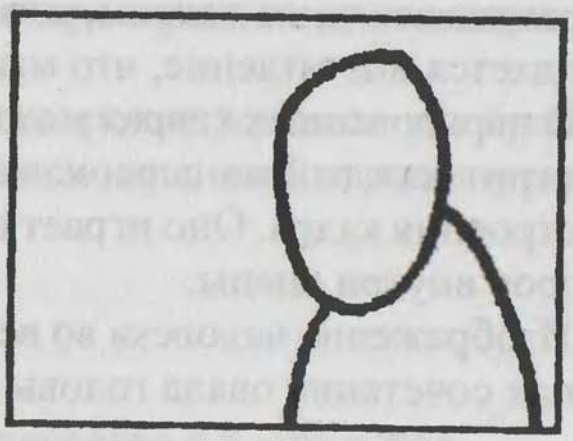
Рис. 7

Условное изображение человека в кадре может и более тонко передавать направление его взгляда. Для того чтобы показать, куда смотрит герой более точно, следует менять взаимное рас-

положение линий спины, овала лица и груди. Чем больше разница в исходе линий спины и груди, чем выше начало дуги спины по отношению к началу линии грудной клетки, тем больше в профиль развернут перед камерой персонаж (*рис. 8*).



Взгляд вправо

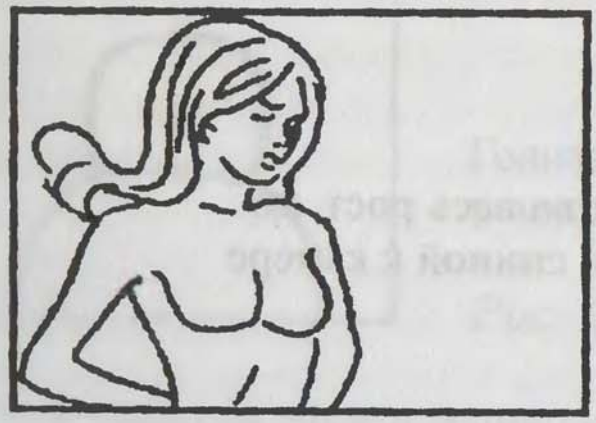


Взгляд влево

Рис. 8

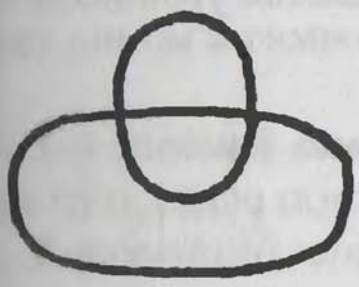
Конечно, такое «художество» показывать солидным заказчикам категорически нельзя. Никакой спонсор не поймет, зачем такого бездарного режиссера, который так плохо рисует, пригласили ставить фильм или передачу. Как уже говорилось, такие раскадровки имеют право на существование сугубо в кругу профессионалов, коллег, которые работают над данным произведением. На «публику» выносятся раскадровки, сделанные рукой художника (*рис. 9*).

Рис. 9



Изображения людей, камер, углов зрения объективов, движения аппаратов и героев на съемочной площадке в мизансценах тоже имеют свои условные начертания.

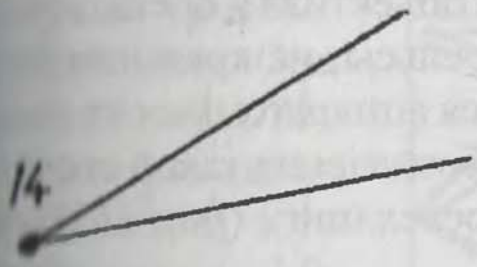
Если мы посмотрим на себя или друг на друга прямо сверху, то обнаружим, что человек легко изображается в плане двумя эллипсами. Меньший – голова. Она выступает вперед и указывает направление взгляда (*рис. 10*).



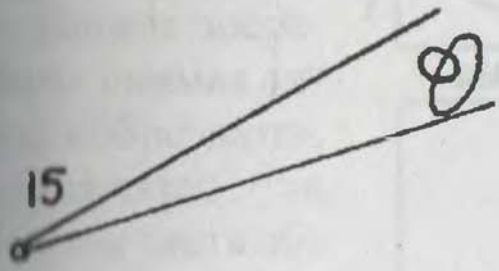
Человек при взгляде сверху, в плане

Рис. 10

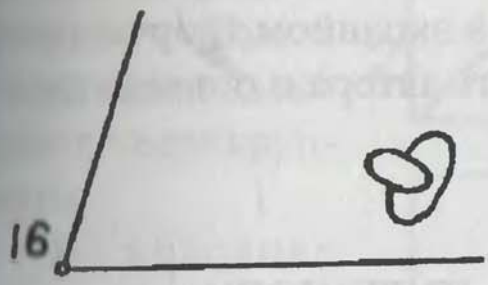
Сам аппарат никогда не рисуется на мизансценах. В этом нет необходимости. Его с полным успехом заменяет точка съемки, из которой исходит два луча – границы поля зрения объектива. А угол как раз показывает направление съемки. (*Рис. 11*).



Четырнадцатая точка съемки. С этой точки снимается кадр № 14



Съемка длиннофокусным Объективом. Узкий угол «взгляда» объектива



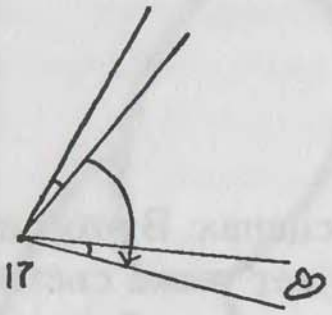
Съемка короткофокусным объективом

Рис. 11

Поворот аппарата во время съемки в кино и на телевидении называется «панорамой». Сокращенно в режиссерских сценариях и в других документах панорама пишется как аббревиатура из трех букв ***ПНР***.

Панорамой называется любое движение аппарата во время съемки, которое вызывает движение изображения по всей плоскости экрана.

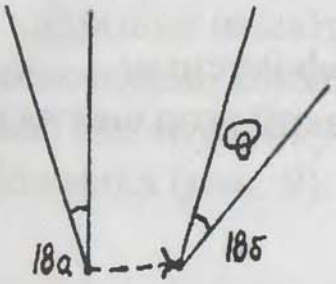
Это действие на плане съемок, соответственно, обозначается стрелкой, которая показывает, как перемещается угол поля зрения объектива (*рис. 12*).



Панорама вправо

Рис. 12

Любое перемещение самой камеры во время съемки тоже должно отражаться на мизансценах. В этом случае показывается первоначальное и конечное положение камеры и углы захвата объектива в обеих точках. Камера может быть поставлена на рельсы, на кран или на автомобиль. А всякая съемка движущимся аппаратом носит название ***съемки с движения***. Иногда для обозначения такой съемки пользуются английским термином «тревеллинг» (*рис. 13*).



Съемка с движения

Рис. 13

Такова терминология и таков условный графический «язык» в экранном творчестве. Эти знания помогут вам дальше понимать автора и объясняться со своими коллегами.

КРУПНОСТЬ ПЛАНОВ ПО Л. КУЛЕШОВУ

Лев Кулешов был, пожалуй, первым, кто жестко систематизировал деление планов по крупности. Такая потребность возникла у него неслучайно, а родилась в результате длительных наблюдений за качеством, а точнее – за комфортностью воспри-

ятия стыка соседних кадров разной крупности. Он предложил различать шесть основных видов крупности планов.

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

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

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

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

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

6. ***Дальний план***. Фигура человека в этом случае чрезвычайно мала. Она составляет 1/7 – 1/10 часть высоты кадра или меньше (*рис. 14*).

Иногда операторы, снимая лицо, «обрезают», оставляют за кадром часть лба и часть подбородка. Такой план часто называют сверхкрупным.

В условиях производства вы вряд ли услышите названия всех шести планов. О существовании такого деления

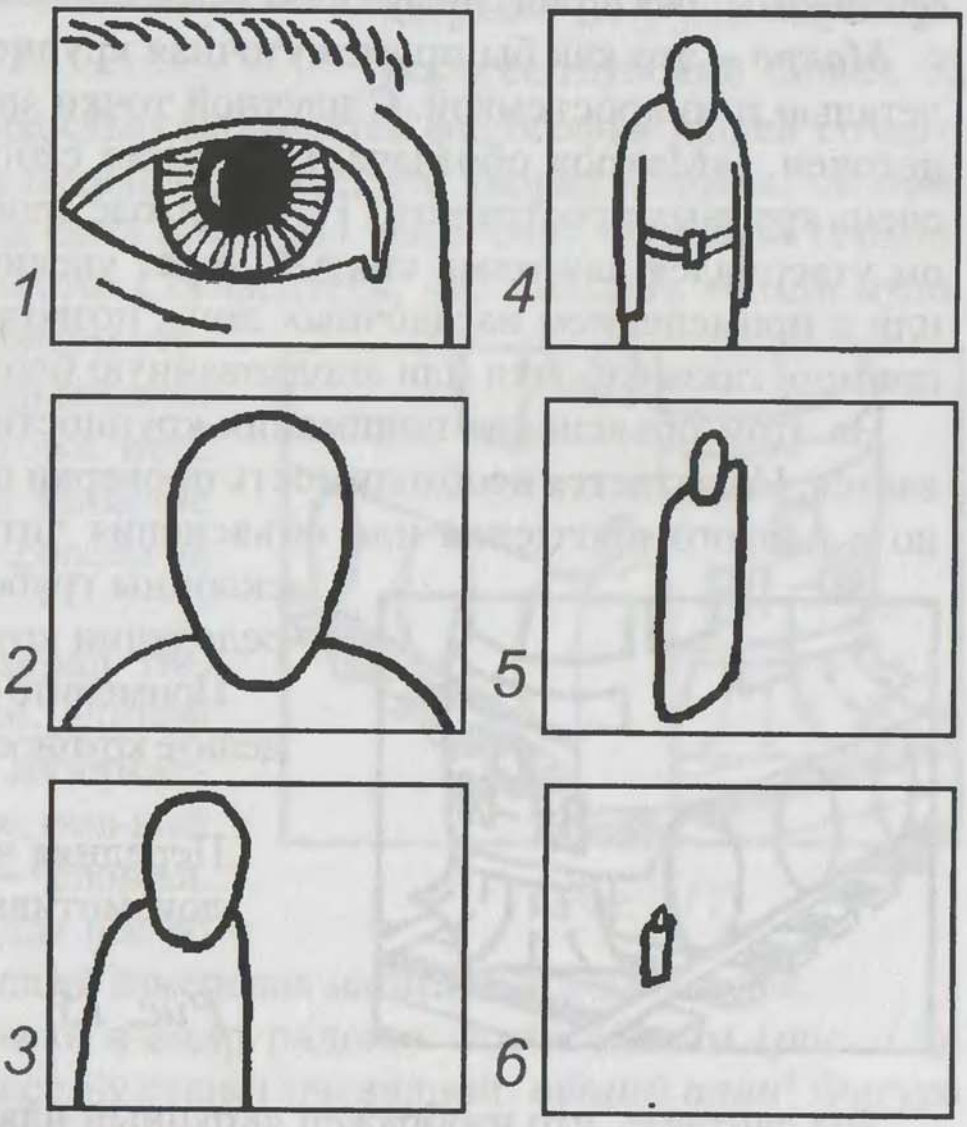


Рис. 14

по крупности знают единицы. В режиссерских сценариях чаще употребляется деление на «крупный», «средний» и «общий» планы. Но для выбора монтажного решения сцены, для точного определения ее стилистического решения, для обеспечения комфортности восприятия стыка кадров при съемке необходимо учитывать обязательно все шесть. Все шесть планов требуются для объяснения принципов монтажа кадров.

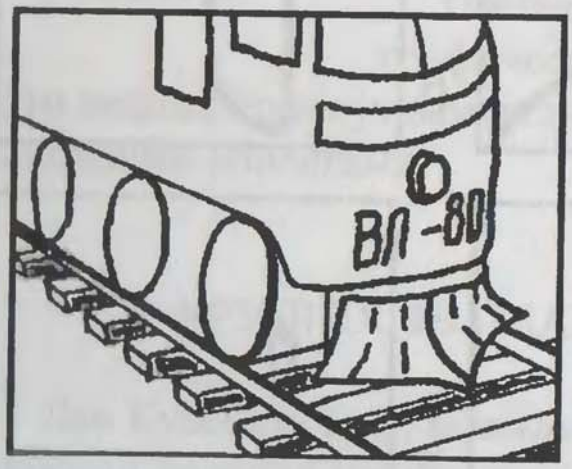
В ходу у работников кино и телевидения есть еще два вида крупности планов: микро и макро. В просветительском экранном творчестве они встречаются довольно часто. Такие термины применяются для обозначения крупности при проведении спецсъемок.

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

Макро – это как бы промежуточная крупность плана между деталью и микросъемкой. С научной точки зрения этот термин неточен. («Макро» обозначает большие скопления или охват очень крупных пространств). Но в обиходе профессионалов кино он утвердился как план, снятый через увеличительное стекло или с применением насадочных линз, позволяющих снять, например, глаза бабочки или «подкованную блоху».

На этом объяснение понимания крупности планов заканчивается. Но остается необходимость проверки понимания. Обычно с первого прочтения или объяснения читатели и студенты склонны грубо ошибаться в определении крупности планов.

Примените свои знания. Определите крупность плана на *рис. 15*.



Передняя часть большого локомотива

Рис. 15

Вы считаете, что изображен «крупный план локомотива»? Ошибаетесь!

Если вы думаете, что средний, – тоже не правы! Какой же это план по крупности?

Но прежде – еще одна каверза...

Тот же вопрос: какова крупность?

Крупный план аэробуса? *Рис. 16*.

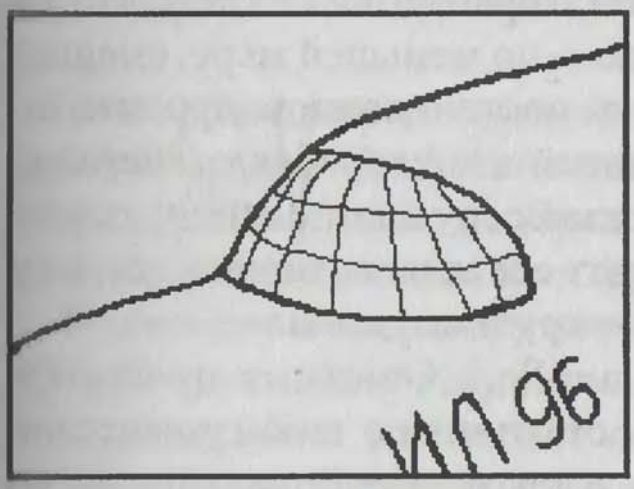


Рис. 16

Снова ошибаетесь! Ошибаетесь потому, что не выбрали «метр», эталон измерения, единицу масштаба!

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 ее внешней громкостью скрывается философия нашей созидательной жизнедеятельности. Все, что творит человек, он приспосабливает под свой рост, под свою силу, под свои ограниченные возможности. Согласитесь, что забивать гвозди пудовым молотом слишком утомительно. Есть щи ковшом экскаватора – тоже не с руки. Носить на запястье башенные часы – совсем не элегантно.

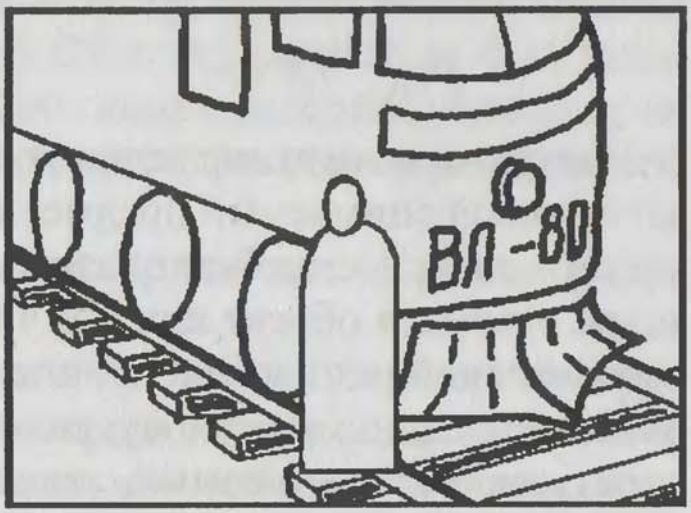


Рис. 17

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

Поставьте человека в кадр рядом с локомотивом (*рис. 17*)! Крупность плана сразу станет очевидной: ***общий план***! Фигура машиниста, спустившегося на рельсы, занимает половину высоты в рамке. А такой оборот речи, как «крупный план

локомотива», абсурден и профессионально безграмотен.

Еще более наглядно проявится ошибочность вашего подхода, если в кадре изобразить носовую часть океанского туристического теплохода. Из клюза высовывается пяти-метровый якорь, а у борта стоят люди. Люди-то – совсем крошечные. Камера зафиксировала всего лишь 1/50 часть корабля, но сказать, что на экране – «крупный план теплохода» – по меньшей мере, смешно (*рис. 18*). Но молодой режиссер в постановочном проекте по горячности все же написал: «крупный план корабля». Оператор по наивности доверился такому режиссеру и попросил у исполнительного продюсера 500 киловатт света на вечернюю съемку «крупного плана».

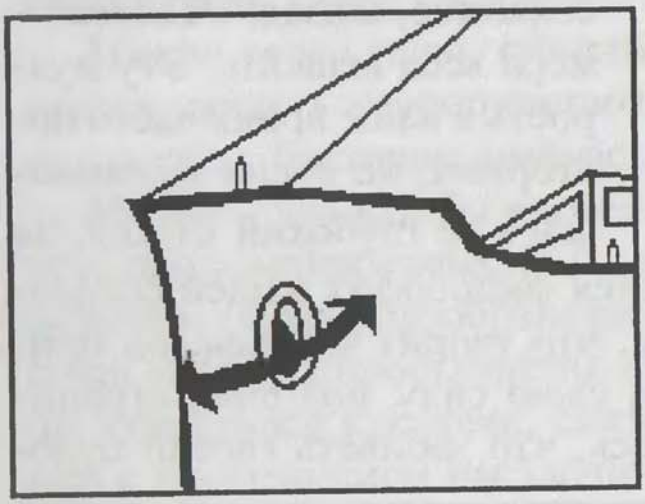


Рис. 18

Да... Опытные производственники о таком режиссере и таком операторе хорошо не подумают.

О кадре на *рис. 17* можно сказать: «Общий план. Передняя часть электровоза».

Второй кадр на *рис. 18* по крупности в трактовке Л. Кулешова – дальний план, носовая часть океанского лайнера.

Наступил момент подведения итогов. Кадр, который охватывает рамкой снимаемый предмет в размере чуть больше человеческого лица, всегда будет называться «крупным». Если в рамке кадра окажется объект или его часть, несколько превышающая человеческий рост, такой план по крупности назовут «общим». Благодаря единому эталону, размер рабочего поля съемочного пространства, называемый, скажем, «средним планом», не меняется и не может меняться в зависимости от самого снимаемого объекта. Сидящая на столе муха, зафиксированная на пленку крупным планом, на экране окажется слишком маленькой для того, чтобы мы увидели ее глаза. А морской теплоход, взятый в кадр планом той же крупности, зритель вообще не увидит. На экране в лучшем случае окажется только один иллюминатор каюты третьего класса. Все огромное остальное – за рамками кадра.

В дальнейшем во всех случаях мы будем строго придерживаться принятой терминологии и графического языка кино и телевидения.

ЧТО ЗАВИСИТ ОТ ВЫБОРА КРУПНОСТИ ПЛАНА

Выбор крупности – воистину монтажное действие, двойное сопоставление. Сопоставление снимаемого объекта с рамкой кадра и собственного воображаемого кадра (внутреннего образа автора) с увиденным в визире аппарата.

Режиссеру и оператору необходимо твердо знать, что ***с изменением крупности кадра при съемке одного и того же объекта происходит изменение содержания этого кадра***. Это – очень важное обстоятельство в экранном творчестве.

В давние времена со студентом одного из киновузов был проведен эксперимент. В противоположном конце коридора у окна в профиль стоял знаменитый кинооператор, заведующий кафедрой А. Д. Головня. Его темный сутулый силуэт явно отчитывал силуэт студента на фоне светлого окна. Но с расстояния 80 метров в поле зрения входил еще и пустующий в данный момент коридор со множеством дверей. Студенту-режиссеру был задан вопрос: «Что мы увидим на экране, какого содержания кадр, если снимем его с этой точки объективом с фокусным расстоянием 50 мм»?

Не задумываясь, будущий режиссер ответил: «Головню и студента…».

На самом деле, мы бы увидели на экране длиннющий коридор, который бы занял 90 % площади экрана, и две маленькие фигурки. Содержание такого кадра можно было бы охарактеризовать как «Длинный коридор со множеством дверей и какими-то двумя фигурами в глубине». Студент грубо ошибся в трактовке содержания такого предполагаемого кадра. В чем же причина оплошности студента?

Хрусталик человеческого глаза окружен мышцей, которая способна менять его фокусное расстояние. Студент бросил взгляд на две фигуры, которые его заинтересовали своими дей-

ствиями. По «тайному»приказу из мозга мышца хрусталика увеличила его фокусное расстояние, и на ямковое (отчетливое) поле сетчатки спроецировались только две фигуры. Все большое остальное (коридор) оказалось в зоне расплывчатого периферического зрения. Глаз выделил фигуры мастера и его ученика, а все остальное оставил как бы за рамкой кадра, что и позволило испытуемому узнать знаменитого кинематографиста.

Объектив камеры такую «операцию» проделать не может. Чтобы выделить что-то в наблюдаемом с той же точки поле зрения необходимо воспользоваться длиннофокусной оптикой или изменить фокусное расстояние трансфокатора до величины около 130 мм. Только тогда нам удастся получить содержательный результат, близкий по информации к ответу оплошавшего студента. А другими словами говоря, снять второй средний план и исключить из кадра, вывести за рамку кадра большую часть пространства коридора. Только в этом случае содержание кадра будет соответствовать ответу студента.

Часто начинающих режиссеров и операторов обуревает робость на съемках, и они не решаются снимать крупные планы. Снимают актера или документального персонажа вторым средним планом. В результате получается на экране некий «усредненный», невыразительный, необаятельный и непротивный человек. Так… Какой-то вообще. Так же почему-то это очень любит делать родное телевидение.

Ведет журналист передачу, задает непростые вопросы гостю. Тот пытается выкрутиться, уйти от прямого ответа. И он тоже снят на втором среднем плане. Получается, что по тексту собеседники ведут интересный разговор. А увидеть их реакцию на лицах зрителям не удается. Мимика лица и выражение глаз скрадываются их мелким изображением на экране. Зрительная информация о состоянии их душ во время разговора оказывается вне возможностей восприятия зрителей.

Выбирая крупность кадра, всегда задумывайтесь о том, что вы хотите им рассказать зрителю, что должен зритель увидеть и понять. Если обстановку, в которой происходит действие, то снимайте общий или дальний план. Если душевные переживания или наглое вранье героя, которые проступают в мимике и

глазах, то обязательно используйте крупный план. Не надейтесь на то, что камера передаст такое же содержание события, которое вы сами видите своими глазами. Как говорил Козьма Прутков: «Не верь глазам своим!», а выбирай крупность плана со знанием дела.

Для пояснения – еще один наглядный пример.

Рис. 19

На экране нужно передать ситуацию, которая возникла в момент восхождения двух альпинистов. Во время подъема на них обрушился камнепад. Один из альпинистов был сбит с уступа и получил мелкие ранения. Другой остался наверху. Все снаряжение тоже осталось на уступе. Превозмогая боль, первый пытается вскарабкаться обратно на уступ. Ему это удается с большим трудом. Но когда он сумел заглянуть на место, где оставил напарника, ему открылась страшная картина: его друг лежал под завалом камней и был мертв. Он был поражен увиденным и от неожиданности чуть не сорвался обратно в ущелье.

Из контекста монтажного куска мы вырвали и нарисовали всего два плана. Первый – общий, на котором видно, как на уступе появляются руки, потом голова альпиниста и его реакцию на трагедию (рис. 19).

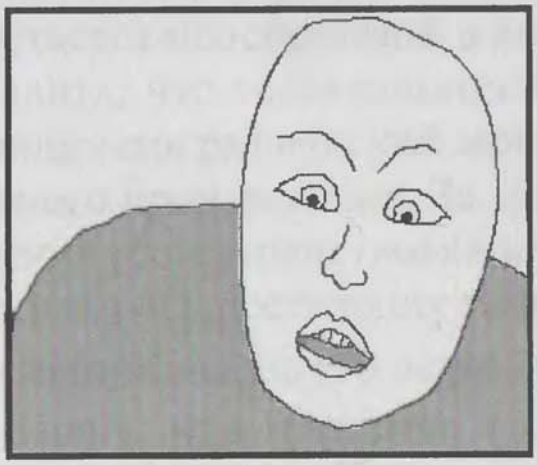


Рис. 20

Второй – крупный, на котором передана только реакция альпиниста на смерть друга. Вероятно, актер сыграет эту сцену иначе. Но для наглядности на рисунке его реакция изображена так (рис. 20).

Обратите внимание, как по содержанию, по информации отличаются эти кадры. В кадре на общем плане нам не удается

разглядеть выражение лица альпиниста. Оно снято слишком мелко. Зато хорошо передана обстановка, раскрыто место действия. Будут видны усилия, с которыми взбирается герой. Но ужас, который овладел героем, зритель не воспримет, не «заразиться» переживаниями персонажа.

На крупном плане нет обстановки. Но прямо «смотрит» на нас именно ужас, который охватил нашего героя.

А мы снимали один и тот же объект, в один и тот же момент, но только планами разной крупности. Благодаря этому кадры получились совершенно разные по содержанию.

Выбор крупности плана – ответственный момент в работе режиссера и оператора, проявление их способностей в монтаже, в умении видеть и чувствовать кадр и его эмоциональное наполнение.

Глава 2. ПРИНЦИПЫ СОЕДИНЕНИЯ КАДРОВ СЦЕНЫ

ОБЩИЕ ЗАКОНОМЕРНОСТИ МОНТАЖА КАДРОВ

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

«В кинематографии в настоящее время не существуют разные монтажи – «немой», «звуковой», «цветной», «стереоскопический», а есть один монтаж – кинематографический (во всем многообразии «немых», «звуковых», «цветных» и прочих форм)», – писал Л. Кулешов в 1941 году. Его мысль остается неоспоримой и сегодня. К ней лишь необходимо добавить, что телевизионный монтаж, видеомонтаж – это тот же кинематографический монтаж, а теперь – монтаж любого экранного произведения. За все время существования кино и телевидения усовершенствовались и изменились только технология и техника осуществления монтажа, но никак не сам монтаж, не его принципы, не его основы. Всем хорошо известно, что любой фильм, или передача, или видеоклип состоит из множества отдельных кадров. Как соединить, склеить, обрезать, вставить, состыковать соседние кадры? Вот задача, которую каждый раз режиссер и монтажер решают для себя сначала в своем воображении, потом в раскадровках, затем на съемочной площадке или при расстановке камер в студии, и, наконец, при сборке своего произведения. Бывает часто,

что молодой и задиристый режиссер так снимет материал, что никакой первоклассный монтажер не сможет превратить его в членораздельное произведение. Такое произошло с Михаилом Роммом, когда он снял свой первый фильм «Пышка», о чем он сам повествует в своих трудах. Подобная история произошла с С. Эйзенштейном при работе над первой картиной «Стачка». И тому и другому пришлось доснимать и переснимать немонтирующиеся кадры фильмов. Оба пережили шок от неожиданного поражения в первых съемках.

Причина поражения будущих корифеев оказалась весьма проста: каждому, кто берется за создание экранного произведения, необходимы профессиональные знания. Просто глядя на экран, только просматривая передачи, многому не научишься. Тем более, что сегодня профессионализмом в области монтажа изображения наше экранное творчество далеко не блещет, а скорее хромает на обе ноги.

В монтаже изображения существуют две противоположные задачи: сделать стык кадров ***незаметным*** для зрителя и, наоборот, стыком кадров выделить что-либо, ***проакцентировать*** для зрителя. Естественно, что одно не может быть заменено другим без ущерба для смысла, для передачи содержания, для целенаправленного воздействия на эмоции зрителей. А именно к этому приводит, как правило, отсутствие профессиональных знаний. Убогая невыразительность, которая случается у снобов экрана от зазнайства, – еще один распространенный случай в кино и особенно на телевидении.

Исходный момент для решения той или другой задачи лежит не в началах кинематографа, не в основах телевидения, не в принципиальных качествах экрана, а заключен в особенностях человеческого зрительного восприятия. Они-то, эти особенности, и согласованность с ними результата режиссерского труда предопределяют результат восприятия произведения и отдельных его частей.

На первый взгляд в этих словах заключен некий абсурд, в этой фразе все кажется поставленным с ног на голову. Почему творцу нужно приспосабливаться к зрителю, а не наоборот?

Но дело заключается в том, что имеющиеся у человека огра-

ниченные и весьма своеобразные особенности восприятия жестко диктуют всем творцам свои условия, свои требования к построению и соединению кадров внутри каждого произведения и каждой его сцены. Не приспособишь свой замысел, свою форму произведения к этим особенностям, не согласуешь с ними решение той или иной творческой задачи – окажешься непонятым, а еще хуже – отвергнутым художником.

Все, что касается творчества в кино и на телевидении, зиждется на тех или других «причудах» нашего восприятия и «механизмах» работы сознания. Эти «причуды» оказывают влияние на закономерности построения кадров при съемке и на умение четко выполнять авторские задачи при монтаже. Таких особенностей восприятия можно насчитать около двадцати-тридцати. Они располагаются на разных уровнях, на разной глубине прохождения зрительной информации через глаза в отделы мозга, которые ведут распознавание и осознание образов, увиденных на экране, и смысла происходящего.

Эти особенности сформировали десять принципов монтажа, соединения кадров, которые в одном случае следует строго соблюдать, а в другом – зная меру, нарушать, т. е. пользоваться своим знанием для акцента, выделения чего-либо в произведении, сцене или эпизоде.

Десять принципов монтажа распространяются на все виды и жанры фильмов – от игрового до учебного, от документального до мультипликационного, равно как и на все виды телевизионных передач – от информации о новостях до любых спортивных соревнований, от записей политических бесед до трансляции спектаклей из театра. Т.е. на все мыслимые экранные произведения. Без учета этих принципов при решении любой творческой задачи обойтись просто невозможно.

Строгое соблюдение названных принципов обеспечивает комфортность восприятия и простейшее понимание логики событий на экране. Нарушение или отступление от принципов комфортности при переходе с кадра на кадр дает эффект акцента. Он требует от режиссера некоторого удлинения следующего за стыком плана, чтобы зритель имел дополнительное время на то,

чтобы сориентироваться в дальнейшем ходе событий, хотя это и не является строго обязательным условием.

На практике часто отступают от соблюдения принципов комфортности, чтобы подчеркнуть разрыв в развитии сюжета или действия, когда хотят показать, что между концом одного события и началом другого прошло какое-то время. Но это делается, как правило, на стыке сцен.

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

Сегодня, благодаря знанию физиологии, психофизиологии восприятия и «механизмов» мышления, у нас есть возможность объяснить сущность этих «законов кино» или «законов монтажа» с объективных научных позиций. Но это отдельный, самостоятельный теоретический разговор, который не вызовет у практиков кино и телевидения особого интереса.

На первый взгляд, все эти принципы кажутся предельно простыми. М. Ромм, С. Юткевич и многие другие теоретики и исследователи иногда перечисляют некоторые принципы в своих трудах, но разбирают мимоходом, недостаточно подробно и не полностью. Для них знание и использование в своей работе принципов комфортного, малозаметного стыка двух кадров было делом как бы само собой разумеющимся. И сегодня те, кто читает их книги, проскакивают мимо того, что называется элементарными основами профессионализма в экранном творчестве.

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. Проходит минута просмотра, и вы все отчетливей начинаете понимать, что «наши» пушки бьют по «нашим» же окопам, а враги стреляют в лицо «своим». По команде «нашего» генерала противник вскидывает штыки на «своих».

А когда в бой вступает конница, то «своих» от «чужих» вы уже отличаете только по костюмам. А наступающих можно определить только по крику «ура!».

Даже сам режиссер в такой момент вряд ли разбирается, кто и куда наступает, кто и в каком направлении отступает.

В подобных случаях соблюдение точного построения кадров для простоты и ясности восприятия монтажной структуры сцены сражения становится действительно строго обязательным условием работы каждого режиссера.

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

В то же время телевидение демонстрирует нам, что любые кадры можно поставить рядом, и зритель все «проглотит». Пример гарантирован, стоит только щелкнуть кнопкой включения. Если на одном канале такого примера не найдется, на другом он наверняка обнаружится. Можете не сомневаться.

Посмотрите любое интервью на экране, снятое пять – десять лет назад. Да и сейчас это бывает сплошь и рядом. Сидит человек и почти гладко высказывает свои мысли по какому-то поводу. Сидит и все время дергается. Скажет фразу, передернется. Произнесет следующую, еще резче сотрясут его конвульсии. И так пять-семь минут сравнительно гладкой речи на экране в нервном тике. Был период, когда мы каждый день видели таких неуравновешенных людей на экране, хотя в жизни они были весьма спокойными и невозмутимыми.

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

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

Сегодня такие примеры стали встречаться реже, но не потому, что намного вырос уровень профессионализма, а в силу изменения характера вещания. В прямом эфире ничего не выреза-

ют, лишь бы камеры стояли правильно. Но хитрецы от монтажа придумали и другой способ, как избавить говорящего от конвульсий: в стык между кадрами они вставляют ярко выбеленный кусок в несколько кадриков, который так бьет по глазам, что хочется подальше отскочить от экрана. Никаким приемом это издевательство не назовешь. Естественно, что зритель в этот момент моргает глазами, а говорящий на экране оказывается совсем в другой позе. Зритель не в состоянии это заметить из-за «удара» по глазам. «Мастера» такого монтажа думают, что им удалось все сделать «чисто».

Глубочайшее заблуждение!

К счастью, такой «лихой монтаж» стал встречаться все реже и реже. К тому же и мода на такой «прием» давно прошла.

Можно ли снять интервью, смонтировать текст, вырезав огрехи, а потом, не издеваясь над зрителями и не унижая достоинство гостя, смонтировать «гладко» его синхронное изображение? Конечно, можно! Какие проблемы!

Но для этого в павильоне должны работать две камеры, а не одна. Изображение надо писать либо на двух кассетах одновременно, либо снимать на два аппарата. Одна камера при таком решении снимает все время без перерыва героя, скажем, на среднем плане, а вторая – его руки, антураж, обстановку, крупно лицо гостя и лицо ведущего в моменты молчания. В монтаже на стыки, где были вырезаны оговорки, следует поставить кадры, снятые второй камерой. Уважаемому человеку будут возвращены его исконно человеческие качества: спокойствие и уравновешенность, а зрителю обеспечена комфортность восприятия интервью. Но для этого нужно работать!..

«Величайший» из всех лозунгов телевидения – «зритель все проглотит» – уже давно проник в кинематограф, нанеся ему непоправимый ущерб. Дурные примеры, как известно, заразительны. Небрежность, нечеткость, низкая монтажно-изобразительная культура множества отечественных фильмов последнего десятилетия прошлого века вполне обоснованно сделали их неконкурентоспособными в сравнении с американскими даже на внутреннем рынке.

Конечно, провал отечественного кино связан не только с этой

причиной, но она, без всякого сомнения, лежит наравне с другими в корзине объяснений тупика, в который попала наша кинематография.

В книгах и статьях по вопросам кино иногда встречается путаница в трактовке такого понятия, как «законы монтажа».

В нашем понимании под словом «закон» логически подразумевается обязательность его соблюдения и свершение 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, сегодня тоже рассматривается как преступник по отношению к природе. Общество получает право судить его и наказывать.

Издавна рождение кинематографа связывают с формированием специфического «кино языка». Больше того, со времен первых попыток осмысления монтажа в немом кино завязались споры, частично продолжающиеся и сегодня, о том, можно или нельзя рассматривать кадры как знаки, как буквы, как слова, из которых складывается монтажная фраза. Как уже говорилось, желание свести содержание кадра к языковому понятию знака относится еще к первым теоретическим работам Л. Кулешова. Он еще в двадцатых годах, в пору расцвета немого кино, разъяснял и уточнял свою позицию в этом вопросе: нельзя поставить знак равенства между кадром и знаком, кадр скорее напоминает «китайскую букву», т. е. иероглиф.

Однако у кадра есть еще одно качество – его содержание в целом ряде случаев не может трактоваться однозначно. И тем более в современном кинематографе.

А. Хичкок, снявший фильм «Веревка», показал, что длина кадра практически не ограничена, что кадр может иметь сложнейшую мизансцену, занимающую по времени целых 10 минут. Никакой иероглиф, ни китайский, ни японский, не способен «соревноваться» с таким кадром в объеме заключенной в нем информации, в объеме содержания. А. Сокуров побил «рекорд» А. Хичкока и снял фильм «Ковчег» одним кадром, длиной в полтора часа. Художественные достоинства его рекорда весьма сомнительны, зато доказательство того, что кадр ни при каких обстоятельствах нельзя приравнивать к знаку,– неоспоримо.

Тем не менее, некоторые исследователи продолжают работать в этом направлении. Стоит раскрыть историко-теоретический журнал «Киноведческие записки», и вы возможно сегодня натолкнетесь на рассуждения о знаковой трактовке природы кино. Хотя, совершенно очевидно, что такая теория никак и никогда, и не в какой форме не может быть реализована на практике. Она оторвана от реальных задач создания экранных произведений на сотни миллионов световых лет. Расстояние до Марса в этом измерении – в пределах вытянутой руки.

Все эти попытки можно охарактеризовать как желание дать грамматические и синтаксические, языковые характеристики принципам сложения экранного произведения.

О-о-о!.. Если бы это удалось сделать, то тогда весь профессионализм можно было бы уложить в один Букварь: есть грамматика, есть правила, их следует неукоснительно выполнять, – и никаких гвоздей!

Но увы и ах!.. Никому еще не удалось написать такой Букварь.

Относительная «грамматическая» обязательность была в давние времена возведена в ранг законов. Действия таких «законов», естественно, более просто проследить на самом низшем уровне – на стыке соседних кадров. В этом монтажном акте действительно существуют некоторые ограничения, особенно если это касается развития действия внутри одной сцены.

Закон – это всегда жесткие ограничения, это шоры на взгляд, это узкие железобетонные коридоры для движения.

Искусство – это полет безудержной фантазии, это плод необузданного мышления, это – неповторимость уникального видения творца, это – результат индивидуального художественного осмысления мира. Разве можно все это загнать под пресс законов, ограничить размах кандалами, пустить ход развития талантов по узкому тоннелю?

В прошлые времена такая трактовка «законов кино» и «законов монтажа» привели к резкому протесту в среде творческой молодежи. Само собой разумеется, что не нужно осваивать те «законы», которые ставят какие-либо запреты на пути творчества. В этом заключалась логика протестующих. «Долой старые законы с дороги нового искусства!» – так можно было бы сформулировать лозунг

«революционеров» в области кино. Стоило только произнести словосочетание «закон кино» в контексте со словом «искусство», как в этой среде тут же пробуждался слепой неистовый протест. Желание смести с лица любимого искусства опостылевшие старые «законы» становилось для них чуть ли ни смыслом жизни.

Рассуждая с общих позиций, подобный протест против наложения жестких ограничений на искусство и творчество вполне закономерен. Каждое новое поколение художников стремится привнести в свою область творчества что-то новое, небывалое, оригинальное. Но беда заключалась в том, что вместе с непонятыми и неосознанными ими «законами» был выплеснут из купели профессионализм, необходимость обучения профессии, умению растирать краски, готовить холст, наносить грунт, на него рисунок, и наполнять сам рисунок красками.

Была, как бы отвергнута необходимость профессионального обучения, что не могло не сказаться на их последующем творчестве. Идея о том, что монтажу нельзя научить, что монтаж во всех своих проявлениях – это реализация свободного полета фантазии, навязывается и сейчас некоторыми «профессорами» в так называемых «лучших киношколах».

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

В природе существуют совсем другие законы или, говоря точнее, закономерности восприятия и обработки информации человеческим сознанием: физиологические, психофизиологические, общепсихологические и социально-психологические. Именно они накладывают определенные условия на необузданную фантазию художников. Хочешь быть понятым, хочешь передать свое эмоциональное отношение к чему-либо, хочешь взволновать, заставить пережить что-то своего зрителя, – будь любезен, учти эти многоступенчатые особенности работы восприятия и психики.

Напомним: Л. Кулешов открыл в своих экспериментах не «законы кино», а принципы работы метода ***сопоставления*** в зрительском сознании и восприятии.

Словосочетания «законы кино» и «законы монтажа» родились в золотое время расцвета немого кино и открытий в области теории кино, в 20-30 годах. В тот период их действительно рассматривали как законы. Н. Д. Анощенко в учебнике под названием «Общий курс кинематографии» в 1930 году постоянно пользуется этими оборотами речи. Они бытовали в кинематографической среде и не вызывали ни у кого протеста или недоумения. Тогда большинству казалось, что так, по неким законам, только так и никак иначе следует снимать фильмы.

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

Что же осталось от тех пресловутых «законов кино» и «законов монтажа»?

Остался зритель! Зритель с его психофизическими особенностями восприятия и «механизмами» мышления. За многие тысячелетия они не сумели измениться и мало вероятно, что трансформируются в обозримом будущем. Поэтому мы смело можем продолжить разговор о фундаментальных основах профессии в экранном творчестве.

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

Первый, когда речь идет о съемке и монтаже одной непрерывно развивающейся во времени сцены, где действует один и тот же персонаж.

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

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

В драматургии под термином ***сцена*** обычно подразумевается некоторая, частично самостоятельная часть произведения. Говоря другими словами, кусок непрерывного развития действия, которое происходит в одном месте без очевидного разрыва во времени. В старой театральной драматургии времен «Недоросля» это именовалось «тремя единствами»: единством действия, единством места действия и единством времени действия.

Лев Кулешов в своих экспериментах и трудах рассматривал и тот и другой варианты стыков кадров. Сергей Эйзенштейн в своей знаменитой статье «Монтаж 1938» рассматривал, главным образом, второй вариант и сделал это блистательно.

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

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

Изменчивости подвержена та часть формы изложения содержания экранных произведений, которая прямо связана, с одной стороны, с развитием ***культуры*** восприятия, а с другой – с модой (да-да, именно с модой!) на преимущественное использование тех или иных ***приемов*** в искусстве, которые считаются самыми современными.

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

В следующих статьях мы начинаем рассмотрение 10 принципов монтажа кадров. Этих принципов следует придерживаться

при съемке и соединении соседних кадров внутри одной непрерывно развивающейся по действию сцены, если режиссер ставит перед собой задачу обеспечения незаметности стыков, слитности действия и комфортности восприятия этой сцены зрителями. Придерживаясь этих принципов, режиссеру легче донести до зрителя содержание и смысл сцены. Они могут быть использованы в самых различных творческих вариантах, но беглое описание их было бы похоже на выписку рецептов. А рецептов в искусстве, как известно, не дают.

ПРИНЦИП ПЕРВЫЙ
МОНТАЖ ПО КРУПНОСТИ

Перед режиссером фильма, клипа или передачи в определенный момент возникает задача разработать постановочный проект по литературному сценарию. Это – необычайно ответственный момент в создании будущего произведения. От его профессиональной четкости, глубины продуманности и проработки проекта во многом зависят успех зарождающегося экранного творения и слаженность всего производственного процесса: съемок, монтажа и озвучания.

Задача, о которой пойдет речь, может быть совсем другой. Завтра у режиссера съемка, а ему пришла в голову новая идея, не требующая дополнительных затрат и техники, но более интересная по выразительности мизансцены, по разбивке на кадры, по степени эмоционального воздействия на зрителя.

Или совсем иная – документалист готовится к съемке репортажа на натуре. Ему после осмотра места будущего события необходимо на завтра все обговорить с операторами. Таким случаем может быть предстоящая трансляция соревнований по легкой атлетике. А иногда этого требует даже съемка в студии.

Во всех случаях без исключения режиссеру предстоит продумать и мысленно «прокрутить» все стыки кадров, чтобы зритель не потерял нить рассказа, не заблудился в экранном пространстве, не ощутил грубых «перескоков» с кадра на кадр, «дрыжков» изображения и не подумал, что ноги актрисы при-

надлежат ее партнеру. Во избежание подобных «ляпов» режиссеру необходимо знание принципов монтажа, как школьнику – таблицы умножения.

Каждый раз, на каждом стыке кадров режиссеру необходимо вообразить, увидеть мысленным взором движущееся, меняющееся изображение в рамке кадра так, как будто все происходит на экране. Он должен особенно четко представить себе ***последнее*** положение и крупность объекта или актера в кадре в момент его завершения и ***первое***, изначальное положение тех же объектов съемки в самом начале следующего кадра. Вообразив себе быструю смену композиции первого кадра на композицию второго и составить себе впечатление, которое получит зритель от смены планов. Начальная и конечная композиция каждого кадра, первого и всех последующих, рисуется в рамках и представляет собой раскадровку будущего произведения.

Конечно, умение «ощущать» эффект стыка кадров на экране требует определенной натренированности воображения. Со временем собственные попытки смонтировать и проверить на экране воздействие переходов с кадра на кадр приводит к устойчивым навыкам, к умению вообразить, как и куда нужно было поставить камеру по отношению к объекту в первом и во втором случае; как выбрать масштаб или части объектов, которые следует зафиксировать на пленку, и далее – какое впечатление оставит стык кадров в сознании зрителей. Режиссер обязан уметь предвидеть результат своей работы, результат воздействия движущегося и меняющегося изображения своего произведения. Знание принципов монтажа существенно облегчает сложную процедуру мысленного представления эффекта воздействия стыка кадров. Без такого умения не может обойтись ни один настоящий режиссер-профессионал.

Первым среди десяти принципов монтажа кадров можно считать «монтаж по крупности». Этот принцип определяет допустимые и недопустимые изменения масштаба съемки одного и того же объекта в соседних кадрах, следующих друг за другом в окончательном монтаже внутри одной непрерывно развивающейся сцены произведения.

Для объяснения мы воспользуемся принятыми и отработан-

ными десятилетиями приемами графического изображения человека и различных объектов в рамках кадров. Кроме того, рисунки в рамках и умение по ним представить себе будущее произведение или некоторые его сцены служат тренировкой внутреннего видения, столь необходимого режиссерам, операторам и художникам, для формирования профессиональных навыков. Попробуйте представить себе, как воспримется стык 2-го среднего плана человека с 1-м средним! Хорошо или плохо?

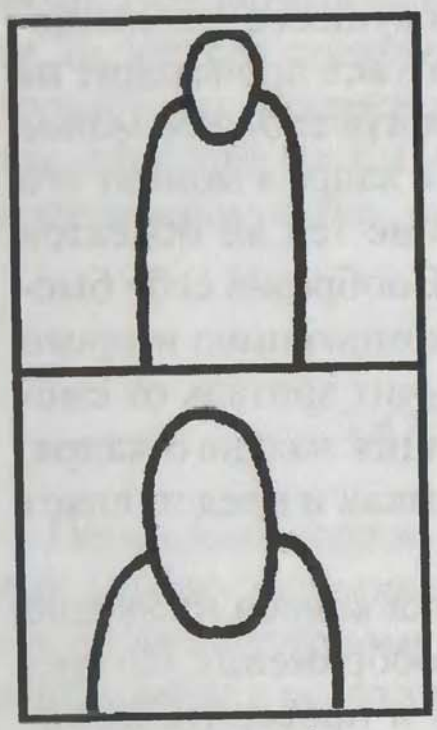


Рис. 21

Но не забудьте задачу: сделать переход с кадра на кадр комфортным и незаметным для зрителя (*рис. 21*). Плохо!

Как воспримется стык 2-го среднего плана с общим (*рис. 22*).

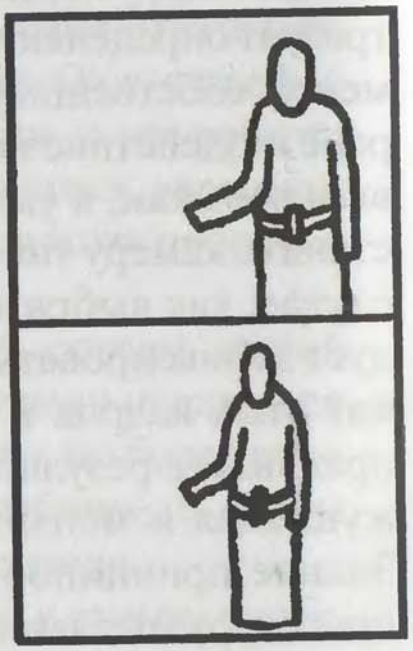


Рис. 22

Тоже плохо!.. И в первом, и во втором случае зритель почувствует «рывок», «скачек» в композиции, ощутит неприятное моргание на экране.

В чем же дело? Почему получится такой результат в процессе восприятия?

Попробуем еще один вариант: смонтируем крупный план с дальним (*рис. 23*).

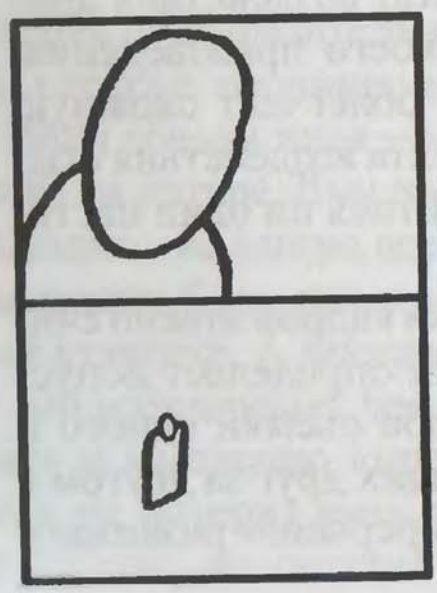


Рис. 23

И снова плохо!..

А как же сделать, чтобы получилось «Хорошо»? Каковы оптимальные критерии перехода с плана на план?

Столетний опыт кинематографа и полустолетняя практика телевидения дают вполне ясный ответ на этот вопрос. Но это не кино и экран в ящике приучили зрите-

ля к такому подходу при соединении кадров, а зритель и его психофизиология потребовали научиться этому режиссеров большого и малого экранов.

Одна из особенностей человеческого восприятия заключается в том, что мы легко, без напряжения воспринимаем переход с кадра на кадр, когда они в достаточной мере отличаются друг от друга по композиции, а, за одно, и по крупности.

Вековая практика показала, что легко и без спотыкания 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 (*рис. 14 А*).

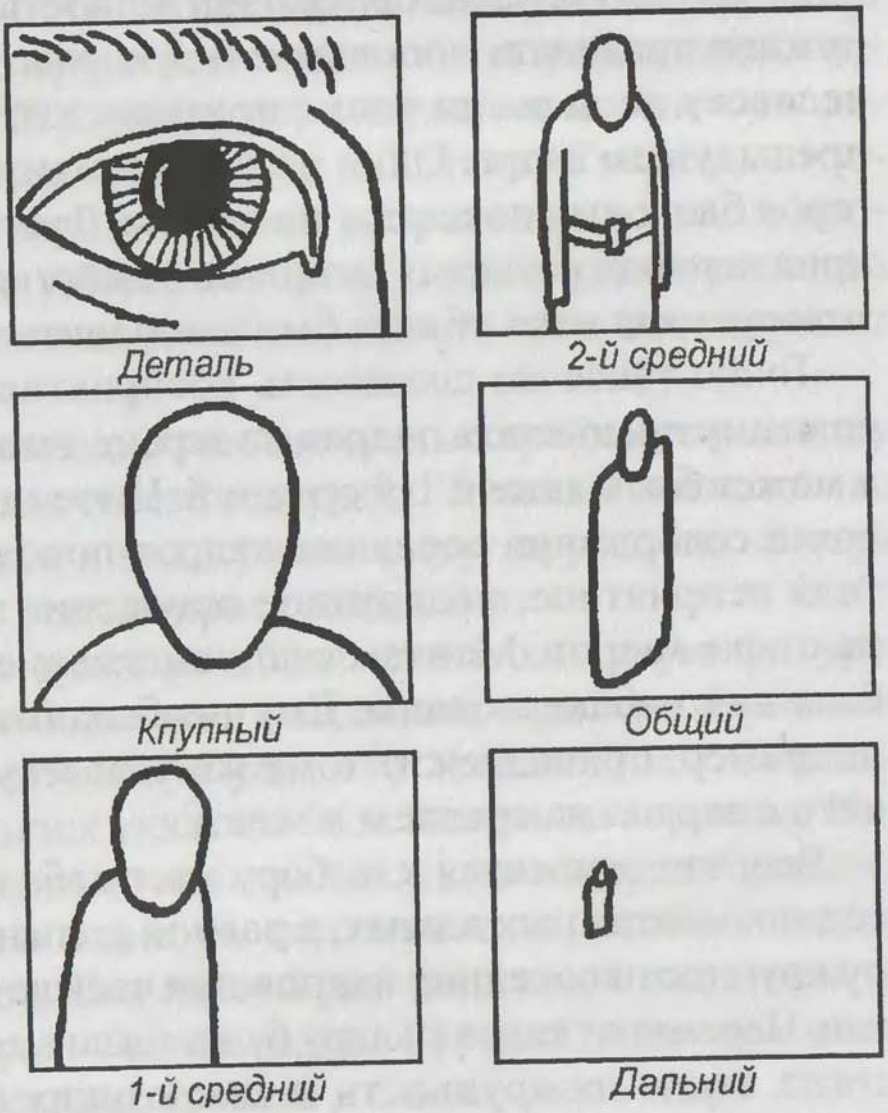


Рис. 14 А

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

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 ничего нового он

не увидел, или, что герой прыгнул вперед в первом случае и назад во втором случае, т. е. совершил действие, которого режиссер не задумывал.

Просмотрев стык кадров в третьем варианте (кр.– дальн. *Рис. 23*), зритель не сможет мгновенно, как это необходимо по нашим условиям, установить идентичность объекта. Он будет вынужден проделать дополнительную работу, определить, какому человеку на дальнем плане принадлежит лицо, увиденное им в предыдущем кадре. Один и тот же это персонаж или два разных героя были ему показаны на экране. Зритель отвлечется от восприятия хода развития основного действия и проделает работу, которую для него обязан был выполнить автор, профессионал.

Точно такая же сложность восприятия возникнет у зрителя, если ему предъявить подряд на экране деталь и 2-й средний план, а может быть даже и 1-й средний. Ничем не оправданный поиск связи содержания соседних кадров порождает в сознании зрителя неприятное, подспудное ощущение торможения действия на стыке кадров. Монтаж становится заметным и слишком грубым для наблюдающего. Ему необходимо убедиться, что глаз, например, принадлежит тому же человеку, который смотрит на него с экрана на среднем плане.

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

Снимается ли муравей или здание вокзала, космический корабль или слон, для всех случаев принцип остается в силе. Переход с плана на план, сделанный режиссером с соблюдением этого принципа, будет почти всегда отвечать условиям комфортного восприятия зрителя. Особенно, если принцип полностью соблюдается в многофигурных композициях.

Внимательный читатель, вероятно, заметил, что в нескольких случаях было употреблено выражение «изменение композиции».

Дело в том, что увеличение или уменьшение масштаба объекта в кадре лишь одно из требований «мягкого» восприятия стыка кадров. Как правило, следует еще несколько поменять композицию плана и сместить центр внимания в этой композиции. Но это уже принцип шестой, который будет рассмотрен позже.

Однако в зависимости от драматургической задачи этот принцип монтажа по крупности может быть умышленно нарушен, когда, например, режиссеру желательно сделать акцент на каком-то моменте развития действия. Скажем, по замыслу нужно в эту секунду заставить зрителя пережить неожиданное ощущение ужаса, которое должно одновременно охватить и самого зрителя и наблюдаемого им в этот момент героя на экране.

Альпинист в полном одиночестве долго карабкается на гору в надежде, что он увидит своего товарища. Только вдвоем, только в одной связке, страхуя и поддерживая друг друга, они смогут спуститься обратно с этих неприступных гор.

На дальнем плане зрителю показывают одинокую фигуру, которая медленно и с большими усилиями, с риском сорваться лезет по крутому склону вверх (*рис. 19*). Наконец, ценой гигантских усилий ему удается ухватиться за камень на вершине. Используя последние силы, о чем можно судить по медлительности действий на общем плане, он подтягивается, чтобы вылезти на заветную площадку. Его голова уже поднялась над краем, и он заглядывает вперед. Смена кадра. Крупно: лицо человека мгновенно охватывает ужас (*рис. 20*). Снова смена кадра. Съемка с точки зрения героя. Средний план. За камнем лежит его товарищ с разбитой головой, засыпанный наполовину обломками породы. Он мертв. Вернитесь и посмотрите на связку кадров на рис. 19 и 20.

В таком монтажном варианте зритель испытает ужас от сопереживания с героем. А резкий монтажный переход от общего к крупному, неожиданный сам по себе, подействует на сидящего в зале, как своеобразный «удар». Он сделает акцент на смене надежды на отчаяние.

Но вместе с тем, нельзя забывать, что акцент – это не «правило», а отклонение от принципа комфортного соединения кадров

внутри одной непрерывно развивающейся сцены. Необоснованное, неоправданное нарушение этого принципа обязательно вызовет у зрителя подсознательное раздражение от дискомфортности восприятия стыка кадров. А если таких нарушений будет достаточно много, то зритель может отнестись даже отрицательно к такому куску фильма, хотя в нем будут заложены самые высокие и благородные идеи. Нечто подобное можно испытать в некоторых сценах фильмов Ж. Л. Годара. Правда, он использует такой «ход» совершенно преднамеренно. В его творческую задачу входит цель вызвать раздражение зрителя.

Принцип комфортного монтажа кадров по крупности утрачивает свой смысл, когда в соседних планах зафиксированы разные, непохожие друг на друга объекты, когда их очертания резко различаются между собой. Например, если танк мчится на солдата, то танк можно снять общим планом и соединить его с крупным планом героя, на лице которого видны играющие от ненависти желваки. Крупность обоих кадров в этом случае может быть любой, отвечающей режиссерской задаче.

ПРИНЦИП ВТОРОЙ
МОНТАЖ ПО ОРИЕНТАЦИИ В ПРОСТРАНСТВЕ

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

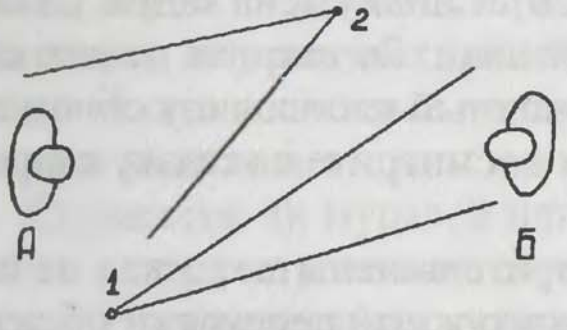


Рис. 24

Как правильно снять такую сцену? Как правильно расставить камеры в павильоне при съемке передачи с количеством участников от двух до ста и более? Как создать для зрителя правильное представление о происходящих событиях?

Начнем с самого простого: как поставить камеры, чтобы два беседующих человека, снятых отдельными кадрами, на экране смотрели друг на друга?

Нарисуем мизансцену (план съемочной площадки). Мы поставим камеры на первую и вторую точки (*рис.24*). На экране получим такой результат (*рис.25*).

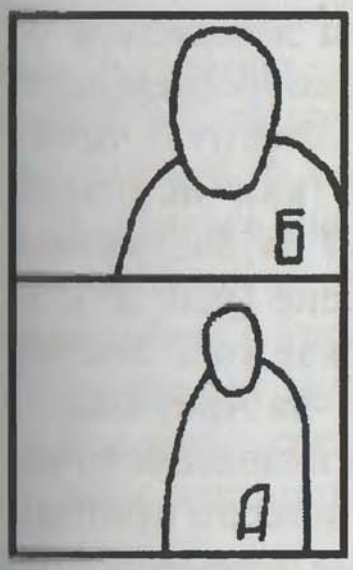


Рис. 25

Оказывается, зритель увидит, что оба собеседника смотрят в одну сторону... Но такого не может быть! Что же это за собеседники, если они не хотят посмотреть друг другу в глаза!

Ну что ж, попробуем другой вариант. Поставим камеры так, чтобы одна снимала обоих, а другая – 1-й средний план того партнера, который с первой точки окажется на экране спиной к зрителю. Снова показываем мизансцену (*рис.26*).

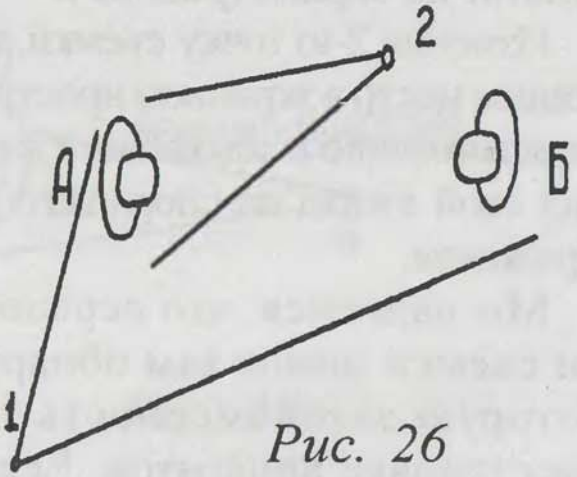


Рис. 26

Приглядимся к результату на экране. В первом кадре господин «А» смотрит на господина «Б». В этом нет никаких сомнений. Но куда, на кого смотрит Арбузов, г-н «А» (пусть у него будет такая фамилия)? Очевидно одно – не на Брюквина (сделаем его фамилию тоже огородной). Тогда на кого же? На самого себя?

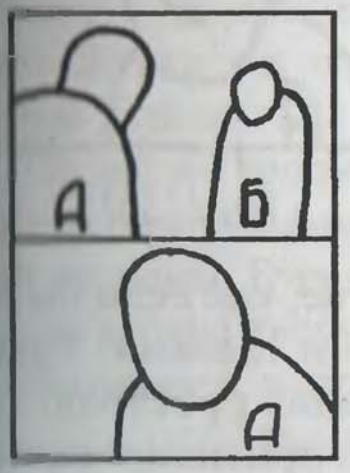


Рис. 27

Увы! Но последний ответ оказывается единственно правильным (*рис. 27*) – действительно, на самого себя!

Абсурд какой-то... Но поставьте себя мысленно на первую и вторую точки съемки и вы убедитесь, что изображение на экране, кадры сменятся именно таким образом!

Перемещение г-на Арбузова с левой стороны экрана на правую и его взгляд на са-

мого себя для зрителя будет полной неожиданностью и покажется непонятным. Бедный зритель начнет думать над тем, как это могло случиться, а смысл диалога на экране для него может отступить на второй план.

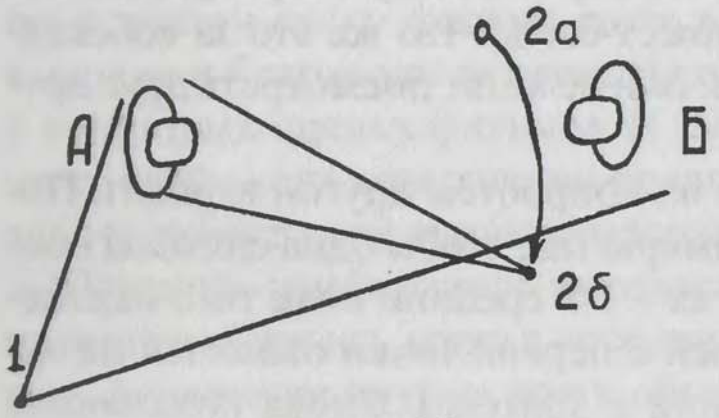


Рис. 28

Чтобы избавиться от абсурда, попробуем переместить вторую точку съемки, как показано стрелкой на следующей мизансцене (*рис. 28*), за воображаемый вектор взгляда г-на Арбузова.

Такое изменение точки съемки внесет принципиальные перемены в результат на экране (*рис. 29*).

Изменив 2-ю точку съемки, мы вернули г-на Арбузова на его законное место в экранном пространстве. Он занял позицию в левой части кадра и обратил свой взгляд на спорящего с ним г-на Брюквина.

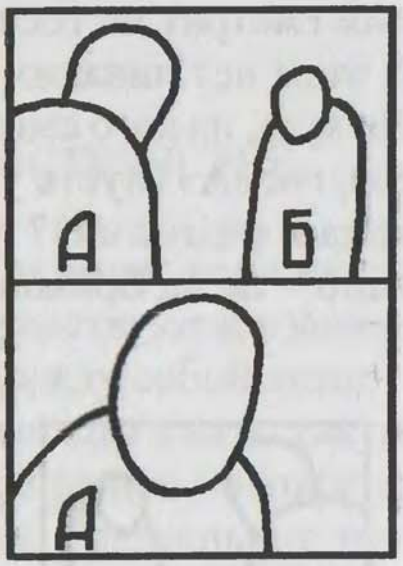


Рис. 29

Мы надеемся, что перенос 2-й точки съемки помог вам обнаружить некоторую закономерность подхода к расстановке аппаратов. Если камеры при съемке двух беседующих людей расположить на точках, лежащих по одну сторону от линии взаимных взглядов друг на друга этих людей, у зрителя, смотрящего на экран, сложится такое же представление о расположении двух персонажей в пространстве, как если бы он сам наблюдал в жизни это событие своими глазами. Такая организация съемки и такое конструирование пространства на экране дают возможность точно и легко ориентироваться зрителю во взаимодействии объектов между собой в едином для них пространстве.

Если мы ведем съемку не одним статичным кадром, а несколькими, то мы, тем самым, в монтаже неизбежно создаем некое искусственное экранное пространство, конструируем его. И перед режиссером стоит задача создать такое воображаемое пространство, чтобы зритель осознавал его как целое и единственное. А главное – предоставил зрителю возможность без затруднений, без лишних умственных операций ориентироваться в нем, как каждый из нас это делает в жизни.

В общем виде принцип монтажа двух кадров по ориентации в пространстве гласит: ***съемка двух объектов, взаимодействующих друг с другом, должна производиться строго с одной стороны от линии их взаимодействия.*** *(рис. 30).*

Все точки съемки выбраны правильно, кроме 13-й.

Этот принцип распространяется на все взаимодействующие

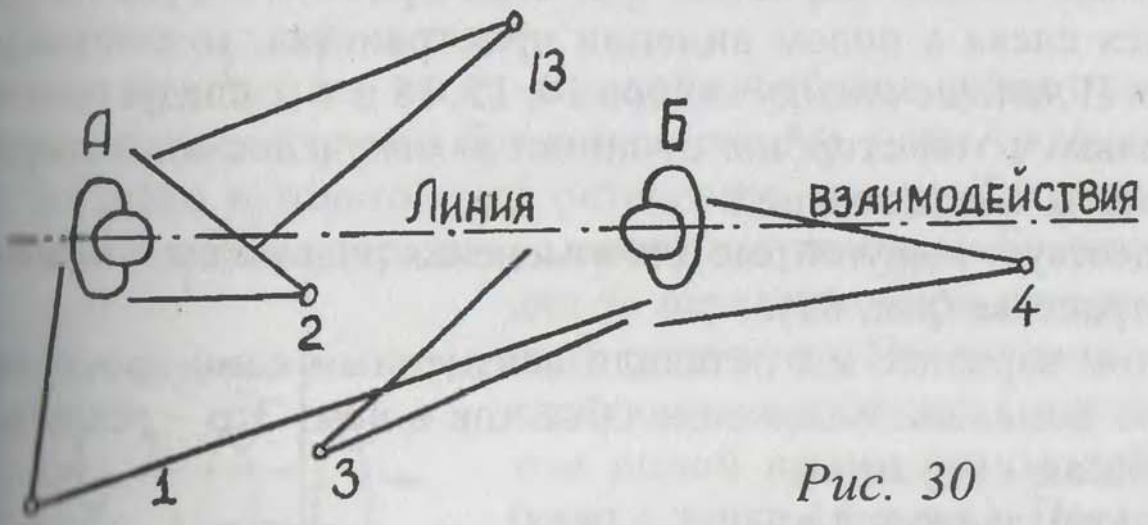


Рис. 30

объекты. Художник и холст. Танк и пушка, которая по нему стреляет. Журавль и лягушка, которая пытается убежать от прожорливой птицы.

Но все же рассмотрим случай, когда режиссер решил перейти «запретную» линию взаимодействия и показать событие с другой стороны. Будем считать, что у него были для этого достаточно веские творческие основания.

Возникает вопрос: как выполнить такую съемку, чтобы у зрителя осталась ненарушенной ориентация в пространстве, чтобы тот, ради которого мы трудимся не почувствовал себя дураком перед экраном?

На этот вопрос существует два ответа. Первый вариант (*рис. 31*).

Режиссер попросил оператора в момент съемки перевезти, переместить камеру с точки 13а на точку 13б и пересечь линию взаимодействия, пока герои остаются на своих местах. Благодаря такому маневру во время съемки зритель сам увидел, как произошел разворот пространства вместе с находящимися в нем объектами. Это изменение произошло на его глазах. Левый персонаж (А) стал правым, а правый (Б) оказался слева в новом видении пространства, хотя в кадре его нет. И дальше съемку кадров 14, 15, 16 и т. д. следует вести уже только с той стороны от линии взаимодействия, которая на плане является верхней.

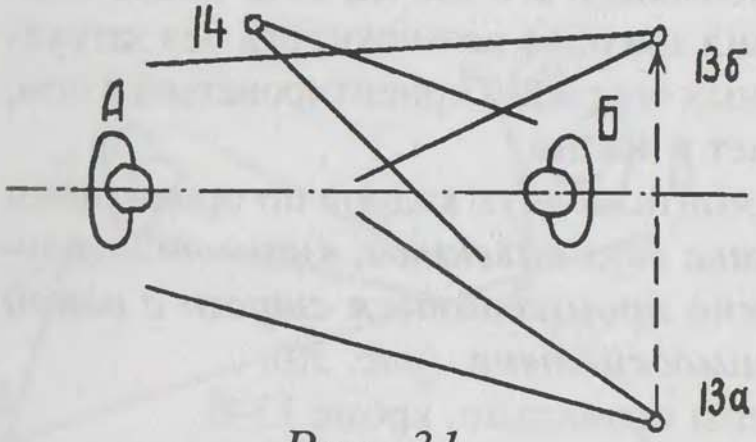


Рис. 31

Существует и другой ход для изменения положения объектов в пространстве (*рис. 32*).

В этом варианте мы оставили неизменным само пространство, но поменяли положение объектов в нем. Это – реальная жизненная ситуация, когда люди движутся в пространстве. Мы только зафиксировали на пленку процесс перемещения и изменения взаимного их расположения. Камера оставалась во время съемки на месте, но панорамировала за г-ном Арбузовым. Теперь нужно учесть, что вместе с движением несравненного Арбузова перемещалась линия его взаимодействия с незабываемым Брюквиным. В момент, когда объект «А» пересек линию «каме-

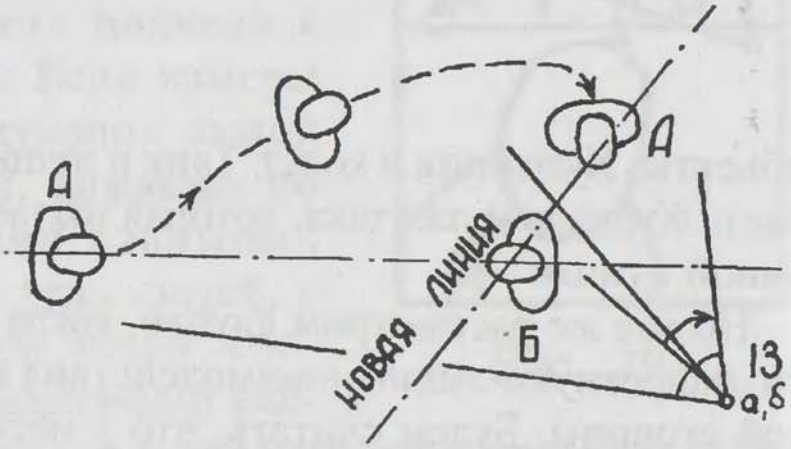


Рис. 32

ра – Брюквин», произошло изменение положения героев на экране. «А» оказался справа, а «Б» – слева. Линия взаимодействия – не статичная линия, а линия, перемещающаяся вместе с взаимодействующими объектами. Эта невидимая линия, как веревочка, связывает контактирующие между собой субъекты и объекты, людей и машины. Она развернулась примерно на 130° по траектории прохода персонажа А, а неподвижной точкой, поворота служила голова Брюквина (*рис. 33*).

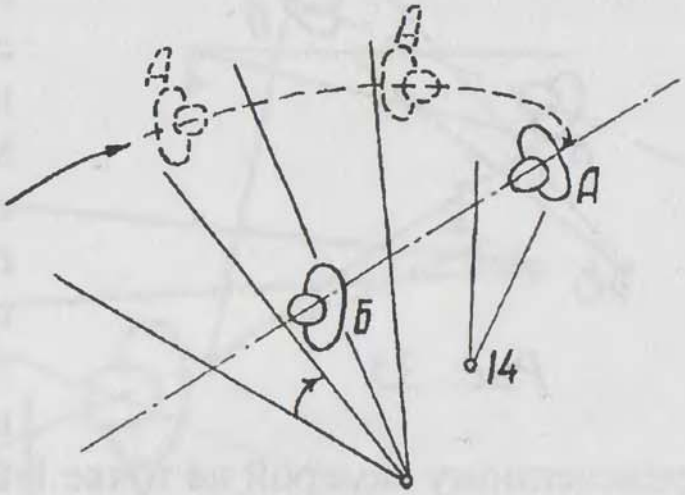


Рис. 33

Во втором варианте панораму можно остановить в мгновение, когда «злодей» Арбузов зайдет за спину стоящего на месте г-на Брюквина (*рис.34*). Дать Арбузову выйти из кадра и только тогда остановить камеру. Такой вариант съемки позволит передать, с каким напряжением Брюквин следил за передвижением своего зловещего оппонента. Продолжить съемку следующих кадров уже следует с учетом новой линии взаимодействия (кадр с точки 14 и т.д.). Предложенный вариант, к тому же, может упростить оператору работу со светом.

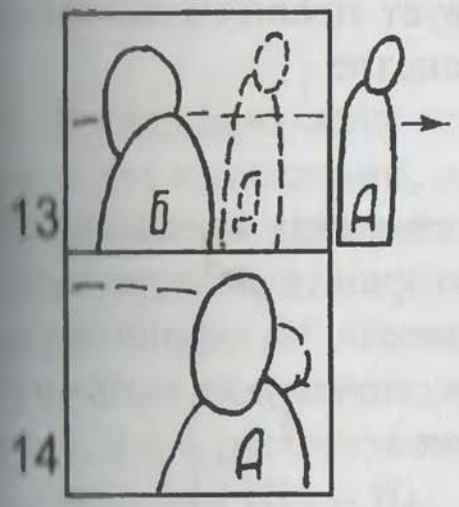


Рис. 34

Когда в сцене или событии участвуют два человека или два объекта, все достаточно просто. Но по мере увеличения количества действующих лиц соблюдать принцип ориентации в пространстве становится все сложнее.

Допустим, что беседу ведут три человека. Посмотрите на план съемочной площадки (*рис. 35*). Какие точки съемки на этой мизансцене выбраны ошибочно, из-за которых зритель может потерять ориентацию в пространстве, запутаться. Кто на кого

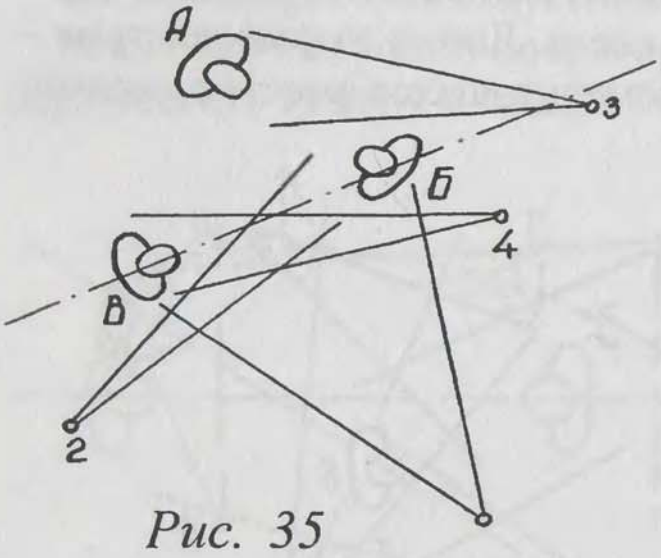


Рис. 35

смотрит в момент разговора?

Обратите внимание: камеры на всех точках стоят по одну сторону от линии взаимодействия В и Б, т. е. – «правильно»? В разговор между Арбузовым и Брюквиным встрял еще г-н Вермишелев. Если рассматривать съемку по требованиям старых учебников, то все точки соответствуют генеральному направлению съемки, определенному камерой на точке 1-й. Но попробуем перевести результаты такой съемки в раскадровку и проанализировать полученный монтажный результат (*рис. 36*).

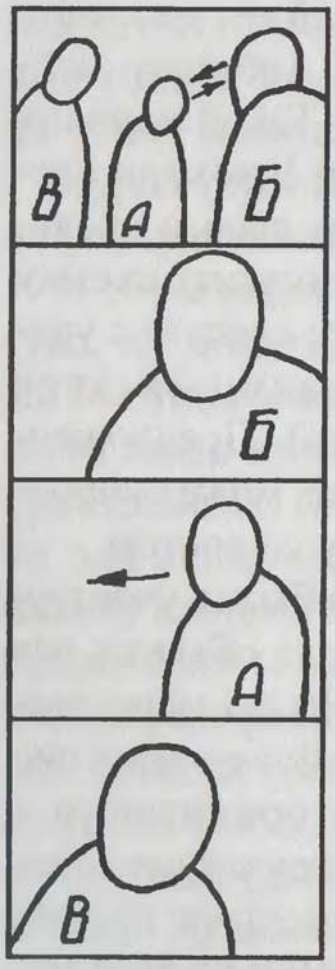


Рис. 36

Кадр 1-й снят так, что дает общее представ ление о расположении героев в пространстве

2-й кадр соответствует правильной трактовке сцены в пространстве

3-й кадр явно противоречит изначальной ситуации. Арбузов, который в действительности смотрит на Брюквина, на экране, в результате нашей съемки, почему-то изме-нил объект своего внимания

4-й кадр подтверждает ложный контакт Вермишелева с Брюквиным

В самом деле, третий господин по фамилии Вермишелев подошел к двум нашим знакомым с самого начала

разговора, но принять в нем участие никак не может. Брюквин упрямо не обращает на него внимания, хотя слышит его приветствия.

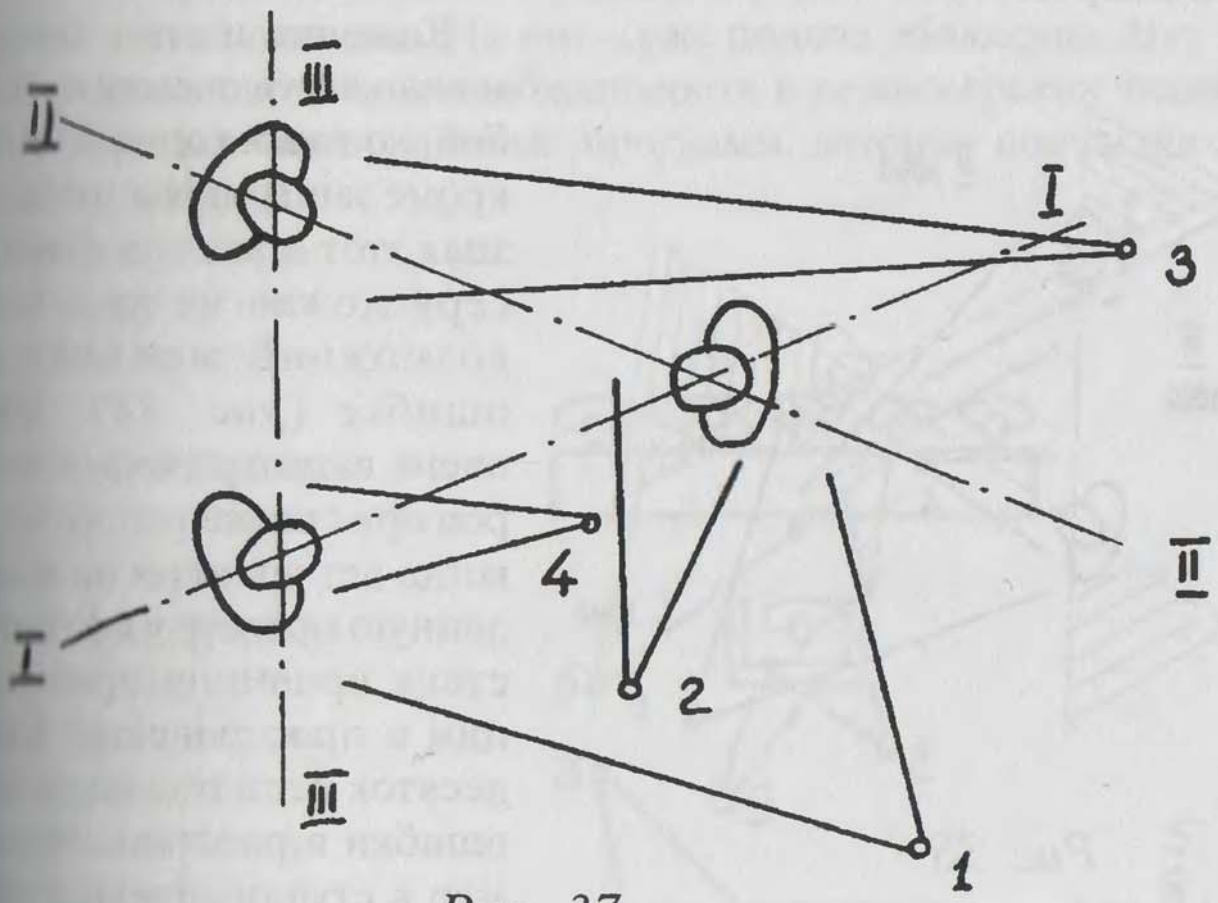


Рис. 37

Взгляд Брюквина прикован к Арбузову, который в свою очередь ест его глазами, доказывая свою правоту.

Ошибка вскрывается просто, как только проводятся штрихпунктирные линии взаимодействия между тремя участниками встречи (*рис. 37*). Точка 3-я оказалась за линией взаимодействия II — II по отношению ко всем остальным точкам съемки. А точки 1, 2 и 4 расположены по другую сторону той же линии взаимодействия (II — II).

Вопрос закономерен: как расположить камеры, чтобы на экране герои действовали так же, как на съемочной площадке, как в реальной жизни?

Есть надежда, что вы, уважаемый читатель, уже достаточно овладели искусством воображения результатов съемки, чтобы представить себе кадр и человека в нем, смотрящего в совер-

шенно определенную сторону, если вам будет указано, с какой точки идет съемка этого персонажа на плане съемочной площадки. Теперь для вас не составит труда ответить на поставленный вопрос.

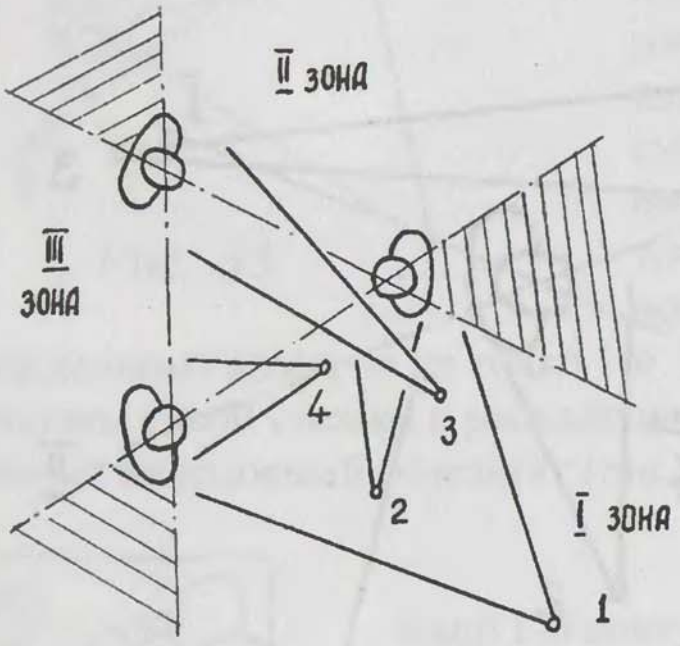


Рис. 38

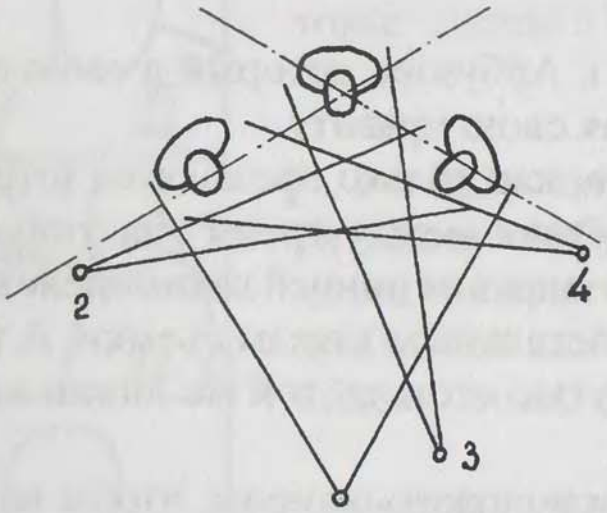


Рис. 39

Конечно, в этом случае можно вести съемку из любой, но только одной зоны, кроме заштрихованных, и, зная этот принцип, режиссеру можно не думать о возможной монтажной ошибке (*рис. 38*). Сие очень важно для хроникеров при съемке репортажа, когда нет времени на мысленную проверку соответствия принципу ориентации в пространстве. Еще десяток лет назад подоные ошибки в расстановке камер в студии телевидения (*рис. 35*) были частым явлением. Но и сегодня они время от времени проскакивают на разных каналах. И даже на тех, которые кичатся своим профессионализмом. Чтобы избежать аналогичных оплошностей, чтобы операторам и режиссерам было проще работать и легче было освещать людей в кадре, на телевидении стали вовсю пользоваться «раскрытием» подобных сцен на камеру. Сажают гостей за стол почти в одну линию. Среднему приходится крутить головой, как курице, вправо и влево почти на 180 граду-

сов. Мизансцена беседы получается не очень естественной (*рис. 39*), но зато... Работать удобно!

Есть, конечно, еще один безошибочный вариант: поставить одну камеру на первую точку и снять всю беседу от начала и до конца с этой позиции. Но это – уже полное убожество. Вот почему возникла острая необходимость в режиссерских знаниях для ведущих телевизионных программ, которые подчас диктуют свое непросвещенное «режиссерское» мнение на съемках.

Рассмотрим еще более сложный пример. Идет заседание в огромном зале. Как полагается, за длинным столом сидит президиум. На трибуне выступает оратор. Широкий зал с несколькими проходами полон слушателей. (На плане съемки мы не будем рисовать все так, как описано в тексте, а покажем только некоторых участников, сидящих в зале и все точки съемки, выбранные режиссером и оператором.)

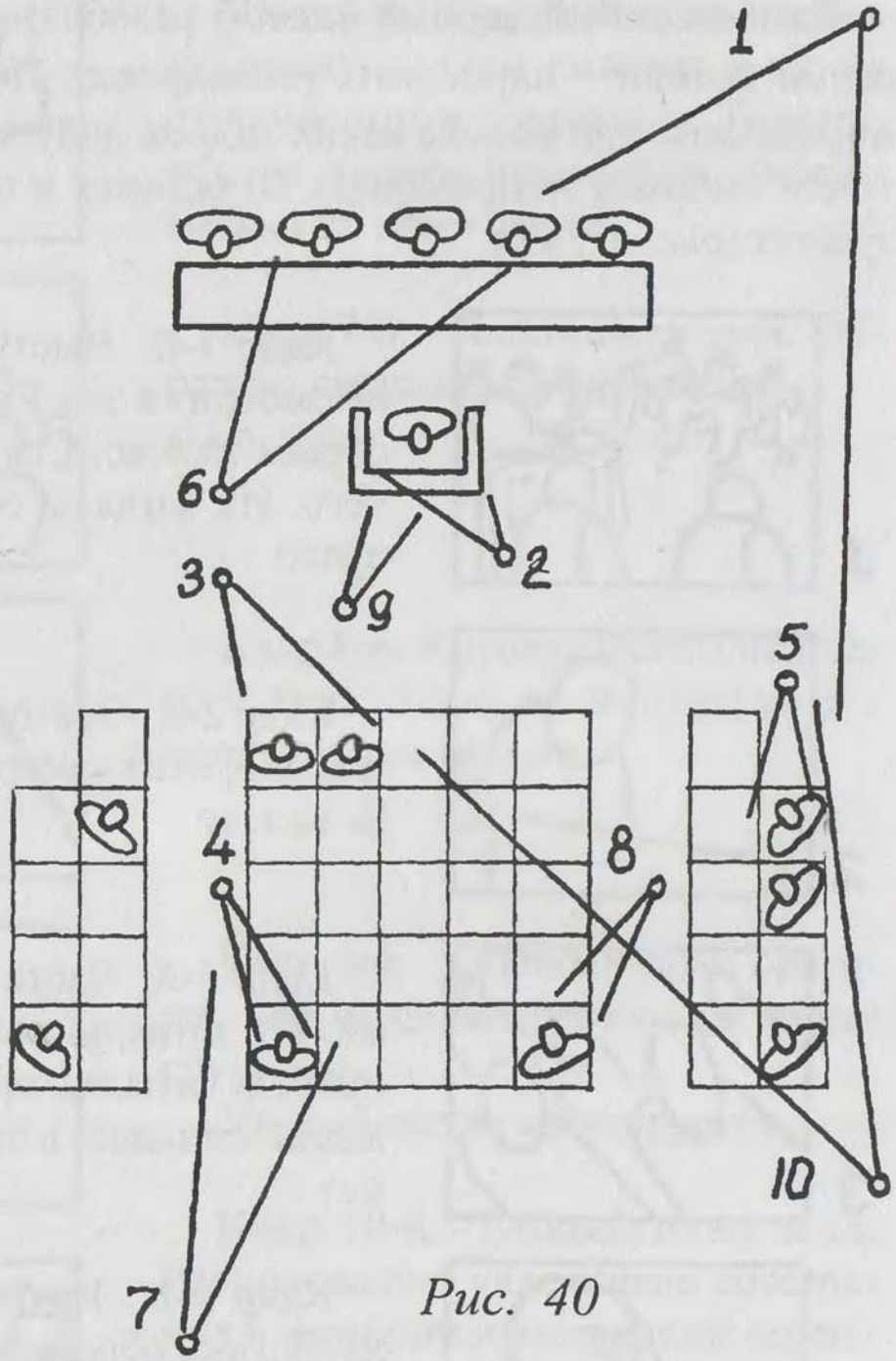


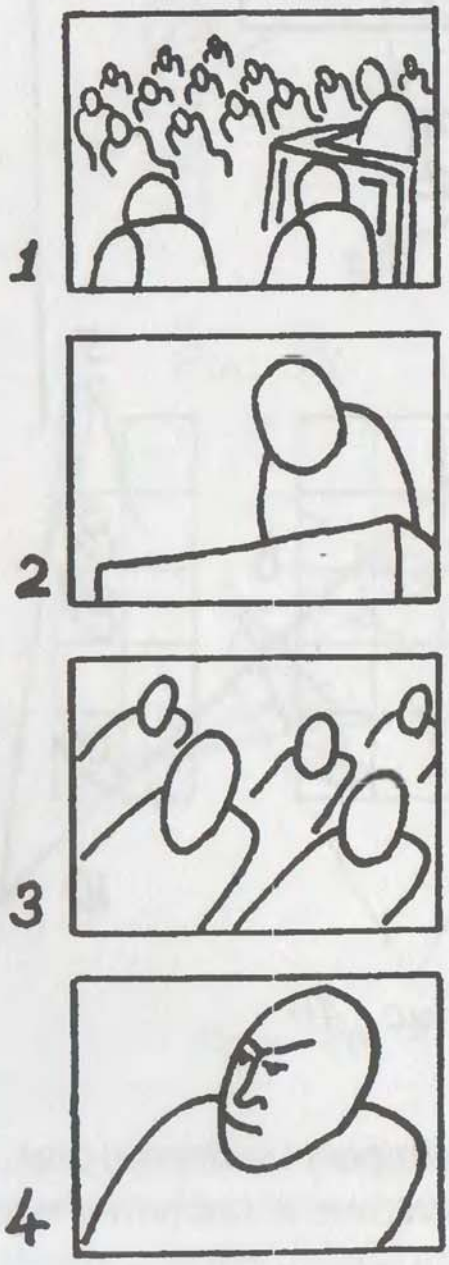
Рис. 40

Перед творчески работающими режиссером и операторами возникает сложная задача не повториться в композициях десят-

ков кадров, отражающих ход работы совещания. Но самое главное, не нарушить принцип ориентации в пространстве, не исказить его, не запутать зрителя в расположении действующих лиц. Ситуация весьма характерная для телевидения.

С высоты своего уже накопленного опыта попробуйте определить по *рис. 40,* какие точки съемки режиссер и операторы выбрали без учета ориентации в пространстве? Где они ошиблись?

Единственный верный способ разобраться в этой сложной схеме съемки – нарисовать раскадровку. По ней можно точно определить, при съемке каких кадров допущены ошибки, какие точки выбраны неправильно. Вглядимся и проанализируем результат (*рис. 41, 42*).



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

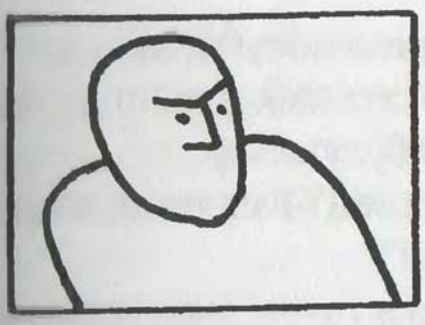
Кадр 2-й. Оратор стоит на трибуне в пол-оборота к камере. Его взгляд – справа налево

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

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

Снова неточность

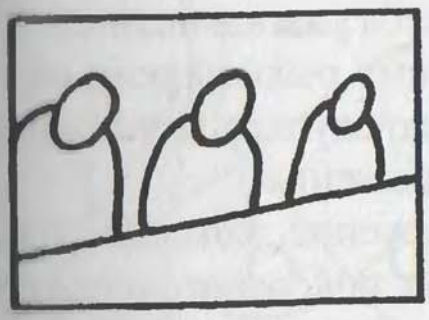
Рис. 41



5

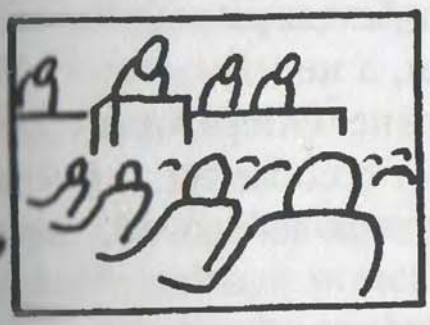
Кадр 5-й. Другой слушатель, но смотрящий в лицо предыдущего.

Попробуйте определить, в этот момент, где президиум? Справа или слева от слушателей?



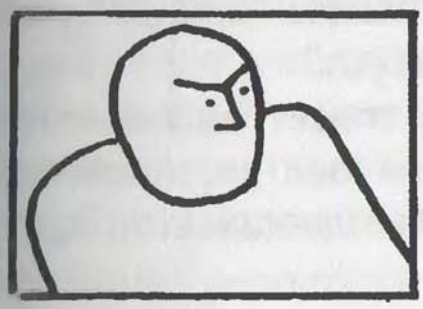
6

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



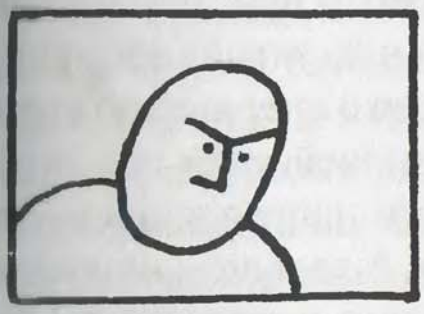
7

Кадр 7-й. Общий план зала. Обратная ситуация по отношению к 1-у кадру



8

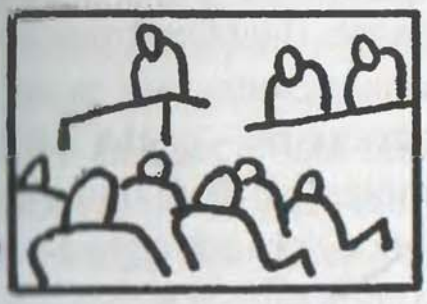
Кадр 8-й. Крупный план сидящего в зале. Никак не монтируется с предыдущим кадром



9

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

Увы!.. Тоже не монтируется



10

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

Рис. 42

Убежден: такое безграмотное монтажное построение съемки даже самых ответственных мероприятий вы наблюдали не один десяток раз и еще не один раз увидите в будущем.

Что происходит в этом случае со зрителем? Как он реагирует на подобный репортаж из зала заседаний?

После 5-го и 6-го кадров он запутается в таком экранном пространстве. А затем, чтобы не утруждать себя разгадыванием пространственного ребуса, предложенного ему режиссером, он перестанет смотреть на экран, а будет только слушать текст, поглядывая временами на предлагаемое изображение.

Но зачем тогда снимать такое изображение, которое только раздражает зрителя? Причем раздражает подсознательно, подспудно, внося в зрительскую оценку происходящего отрицательные эмоции, вызванные не содержанием, а нелепым пространственным показом этого события на экране. Операторы с качеством «тяп-ляп» сняли «дежурный» отчет о событии, а зрители пренебрежительно-бесстрастно постараются забыть то, что им рассказали с экрана.

Что же произошло на нашей съемке? Какие были допущены ошибки и как их устранить в следующий раз?

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 приемом определения, куда должен быть направлен на экране взгляд того или другого персонажа. Для этого режиссер и оператор до съемки решают, с какой стороны от линии взаимодействия они проведут всю съемку. Соответственно для этого направления съемки выставляется свет (если им пользуются). А дальше – они следят за тем, чтобы взгляды членов президиума и оратора во всех кадрах были направлены так, как в первом кадре. В нашем примере – справа налево. А взгляды всех сидящих в зале, независимо от крупности плана и места, занимаемого слушателями,– слева направо. Получается все совсем просто: кто в партере и на балконе – смотрят для оператора правее камеры, а все, кто на сцене – наоборот. Вот и вся премудрость! Разве это сложно усвоить!

Когда оператор ведет съемку, он всегда смотрит в визир и через него видит, в какую сторону от объектива направлен взгляд человека, которого он снимает: вправо от камеры или влево. Опытный режиссер тоже без труда, находясь рядом, по действиям опе-

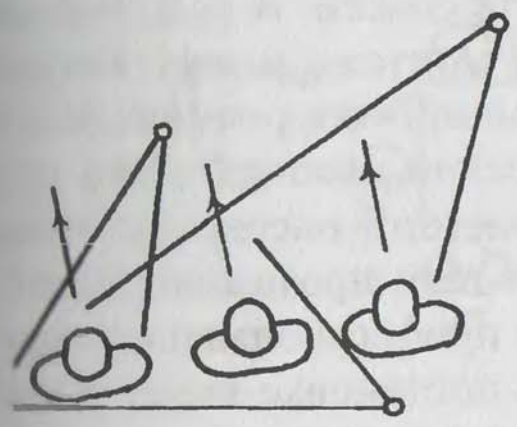


Рис. 43

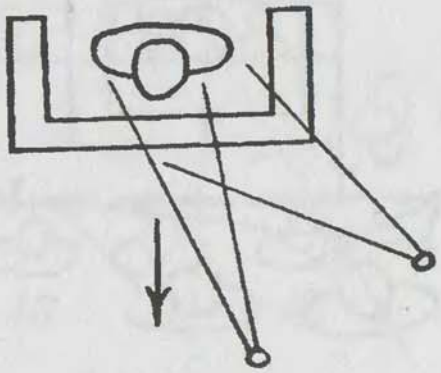


Рис. 44

ратора и направлению объектива может определить, будет ли снимаемый в данный момент кадр, удовлетворять в монтаже требованиям принципа ориентации в пространстве, или нет. И если оператор вдруг «заблудился» в создаваемом экранном пространстве, то «шеф» откорректирует его работу с камерой (*рис.43 и 44*).

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

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

Такому оператору режиссер может предложить обескураживающий «компромисс». Например, кадр 3-й начать так, чтобы взгляд зрителей был обращен вправо от камеры, затем во время съемки пересечь линию взаимодействия (*рис. 45*) или направление взгляда зрителей, что – одно и тоже, и зафиксировать кадр на точке, указанной на рис. 40.

Простейший прием и – ущемленное самолюбие оператора получает сатисфакцию.

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

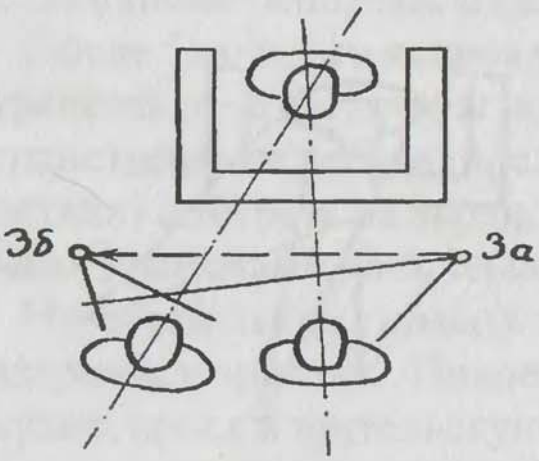


Рис. 45

Кстати, к сведению «задиристых» операторов! Требовательный и профессионально жесткий режиссер, если на съемке не будут выполнены условия рассматриваемого принципа, просто исключит из монтажной последовательности кадры, снятые с нарушением ориентации в пространстве, даже если эти кадры будут самыми эффектными.

Напомним, что этот принцип съемки – не прихоть режиссера, а неукоснительное требование зрительского восприятия.

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

За столом «12 разгневанных мужчин». (Так назывался американский фильм С. Любича). Идет напряженный спор присяжных заседателей казнить или помиловать?

Режиссеру для выразительного решения сцены нужно выхватить крупные и средние планы героев, сидящих на разных концах стола. Если провести на плане съемки все линии взаимодействия, то совсем легко запутаться. Линий окажется слишком много. Как быть? Как расставить камеры на такой съемке (*рис. 46*)?

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

может быть разделена на более мелкие куски, монтажное решение которых нетрудно выбрать, опираясь на простейшие приемы.

И... В-третьих, такое решение просто осуществляется в игровых сценах или в точно спланированных передачах, когда известен заранее весь ход диалога. В репортажной съемке использование такого приема представляет собой определенный риск, ибо трудно предугадать поведение персонажей и как будут стыковаться репортажно снятые кадры.

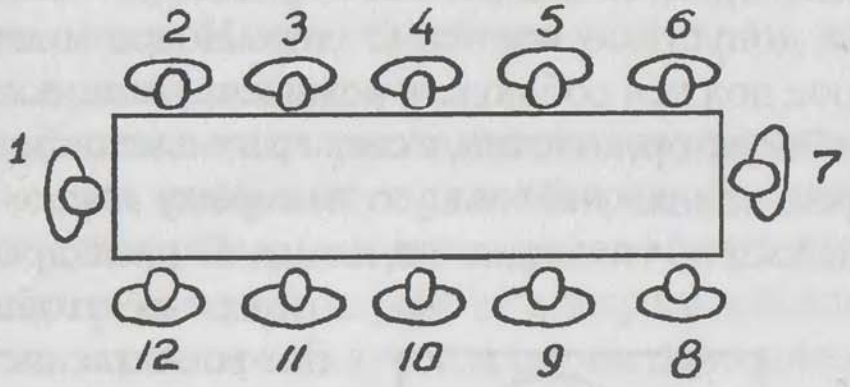


Рис. 46

Еще раз уточним задачу. Нам необходимо снять кадры таким образом, чтобы положение героя и его взгляд в самый последний момент съемки первого кадра соответствовал положению и взгляду его партнера в самом начале следующего плана. В этом случае соединение таких кадров будет считаться «чистым». Удалось ли решить такую задачу, легко обнаружить по раскадровке, сопоставив ее с планом мизансцены и точками съемки.

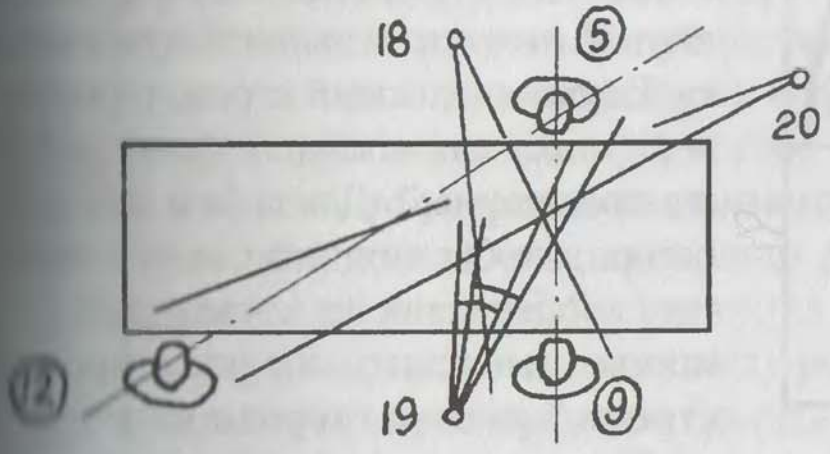


Рис. 47

Действие, к примеру, (*рис. 47*) может развиваться так: 5-й вел спор с 9-м и для подтверждения своих аргументов обратился к 12-му. Камера в этот момент стояла как раз на точке № 19 между 9-м и 12-м.

Во время съемки произошла переброска взгляда 5-го с одной стороны камеры на другую. В начале плана 5-й смотрел на 9-го вправо от камеры, а в конце кадра его взгляд оказался по левую сторону от объектива. Это случилось в кадре 19-м.

Если мы вели съемку 5-го и 9-го, ориентируясь на их линию взаимодействия, то после перевода взгляда возникла новая линия взаимодействия между 5-м и 12-м. Изменение произошло внутри кадра. А внутри кадра в процессе съемки, когда зритель видит процесс изменения и фиксирует в памяти само изменение, допустимо все что угодно. Новое монтажное условие, которое должен соблюдать режиссер, возникло в конце 19-го плана. Оператор, конечно, в связи с изменением направления взгляда героя, сделал небольшую панораму влево, поправку композиции кадра, что видно на плане. В раскадровке, когда рисуется этот план, чтобы не создалось ложное впечатление ошибки, обязательно изображается первый кадрик этого плана и последний кадрик того же плана. Начало и конец действия в кадре обозначается буквами: «19а» и «19б» (рис. 48).

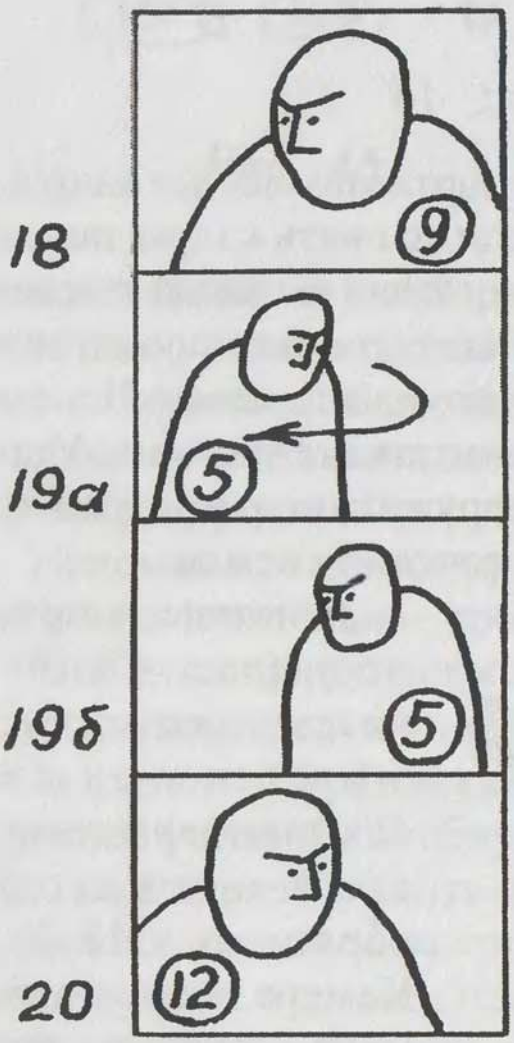


Рис. 48

Хотя, казалось бы, мы поставили камеру на точку № 20 с ошибкой по отношению к линии 5-й — 9-й, в монтаже будет получено точное монтажное решение. Новая линия взаимодействия 5-й — 12-й становится главной линией отсчета на дальнейшую съемку. Такой монтажный переход зритель воспримет как вполне естественный и закономерный. Для себя и для оператора, чтобы лишний раз не напрягать воображение на съемочной площадке, покажите на раскадровке стрелкой разворот героя в кадре.

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

История кино изобилует курьезами. Подобное происходило десятки или сотни раз на съемочных площадках. Характерный случай.

Идет 25-й съемочный день. Завершается работа над сценой, которая была прервана 14 дней назад. Актер должен произнести реплику, отыграть что-то руками в общении с партнером, которого на площадке в данный момент нет.

Или просто доснимается кадр для какой-то давно отснятой сцены. Стоит заряженная камера, горит свет, перед объективом томится известный исполнитель, 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 снимается два варианта, в худшем – ошибкой в монтаже и потерей цельности развития действия данной сцены.

Эпигоны «свободного» монтажа (а такие чаще всего встречаются в молодежной среде «режиссеров-новаторов» или ведущих телепрограмм и особенно часто в авторском, безрежиссерском телевидении) обычно по поводу соблюдения принципа ориентации в пространстве рассуждают так: «Как бы я ни снял, зритель все равно угадает, кто на экране».

Однако плох тот режиссер, в работе которого зритель вынужден по краю стола в кадре угадывать, что на экране следователь, а по форме спинки стула за фигурой другого персонажа, что он-то как раз и есть подозреваемый в убийстве. «Угадайка» – хорошая игра, один из видов телевизионных передач, но никак не признак профессии в экранном творчестве.

Для тех, кого не устраивает принцип «угадайки» в построении сцены, можно дать еще несколько рекомендаций.

При съемке нескольких беседующих людей нужно помнить, что не всегда люди по внешнему виду резко отличаются друг от друга. Потому при съемке такой беседы следует делать каждый следующий кадр другого персонажа с заметным отличием в крупности от предыдущего. Такое монтажное построение будет существенно легче восприниматься зрителем, ему будет проще без дополнительных усилий ориентироваться в ходе развития действия и мгновенно определять, с кем из партнеров ведет беседу тот или другой персонаж. Эта рекомендация распространяется

не только на съемку людей. В равной степени это относится к съемкам любых других объектов, которые по сути разные, но схожи по внешним признакам.

И еще: взгляд человека, направленный всего лишь вскользь от объектива, чуть-чуть левее, всегда на экране будет взглядом, направленным влево. А точно такой же взгляд чуть-чуть мимо, по другую сторону объектива, будет восприниматься как взгляд вправо. Герой, лицо которого обращено вправо, а глаза повернуты и смотрят влево от оси аппарата, будет восприниматься зрителем как человек, смотрящий влево. Направление взгляда остается решающим фактором в монтаже даже в таких случаях.

Для режиссеров кино и телевидения знание принципа ориентации в пространстве и умение им пользоваться – ничто иное, как «дважды два» для школьника. Это – составляющая их профессии, важный компонент режиссерской культуры.

ПРИНЦИП ТРЕТИЙ
МОНТАЖ ПО НАПРАВЛЕНИЮ ДВИЖЕНИЯ ОСНОВНОГО ОБЪЕКТА В КАДРЕ

Ни кино, ни телевидение, ни рекламу невозможно себе вообразить без движения на экране. Афоризм: «движение – это жизнь», как нельзя, кстати в данном случае.

Кино начиналось с того, что «ожила» фотография. Присутствующий на первом сеансе Люмьеров Жорж Мельес был поражен тем, что на экране, ***на фотографии***, запряженная в телегу лошадь вдруг зашагала и пошла на него. За ней – другая. Прохожие на площади Белькур пришли в движение и направились по своим делам. Мельес записал потом, что все присутствующие в зале «сидели с открытыми ртами и остолбенелые от удивления».

Всем известен пример с люмьеровским фильмом «Прибытие поезда». Его первые зрители вскакивали с мест от ужаса быть раздавленными железной махиной. Воздействие движущихся объектов на присутствующих в зале превзошло все ожидания.

Всякое движение на экране и сегодня приковывает наше внимание с удивительной магической силой. Что бы ни происходи-

ло в рамке светящегося прямоугольника: движение океанского лайнера по Панамскому каналу или катание шаров скарабеями,– мы не можем оторвать своего взгляда от движущихся фигур. А если это движение обусловлено развитием «острейшего» сюжета, то тем более весь интерес к зрелищу сосредотачивается именно на нем.

Человеческий интерес ко всякого рода движению на экране или в жизни обусловлен особенностями работы нашего восприятия и сознания. Во-первых, в нашем мыслительном или осмысляющем «аппарате восприятия» существует специальная группа нейронов, отвечающих за мгновенную регистрацию движения в поле нашего зрения. Они же дают команду на «переключение» взгляда с любых статичных объектов на движущиеся. Видимо, это связано с функционированием в сознании, а точнее говоря, в подсознании или, выражаясь совсем научным языком, на бессознательном уровне инстинкта самосохранения. Ибо угроза нашему существованию всегда исходила и исходит от движущихся объектов. Мы в значительной мере не властны над этим инстинктом и не можем по своему усмотрению управлять нейронами, отвечающими за восприятие движения. Вот почему движение, как таковое, так притягивает к себе наш интерес.

Движение...

Кроме всего прочего, от того, как движение снято и представлено на экране в монтаже, зависит зрительское понимание хода развития действия сюжета, развития событий, зрительская трактовка судьбы экранного героя.

Умение точно воплотить замысел в съемке и монтаже для любого режиссера и оператора – важнейшая составляющая его профессионального мастерства. Заключается она в том, чтобы зрители после восприятия экранных событий поняли их так, как понимали эти события создатели произведения.

Оказывается, сцену или эпизод можно снять и смонтировать так, что зритель запутается в происходящем и подумает, что на экране логически стройные события превратились в «чертовщину».

Этот принцип монтажной съемки и монтажа относится ко всем движущимся объектам в кадре: к людям, автомобилям, жукам, крокодилам, танкам и самолетам.

Начнем с самого обычного – с автомашины. Пусть нашим

объектом будет небольшой грузовичок. Назовем его «Бычок». Когда-то эту задачу предлагал для решения особо кичащимся своими знаниями студентам один из педагогов известного вуза.

Два плана (рис. 49). В обоих снят во время движения один и тот же грузовик. Но в первом кадре машина едет вправо, а во втором – влево. И пусть вас не смущает по-детски примитивный рисунок. Хотя бы так необходимо уметь рисовать каждому режиссеру.

Смонтируются эти два плана или нет? Будет ли этот стык кадров удовлетворять нашим монтажным требованиям комфортного восприятия? Найдет ли зритель во втором кадре продолжение развития действия первого?

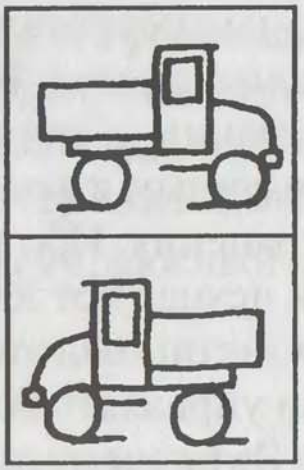


Рис. 49

Ответ однозначен: конечно, нет!

Проанализируем результат восприятия такого «монтажа». Ощущение, которое испытает зритель от такого стыка кадров, можно сравнить с впечатлением, которое останется от удара неожиданно открывшейся дверью по носу, когда вы мирно шли по коридору.

Появление на экране кадра с автомобилем, движущимся навстречу первому, сработает как «встречный удар» по глазам. Шишки на лбу не останется, но из восприятия выпадет некоторый кусок развития действия на экране. Говоря иными словами, зрителю потребуется некоторое время на то, чтобы прийти в себя после «удара» и присмотреться к новому направлению движения объекта. За этим эффектом стоит, как можно догадаться, тоже одна из особенностей человеческого зрительного восприятия. Она проявляет себя в инерции движения человеческого глаза. Наш взгляд, как все физические тела, в момент слежения за объектом набирает инерцию движения. Для остановки взгляда и переключения его на новое, а тем более, встречное движение, необходимо некоторое время, которого режиссер не предоставил зрителям на стыке кадров.

Задача состоит в том, чтобы ответить на вопрос: как требуется снять дополнительный, промежуточный кадр с тем же автомобилем, чтобы «смягчить» эффект «встречного удара».

После некоторого умственного напряжения и нескольких неудачных попыток ответ обычно находится. Экзаменуемый предлагает снять кадр, в котором грузовик движется на нас или от нас (рис. 50). Жаль только, что разумное решение не всегда приходит в голову на съемках!

Так этот кадр мог бы выглядеть в раскадровке.

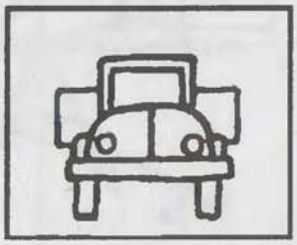


Рис. 50

Но присмотритесь более внимательно к трем кадрам движущегося автомобиля (рис. 51). Как-то не очень гладко смотрится предложенная последовательность...

В чем же дело? Почему обнаруживается будущий дискомфорт восприятия такого стыка кадров?

Если вспомнить принцип монтажа по крупности, то одно объяснение находится сразу: планы по масштабу, по крупности объекта в кадре, совершенно одинаковы! А это недопустимо!

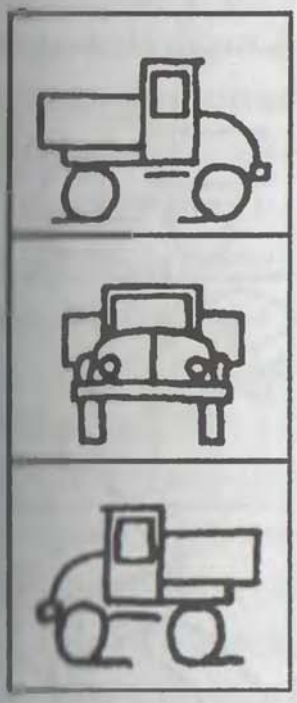


Рис. 51

Есть и второе обстоятельство, которое делает переход от кадра к кадру достаточно грубым. Направления движений в этих планах резко отличаются друг от друга: точно вправо, прямо на нас и строго влево. Даже если промежуточный кадр будет весьма продолжительным, восприятие стыков не смягчится. А причина состоит в том, что в момент восприятия первого кадра наш глаз, отслеживая движение машины, следом за ней движется вправо. В момент монтажного перехода ко второму кадру, в котором грузовик едет на нас, глаз должен мгновенно остановиться. Начало второго плана будет восприниматься как статичный кадр, движение в нем малозаметно, а машина покажется зрителю неподвижной. Особенно если план снят короткофокусной оптикой на дальнем плане. А съемка длиннофокусным объективом усугубит впечатление от перехода на третий кадр.

В любом из двух вариантов зритель в момент перехода на

следующий кадр ощутит мгновенную остановку движения на экране. Его глаза будут, как бы обмануты: начнут восприятие второго кадра, рассчитывая на продолжение движения объекта, а его не окажется. И наоборот, на следующем монтажном переходе инерция статичного восприятия перекочует на третий кадр, где ему придется «догонять» движущийся автомобиль, или точнее, пристраиваться к новому движению объекта в новом направлении.

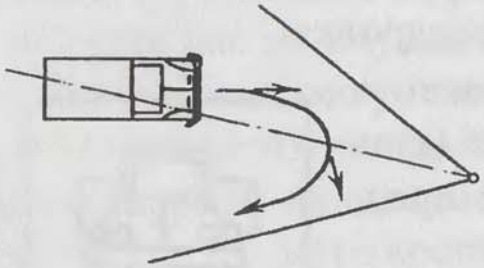


Рис. 52

Оптимальный выход из подобного положения, конечно, есть. Сейчас как раз уместно вспомнить один из советов, высказанных ранее. Всякое резкое изменение в действии, которое происходит в момент монтажного перехода, лучше всего показать зрителю внутри одного из кадров или в дополнительном кадре.

Попробуем воспользоваться данным советом. Задача формулируется так: снять промежуточный кадр, в котором на экране произойдет изменение направления движения «Бычка» с правого на левое и, при этом выполнить требования принципа монтажа по крупности. Воображаем себе такой кадр и рисуем мизансцену (рис. 52).

Если произвести такую съемку, то начало и конец промежуточного кадра 2а и 2б будут безупречно стыковаться с предыдущим и последующим планами. А зритель может вообще не заметит монтажный переход (рис. 53).

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

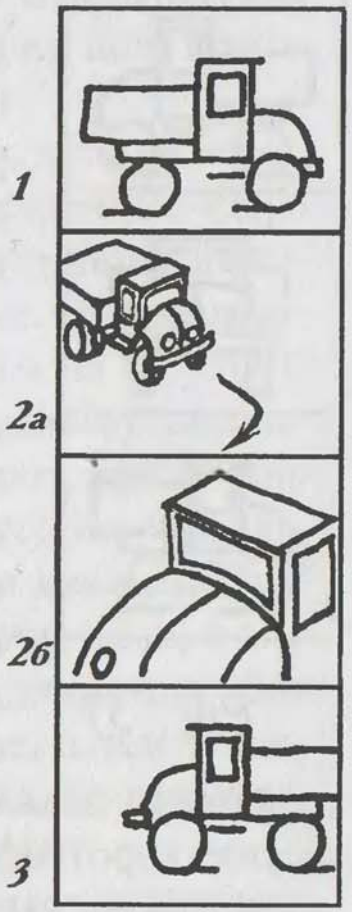


Рис.53

Чтобы уяснить суть принципа, воспользуемся условными значками в кадре. Движение машины на экране отобразим в раскадровке вектором, стрелкой. Так как движение объектов на экране может происходить в любом из четырех направлений, для графической ясности разобьем плоскость экрана на четыре четверти (вниз – это на камеру, вверх – это от аппарата, от нас). Все стрелки будем рисовать исходящими из центра (рис. 54).

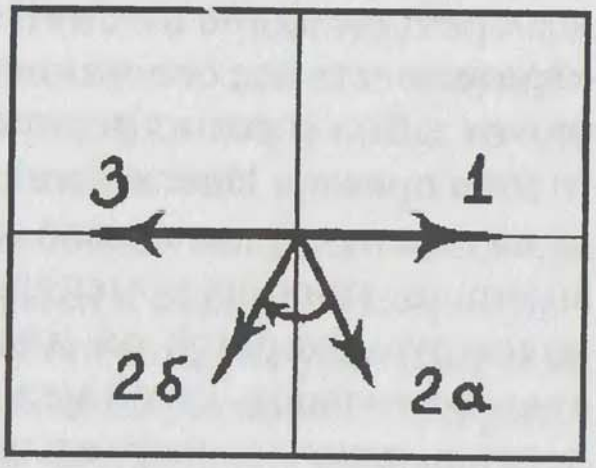


Рис. 54

Так выглядят в схематическом изображении три кадра с движущимся «Бычком».

Общее правило съемки и монтажа движущихся объектов в кадре гласит: ***на стыке кадров запрещается изменение направления вектора движения объекта с правого на левое по отношению к вертикальной линии.***

Вывод предельно прост: если вы сняли мерседес, движущийся по направлению от камеры, но чуть влево, то такой кадр никак не монтируется со следующим, в котором тот же автомобиль едет от нас, но чуть вправо от аппарата. Гладкий переход не получится даже при соблюдении всех других условий межкадрового монтажа (рис. 55).

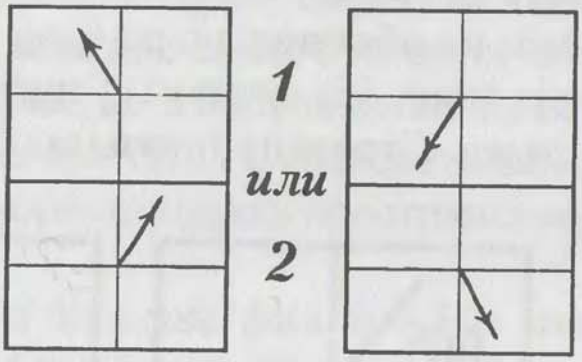


Рис. 55

Такое изменение хода движения объекта в соседних кадрах всегда вызывает у зрителя ощущение «рывка» на экране.

Но кроме знания описанного принципа монтажа каждому режиссеру, оператору и монтажеру необходимо помнить, что любая перемена направления движения главного объекта с правого на левое мгновенно наполняется смыслом, истолковывается зрителем, как поворот в сюжете.

К примеру, – простейшая ситуация. Герой вышел из дома. Пошел по улице и движется вправо на экране. Сменяется кадр – герой идет дальше по другой улице и тоже движется вправо. А в третьем кадре он снят идущим влево. Естественно, что у зрителя есть все основания для вывода о том, что этот человек что-то забыл и решил вернуться домой.

Еще пример. Идет сражение. Наступающая конница движется на экране справа налево. А через кадр или два зритель вдруг видит, что конница поменяла направление и скачет в противоположную сторону; он имеет право сделать вывод: испугались, отступают. Такой межкадровый монтаж неизбежно принесет в сюжет нежелательный для режиссера смысл развития действия. И, что греха таить, подобных примеров можно набрать довольно много, просматривая даже самые известные фильмы.

Но если изменение направления движения произошло в момент съемки, и оно зафиксировано на пленку, зритель его увидел и понял причину (изгиб дороги, поворот улицы и т. д.), то обратного толкования хода действия у зрителя уже не возникнет.

Для общего представления можно дать рекомендацию.

Комфортность восприятия стыка соседних кадров с движущимся объектом можно обеспечить, если выполнить съемку с изменением направления движения в пределах 90 градусов, но обязательно по одну сторону от вертикали. Третий вариант (рис. 56) оставит у зрителя впечатление самого «гладкого» стыка. Стрелки, показывающие направление движения челове-

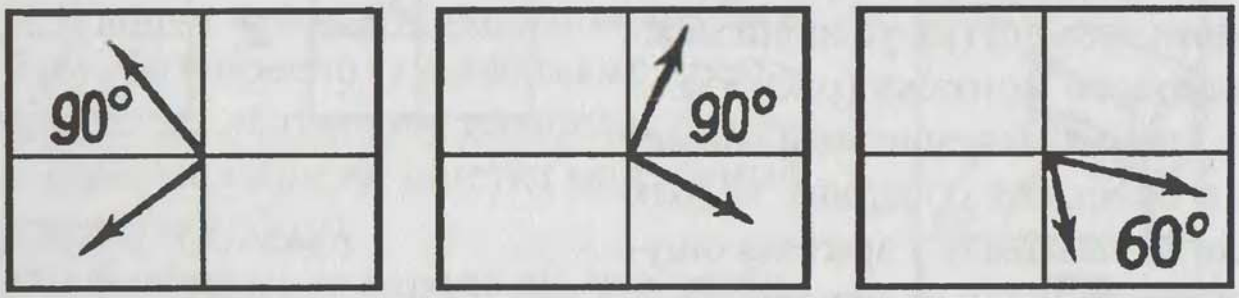


Рис. 56

ка или даже слона, заключены в одной из четвертей экрана.

Ошибки в монтаже подстерегают творцов на каждом шагу.

Вернулся актер с гастролей, продолжается прерванная рабо-

та над сценой прохода по улице. Но съемки идут уже в другом городе. Оператор нашел великолепный уголок, который тонко передает настроение при съемке в режиме, в сумерки, выбрал точку. Приехала на место группа. Поставили камеру. Если режиссер не вспомнит о необходимости сохранить направление движения персонажа, тогда его ждут сложности в монтаже и ослабление эмоционального воздействия сцены. А зрителю потребуется чашечка кофе, чтобы погадать на гуще: *что мог*ло произойти и заставить героя двинуться в обратную сторону.

Но если режиссер обнаружит, что оператор не учел направление прохода героя при выборе мизансцены, возникнет конфликт, потому что с другой точки съемки задуманный изобразительный эффект получить невозможно.

Кто виноват? Оба! Оператор не подумал о монтаже, когда выбирал точку. Режиссер поленился поехать на предварительный осмотр места съемки и не участвовал в разработке мизансцены. Как это называется? А очень просто – недостаток профессионализма! А если бы в руках у оператора были раскадровки и мизансцены, то оплошность была бы предотвращена.

Условное, векторное изображение движения позволяет нам совместить понимание одновременно двух принципов монтажа. Если в сцене присутствует человек, который следит за движущимся объектом, то не только движение самого объекта необходимо увязывать в соседних кадрах, но и направление взгляда этого человека (взгляд – это тоже вектор). И, следовательно, необходимо учитывать зрительскую ориентацию в пространстве, где действуют герои.

Примеры можно найти почти в каждом фильме. Но мы возьмем его из картины великого Абеля Ганса «Сирано и д`Артаньян».

Отец Сирано прощается с сыном. На крупном плане отцом сказаны последние прощальные слова. Он смотрит вслед уходящему сыну. Следующий кадр: на среднем плане мы видим Сирано, который покидает родной дом. Стык этих кадров показан в раскадровке на рис. 57.

Взгляд отца и направление движения сына совпадают.

Принцип ориентации в пространстве и принцип соблю-

дения направления движения объекта демонстрируют в этом примере полное совпадение.

Так эту сцену мог бы увидеть человек, если бы он присутствовал при расставании отца и сына и стоял бы в нескольких метрах от них.

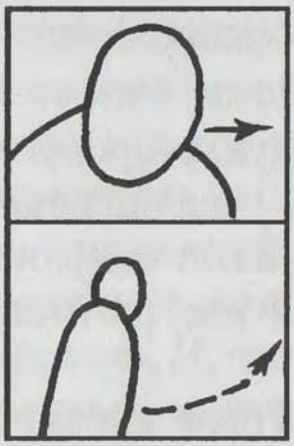


Рис. 57

Движение на экране представляет собой одну из главных форм, реализующих развитие действия в фильме, передаче, телевизионной постановке или в рекламе. Через поступки героев, проявляющиеся в движении в обширном, сконструированном режиссером пространстве, в значительной мере, а иногда только благодаря этим поступкам, зритель понимает смысл сцены или эпизода, происходит развитие сюжета или мысли автора.

Герой может добираться к заветной цели на самолете, потом ехать на ишаке, затем ползти по земле и, наконец, плыть на яхте. И коли ему, для достижения цели потребовалось сменить несколько видов транспорта, то кадры разных объектов, связанные с передвижением героя и передвижение его самого, заключающие в себе движение в одном направлении и смонтированные последовательно, будут выражать движение героя к первоначальной цели. А всякое изменение направления движения будет трактоваться зрителем, как принятие героем нового решения и начало движения к иной цели.

Выполнение этого принципа межкадрового монтажа не только предопределяет комфортность восприятия стыка двух кадров, но и служит задачам выражения задуманного автором смысла.

ПРИНЦИП ЧЕТВЕРТЫЙ
МОНТАЖ ПО ФАЗЕ
ДВИЖУЩИХСЯ ОБЪЕКТОВ В КАДРЕ

Каждый из принципов монтажа, который соблюдается на стыках кадров внутри одной сцены, должен быть известен режиссеру и оператору и даже телевизионному журналисту до съемок,

учтен при построении мизансцены и выборе точек съемки. Монтаж по фазе движения объекта требует от создателей экранного произведения дополнительного внимания на самой съемке.

В мире все циклично, только длительность циклов имеет различную продолжительность. Лишь у вращающегося гладкого круга нельзя выделить какую-нибудь четко обозначенную фазу движения. Но стоит нанести на круг красное пятно, как в его вращении сразу появятся различные фазы. Фаза, когда пятно наверху; фаза, когда красная отметина находится справа и т. д.

Представьте себе, что вам следует снять аттракцион, часто называемый «колесом обозрения». Поставлена задача: снять короткую сцену и последовательностью кадров этой сцены показать, какие эмоции переживают «смельчаки», отважившиеся прокатиться на гигантском колесе, какое впечатление производит этот аттракцион на публику. В данном случае безразлично – документалист вы, режиссер игрового кино, мультипликатор или репортер телевидения. Важно, как вы будете соблюдать принцип соединения кадров по фазе движущихся в них объектов.

Снимаем дальний план: в кадре – все колесо и даже высокие соседние деревья. Они подчеркивают грандиозность аттракциона. Корзинка, в которой сидят наши герои, красного цвета. Второй красной нет. Она медленно поднимается вверх, но еще находится в левой нижней четверти круга. Вы останавливаете камеру и считаете, что кадр снят.

Следующий кадр вы снимаете тогда, когда корзинка начнет приближаться к вершине колеса. Конечно, он должен быть значительно крупнее по масштабу и акцентировать, в какой корзинке находятся герои. Таким кадром вполне может быть общий план.

Если вы с таким отснятым материалом уехали на студию, то лестных слов в свой адрес от монтажера не надейтесь услышать. Вы допустили ошибку!

В двух первых кадрах не совпадают фазы, в которых находится объект вашего внимания – красная корзинка. В первом она – ниже середины круга, а во втором – необъяснимым образом скакнула к вершине. Зритель это обязательно заметит и ощутит рывок в развитии, казалось бы, непрерывного движения.

«Рецепт» один – не останавливать камеру в момент съемки первого кадра до тех пор, пока красная корзинка пересечет горизонтальный диаметр круга и начнет движение в верхней четверти круга. На раскадровке в первом кадре показан момент завершения съемки, а во втором – момент начала съемки следующего плана (рис. 58).

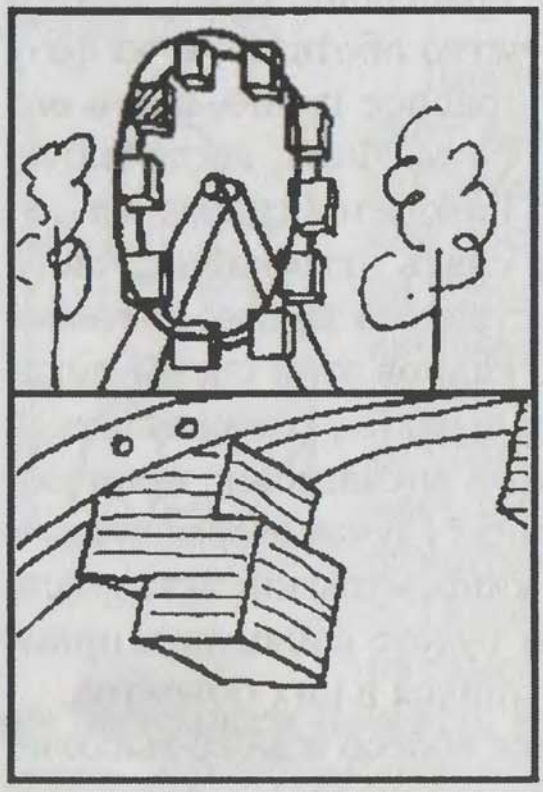


Рис. 58

Если первый кадр окажется слишком длинным, и будет создаваться впечатление затянутого развития действия, станет ощущаться чрезмерная медлительность в ходе монтажного рассказа, то можно отрезать началю этого кадра, оставив конечный кусок такой длительности, которая требуется по ритму изложения сюжета.

Медленно и тягуче развивающиеся на экране события, и особенно в коротких сюжетах, чаще всего вызывают рассеивание внимания зрителя. Чтобы с помощью монтажа несколько ускорить ход действия, обычно пользуются так называемой «подрезкой кадров». Это означает, что часть пути, который проходит корзина по кругу все-таки можно вырезать. Но эта «подрезка» должна быть осуществлена только в пределах одной из четвертей круга, чтобы у зрителя сохранить ощущение непрерывности движения объекта. В нашем случае можно вырезать ту часть пути корзины по кру-

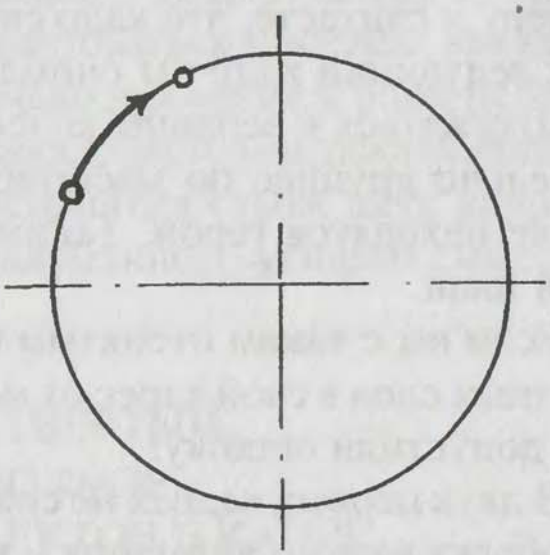


Рис. 59

ту, которая обозначена жирной стрелкой (рис. 59). Точка первая – это конечный момент движения красного пятна в первом кадре, а точка вторая – начальное положение нашего движущегося объекта во втором кадре.

Сцена развивается дальше. В кадре втором в момент съемки подул ветер. Корзина стала раскачиваться. С высоты послышался визг и женский голос: «Ой, Петечка, я падаю!»

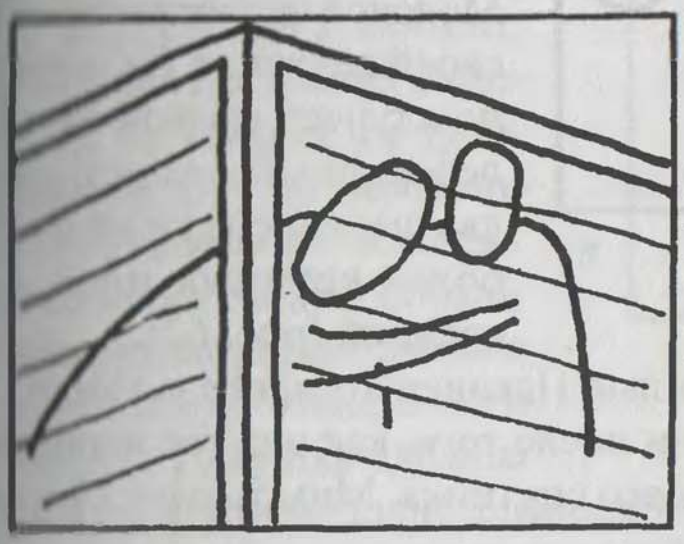


Рис. 60

Следующий кадр, который должен удовлетворить интерес зрителя и ответить на его немой вопрос: кто это кричит?

Снимаем третий кадр, 1-й средний по крупности (рис. 60).

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

— Петя, держи меня крепче! Петя...

По интонациям других голосов, что служат как бы фоном для отчетливых голосов наших героев, становится ясно, что паническое настроение царит среди экскурсантов на вершине колеса.

Дальше по сюжету нам предстоит показать, как будут вести себя герои, когда снова вступят на твердую землю, как мимолетная слабость повлияет на их поведение, на их контакт между собой. Это как раз есть то, что интересует зрителя. Но красной корзине еще предстоит долго и медленно совершать вторую половину движения по кругу, прежде чем наша пара покинет злополучное колесо. Как быть?

Чтобы сократить экранное время и время ожидания зрителем интересующего его момента, можно вставить кадр – смысловую перебивку. Так обычно называют план, в котором отсутствуют только что действовавшие лица или объекты.

Снимаем четвертый кадр: у билетной кассы стоят новые желающие прокатиться на колесе. Они, улыбаясь, смотрят вверх,

посмеиваются над трусихой, уверенные в том, что с ними не случится такого конфуза (рис. 61).

Рис. 61

Кадр пятый, общий план. Красная корзина останавливается у нижней площадки. Из нее выходят наши герои. Молодой человек подает руку своей спутнице. Та неуверенно ступает правой ногой на деревянный помост, делает два шага вперед и выходит на более крупный план – 2-й средний (рис. 62).

Кадр шестой, крупный план. Наконец-то, зритель увидит, что отражается на лице героини после того, как она так необдуманно бросилась в объятия своего спутника. Мимоходом, она кидает взгляд исподлобья на парня, который идет чуть сзади, чтобы узнать, как он отнесся к ее проявлению слабости: не осуждает ли, не насмехается ли. При этом она успевает сделать еще два шага в сторону от колеса (рис. 63).

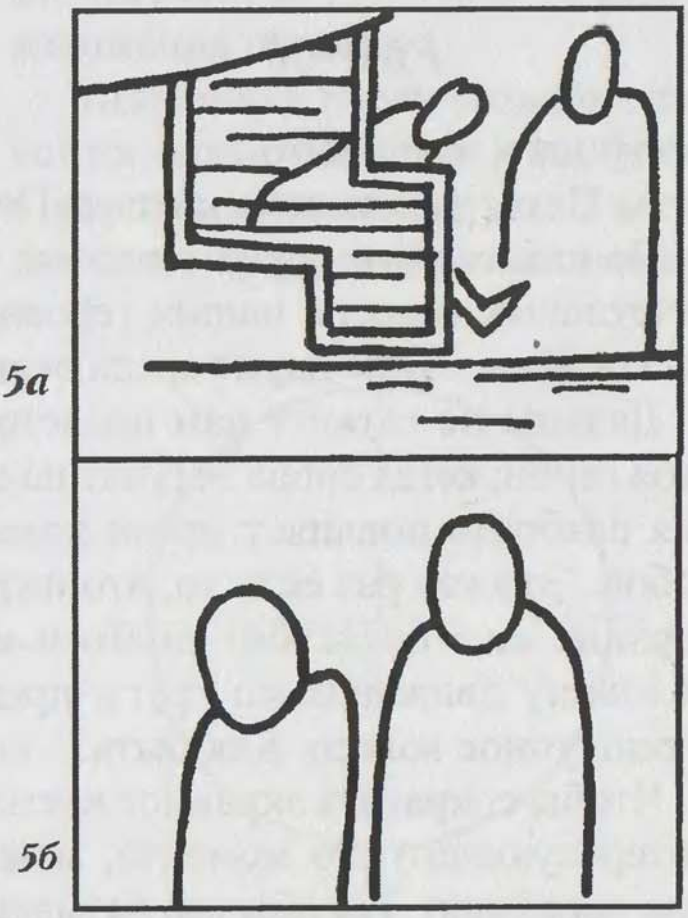


Рис. 62

И седьмой кадр – финальный кадр сцены: пара проходит мимо аппарата и удаляется. Крупность внутри кадра меняется от общего до первого среднего, а потом масштаб уменьшается до дальнего плана. Кадр, вероятно, лучше снять короткофокусным объективом, чтобы он не оказался слишком длинным, а движение в нем выглядело динамичным (рис. 64).

Если вы подумали, что при монтаже кадров 5-го, 6-го и 7-го больше думать не о чем, то вы глубоко заблуждаетесь.

В конце 5-го кадра героиня только что наступила на правую ногу. При этом ее тело качнулось вправо, оно находилось в определенной фазе шага. Если кадр 6-й начнется в момент, когда героиня наступила на левую ногу, то качание ее туловища не совпадет по фазе движения с качанием в 5-м кадре.

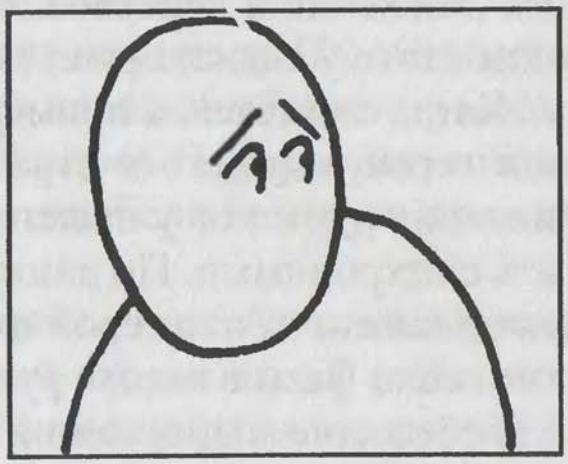


Рис. 63

Точно также следует соблюсти совпадение и продолжение фаз движения на стыке 6-го и 7-го кадров. Девушка сделала два шага на крупном плане, следовательно, она снова находится в фазе, когда правая нога стала опорной. С этого момента как раз и нужно начинать кадр, продолжающий движение нашей пары. В монтаже всех трех кадров необходимо создать впечатление, что движение и ходьба как бы «гладко» продолжались без какого-либо перерыва во времени, словно были сняты одним куском.

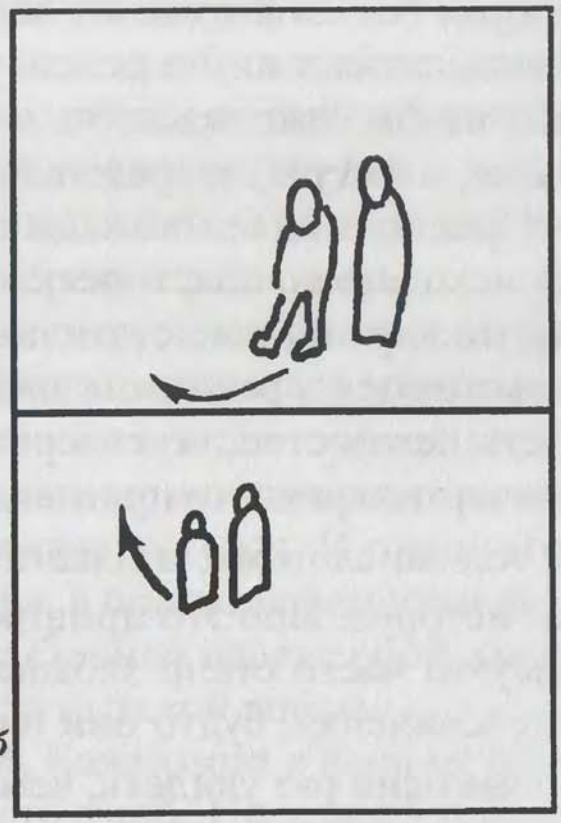


Рис. 64

В игровом кино для простоты и точности выполнения стыков подобных кадров пользуются простейшим приемом: проводят съемку таких планов с захлестами. Это означает, что часть действия, на которое придется склейка, снимают два раза. Например, в кадрах 5-м и 6-м, в кадрах 6-м и 7-м, т.е. съемку последующего кадра начинают с повторения действий в конце предыдущего.

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

Требование выполнения принципа монтажа по фазе движущихся объектов распространяется и на соединения кадров со скачущей лошадью и всадником, и на стык кадров с кривошипно-шатунным механизмом паровоза, и на съемку оркестра и его дирижера.

Между тем, пока мы пробовали различные варианты соединения кадров, выполняя данный принцип, нам удалось выстроить небольшой рассказ в картинках, создать последовательность кадров, которая без слов излагает содержание вполне реальной рядовой сцены, каких в жизни можно увидеть десятки. Но внимание читателя необходимо привлечь не к тривиальному содержанию этой сцены, а к методу и средствам изложения ее содержания.

Практически без помощи слов, используя для передачи смысла происходящего пластические образы действия (подразумевается, что картинки не статичные, а перед нами события, которые развиваются в реальном времени на экране), удалось раскрыть пусть неказистое, но содержание целой сцены. Вот она – главная черта экранного произведения: рассказывать не словами или не только словами, а пластическими образами действия людские истории. Про это принципиальное достоинство экрана почему-то часто стали забывать современные режиссеры кино и телевидения, будто они никогда не слышали и не знают, что лучше один раз увидеть, чем семь раз услышать.

ПРИНЦИП ПЯТЫЙ
МОНТАЖ ПО ТЕМПУ ДВИЖУЩИХСЯ ОБЪЕКТОВ

Вновь 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 такой съемке? Казалось бы, принцип соблюдения направления движения известен, бери камеру и снимай. Все совершенно верно.

Но и здесь присутствует некоторое «но». Актриса во всех кадрах должна бежать с одинаковой скоростью. В математической трактовке – частота ее шагов в секунду на экране должна быть одной и той же. Ей необходимо с равной частотой перебирать ногами в каждом кадре. Допустим, во втором кадре героиня делала 4 шага в секунду, а в третьем кадре она делала только 2 шага в секунду.

Зритель сразу это заметит, задумается, а может и сделать вывод: она принимает новое решение, она заколебалась, стоит ли бежать туда, куда она первоначально устремилась. Возможно, совсем не там ожидает ее счастье или спасение?

Стык кадров с движением в разном темпе будет не только означать продолжение действия, но еще станет выражать (именно выражать) перемену в ходе событий на экране. Но такое выражение или такой прием передачи смысла действий героини никак не сможет стать лучшим режиссерским решением.

Когда перед создателями экранного полотна стоит как раз такая задача – показать, что персонаж засомневался в правильности своих действий,– то осуществляется она совсем иным способом. Зритель должен сам увидеть момент возникновения сомнений, отметить перемену в поведении героя. И произойти это должно обязательно внутри кадра, в процессе развития действия. Но такую задачу мы вовсе не ставили перед собой, когда просили вообразить короткий фрагмент такой сцены.

Вспомните пробег Вероники у М. Калатозова в фильме «Летят журавли». Это классика мирового кино. Несколько планов подряд Вероника бежит по улицам города, но темп ее движений

в кадрах строго сохраняется и режиссером и актрисой. А когда Калатозову потребовалось резко остановить бег героини, он сделал это внутри одного из последующих кадров. Но до этого момента на протяжении всей монтажной фразы темп движения и действий был единым. (Понятие «темп» не следует путать с понятием «ритм». О ритме разговор особый.)

Когда автор был еще начинающим режиссером, у него произошел досадный случай. Снимался один из кадров прохода героя по бульвару.

Оператор нашел для съемки великолепный по композиции кадр, но статичный. Предложил режиссеру. Я не согласился с его предложением, потому что по действию он оказывался слишком коротким. Всего пять шагов мог сделать актер в этом статичном кадре. Такой план противоречил задуманному монтажному решению сцены из длинных протяженных кадров. Оператор меня убеждал: «Ну, посмотри, какая великолепная композиция. Давай снимем, пусть актер идет медленней».

Композиция действительно была отличной. Я согласился. Кадр сняли. Он был вставлен в монтажную подборку сцены точно по ходу развития сюжета. Но, увы, оказался совсем «чужим» по отношению к соседним планам в своей монтажной фразе. По темпу прохода актера он не согласовывался ни с предыдущим, ни с последующим. При всем уважении к оператору. его пришлось выбросить в корзину.

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

Темпом в музыке называют скорость исполнения мелодии, степень сжатости или растянутости тактов во времени. Музыкальное понимание термина «темп» вполне подходит для трактовки его проявлений в экранном творчестве.

Но возникает дополнительный вопрос: а можно ли говорить о темпе, если объект не имеет цикличности в движении? Когда едет автомобиль или по морю мчится катер, они ногами не семенят! Применимо ли к ним понятие темпа движения на экране? Можно ли о них говорить, что они движутся в быстром темпе или в замедленном темпе?

Безусловно! ***Выразителем темпа является не только ча-***

стота совершения каких-либо циклических движений, но, и скорость перемещения объекта относительно фона, и скорость его перемещения в пределах рамок кадра.

Итак, помимо частоты смены циклов, существуют еще два варианта, в которых могут проявиться различия в темпе движения объектов в соседних кадрах: первый, когда оба кадра снимаются статично и скорость объекта проявляется в движении по отношению к границам кадров, и второй, когда оба кадра снимаются движущимся аппаратом. Этот вариант предусматривает, как съемку панорамой со статичной точки, так и съемку с движущейся точки, панораму с движения. Во втором случае условной системой координат для измерения скорости перемещения объекта будет фон, на котором виден объект в момент движения в кадре.

Рассмотрим первый вариант. Кадр статичен, автомобиль движется с одной и той же скоростью, а впечатление, которое возникает у зрителя в результате восприятия двух последовательно поставленных кадрах такое, что во втором скорость машины возросла в три раза. Причем, изменилась мгновенно, «по щучьему велению», без каких-либо объективных причин. Но если взглянуть на схемы плана съемок этих кадров и вдуматься, то без особого труда можно догадаться, как и в чем была допущена ошибка при съемках (рис. 65).

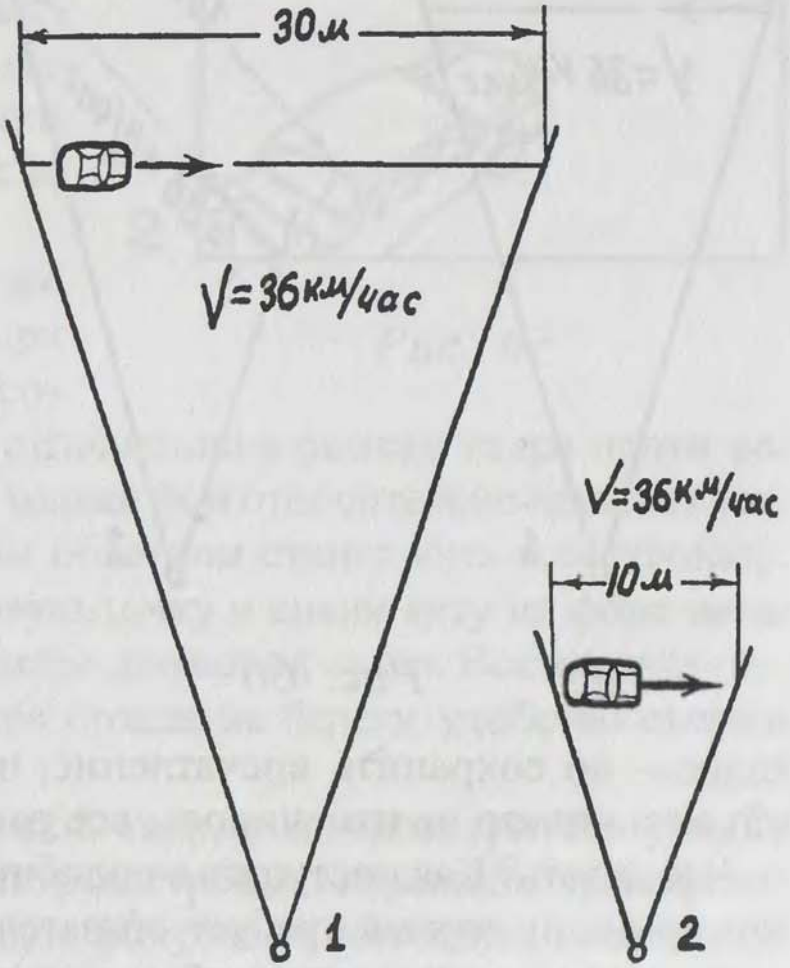


Рис. 65

На изображенных схемах видно, что путь, который проделал автомобиль, чтобы пересечь кадр в первом случае в три раза длиннее, чем во втором. При од-

ной и той же скорости в первом кадре машина преодолеет расстояние от рамки до рамки за время чуть больше 3 секунд, а в кадре втором – всего лишь за 1 секунду. Но для зрителя расстояние от левой до правой границы экрана как бы одинаково, а время на покрытие кажущегося равным расстояния сократилось в три раза. Вот почему у сидящего перед экраном возникло впечатление, что во втором кадре автомобиль рванул в три раза быстрее.

Кроме того, увеличение масштаба съемки, при котором корпус машины занял существенно большую часть площади экрана, только усугубит ощущение одномоментного возрастания скорости его движения. Но сами согласитесь, что такое в нашей действительности, где действуют законы инерции, случиться не может. На экране в результате такого стыка кадров возникнет ирреальная ситуация, и зритель не захочет поверить в достоверность дальнейших событий. И он имеет на это право, если режиссер не выполнил элементарных требований пятого принципа стыка кадров непрерывно развивающейся сцены.

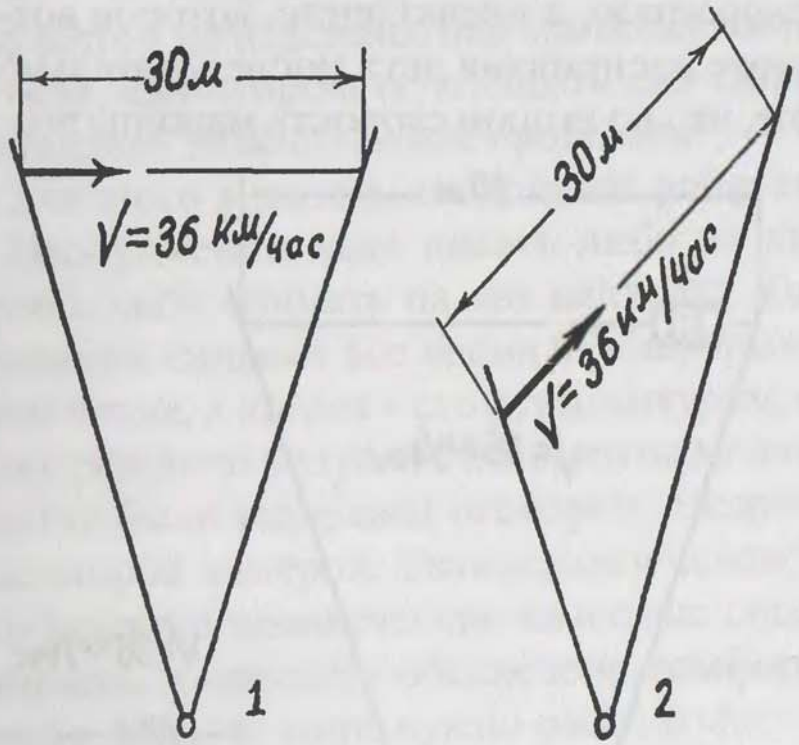


Рис. 66

Конечно, можно обеспечить комфортность восприятия, если дать возможность автомобилю выехать за рамку в первом кадре – но сохранить впечатление, что в действиях главного объекта ничего не изменилось, все равно не удастся.

Что делать? Как поступать в подобных случаях, если известно, что принцип первый требует обязательного изменения крупности кадра, а пятый принцип обязывает сохранить темп движения?

Ответ будет весьма прост.

Чтобы выполнить требования сразу двух принципов межкадрового монтажа (по крупности и по темпу) для обеспечения комфортности восприятия, необходимо путь движения машины при той же скорости движения во втором кадре сделать равным или почти равным тому, который автомобиль проделал в предыдущем кадре (рис. 66).

Изменится мизансцена, поменяется и композиция. Фронтальное построение первого кадра сменится диагональным во втором. Такое изменение только придаст изящество монтажному рассказу и дополнительно улучшит комфортность восприятия стыка кадров. Смена планов для зрителя окажется «мягкой», а по смыслу действие будет дальше развиваться без отклонений от режиссерского замысла (рис. 67).

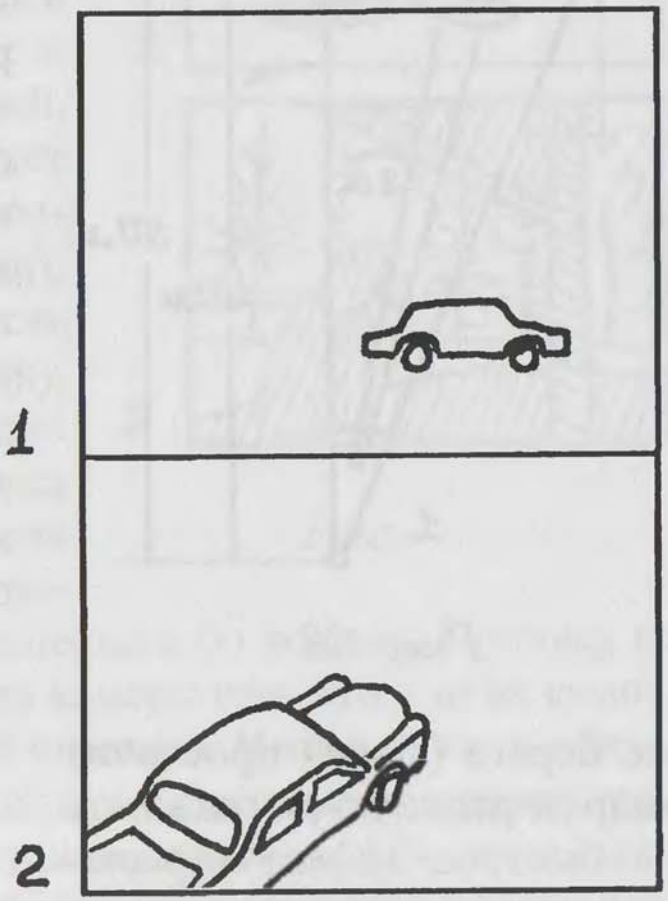


Рис. 67

Второй вариант той же задачи: оба соседних кадра снимаются панорамой сопровождения. Объект по отношению к рамкам кадра почти неподвижен. Перемещается только фон относительно нашего главного объекта. Пусть таким объектом станет яхта и ее шкипер. Поставили камеру на первую точку и сняли яхту на фоне леса, панорамируя камерой по мере движения судна. Все замечательно – дальний план. Камера стояла на берегу, удобство съемки было обеспечено.

Но требуется снять второй кадр, в котором зритель увидит действия яхтсмена. Оператор быстренько переводит трансфокатор на максимально большое фокусное расстояние, существенно увеличивается крупность, по масштабу шкипер оказывается на 2-м среднем плане (рис. 68). А если идет телевизионная транс-

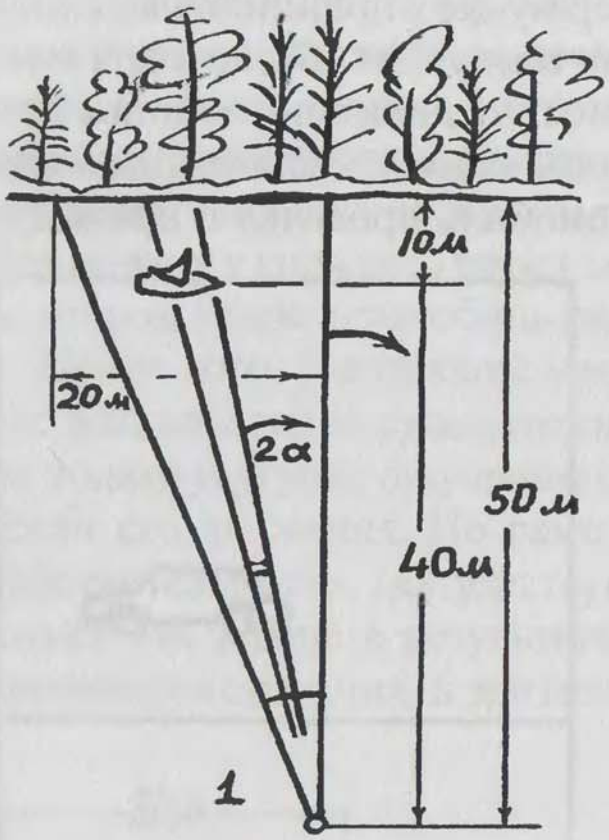


Рис. 68

же берега (фона) проскочит кадр от рамки до рамки в пять раз быстрее. Эффект возрастания скорости совершенно очевиден, причем он вновь необоснован драматургически. Как быть? Попробуем разные варианты.

Предположим, что снимается игровая сцена. Режиссер просит шкипера второй раз пройти на судне мимо камеры на расстоянии 7 метров. Объектив на камере остается тот же. Он захватит в кадр участок берега снова только в 20 метров. Казалось бы, все в порядке (рис. 69).

ляция соревнований, то вторая камера с длиннофокусным объективом по расстановке режиссера просто стоит поблизости с первой. Такой вариант существенно не изменит экранный результат.

Анализируем. Яхта движется с неизменной скоростью. В первом кадре кусочек берега с двумя елками, а точнее говоря, условная точка у основания этих деревьев проплывет от правого до левого края экрана, допустим, за 10 секунд. А во втором кадре, снятом длиннофокусным объективом, любая точка этого

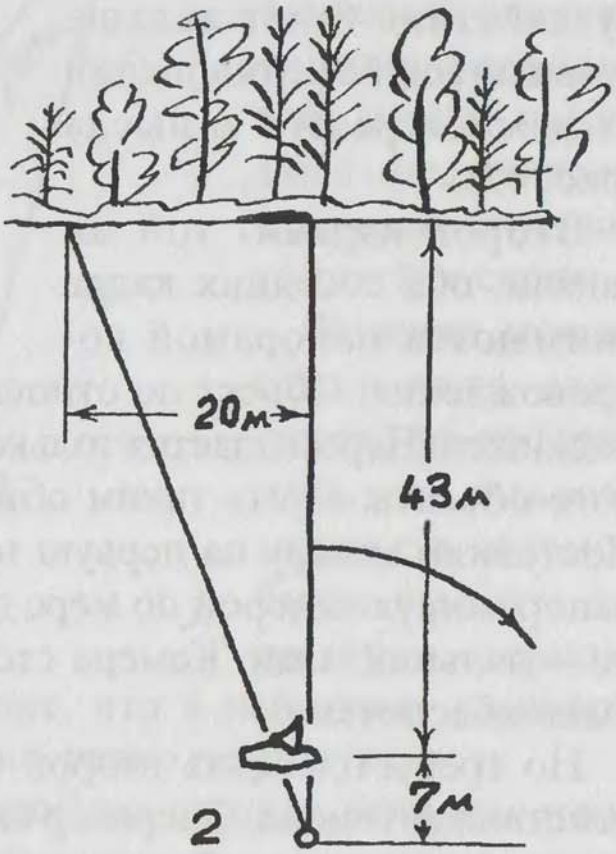


Рис. 69

Ничего подобного! Ожидаемого результата – «мягкого» стыка кадров – не получится.

Дело в том, что с приближением яхты к камере при условии, что панорама должна сопровождать ее, какое-то время держать ее в кадре с неизменной композицией, резко, в несколько раз, возрастет угловая скорость поворота аппарата в момент панорамы. А значит, еще больше увеличится скорость движения фона в рамке. По фону, по темпу его движения, эти два кадра никак не будут соединяться комфортно. На экране для зрителя сложится впечатление, что произошло чудо, и яхта бешено понеслась по волнам. Поэтому на плане съемки скорость поворота камеры или, что – то же самое, панорамы, обозначена длинной стрелкой. И еще: зритель обязательно заметит, что резко увеличилось расстояние между берегом и яхтой – масштаб фона останется прежним, а судно с рулевым необъяснимым образом многократно вырастет в своих размерах (рис. 70).

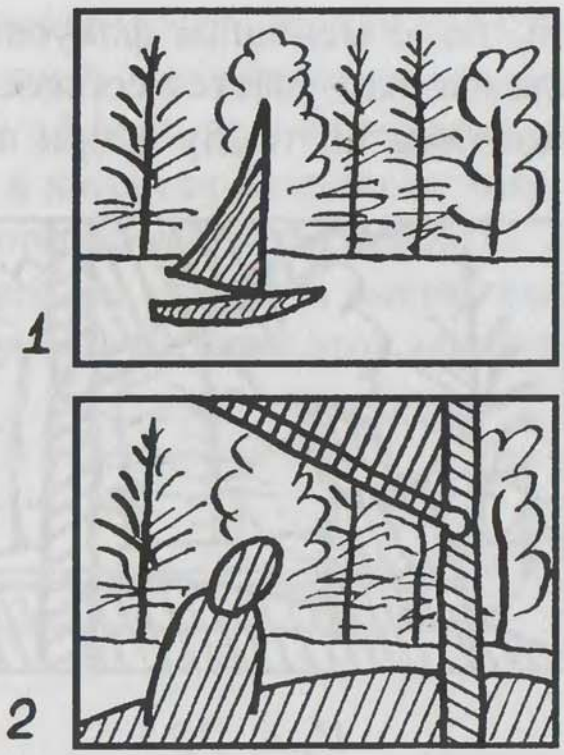


Рис.

Снова тот же вопрос: есть ли выход?

Конечно! И при телевизионной трансляции, и для съемки игровой сцены нужно установить вторую камеру на катер, который будет плыть рядом с яхтой в момент съемки самого доблестного капитана. Но при этом на аппарате должен стоять объектив с более широким углом захва-

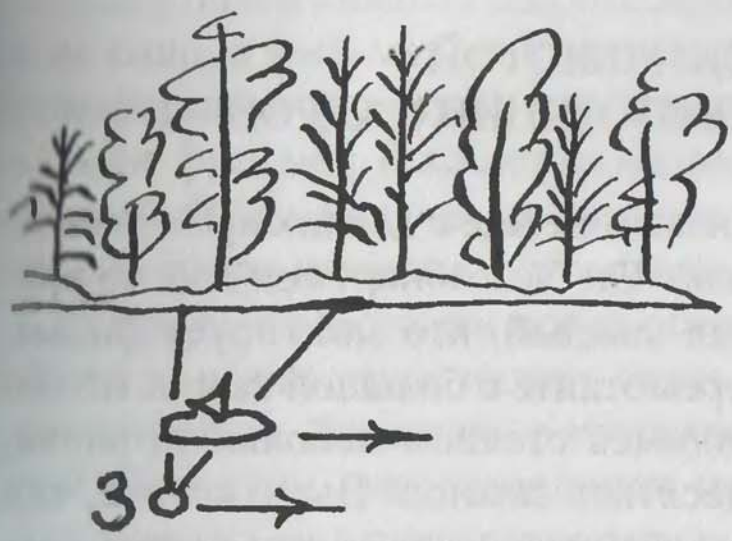


Рис. 71

та, т.е. с меньшим фокусным расстоянием. Только при такой съемке вам удастся соблюсти на стыке планов все требования монтажа по темпу и при переходе с кадра на кадр сохранить местоположение яхты по отношению к берегу (рис. 71). В кадре окажется участок берега не в 20 метров, а только в 10 метров. Такое изменение не окажет существенного влияния на восприятие стыка, зритель его не заметит. Но зато скорость движения яхты по отношению к берегу будет совпадать со скоростью в первом кадре (рис. 72).

Рис. 72

Но, допустим, что вам необходимо снять первый кадр с яхтой статично, без панорамы, а во втором – осуществить съемку с движения. Как быть в этом случае?

Ответ вы узнаете, прочитав десятый принцип межкадрового монтажа изображения.

Задача соединение кадра статичного с кадром, содержащим движение или целиком наполненным движением – задача не самая простая, хотя часто встречающаяся в практике.

ПРИНЦИП ШЕСТОЙ
МОНТАЖ ПО КОМПОЗИЦИИ КАДРОВ

Тем, кто работает в кино, известен еще с давних времен незамысловатый «эффект моталки». Он был обнаружен еще во времена немого кино. И сегодня каждый, кто монтирует фильм, наблюдает его регулярно. Перемотайте с большой скоростью на монтажном столе над светящимся стеклом небольшой ролик, склеенный из нескольких десятков планов. Вы заметите, как вдоль пленки бегут сплошные темные, светлые или по-разному окрашенные линии. На стыке кадров эти линии будут резко перескакивать по ширине пленки. То вверху мелькнет темная по-

лоса, то она перескочит в самую нижнюю часть пленки над столом (рис. 73). К великому сожалению, у телевизионщиков нет возможности наблюдать подобный эффект при перемотке. В момент быстрого вращения пленка в кассетах отходит от читающих головок, а на экранах мониторов появляется темнота. А когда идет перемотка с изображением, то скорость смены кадриков оказывается недостаточной, чтобы вызвать этот эффект.

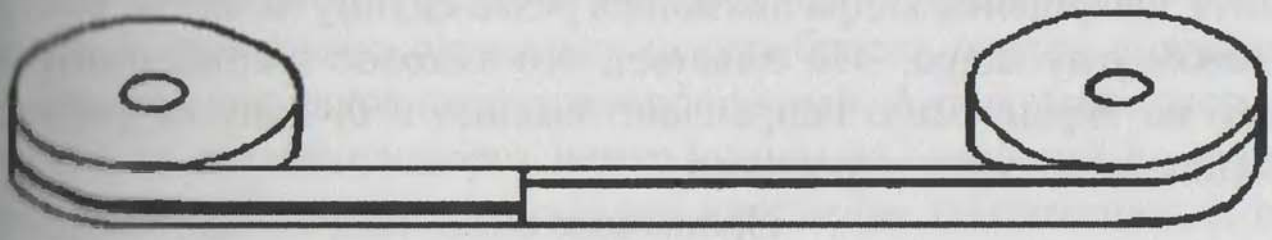


Рис. 73

У недоверчивого читателя может возникнуть вопрос: а какое отношение имеет чисто физический эффект к монтажу кадров, да еще по условиям соблюдения определенных построений композиции? Попробуем ответить.

Во-первых, нужно отметить, что понимание закономерности оптимального соединения кадров по отличию и сходству в композиции возникло на заре осмысления «законов монтажа».

Возьмем для примера самый грубый, но зато самый наглядный вариант. Этот вариант стыка кадров возможен в почти забытом широкоэкранном кино, в фильмах, снятых на широкоформатной пленке, или при создании фильмов с кошетированной рамкой. В этом случае соотношение сторон кадра и экрана будет равно 1: 2,25 или 1: 2. Поставим перед оператором и режиссером задачу снять и смонтировать два кадра, в которых действует один и тот же герой. Допустим, они выполнили наше поручение, не особенно задумываясь над композициями соседствующих кадров, и получили на экране результат, изображенный на следующем рисунке. Будет ли удачным стык этих планов? (Рис. 74).

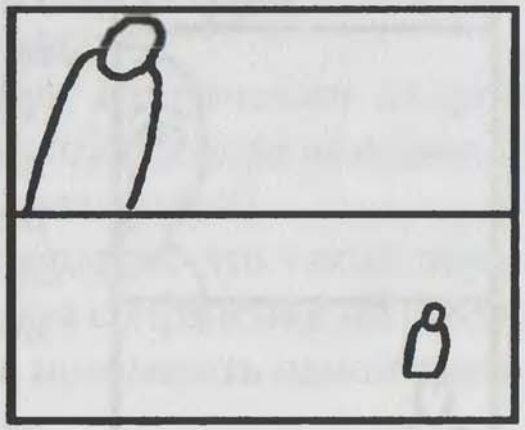


Рис. 74

С позиций принципа монтажа по крупности нарушений нет. По фазе движущихся объектов – все верно. Но кадры все-таки комфортно не соединятся. Больше того, такой стык на экране будет выглядеть необычайно грубым.

Почему? В чем допущен промах?

В процессе развития действия в первом кадре центр композиции, а в данном случае и центр внимания для зрителя, к моменту завершения кадра оказались резко сдвинуты влево, почти в левом углу кадра. Это означает, что ямковое зрение, смотрящего на экран, было направлено именно в ту зону кадра, где расположено лицо персонажа.

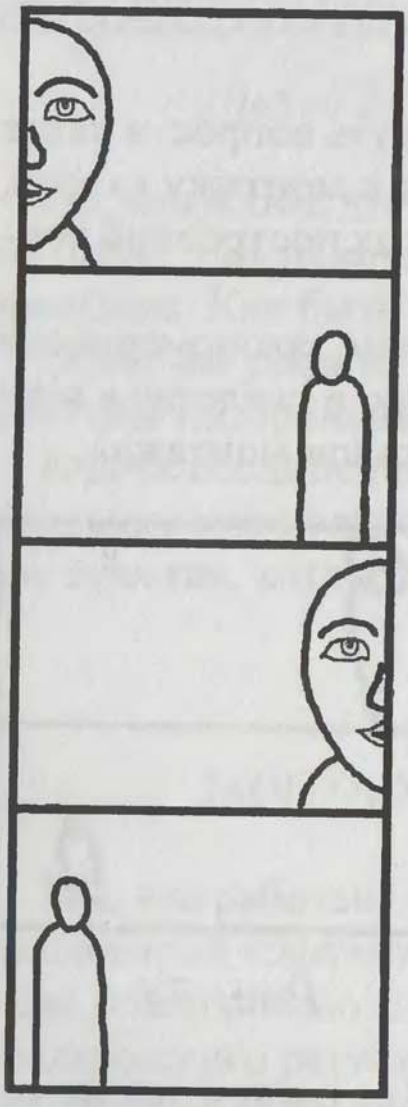


Рис. 75

Произошла смена кадров. Зритель пристально смотрит в то же место на экране, а героя там нет. Он исчез! Где же он? Нужно искать... В пору кричать: а-ууу!

Таково будет впечатление зрителя от восприятия стыка предложенных кадров. Пока наш подопытный зритель ищет героя на экране неизбежно пройдет какое-то количество времени, а, следовательно, и действия. В результате неумелой съемки для воспринимающего будет нарушена непрерывность хода развития событий, что никак не может положительно сказаться на впечатлении от фильма или передачи и, тем более, на восприятии зрителем нюансов переживания героя в данной сцене.

Казалось бы, знание этого «древнего» принципа монтажа и умение его применять давно вошли в кровь и плоть режиссеров и операторов. Но не тут-то было! Телевизионный экран продемонстрировал всем наглядный пример обратного. В одной из молодежных передач ведущий в моменты изложения текста был снят и смонтирован так, как показано на рис. 75. Ведущий произнесет на очень крупном плане

в пол-лица восемь слов за три секунды и окажется на далеком втором среднем плане, почти на общем. Продолжит фразу еще в десяток слов и скакнет на зрителей другой отрезанной половиной головы. Опять скажет восемь слов на крупном и снова отскочит в правый край экрана на значительное удаление. И пока ведущий 30 секунд произносил текст, зритель вынужден был «гоняться» за прытким говоруном по экрану то, теряя его из виду, то, вздрагивая от «прыжков» вперед. На стыке первого и второго кадров происходила резкая переброска центра внимания с одного края кадра на противоположный. А при смене второго плана на третий наоборот центр внимания оставался на месте, но происходило принципиальное изменение композиции. И так повторялось до десятка раз. На крупном – центром внимания был глаз, на втором среднем – лицо.

Как можно догадаться, принцип «моталки» или, что – то же самое, принцип смещения центра внимания охватывает не только те случаи, когда в кадре присутствует человек. В зависимости от намерений авторов, центром композиции может оказаться и ложка с супом, и картина на стене, и всадник над обрывом, и точка самолета над горизонтом. ***Общая закономерность принципа соединения двух кадров по композиции состоит в ограничении перемещения центра внимания в композиции двух стыкующихся кадров относительно друг друга.***

Сразу необходимо оговориться: при соединении кадров должно обязательно происходить смещение центра внимания! Но насколько? На какую часть горизонтали кадра?

Практика монтажа показала и подтвердила, что такой перескок центра внимания по горизонтали для сохранения плавности перехода от кадра к кадру не должен превышать одной трети ширины экрана.

Если случилось так, что центр композиции и внимания в соседних кадрах совпали по горизонтали и по вертикали, у зрителя возникает неприятное ощущение композиционного скачка. А если кадры были сняты статично, то это усиливает неряшливость монтажа.

Но данный принцип следует трактовать и несколько шире. Даже в тех случаях, когда режиссер монтирует кадры с разным

содержанием, клеит их встык, ему необходимо задуматься над тем, как расположены центры композиции в соседних кадрах. Хотя композиционное разнообразие планов чрезвычайно велико и такие совпадения случаются нечасто, необходимо это знать и помнить. Среди таких редких случаев наиболее распространен вариант, в котором режиссер снимает и монтирует подряд несколько крупных планов беседующих за столом людей.

Допустим, что идет международная встреча на достаточно высоком дипломатическом уровне. Обсуждается важный и серьезный вопрос. Три дипломата слушают четвертого, слушают его важные аргументы. После кадра говорящего следует три кадра с молчащими собеседниками. Все трое полны внимания и смотрят в одну сторону. Даже позы, которые они заняли, в чем-то совпали. Все трое – в темных пиджаках. Но один из них – европеец, второй – чернокожий, а третий – желтоликий. А три телевизионных оператора, которые снимали эту беседу в студии, не сочли нужным подумать о композиционном разнообразии и провели съемку, что называется, не прикладывая никаких интеллектуальных усилий. Попробуем это изобразить на бумаге и представить себе на экране (рис. 76). Крестиком обозначены центры внимания в каждом из кадров.

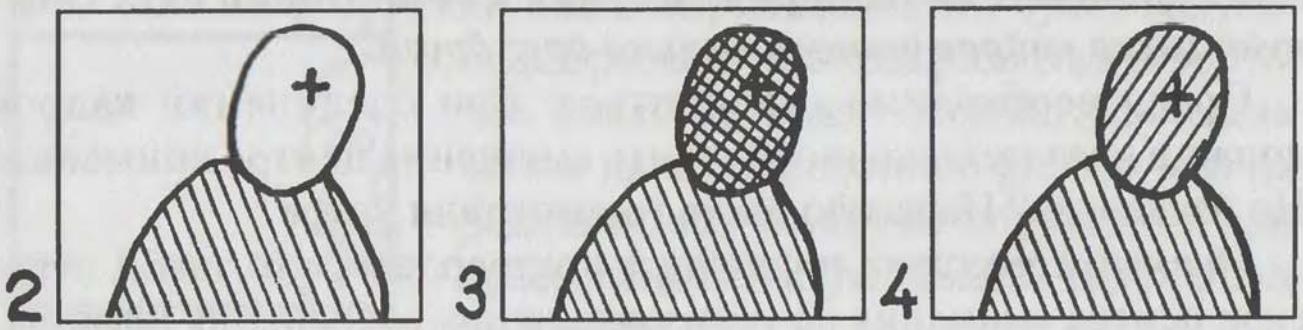


Рис. 76

Получился яркий комедийный эффект! «Белый» неожиданно превратился в «черного», а потом магическим образом посветлел до желтизны! Громкий хохот сидящих перед экраном вам обеспечен!.. А потом доказывайте на дипломатическом уровне, что у вас не было намерений кого-либо обидеть или над кем-то посмеяться – международный конфликт гарантирован.

В подобных ситуациях следует искать выход и в разнообра-

ии крупности планов, и в разнообразии поз персонажей, и в разнообразии ракурсов съемки. Все вместе это позволит получить ряд планов заметно отличающихся друг от друга по композиции, а значит и по расположению в кадре центра внимания. Именно в этом состоит неукоснительное требование обеспечения комфортности восприятия монтажной последовательности кадров.

ПРИНЦИП СЕДЬМОЙ
МОНТАЖ ПО СВЕТУ

Еще в прошлом столетии, когда фотография стала обретать права искусства, этот вид творчества начали уважительно величать искусством светописи.

Со временем этот термин стал употребляться и применительно к искусству кинооператоров. И действительно, свет или светотеневое решение кадра – одно из важнейших выразительных средств в экранном творчестве. Оно способно как ярко подчеркнуть, выделить смысл происходящего на экране, так и запутать зрителя, грубо исказив суть происходящего действия.

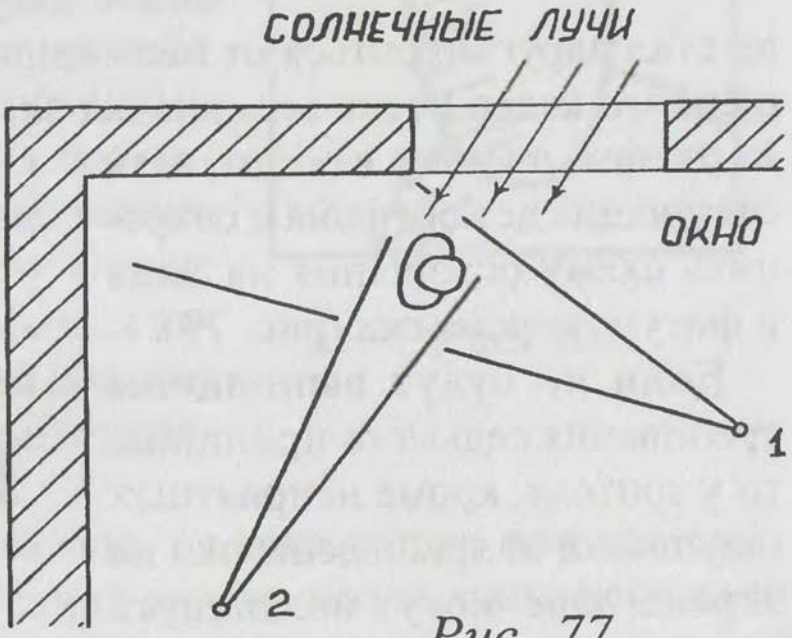


Рис. 77

Если снимается какая-то единая сцена с непрерывным ходом развития событий, то характер и схема освещения должны быть сохранены от первого до последнего кадра и не могут поменяться лишь по прихоти оператора или режиссера. Для этого должны быть достаточно веские драматургические обоснования, понятные зрителю. Давайте, рассмотрим самый простой вариант.

Герой – в комнате у светлого окна.

Продолжаем тренировать свое зрительное воображение. Умение мгновенно представить себе по плану мизансцены, по рас-

положению героев и камер на съемочной площадке, что получится на экране – одно из главных качеств профессионализма.

Вглядитесь в предлагаемую мизансцену (рис. 77). Смонтируются ли кадры, снятые с точек первой и второй?

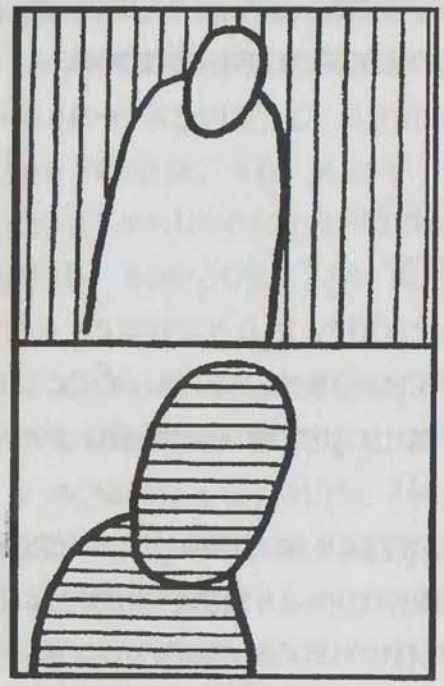


Рис. 78

Искушенный читатель, конечно, после такого вопроса уже ждет очередную каверзу от автора. И он прав. Переведем мизансцену в раскадровку.

Первый кадр снят так, что человек стоит на фоне темной стены, а его фигура ярко освещена солнечными лучами справа. Во втором кадре фоном оказалось сияющее от солнца окно, а фигура на контровом освещении стала полностью темной (рис. 78).

Как быть, если по замыслу потребовалось поставить героя у окна и снять несколько разных планов?

Чтобы сохранить «мягкость» перехода с кадра на кадр, чтобы зритель не стал вдруг щуриться от неожиданного появления ярко освещенного кадра после восприятия затемненного, нужно в одном из планов, а лучше в обоих, дать связующие детали фона и сохранить схему освещения на лице и фигуре персонажа (рис. 79).

Если не будут выполнены требования седьмого принципа, то у зрителя, кроме неприятных ощущений от яркой вспышки на экране, еще могут возникнуть мысли о том, что герой чудом оказался в совсем ином пространстве, и возникнуть подозрения, что развитие действия подчиняется каким-то магическим силам.

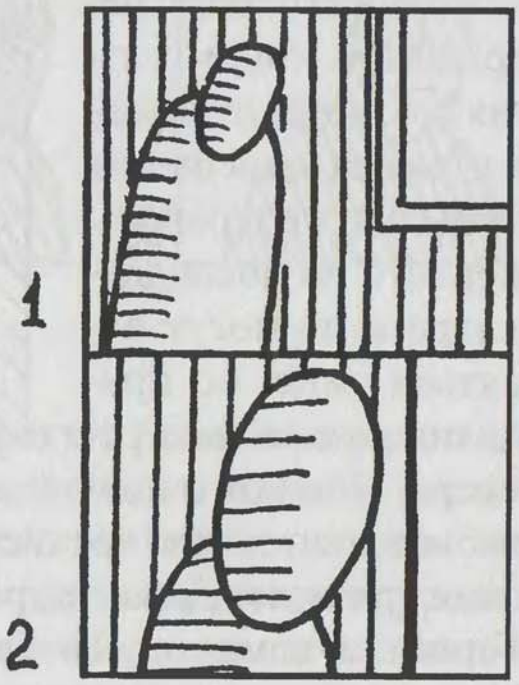


Рис. 79

Сколько слез было пролито актрисами, сколько затаено ими обид на режиссеров, которые выкидывали из окончательного монтажа, казалось бы, прекрасные крупные планы. А суть причин сводилась к невыполнению данного принципа монтажа.

Случалось, что какую-то сцену сняли две-три недели назад, а потом возникло желание доснять крупный план актрисы. Все уже забыли, откуда падал свет на лицо актрисы на той съемке, а сейчас появилась возможность дополнить монтажный ряд. Фон – вполне подходящий. В данный момент осветительные приборы направлены на лицо другого героя, в другой сцене. И кажется, что не потребуется больших усилий и много времени на необходимую досъемку. Снимают. А на монтажном столе вскрывается досадный просчет. Режиссер оказывается перед неразрешимой монтажной задачей (рис. 80).

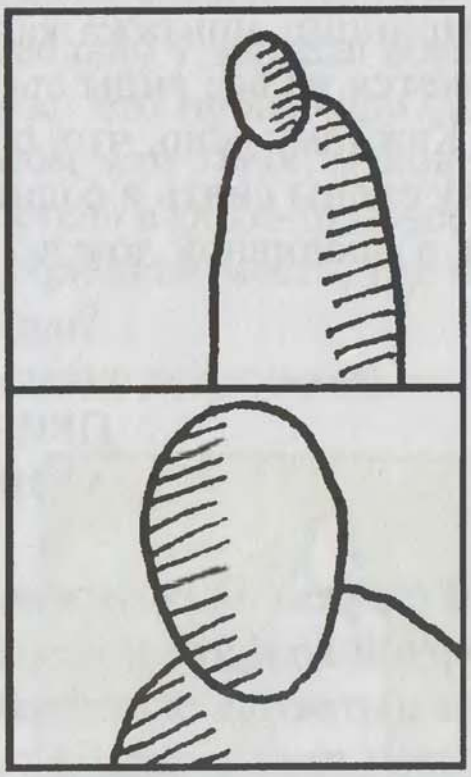


Рис. 80

Чтобы не случалось каких-либо «аварий» в период монтажа фильма или передачи, когда съемки уже закончены, когда невозможно что-либо изменить в материале, необходимо заранее в планах мизансцен и раскадровках предусмотреть выполнение требований монтажа по свету. Они не так сложны, как могло показаться начинающему творцу. А перед досъемкой нужно было всего-навсего заглянуть в старые раскадровки.

Если снимается лицо, то тень от носа актера или документального персонажа в соседних кадрах может стать несколько короче или длиннее, но никак не должна перескакивать с левой стороны лица на правую.

Если происходит изменение освещенности кадра и характера фона, на котором снимаются ваши герои, то эти изменения не должны намного превышать одной трети площади экрана. А в соседних кадрах лучше всегда иметь детали или куски фона,

которые как бы указывают на то, что действие развивается в том же пространстве, в том же помещении.

Резкая смена освещенности кадра – это сильное средство воздействия на зрителя. Им часто пользуются режиссеры и операторы, но отнюдь не в тех случаях, которые мы сейчас рассматриваем, исходя из условий комфортности монтажа соседних кадров. Обычно резкое и неожиданное появление ярко освещенного или, наоборот, сильно затемненного кадра используется для подчеркивания остроты драматичного поворота в событиях на экране, для активного воздействия на эмоции зрителей, акцента.

Принцип монтажа кадров одной сцены по свету распространяется на все виды съемок – как в павильоне, так и на натуре. Каждому ясно, что, согласно этому принципу, нельзя половину сцены снять в солнечный день, а вторую половину – завтра, в проливной дождь.

ПРИНЦИП ВОСЬМОЙ
МОНТАЖ ПО ЦВЕТУ

В современном экранном творчестве, и в том числе в компьютерной графике и компьютерной мультипликации (анимации – как пытаются ее величать подражатели всему западному), цвет призван играть весьма существенную роль. Сам по себе, он – одно из выразительных средств наряду с движением, светом, композицией кадра и т.д. А потому, когда мы начинаем снимать какую-то сцену, стоит всегда задуматься над ее цветовым решением, над тем, как будут меняться и «работать» в кадре естественно или искусственно окрашенные пятна.

По сложившейся традиции сначала предложим задачу с подвохом.

Вы снимаете человека на натуре. Сзади него пышные и высокие кусты создают ярко-зеленый фон, а сбоку от него находится черная стена. Снимается сцена, в которой необходимо иметь средний и крупный планы героя. Или, допустим, у героя берется интервью, и оно снимается двумя камерами. Два оператора поставили свои аппараты так, как это видно на мизансцене, на

которые как бы указывают на то, что действие развивается в том же пространстве, в том же помещении.

Резкая смена освещенности кадра – это сильное средство воздействия на зрителя. Им часто пользуются режиссеры и операторы, но отнюдь не в тех случаях, которые мы сейчас рассматриваем, исходя из условий комфортности монтажа соседних кадров. Обычно резкое и неожиданное появление ярко освещенного или, наоборот, сильно затемненного кадра используется для подчеркивания остроты драматичного поворота в событиях на экране, для активного воздействия на эмоции зрителей, акцента.

Принцип монтажа кадров одной сцены по свету распространяется на все виды съемок – как в павильоне, так и на натуре. Каждому ясно, что, согласно этому принципу, нельзя половину сцены снять в солнечный день, а вторую половину – завтра, в проливной дождь.

ПРИНЦИП ВОСЬМОЙ
МОНТАЖ ПО ЦВЕТУ

В современном экранном творчестве, и в том числе в компьютерной графике и компьютерной мультипликации (анимации – как пытаются ее величать подражатели всему западному), цвет призван играть весьма существенную роль. Сам по себе, он – одно из выразительных средств наряду с движением, светом, композицией кадра и т.д. А потому, когда мы начинаем снимать какую-то сцену, стоит всегда задуматься над ее цветовым решением, над тем, как будут меняться и «работать» в кадре естественно или искусственно окрашенные пятна.

По сложившейся традиции сначала предложим задачу с подвохом.

Вы снимаете человека на натуре. Сзади него пышные и высокие кусты создают ярко-зеленый фон, а сбоку от него находится черная стена. Снимается сцена, в которой необходимо иметь средний и крупный планы героя. Или, допустим, у героя берется интервью, и оно снимается двумя камерами. Два оператора поставили свои аппараты так, как это видно на мизансцене, на

рис.81. Правильно ли они поступили? Смонтируются ли кадры, снятые с первой и второй точек?

Не торопитесь искать картинку с ответом. Вообразите себе результат. В первом кадре человек снят на фоне зелени. Он дает интервью. А во втором кадре – продолжение того же интервью без разрыва во времени (может быть даже продолжение фразы), но почему-то совсем в другом пространстве, где нет и намека на зеленую растительность. Невольно у зрителя возникает вопрос: что произошло? Каким образом этот герой мгновенно «перелетел» в какое-то новое и, при том страшное место, где все вокруг черно?

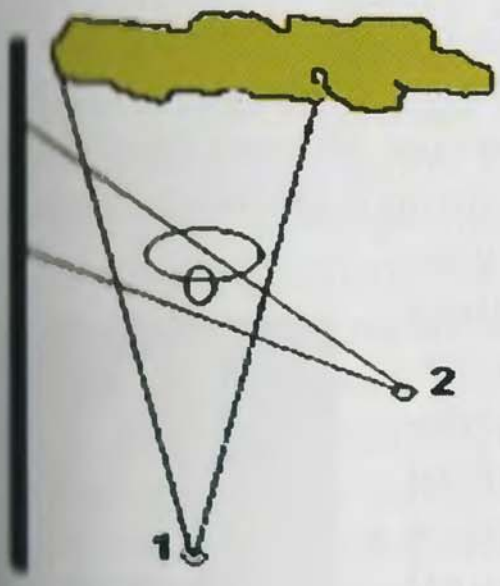


Рис. 81

Если посмотреть на рис. 82, то впечатление действительно будет жутковатым. Именно такой эффект испытает зритель при восприятии этих кадров. А представьте себе, что во время интервью несколько раз меняются планы, снятые с этих двух точек. Результат покажется зрителю кошмарным бредом, созданным воображением авторов. Никакой самый интересный текст не сможет отвлечь зрителей от разгадывания «необычного» замысла. Они будут мучительно искать ответ на вопрос: что это значит?

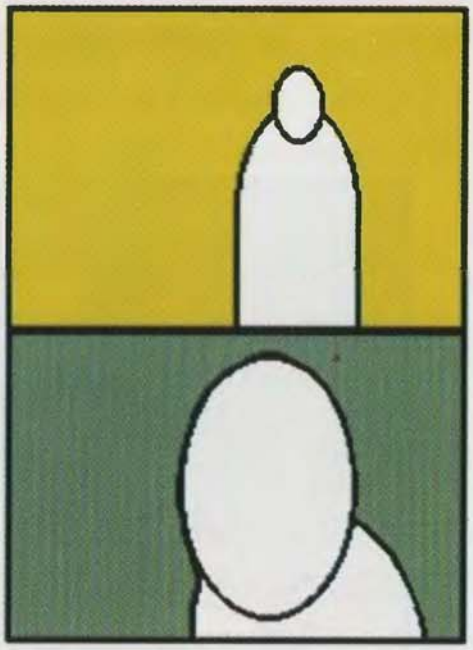


Рис. 82

Конечно, данный пример доведен до грани абсурда. Но подобные ошибки с резким изменением цветового фона от кадра к кадру встречаются в телевизионной практике сплошь и рядом. А решение этой задачи не имеет в себе никакой сложности. Поставьте камеры так, чтобы в первом кадре при-

сутствовал на фоне кусок стены, а во втором – остался бы пучок кустов (рис. 83, 84).

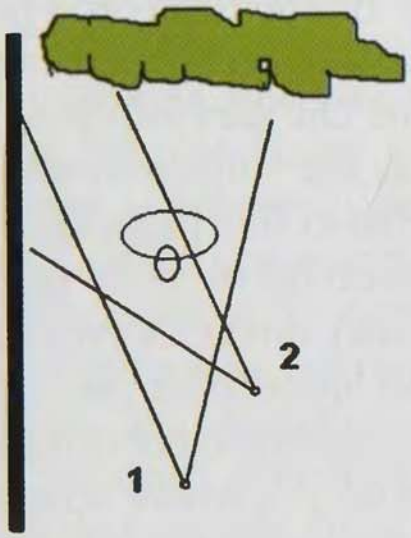


Рис. 83

В общей трактовке плавности перехода при изменении цветовых пятен от кадра к кадру существует одно незамысловатое правило: в предшествующем плане должно присутствовать пятно, которое занимает около одной трети площади в рамке кадра, что послужит для зрителя логичным и естественным оправданием заполнения этим цветом всей площади следующего кадра. Зрительский глаз должен обязательно за что-то «зацепиться» в цветовом решении композиции, что-то «ухватить» в первом кадре, чтобы во втором – для него не стало абсолютной неожиданностью появление большого, как бы совершенно нового цветового фона или пятна (рис. 85).

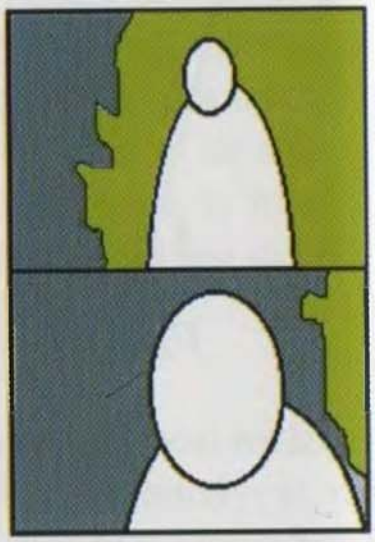
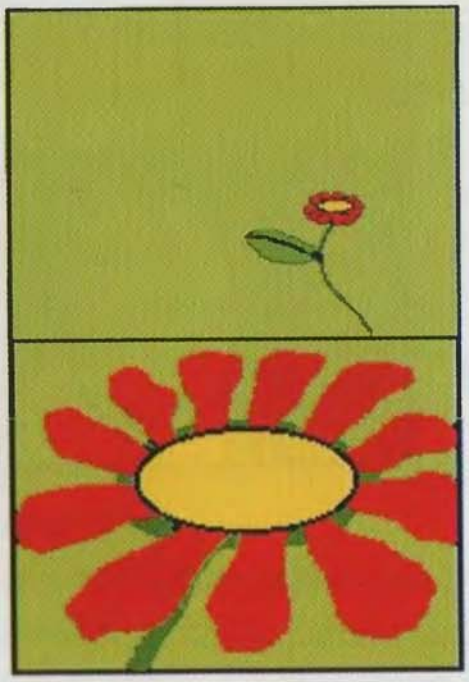


Рис. 84



О цвете написано много разных трактатов и работ, но лучше всего убеждают примеры.

Обеспечение комфортности восприятия требуется не всегда. В отдельных случаях по режиссерскому замыслу наоборот требуется активное воздействие на эмоциональность восприятия рассказа с экрана. Тогда следует идти на прямое нару-

шение этих условий. Но пользоваться эти приемом следует весьма тонко и умело.

У И. Пырьева в фильме «Идиот» есть сцена, когда Мышкин сидит в гостях у Ганечки. Интерьер, мебель, костюмы – словом, все, что есть в кадре подобрано и окрашено в серо-голубые тона, несколько приглушенные и даже мрачноватые.

Во время разговора Ганечка неожиданно достает красный платок и встряхивает его. Это производит эффект вспышки и действует на зрителя почти, как взрыв на экране. В этом месте развития сюжета Пырьеву как раз потребовалось взвинтить зрителю нервы, передать ощущение надвигающейся беды. Красный платок как бы служит в этом случае предзнаменованием неизбежно приближающейся ссоры. Все это блистательно удалось мастеру благодаря неожиданному введению в кадр нового контрастного движающегося цветового пятна.

Соблюдение цветового решения сцены – необычайно сложная задача для художника и оператора. Чаще всего это удается при съемках в павильоне. Среди лучших примеров – фильм режиссера Г. Чухрая и оператора С. Полуянова «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 удалось выдержать принцип сохранения единой цветовой гаммы всех кадров сцены. Иногда для решения такой задачи прибегают к искусственному окрашиванию естественных объектов, чтобы они не нарушали общего колористического замысла художника и оператора. В других случаях пользуются для достижения подобных целей различными фильтрами. В третьих – прибегают к компьютерной обработке изображения.

Но, пожалуй, наиболее ярким примером высочайшего мастерства в использовании цвета в кино может служить фильм С. Параджанова и оператора Ю. Ильенко – «Тени забытых предков».

Эту работу именитых кинематографистов можно назвать поэмой в цвете. Им удалось с помощью изменения гаммы красок

от сцены к сцене, от эпизода к эпизоду на протяжении всего фильма тонко и как бы совсем ненавязчиво управлять эмоциональным переживанием зрителей.

Когда молодой герой, радуясь приходу весны в Карпаты, бежит по пологому склону горы на общем плане, зал не может перевести дыхание, его душит спазм восторга. И не столь игра молодого актера производит впечатление, сколь сильно воздействует пейзаж, а точнее его погруженность в радостные, светло-зеленые, по-весеннему прозрачные тона. В этой сцене и трава, и деревья с листвой, и даже тени от деревьев и холмиков – все было пронизано солнечным духом, восторгом авторов, которые сумели передать его с помощью цвета. До них казалось, что такого эффекта можно достичь только в живописи с помощью кисти и красок. А они сняли целую сцену, состоящую из серии кадров, и поразили зрителей своим искусством цветописи в кино.

Фильм заканчивается трагедией. Один герой убивает другого. Последний кадр сцены снят с точки зрения того, кому суждено через мгновение уйти из жизни. Мы видим, как противник заносит топор и бьет им. И вдруг из-за верхней границы экрана медленно начинают сползать вниз широкие струи темно-красного потока. Это потрясает зрителя.

Все предшествующие кадры сцены были сняты на натуре в пасмурный день. Снег без теней. Свинцовое небо. А темные бурые стены деревянных построек еще больше сгущали мрачность предстоящих событий. Красный цвет крови, разлившейся по экрану, воздействовал в этой сцене, как диссонанс в музыке.

Уникальность подобных приемов воздействия на зрителя не позволяет их повторять в других фильмах, потому что это будет расценено как плагиат или реминисценция, но побуждает авторов искать новые выразительные приемы.

Критики могли бы сказать, что С. Параджанову и Ю. Ильенко в этой работе блистательно удалось выстроить цветовую драматургию своего произведения.

Цвет – это музыка в пластике.

ПРИНЦИП ДЕВЯТЫЙ
МОНТАЖ ПО СМЕЩЕНИЮ ОСЕЙ СЪЕМКИ

Представьте себе типичную хроникерскую ситуацию: снимается репортаж, снимается событие. Действие меняется быстро, как в калейдоскопе. В один из моментов – а таких обычно бывает довольно много на каждой событийной съемке – возникла необходимость снять следом за общим планом, в котором главным объектом является герой, средний план того же человека. Камера стоит на штативе. Важно успеть снять все необходимое, все зафиксировать на пленку. В такой ситуации оператору некогда советоваться с режиссером, даже если он рядом. А часто оператор на подобные задания выезжает вообще только с ассистентом или осветителем.

Техника на штативе самая современная, трансфокатор с электрическим приводом, изменение крупности – без проблем... «Zoom» туда, «zoom» сюда… Время дороже всего! Объект – в кадре!

Не долго раздумывая, вы нажимаете на пуск при фокусном расстоянии объектива 35 мм. Останавливаете камеру. Не глядя, переводите фокусное расстояние на значение 70 мм. Снимаете снова. Еще остановка камеры. Снова увеличение фокусного расстояния объектива уже до 140 мм. И опять съемка.

Материал у режиссера на столе! Все вовремя! Вы ждете похвалы за оперативность, за то, что успели снять три плана героя вместо одного по предварительному плану. С улыбкой победителя вы встречаете режиссера в коридоре. И что же?

— Что ты наделал! – вопит режиссер. – Неужели тебе было лень подойти с камерой поближе, навести фокус и снять укрупнение героя! Тоже мне, нашелся пулеметчик – отстрочил все с одной точки, и скорей домой!

Из горького опыта нужно извлекать пользу. Так вы и поступаете. На следующей съемке, помня печальный урок, вы не тратите усилия на перевод фокусного расстояния объектива, как раньше, а действуете строго по совету и наставлению вашего глубокоуважаемого режиссера.

Первый принцип монтажа по крупности четко держите в голове: с первой точки снимаете второй средний план, со второй –

крупный. Все по «науке»! Меняете точку, переставляя камеру ближе к объекту, и, получаете все, как задумано. Ну, теперь-то уж все в полном порядке!..

А в коридоре снова крик.

— Как ты снял?! У меня опять ничего не монтируется! Человек, который спокойно стоял у стола, на экране прыгает, как заяц! Надо уметь правильно снимать!

— Объяснять надо уметь! И при этом – еще самому кое-что знать!

Если вы так ответите своему горячему режиссеру, то будете безусловно правы...

Не подумайте, что эти истории выдуманы автором всего лишь для иллюстрации девятого принципа. Подобные конфликты происходят и сейчас, а аналогичные результаты вы можете увидеть на экранах телевизоров в любой момент, стоит только всмотреться в передачу каких-нибудь новостей или репортажей. Журналистов режиссуре не учат, а монтажеры лишены права голоса.

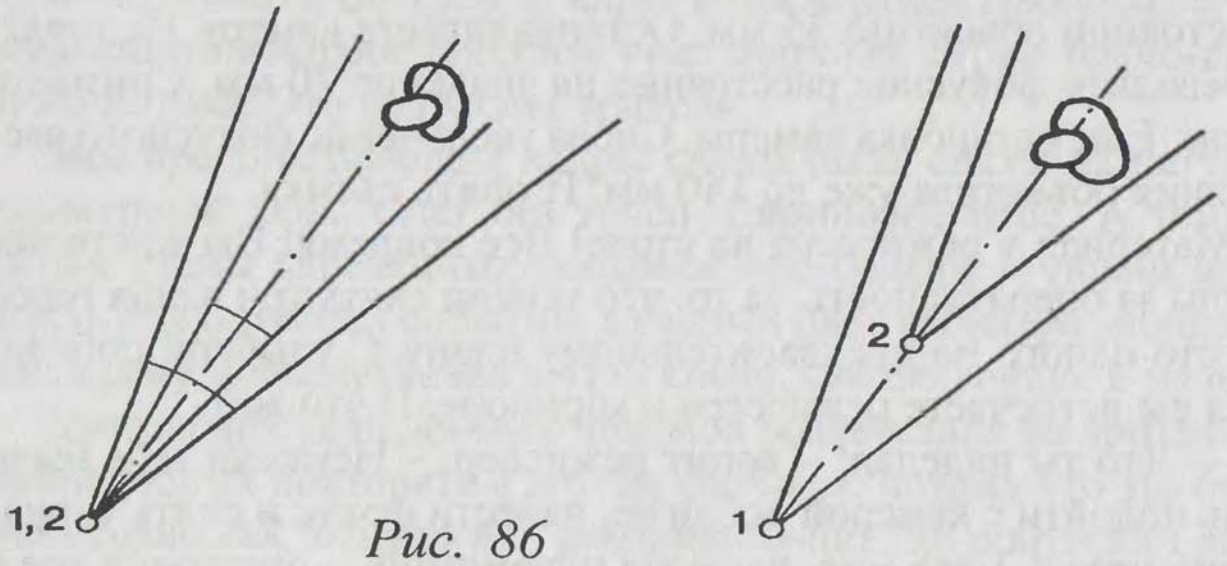


Рис. 86

Давайте разберемся: в чем же все-таки заключалась причина резкого недовольства режиссера результатами вашей работы? Почему спокойный человек «прыгал зайцем» на экране?

Всмотритесь и вдумайтесь в планы съемок (рис. 86).

Первое, что необходимо осознать, так это то, что результат первой съемки от второго существенно отличаться не будет. Несовпадение главным образом проявится в степени четкости и

нечеткости фона и в степени смягчения черт героя при съемке среднего плана длиннофокусным и обострения черт при съемке короткофокусным объективами.

Зато результат монтажа после такой съемки на начинающих киношников и телевизионщиков действует ошеломляюще. Если они, конечно, склонны задумываться над плодами своего собственного труда.

В самом деле: принцип монтажа по крупности соблюден, даже принцип изменения композиции кадров тоже выполнен! Почему же не монтируются эти планы (рис. 87)?

Самое парадоксальное обстоятельство, как показывает опыт, состоит в том, что обычно объяснение этого принципа плохо воспринимается с рисунков на бумаге или на доске в аудитории. Особенно операторы относятся с большим недоверием к его сути. А потому – проделайте мысленный эксперимент: снимите наезд на человека от общего до крупного плана с помощью трансфокатора, вырежьте два куска в середине из этого наезда и смонтируйте их.

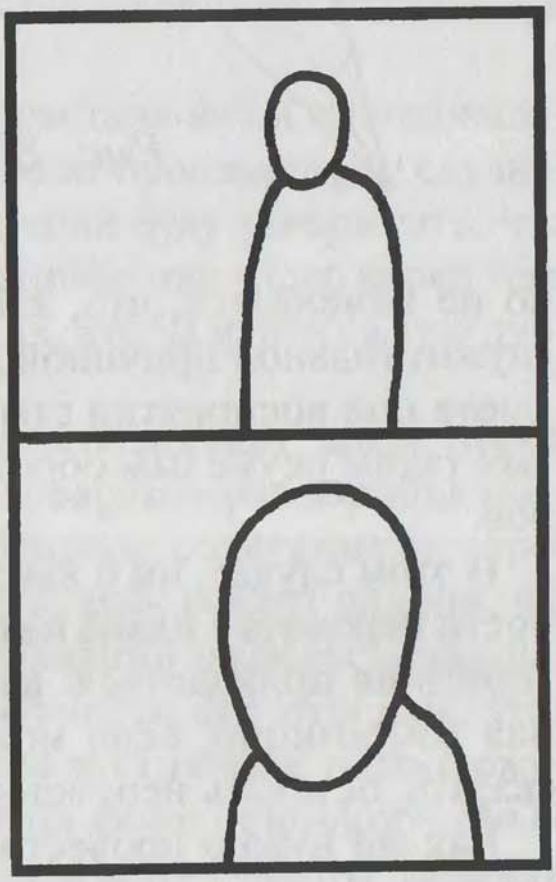


Рис. 87

Просматривая, даже мысленно, такой монтаж, можно убедиться в том, что вы ощутите неприятные рывки или скачки на склейках.

В этом примере эффект такого нелепого монтажа как бы усиливается тем, что непрерывное движение превращено в дергающееся. Человек на экране словно «прыгает» на зрителя в момент соединения кадров. А это крайне раздражает в процессе восприятия экранного сообщения.

То же самое происходит, когда монтируются кадры, снятые по схемам на рис. 86. А секрет неприятного «прыгающего» эф-

фекта состоит в том, что с изменением крупности плана ощущение изменения композиции кадра оказывается ложным. Абрис, контуры фигуры человека или его части остаются неизменными и пропорции расстояний от центра композиции и центра внимания до рамок экрана практически не меняются, а тем более – расположение деталей фона по отношению к фигуре.

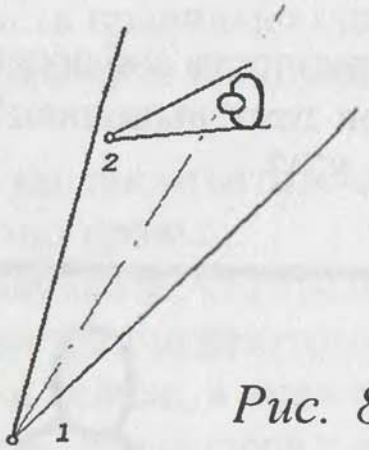


Рис. 88

Как правило, зритель обращает всю остроту своего зрения на лицо и глаза героя, а их расположение на экране при такой съемке существенно не изменяется, что, как раз, и служит главной причиной дискомфорта при восприятии стыка, снятых таким неумелым образом кадров.

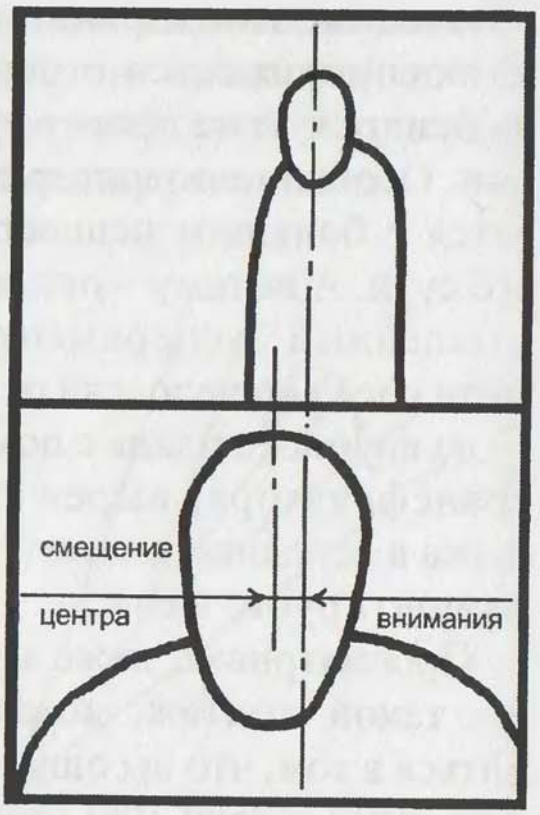


Рис. 89

В этом случае, ни о какой плавности перехода с плана на план говорить не приходиться: конструкция композиции, если можно так сказать, осталась неизменной.

Как же нужно провести такую, на первый взгляд, незамысловатую съемку?

Трудно придумать более простой совет: сделайте вместе с аппаратом не только три шага вперед, но еще обязательно шаг в сторону, «перенесите» ось своего объектива вправо или влево, чтобы новая композиция, с измененным абрисом фигуры стала наиболее выразительной и более точно передавала содержание нового кадра. За счет даже небольшого изменения расположения центра композиции на плоскости экрана и по причине из-

менения контуров объектов и фона позади него произойдет такое изменение композиции следующего снимаемого кадра, которое зритель воспримет легко и, по сути, не заметит стыка кадров в монтаже. Такая композиционная трансформация плана, такое небольшое смещение центра композиции, безусловно обеспечит ту меру контраста соседних в монтаже кадров, которая требуется для обеспечения комфортности восприятия их стыка.

На плане съемки и в раскадровке это будет выглядеть так (рис. 88, 89).

Кроме того, что уже сказано, «обход» объекта при съемке позволяет дополнительно удовлетворить потребность человека разглядеть его с разных сторон, как бы «ощупать» глазами его объемность, трехмерность.

Постарайтесь припомнить, как нарастали ваши эмоциональные впечатления, когда вы осматривали произведения скульптуры в музее. Не боюсь ошибиться, если буду утверждать, что вы сначала делали несколько шагов вправо или влево перед тем, как остановиться перед каждым из них, чтобы найти самую лучшую точку зрения на шедевр.

Еще более ярко такая потребность возникает, когда перед вами произведение архитектуры. Не современная коробка массовой застройки, а уникальное образное сочетание и переплетение крупных объемов. Передвигаясь вокруг здания, вы добиваетесь того, чтобы в вашем сознании родилось ощущение объемности сооружения, рельефности его отделки, чтобы детали первого и второго планов по глубине расположения от вас стали бы перемещаться на фоне основного объема. Именно в такие моменты передвижения вокруг объекта нарастает и крепнет чувство восторга, вызванное встречей с подлинным произведением искусства.

Человеческой природой, словно нарочно придумана эта особенность нашего восприятия, которая продиктовала экранному творчеству довольно жесткую закономерность условий съемки и стыка в монтаже соседних кадров с одним и тем же главным объектом. Для ленивых профессионалов принцип съемки, требующий смещения оси съемки каждого следующего кадра, как кость в горле: еще и камеру двигать надо! А для

неумех-зазнаек – подводный риф, на котором они обязательно пробивают борт корабля своего «профессионального» авторитета.

А девятый принцип заключает в себе весьма простую истину: ***никогда не снимай следующий кадр, находясь на оси съемки предыдущего кадра!*** Сделай перед съемкой следующего кадра шага два в сторону и обязательно при этом измени крупность с помощью трансфокатора и дави на кнопку «пуск» сколько хочется.

Но если отойти чуть влево или вправо, да еще немного приподнять или опустить камеру, то будет достигнуто особое изящество в композиционном решении каждого следующего кадра!

Этот принцип распространяется на съемки любого объекта: человека, автомобиля и даже медведя. Только не забывайте сохранять направление взгляда героя или движения предмета в кадре при смене точек съемки.

ПРИНЦИП ДЕСЯТЫЙ
МОНТАЖ ПО НАПРАВЛЕНИЮ ОСНОВНОЙ ДВИЖУЩЕЙСЯ МАССЫ В КАДРЕ

На первый взгляд название этого принципа выглядит довольно замысловато и туманно. Какая-то непонятная масса непонятно куда и почему движется. И вообще: какая может быть масса на экране, если там перемещаются только светлые и темные пятна разных цветов, мнимые фигуры и предметы?

Греческое слово ***«движение»*** (кинематос) встало во главе имени грандиозного творческого явления земной цивилизации – кинематографа, а следом за ним и телевидения. Способность фиксировать и воспроизводить на экране движение позволили им покорить сердца миллиардов людей.

Телевидение, как дитя кинематографа и радио, унаследовало все родовые признаки родителей.

Представьте себе, что на экране прекратилось ***«движение»***...

И все: нет ни телевидения, ни кино!

Десятый принцип соединения соседних кадров – один из самых важных в монтаже изобразительного ряда обоих видов экранного творчества. Он диктует свои требования и условия в

самых разнообразных случаях, приемах и вариантах монтажа.

Что же такое – ***«движущаяся масса»*** в кадре?

Самый простой пример. Снят статичный кадр: на фоне леса на общем плане идет человек. В контурах его фигуры все видимые нами элементы перемещаются по экрану со скоростью движения этого человека. Не отдельно голова, брюки, пиджак, ботинки и кисти рук, а именно все одновременно. А человеческое и зрительское восприятие устроено так, что наши глаза – в первую очередь и обязательно – направляются на движущийся объект, стараются ухватить и разглядеть его. И при этом наш взгляд почти безотрывно сопровождает этот предмет.

Так вот – голова, пиджак, брюки, ботинки и кисти рук вместе представляют собой некую движущуюся массу, которая в данном случае занимает небольшую часть экрана. И в жизни, и на экране сначала мы «впиваемся» взглядом в любое, что движется, а только потом начинаем разглядывать, что же это такое.

Движущийся объект может занимать в кадре любую часть его площади, и даже весь кадр целиком. Все, что находится в пределах силуэта этого объекта, движется по экрану и в первое мгновение представляет собой для зрителя движущуюся массу. Поэтому десятый принцип монтажа определяет, как нужно поступать режиссеру и оператору с такой «массой», когда он снимает и монтирует кадры с каким-либо движением внутри этих кадров.

Конкретный разговор начнем с очередной головоломки.

Герой едет в поезде. Вам необходимо это передать на экране. Пусть он немножко погрустит в дороге.

Вы снимаете первый кадр, статичный (камера неподвижна): пролетающий мимо состав поезда. Перед камерой мелькают вагоны. Потом второй кадр: герой стоит у окна в проходе вагона и смотрит вперед по ходу поезда.

Будем надеяться, что вы не забыли про третий принцип и выбрали точки съемки так, что в первом и втором кадрах поезд на экране движется в одну и ту же сторону. Мизансцены такой съемки изображены на рис. 90 и 91.

Ну, и где же здесь подвох, спросите вы. Все просто, понятно и правильно! Больше того... Вы постарались придать кадрам ярко

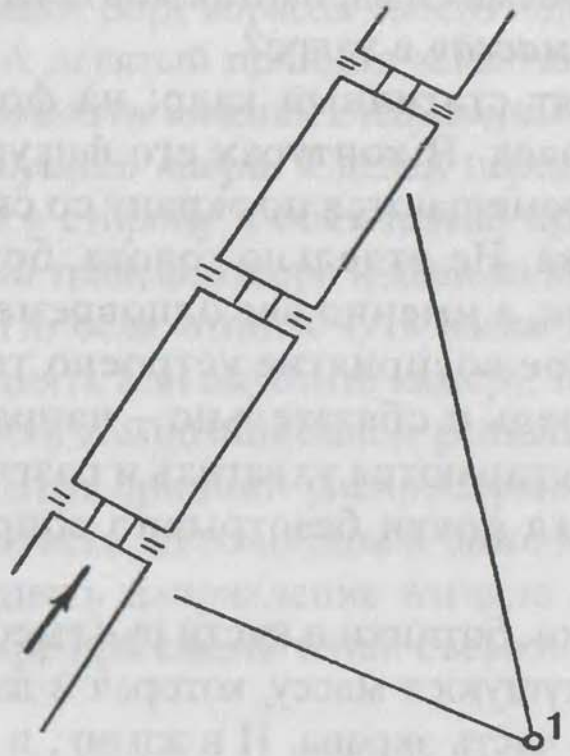


Рис. 90

выраженную динамичность. И для этого есть главное – энергичное движение. Его можно эффектно передать на экране. Поэтому в первом кадре мелькающие вагоны заняли большую часть площади в пределах рамки. Но и во втором вы постарались пейзаж за окном вагона разместить почти во весь кадр: стремительно несущийся навстречу герою лес.

А теперь вдумаемся в то, что получится в монтаже после такой съемки и что увидит и испытает зритель. Попробуем вместе с ним пережить эти впечатления.

В первом кадре слева направо часто-часто проскакивают один за другим вагоны поезда. Кадр наполнен ***движением вправо***. Зритель приладил свое зрение к восприятию этой движущейся почти во весь экран массе железа, окон, сцепок и колес. И как раз в этот момент, когда глаза пристроились, можно сказать – «адаптировались» к рассмотрению движущегося поезда, вы меняете кадр.

Во втором – герой стоит на фоне проносящегося за окном леса. Второй кадр тоже наполнен ***движением, но влево***.

Ну, и что? Снова можете спросить вы. Но обратите внимание на стрелки, которые нарисованы в этих кадрах (рис. 92).

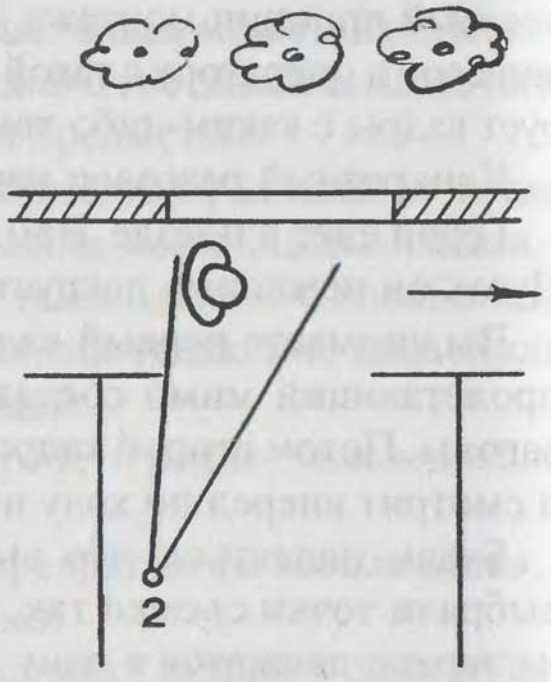


Рис. 91

И в одном кадре много движения, и в другом много ***движения***... Но они, эти движения направлены... ***навстречу друг другу***. При смене кадров зрителя шарахнет (по-другому сказать не могу), шарахнет по глазам вся масса несущегося навстречу леса. Ни о какой комфортности восприятия продолжения движения нельзя даже заикаться! Стрелками показана движущаяся масса, а точками обозначена неподвижная по отношению к рамкам кадра часть изображения.

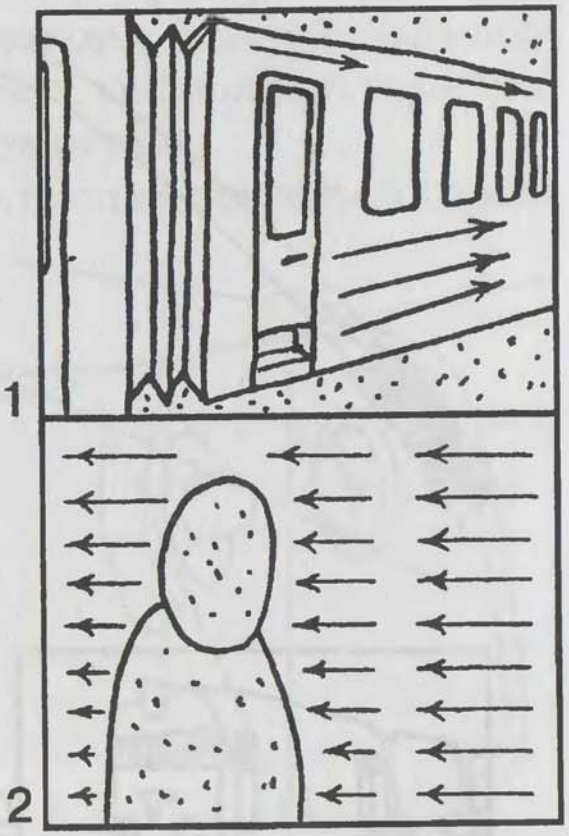


Рис. 92

Вот какая неудача случилась... Что же делать?

Если немного напрячь свое воображение и мысленно проиграть несколько разных вариантов съемки и монтажа, то с полной уверенностью можно сказать, что вы отыщете и выразительный, и эффектный, и одновременно комфортный вариант стыка кадров с тем же самым содержанием.

Первую точку съемки можно оставить той же, только начать съемку раньше (рис. 93). Сняв несколько пролетающих мимо вагонов, начать быстрое панорамирование аппаратом в сторону движения поезда. Скорость панорамы должна быть такой, чтобы один из вагонов как бы замер в рамке кадра, а шпалы, земля и пейзаж стали бы двигаться в обратном направлении. Обычно для этого оператор выбирает какую-то деталь, допустим – окно, и, поворачивая камеру так, чтобы это окно не меняло своего расположения в рамке кадра, следит за ним. Этот прием называется панорамой слежения.

Благодаря использованию такого приема половина задачи нами уже решена: на несколько мгновений, выбранный вами вагон прекратил стремительное движение вдоль экрана. А несколько десятых секунды, пока вагон не успел еще далеко ум-

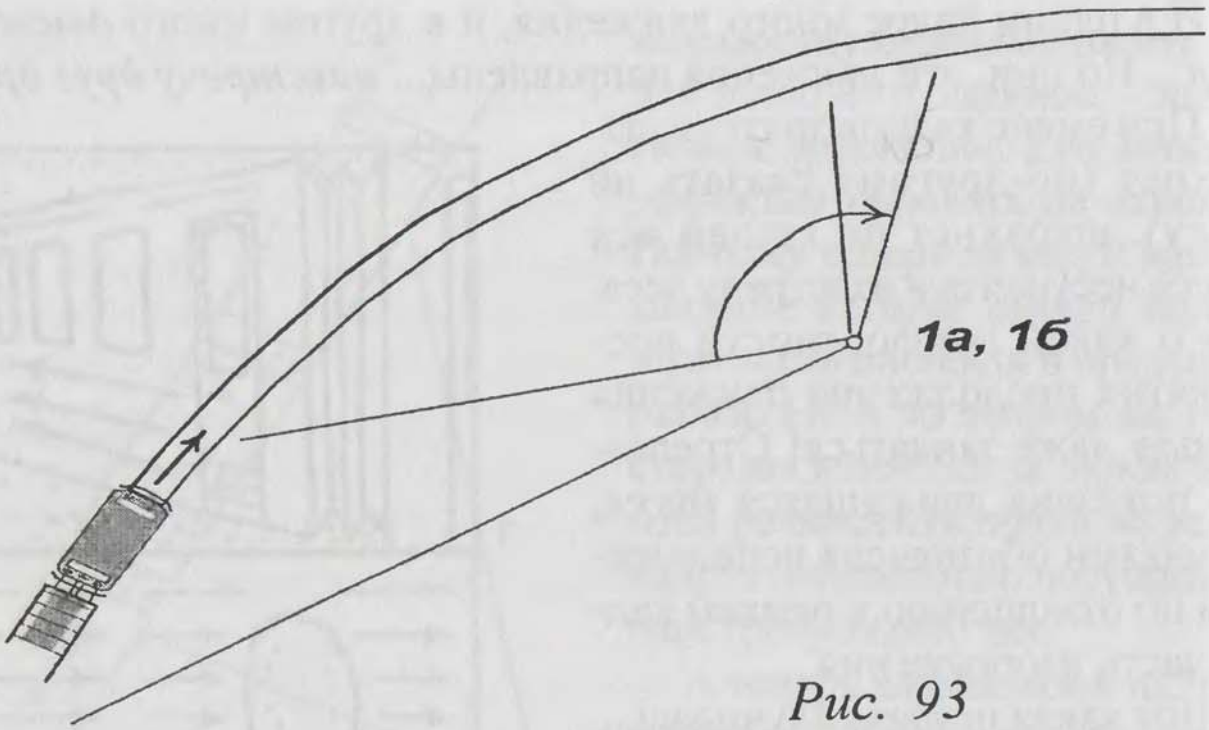


Рис. 93

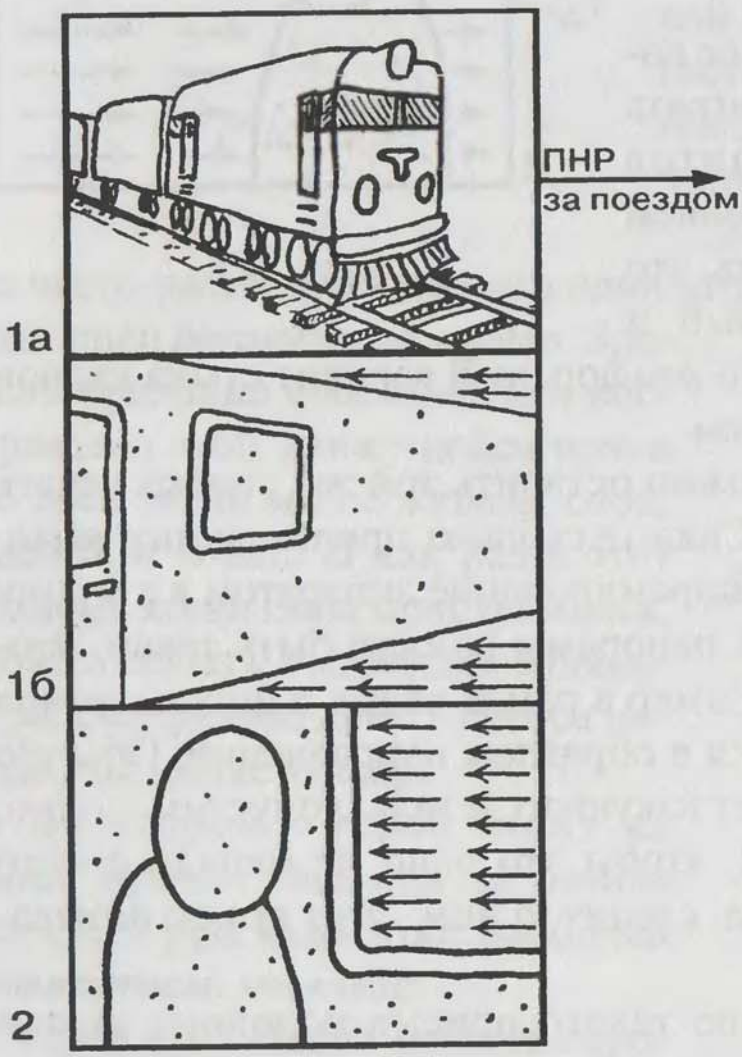


Рис. 94

чаться, нам вполне достаточно, чтобы подготовить комфортный переход в следующий кадр (рис.94). Начинать первый кадр лучше с новой композицией – встречая поезд в статичном кадре (1а). Затем выполнить панораму слежения, провожая «взглядом» вагон до положения 1б, и на этом завершить съемку первого кадра.

Во второй кадр тоже необходимо внести некоторые изменения для достижения идеальной комфортности стыка. Для этого необходимо переставить героя на фон стенки

вагона, а окну отдать не более одной трети площади кадра 2.

Если этот монтажный кусок сцены сопроводить нарастающим стуком колес на стыках рельсов, то зритель обязательно ощутит стремительность движения поезда с самого начала первого кадра и до конца второго, поможет, как принято говорить, пережить зрителю ощущение этого движения.

Теперь можно прокомментировать процесс зрительского восприятия стыка кадров. Начав панораму слежения, мы дали возможность глазам зрителя переориентироваться с восприятия движения некоторой «массы» в одну сторону кадра на восприятие движения в противоположную сторону.

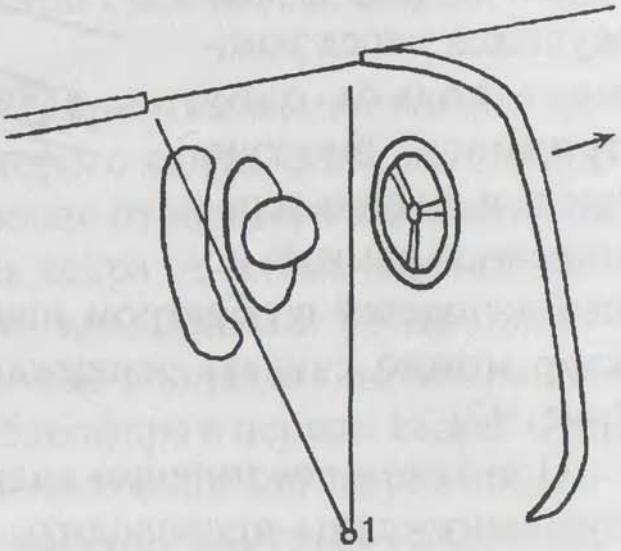


Рис. 95

Это обстоятельство и позволило нам добиться «мягкого», незаметного перехода с плана на план. Мы побудили глаза зрителя к восприятию нового движения в первом кадре, а во втором кадре продолжили движение в том же направлении. Даже если бы мы оставили второй кадр первой съемки (рис. 92) без изменений, стык получился бы почти комфортным.

Может быть, кому-то из читателей первый пример показался недостаточно убедительным или непонятным. Тогда воспользуемся еще одним.

По шоссе движется автомобиль. За рулем – ваш любимый герой. Начнем с его среднего плана. Итак, первый кадр – водитель в кабине движущегося авто, но снят с соседнего сидения так, что элементы машины остались за рамкой кадра (рис. 95).

Второй кадр – статичный. Далеко на шоссе виден маленький приближающийся автомобиль (рис. 96). Снова требования принципа сохранения направления движения выполнены безупречно.

Сняли. Монтируем. Проверяем результат на экране. А он – неутешительный: стык «гладким» не получился. Придется анализировать впечатление от экспериментального просмотра. Сно-

ва стрелками и точками обозначим на раскадровке движущиеся и неподвижные участки кадров.

В первом кадре фигура водителя занимает примерно четверть площади экрана. Остальная часть – три четверти – занята движущейся массой.

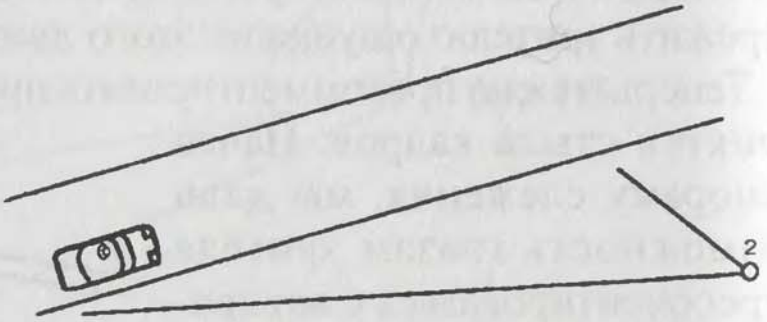


Рис. 96

Во втором – движущаяся масса занимает только одну тридцать шестую часть площади ограниченной рамкой, но перемещается в обратном направлении. По сути дела, второй кадр можно считать содержащим неподвижное изображение (рис. 97).

При таком соединении кадров глаза зрителя неизбежно будут вынуждены производить после появления второго кадра крайне неприятную для них перестройку: с восприятия движения на восприятие статичного изображения, а потом еще приноравливаться к слежению за объектом в обратном направлении.

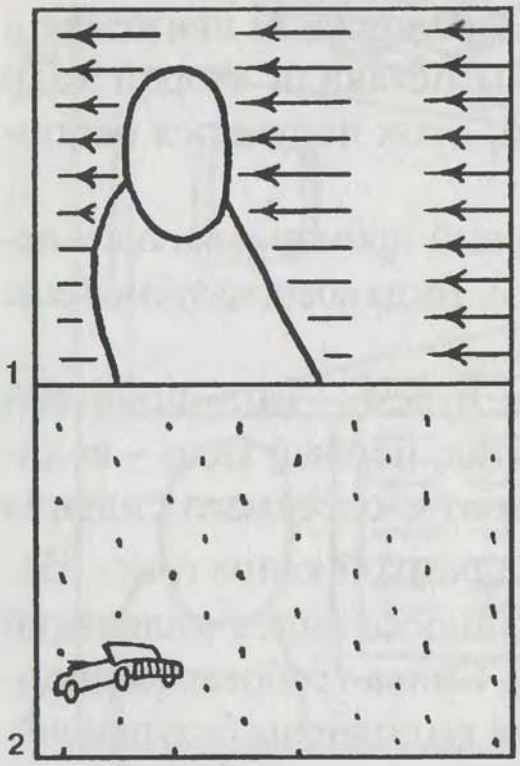


Рис. 97

Наше зрительное восприятие обладает некоторой инерцией, что сравнимо с инерцией физических тел. Эффект стыка наполненного движением кадра с кадром, в котором отсутствует движение, сравним с трюком, который сотни раз использовался в кино. Бежит человек в открытую дверь и не подозревает, что на его пути прозрачное, незаметное для него стекло. Исполнитель трюка обязательно очень больно ударится о неподвижную преграду. Он не ожидал, что на его пути ока-

жется стеклянная дверь. И статичный кадр для зрителя после динамичного – тоже неприятная неожиданность.

Монтаж двух кадров с водителем на сиденье и с автомашиной на дороге как раз произведет эффект столкновения бегущего с неподвижным предметом, но только жертвой столкновения окажется наше восприятие. Как же в этом случае наилучшим образом найти выход из положения?

Вариантов «лечения» такой убогой съемки, как всегда, – несколько. Назовем только два.

Для создания комфортности восприятия стыка можно несколько изменить точку съемки второго кадра, его композицию и прием. Аппарат перенести подальше от шоссе, чтобы снимать автомобиль двигающимся поперек кадра. А начать монтаж кадра – прямо с панорамы слежения за машиной. Тогда движение фона за кабриолетом будет точно совпадать по направлению с движением фона за фигурой шофера в первом кадре. Следует только предусмотреть совпадение темпа или скоростей движения фонов. При значительном удалении камеры от автомобиля скорость движущейся массы может оказаться слишком медленной, и тогда зритель все-таки «споткнется» на стыке кадров. Чтобы избежать ошибки, лучше снять несколько дублей-вариантов объективами с разными фокусными расстояниями.

Второй вариант. В первом кадре, в его конце, сделать панораму с водителя на спидометр, стрелка которого указывает на цифру «120». Таким образом, мы получим завершение плана в виде статичного изображения. А оно без проблем обеспечит «чистый» переход к кадру, снятому первоначально по схеме на рис. 96.

И, наконец, самый яркий пример для иллюстрации принципа монтажа по направлению основной движущейся массы в кадре. В нем предельно отчетливо проступает суть этого принципа.

По причине отсутствия образования иногда молодые «режиссеры» пытаются поставить в монтаже одну за другой две панорамы, снятые с движением камеры в противоположных направлениях (рис. 98).

Ничего более варварского для зрительного восприятия с экрана придумать невозможно. А если идут на экране подряд два стыка трех панорам с разными направлениями движения, то

почти с гарантией можно сказать, что эффект такого монтажа будет равен воздействию рвотного порошка.

Чтобы не «бросать» дорогого зрителя из стороны в сторону, как на гонках автомобилей по серпантину, в кино, еще на заре его развития, был отработан простейший прием съемки. Всякую панораму оператор обязательно снимает, начиная ее со статики и заканчивая статикой. Две секунды в начале кадра, и столько же в его конце без движения. Так обычно выполняется съемка любой панорамы, независимо от будущего монтажа.

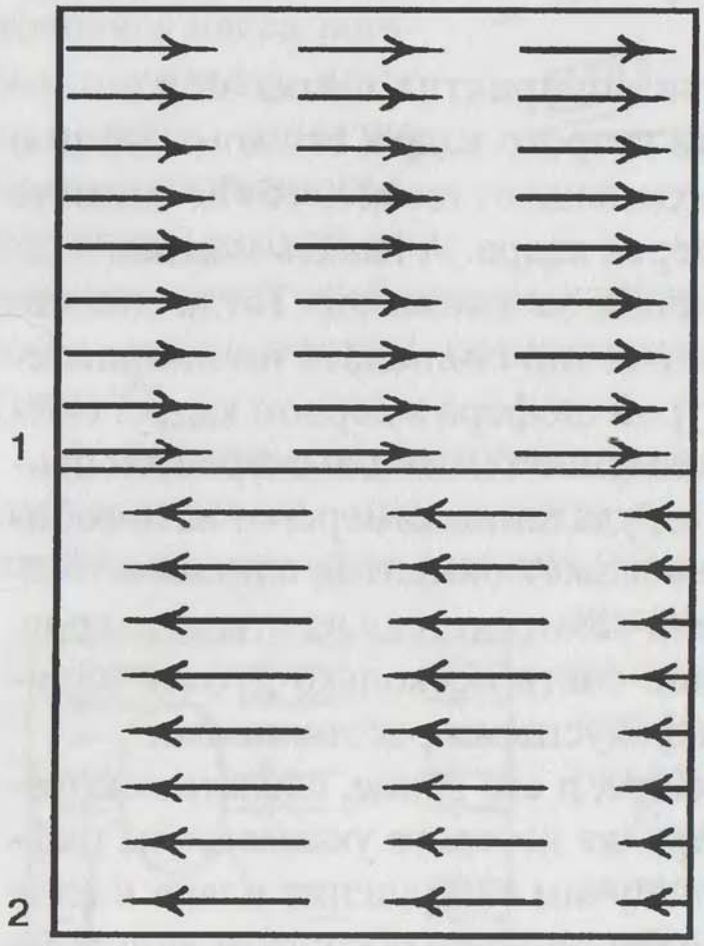


Рис. 98

Только в этом случае у режиссера появляется определенная свобода выбора наиболее интересного монтажного решения. У него, что называется, развязаны руки для поиска выразительного монтажного хода. Он может смонтировать любой статичный кадр со статичным началом панорамы, а после завершения панорамы на остановке изображения снова поставить статичный кадр. В другом варианте имеет право отрезать начальные статичные куски и концы на всех планах, если они сняты в одном направлении, и соединить их между собой, как продолжение обзора, например, какой-то местности и т.д.

Монтаж по движению основной массы в кадре – один из самых распространенных видов соединения двух кусков в экранном творчестве. В общем случае для обеспечения комфортности соединения планов с движением необходимо выполнить несколько простых условий.

1. Чтобы направления движущихся масс в соседних кадрах совпадали или имели близкие векторные значения.

2. Чтобы при монтаже кадра с полностью статичным изображением, с кадром, в котором имеется движущаяся масса, эта масса занимала менее одной трети или даже четверти площади всего изображения.

3. Чтобы скорость движения масс в смежных кадрах полностью совпадала или была достаточно близкой, т. е. темп движущейся части первого кадра не отличался от темпа движения в следующем.

Выполнение этих условий позволяет чрезвычайно эффектно монтировать, соединять между собой кадры с движением. И не только те, которые являются один продолжением другого по своему действию в сцене, но и те (что, не менее замечательно), которые совсем не связанные сюжетом, а объединены только мыслью автора. Иногда режиссеры и монтажеры пользуются инерционным свойством нашего зрения, чтобы соединить совершенно разные по содержанию кадры, но наполненные движением в одну сторону.

Например, можно смонтировать подряд план несущегося поезда, план стремительно движущегося в ту же сторону автомобиля, кадр с героем, скачущим на коне в том же направлении, план пролетающего самолета и план бегущего по полю или по лесу того же персонажа. Для зрителя все пять кадров, 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, последовательный монтаж этих кадров донесет до зрителя мысль о том, что герой долго и настойчиво добирался к своей цели. Здесь нужно только оговорить еще одно обстоятельство, предусмотренное этим принципом: движущаяся на экране масса должна из плана в план занимать примерно равные площади кадра.

Можно воспользоваться данным принципом иначе и более элегантно. Снять движение разных объектов в одном направлении в статичных кадрах и смонтировать их так, чтобы движение одного объекта как бы продолжало или даже частично повторяло движение другого в следующем плане. Но опять нужно по-

мнить о том, что площадь, занятая в соседних кадрах движением, должна быть примерно одинаковой.

Обычно такое монтажное решение очень эффектно смотрится на экране. Несколько подобных примеров можно найти в фильме Ю. Озерова «О, спорт, ты — мир!» про Олимпиаду в Москве. Монтаж «движения» с «движением» широко используется в рекламных клипах.

Все десять принципов монтажа составляют всего лишь азы профессионального мастерства режиссеров, операторов и монтажеров в их экранном творчестве. Но без знания этих принципов невозможно грамотно и достойно осуществлять ни одну съемку в кино или на телевидении и невозможно элегантно смонтировать какой-либо фильм или передачу.

МНОЖЕСТВЕННАЯ КОМПОЗИЦИЯ ПОЛИКАДР

Эпоха деления экранного творчества на специфические виды: кино, видео или телевидение – кончилась!

Появление в магазинах бытовых установок домашнего электронного кино, внедрение телевидения высокой четкости и показ на больших экранах кинотеатров фильмов и передач с электронного носителя, словно с кинопленки и без потерь качества изображения, растерло в пыль различия между ними. И как бы ни старались «патриоты» той или другой разновидности массовой экранной коммуникации доказать свою исключительность или обособленность друг от друга, им это уже не удастся. Объединяющее начало всех видов – ***экран***. Он доказал, что экранное творчество, независимо от меры «патриотизма» подчиняется единым закономерностям природы общения со зрителем.

Стереофонический звук и большой экран пришли в дома и позволили принести в квартиры всю силу воздействия эффектов кино, а телевизионная продукция, как кино, начинает показываться в больших залах, и зритель даже не задумывается над

нимой проблемой различия кино и телевидения. А это значит, что и телевидение обладает теми же возможностями, нужно только уметь ими пользоваться. Хотя с первого момента появления малого голубого экрана было ясно, что различия носят технический, технологический и временный характер. Но это было понято далеко не всеми.

На телевидении в заставках и в новостях, на видео, в рекламных и песенных клипах зрителю постоянно предлагаются кадры с множественным изображением. Некоторые по незнанию называют такие кадры «мультипланами» или «мультикадрами». Но у них есть точное название, появившееся и утвердившееся в кино в 60-е годы: ***поликомпозиция, множественная композиция*** или ***поликадр***. Оказывается, весь опыт кинематографа и знания, добытые в 60-х годах прошлого столетия, сегодня вызваны жизнью к действию.

Приставка «поли» пришла в русский язык из греческого. «Поли» на языке эллинов означает «полюс», «весьма», «намного», «самый», «очень» и в отдельных случаях передает значение множественности. Но в русской словесности окончательно приобрело смысловой оттенок множественности, и мы по-другому ее не воспринимаем.

По-английски кадр, сложенный из нескольких изобразительных кусков, называется «multiple shot» – составной, сложенный из частей, множественный кадр. А читается как «малтипл шот», но совсем не – «мультиплан».

Долгое время развитие и массовое применение поликадров на телевидении сдерживалось малыми размерами экрана и недостаточной четкостью изображения, хотя электронная технология позволяла пользоваться этим выразительным средством уже давно.

Автор учебника, ваш покорный слуга, сделал седьмой по счету в нашей стране полиэкранный фильм в 1963 году, а первый поликадр в русском кино появился аж в 1915-м в фильме Якова Протазанова «Драма на даче».

А теперь возьмемся за дело!

Поликадр – пробный камень, на котором проверяется профессионализм режиссера. При его создании творцу приходится

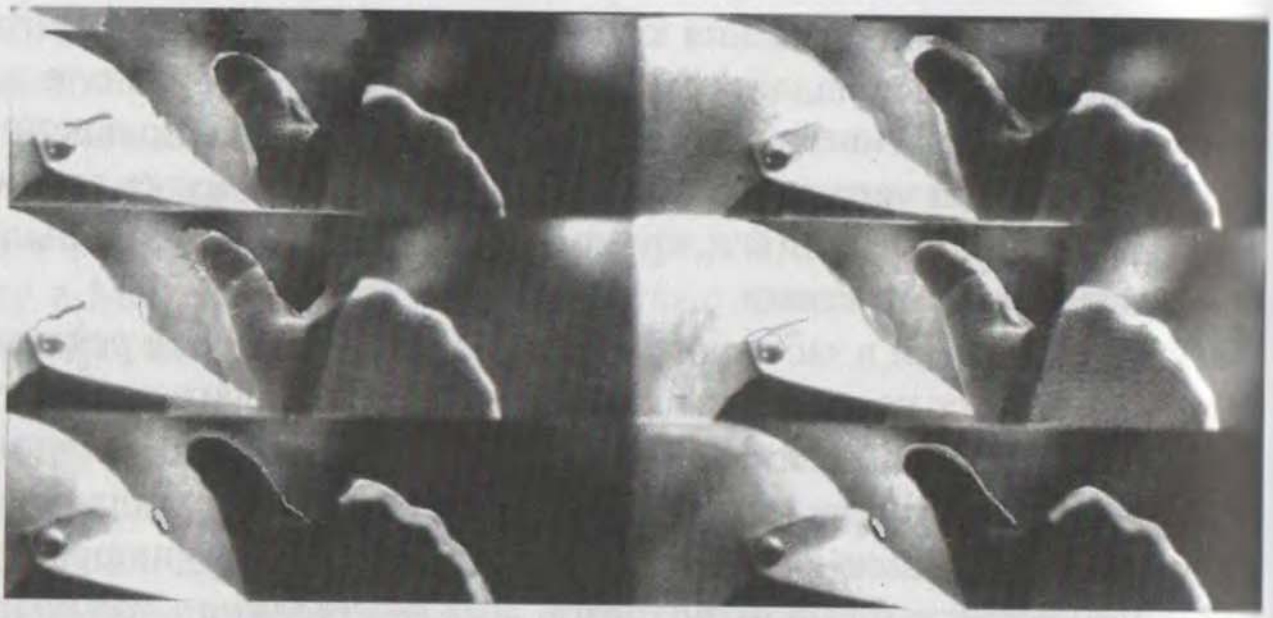


Рис. 99

учитывать чуть ли ни все десять принципов межкадрового монтажа изображения одновременно. Но давайте не будем забывать сложившуюся традицию: сначала вопрос.

Можно ли отнести кадр из фильма «Большой приз» режиссера Дж. Франкенхеймера в разряд поликадров (рис. 99)?

Ни в коем случае, ни при каких обстоятельствах!

А кадр из фильма режиссера К. Домбровского (рис. 100)? (В экспериментальном кино были даже такие формы экрана).

Можно рассматривать как поликадр, но с большим трудом и с большой натяжкой.

Дело в том, что первый «поликадр» (рис. 99) получен с помощью множительной линзы. Все составляющие его кадры являются точной копией с одного и того же плана. То же самое можно получить, ис-

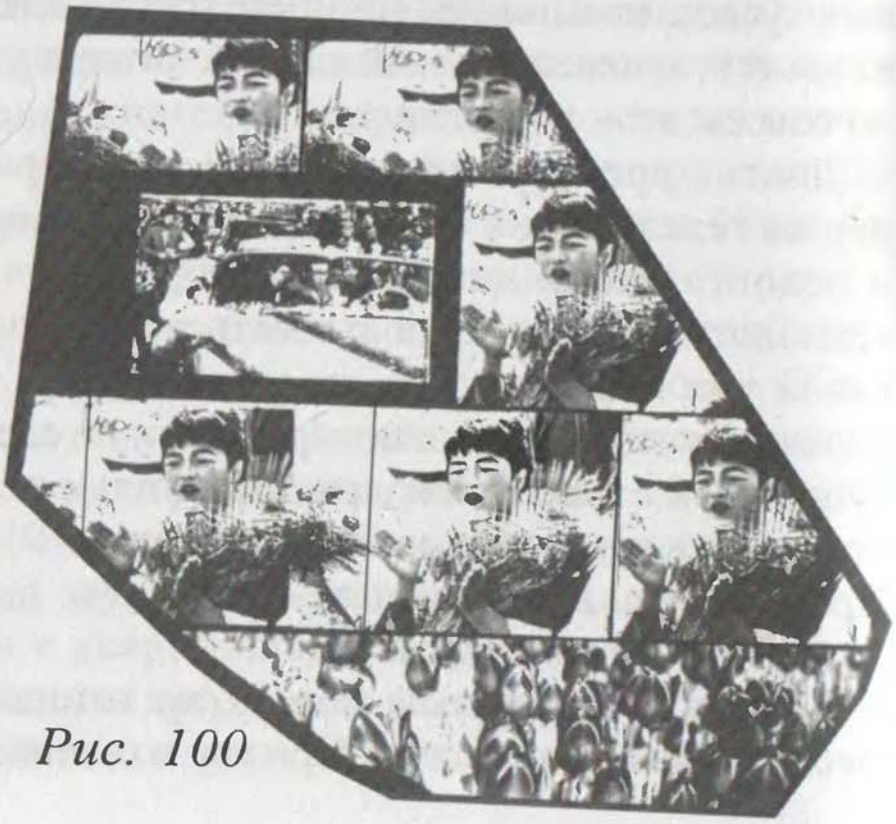


Рис. 100

пользуя спецэффекты компьютера. Этот прием хорошо известен в кино и применяется он тогда, когда режиссер хочет показать на экране, как в глазах крепко подвыпившего человека выглядит действительность или собеседник. Двоится, троится или шестерится. Добавление на экране к одному кадру, в котором мы видим шлем гонщика и руку с поднятым вверх большим пальцем, еще пяти копий этого же кадра только с разной степенью контраста нисколько не меняет и не расширяет содержание поликомпозиции. Говоря в другой терминологии, – не увеличивает информацию, не прибавляет ничего нового. И это – принципиально!

Сопоставление идентичных кадров между собой не может, не способно породить новый смысл, дополнительную информацию. Сколько бы раз вы ни множили единицу на другие единицы, вы все равно в итоге получите после знака равенства ту же самую единицу!

Следовательно, для того, чтобы ваша множественная композиция могла претендовать на звание «поликадр»,– и это необходимо знать твердо,– нужно сопоставить, включить в композицию кадры разного содержания. Только в этом случае может народиться новый смысл композиции, произойдет расширение ее содержания благодаря сопоставлению двух или нескольких кадров, двух или более квантов информации.

Первый вывод. Если режиссер задумал создать множественный кадр, он должен, прежде всего, ответить сам себе на вопрос: что он хочет «сказать» зрителю этим кадром, что он хочет выразить, какая мысль заложена им в эту множественную композицию. А возможности у полиизображения для выражения разных идей, и даже самых сложных по своей сути, – почти не ограничены. Они манят и привлекают к себе.

В обычном монтаже кадры и их содержание сопоставляются зрителем последовательно. Смысл второго как бы накладывается на смысл первого, отчего рождается новое содержание, дополнительная информация, которая не заключена ни в первом, ни во втором кадрах отдельно.

В поликадре сопоставление тоже может происходить и последовательно, но с равным правом оно может быть выполнено

одновременно. Последовательно – это значит, что режиссер предлагает зрителю сначала увидеть и осознать одну составляющую часть будущей поликомпозиции, и только потом с разрывом во времени – вторую, когда первая еще остается на экране.

Одновременно – это значит, что два или более кадров множественной композиции предлагается осмотреть и осознать зрителю сразу, одномоментно. Такой вариант – каждый день на телеэкранах.

Этот вариант предполагает наличие самых жестких профессиональных требований к такого рода поликадрам и их создателям. Восприятие таких композиций находится на грани предельных психофизиологических возможностей человека, а поликадр предоставляет творцам все условия для того, чтобы их далеко перешагнуть. Тут-то и возникает потребность в знаниях: как и на каких принципах строится множественное изображение в кадре.

А принципы все те же. Но они требуют дополнительного разъяснения.

Чтобы создать зрителю необходимые предпосылки комфортного восприятия таких кадров, режиссеру следует предварительно продумать маршрут осмотра или, что – то же самое, последовательность восприятия отдельных составляющих такого кадра и представить композицию зрителю на экране в форме, которая собирает, а не рассеивает его внимание.

Наше зрение и зрительное восприятие устроены так, что после одномоментного «фотографирования» всего предложенного на экране, через доли секунды зритель стремится определить, с чего начать последовательный осмотр композиции. Последовательный осмотр является главным в процессе получения зрительной информации. Последовательно мы наблюдаем окружающую действительность, последовательно осматриваем произведения живописи и т.д.

К сожалению, в большинстве случаев режиссеры современной теле- и видеопродукции над такой задачей просто не задумываются. Построил какую-то поликомпозицию какой-то режиссер и думает про себя: «Я – новатор! Я открыл нечто новое!». И непомерная гордость затмевает его рассудок. А бедные зрители каждый день видят на экранах умопомрачительные и бессвяз-

ные «навороты» из множества кусков, которые вынуждены пропускать «мимо глаз», потому что разобраться в них невозможно, а, следовательно, невозможно понять смысл и воспринять эмоционально. «Чудят там эти режиссеры... Ну и пусть чудят. А я буду смотреть только то, что мне нужно и что можно понять»,– рассуждают рядовые зрители у телеэкранов.

Однако поликомпозицию можно выстроить весьма осмысленно и удивительно эффектно.

Великие живописцы от Рафаэля до Малевича всегда строили композиции своих произведений с учетом последовательного осмотра зрителем. Это закладывалось ими в композиционный прием, ибо другого метода получения информации в изобразительной форме у зрителя просто нет. Триптих в живописи и житие святых в иконописи – тоже поликомпозиция.

Второй вывод. Если вы предлагаете зрителю одномоментно воспринять поликадр, позаботьтесь о том, чтобы он понял, по какому маршруту ему вести осмотр сложной изобразительной структуры. Для этого есть целый набор приемов. Но в любом случае уже первый элемент должен содержать в себе акцент, чтобы привлечь интерес, чтобы зритель понял, с чего начать.

Третий вывод. Принципиальный момент в построении поликомпозиции – умение собрать, сконцентрировать внимание зрителя на вашем сложном изображении, а не отпугнуть откровенной бессистемностью.

Начнем с того, как в обыденной жизни человек воспринимает пространство и как такое восприятие отображается на плоскости. Принципы построения перспективы хорошо известны всем художникам и архитекторам (рис. 101).

Первое построение перспективы на примере куба можно назвать открытым пространством, а второе – замкнутым. Когда мы смотрим на дом на улице, то он нам представляется в первом варианте построения, а когда мы входим в какое-то помещение, то оно в нашем восприятии отображается по принципам построения замкнутого пространства. Как в театре, сцена – это большая комната, но без четвертой стены.

На экране, в черной рамке, может быть заключено как то, так и другое пространство. Психология и опыт говорят, что сходя-

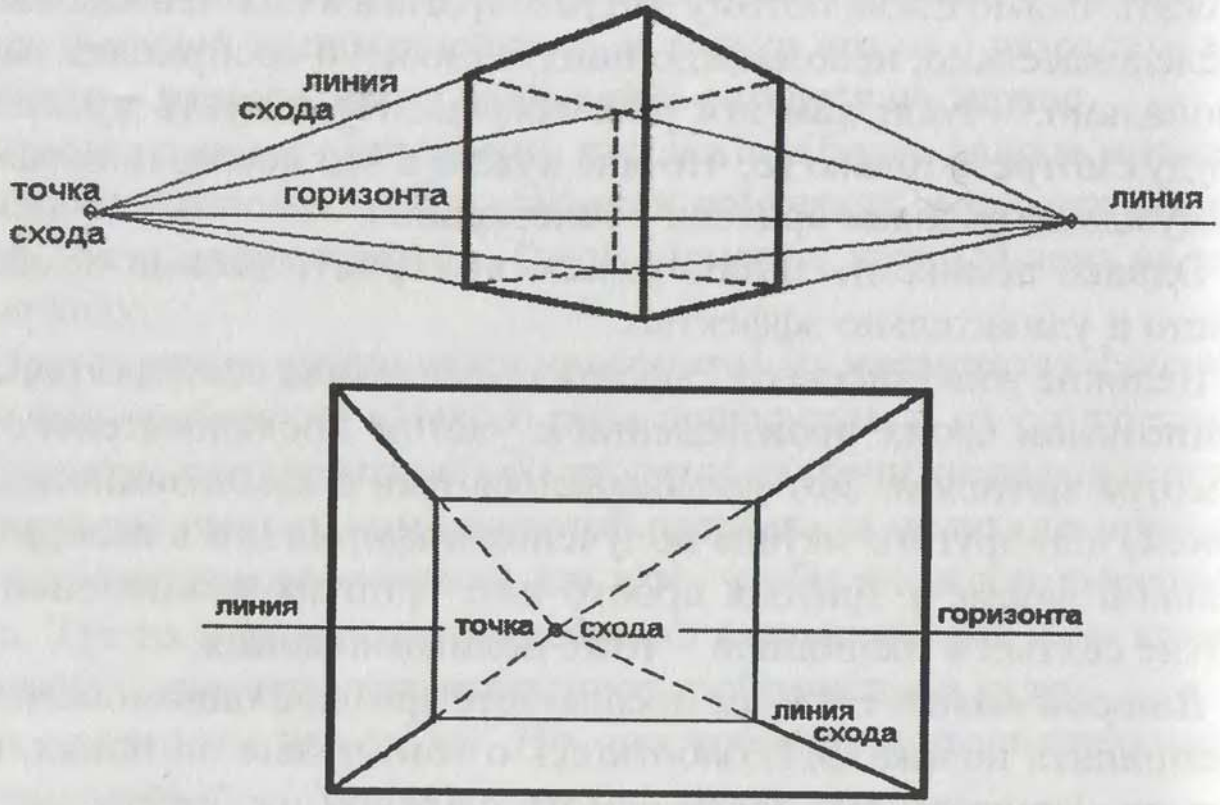


Рис. 101

щиеся к мнимой точке линии пространства собирают, концентрируют, активизируют внимание воспринимающего (нижнее построение). Расходящиеся линии перспективы (первый принцип построения) рассеивают, «разваливают» активность восприятия.

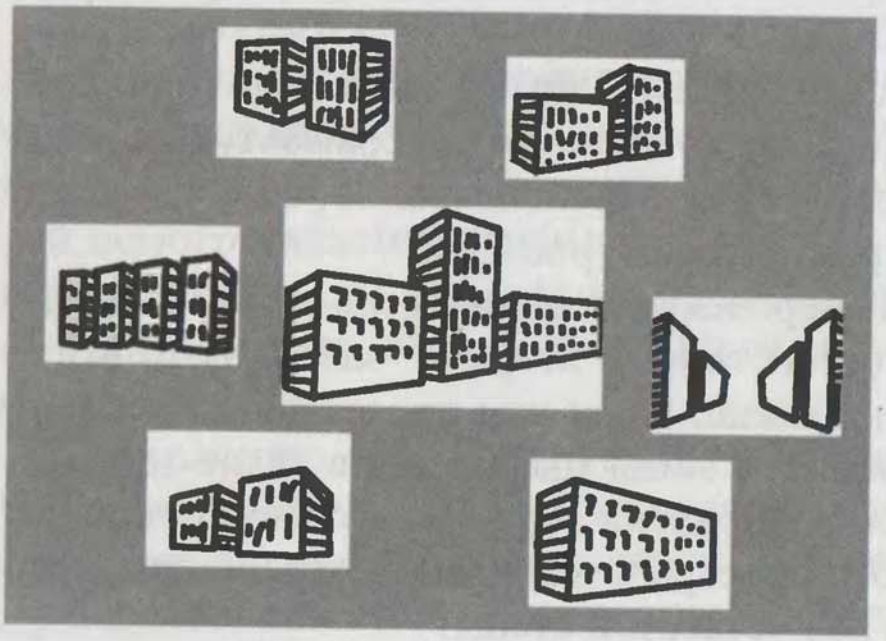


Рис. 102

Чтобы убедиться в этом утверждении, со зрителями был даже проведен эксперимент. Для просмотра были предложены два варианта построения семиэкранной композиции (рис.102, 103). Были сняты улицы разных городов, по которым идет герой.

После просмотра все зрители без исключения отметили в своих анкетах, что второй вариант воспринимался легче, эффектней, эмоциональней. Отсюда вывод: для зрителя в композиции множественного кадра нужно обязательно стремиться создать иллюзию замкнутого пространства внутри его общей рамки независимо от количества самостоятельных элементов композиции и места, где проводилась съемка. Если один кадр был снят на Камчатке, а второй – в Париже, если первый – в Бразилии, а другой – в Калифорнии, – в любом случае мнимые линии схода объектов в этих пространствах должны быть при монтаже направлены куда-то почти в одну точку на экране.

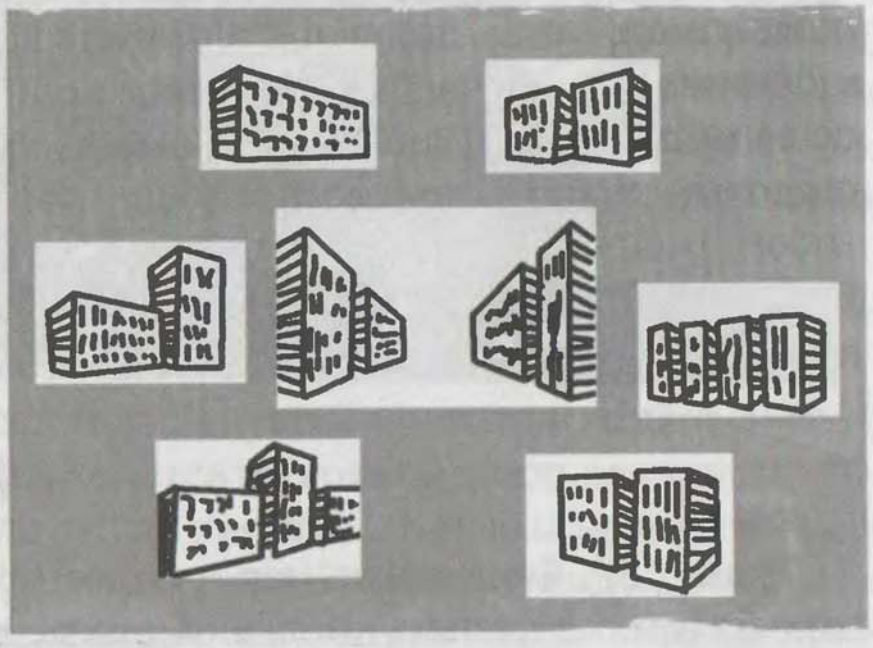


Рис. 103

Режиссер А. Шеин в фильме «Наш марш» поступает именно по этому принципу. Он переносит второй принцип межкадрового монтажа «по ориентации в пространстве» на конструирование множественного изображения и добивается тем самым выражения нужного ему смысла и простоты восприятия этого смысла. (рис. 104).

В то время как народные массы вышли на улицы с требованиями «Долой правительство!», министры этого временного правительства в Петрограде по телефону решали, что следует предпринять. Лицо говорящего в микрофон находится в левой части кадра и обращено к слушающему, а наушник слушающего «смотрит» в сторону микрофона, как бы подтверждая, что первый обращается ко второму, а второй слышит первого. Их линия взаимодействия проходит прямо через экран. Они на переднем плане. А центр композиции «проваливается» в глубину, создавая тот самый эффект второго варианта построения перспективы.

Как бы мы сегодня ни относились к минувшим событиям в России, отображенным в кадре, с точки зрения профессии данная композиция выглядит безупречно.

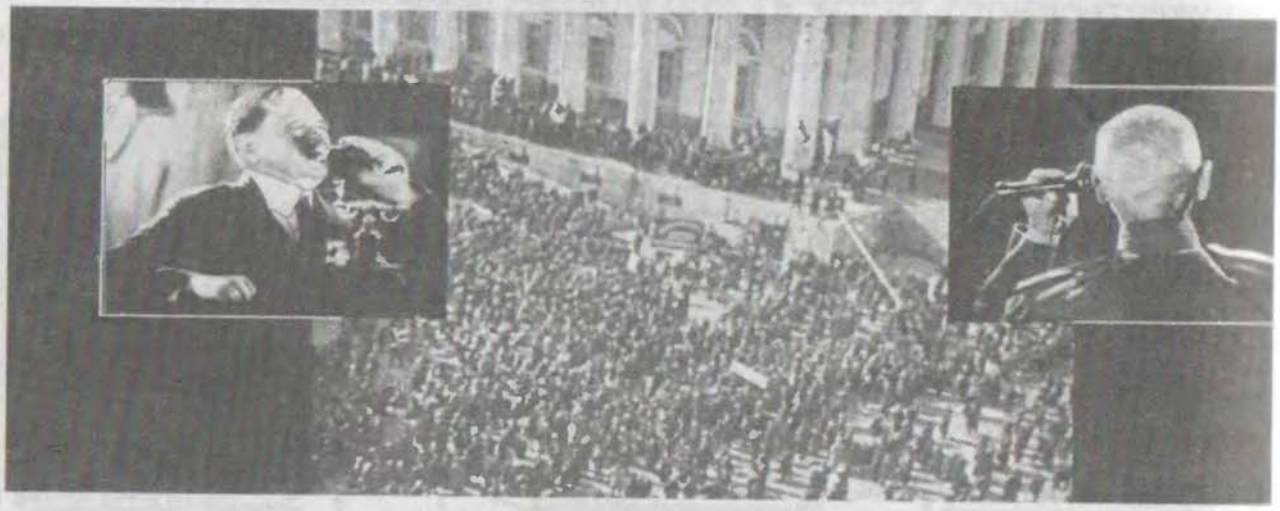


Рис. 104

Однако Дж. Франкенхеймер в более простой композиции в кадре из того же фильма «Большой приз», допускает элементарную ошибку (рис. 105).

По содержанию и развитию хода сюжета ему нужно было показать как два героя наблюдают за ходом гонок. Наблюдают,

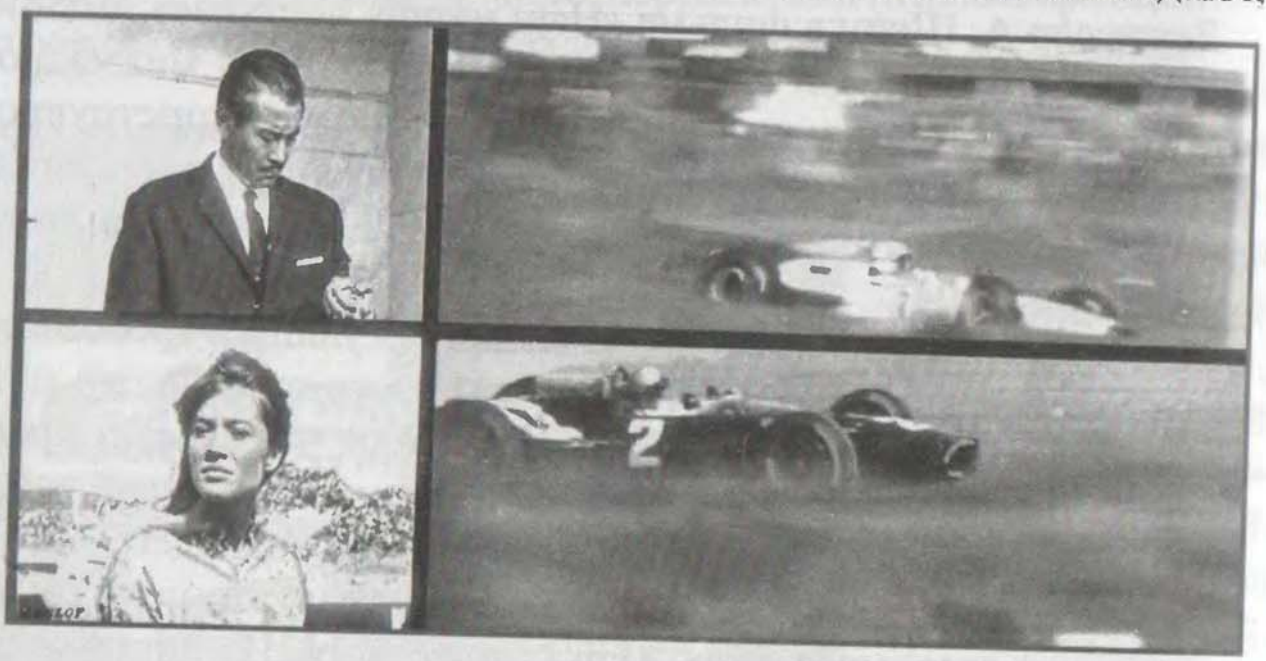


Рис. 105

но делают это по-разному.

«Верхнему» важны отыгранные у соперника секунды, а героиня переживает за жизнь своего возлюбленного. Во время

гонок пошел дождь, и чрезмерно возросла опасность вылететь с трассы на повороте при скорости больше 200 км/час. Ей не нужна победа любимого человека, ей дороже его жизнь, и больше ее ничто не интересует.

Но на экране получилось совсем наоборот. Хозяин клуба с секундомером смотрит в сторону движущейся машины. Его внимание там, где идет борьба. А героиня наоборот отвернулась от трассы гонок, и ее интерес сосредоточился на чем-то совсем ином за рамками поликадра. В конечном итоге режиссер не достиг выражения того смысла, который он намеревался передать зрителю.

Теперь обратимся к примерам из повседневной практики телевидения.

Идет передача новостей. Ведущий из студии задает вопрос журналисту, который находится на прямой связи на другом конце Света. На экране двуптих (рис. 106). Как вам нравится такое общение двух людей, которые, разговаривая между, собой и не считают нужным смотреть друг на друга, а глядят стеклянными глазами на зрителя? Думаю, что такой нелепый кадр не сможет доставить зрителю удовольствие! Есть ли выход из этого «сложного» положения?

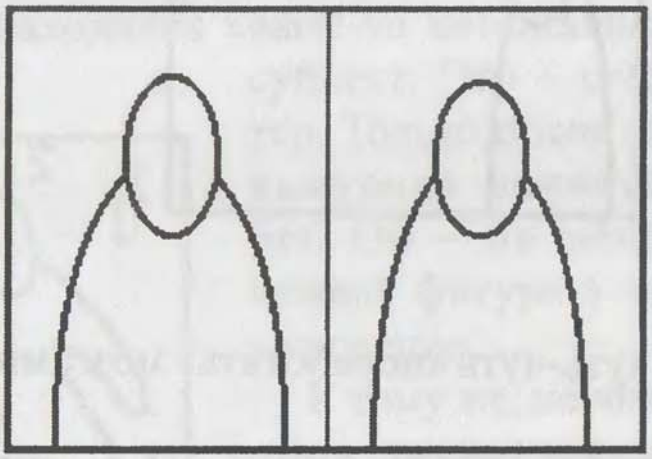


Рис. 106

Конечно, есть, если вы знаете десять принципов межкадрового монтажа!

На экране для зрителя нужно создать иллюзию прямого общения, как будто ведущего и журналиста не разделяет гигантское расстояние, а они находятся рядом. Для этого следует предварительно договориться между собой режиссерам и операторам и в студии и за тридевять земель, что ведущий, к примеру, будет смотреть при съемке вправо от камеры на ассистента или на монитор на уровне глаз, а журналист – влево от аппарата на стоящего рядом помощника, как показано на рис. 107.

Если съемка идет по указанной схеме, то совмещение двух кадров для передачи в эфир не составит никакого труда (рис. 108).

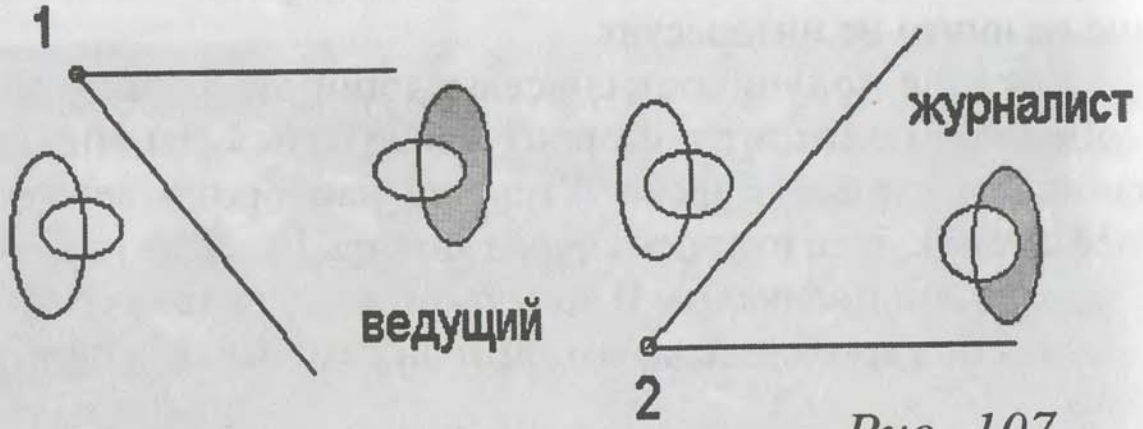


Рис. 107

Зритель получит привычную для него форму «упаковки» зрительной информации. Но для этого, конечно, предварительно следу-

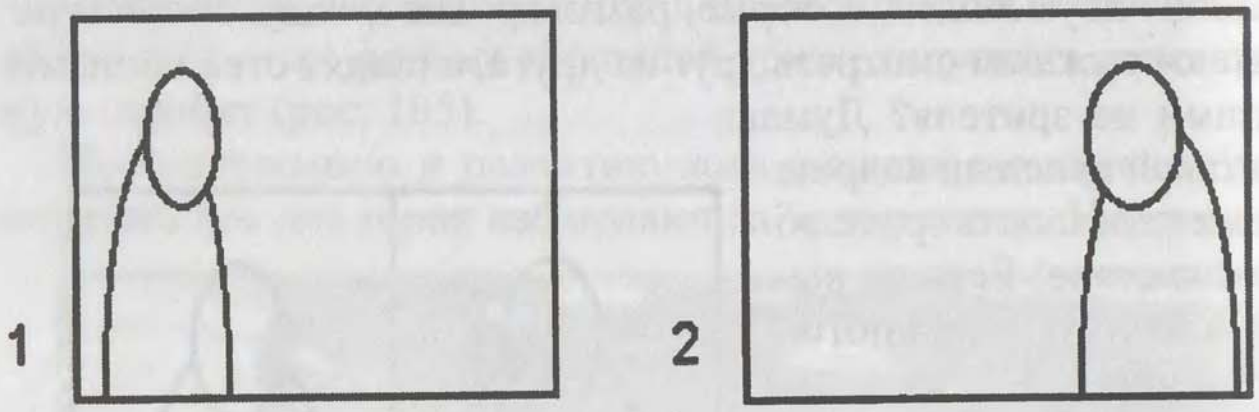


Рис. 108

ет чуть-чуть «поработать» мозгами (рис 109).

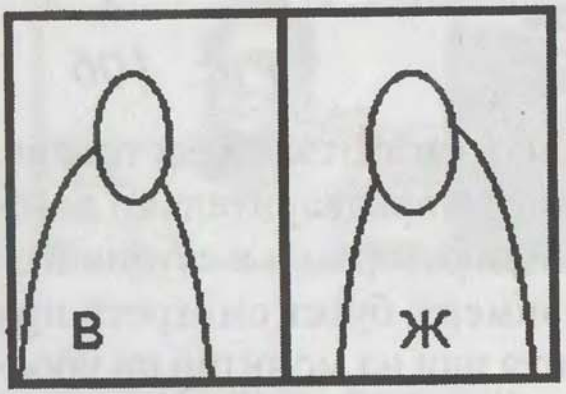


Рис. 109

Режиссеры других каналов шли несколько иным путем, но профессионально полностью оправданным. В первом кадре они снимали ведущего, который смотрит на экран монитора или на большой жидкокристаллический экран в студии. А во втором – предлагали зрителю средний план журналис-

та в фас, как бы снятого с точки зрения ведущего (рис. 110). Но когда в студии появляются уже два экрана рядом, то очень хочется смеяться.

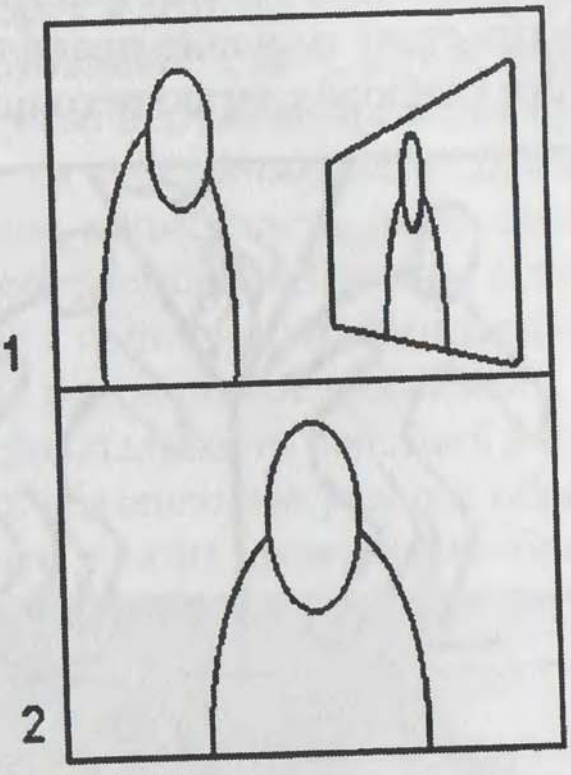


Рис. 110

Еще пример из передач с Олимпийских игр в Нагано. Показываются забеги конькобежцев. Пока бегуны стоят на старте, их можно разглядеть, запомнить кто в каком костюме, чтобы потом проще было различать во время бега. К тому же старт – напряженный и ответственный момент для спортсменов. И режиссер нам показывает двойную композицию (рис. 111).

Сразу отдадим ему должное – такой кадр имеет полное право на существование.

Но... Но все ли уж так безупречно? Обратите внимание, что в углу правой части кадра находится какой-то непонятный субъект. Это – стартер. Только после его выстрела начнется бег. Он – не менее важная фигура в это мгновение.

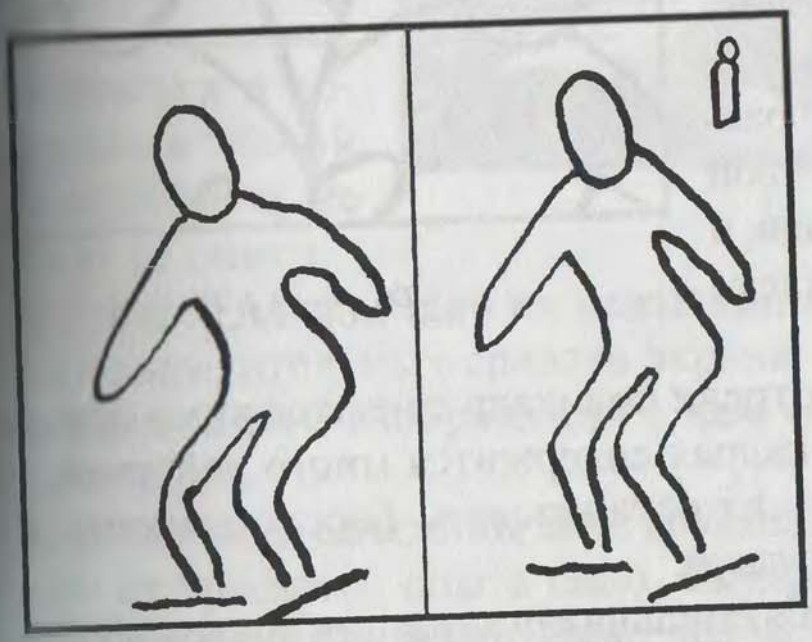


Рис. 111

К тому же, необходимо знать, что совмещение нескольких кадров в одном всегда ведет к уменьшению масштаба каждого из них. Даже на большом телевизионном экране зрителю не захочется

разглядывать мелкие фигурки людей, напрягая зрение. Поэтому возрастает значение правильного выбора крупности и композиции каждого слагающего поликомпозицию кадра. Совмещение, например, четырех крупных планов на экране будет более выразительным, чем совмещение четырех общих планов тех же самых объектов. Роль крупного плана, которого почему-то очень боятся у нас на телевидении, резко возрастает.

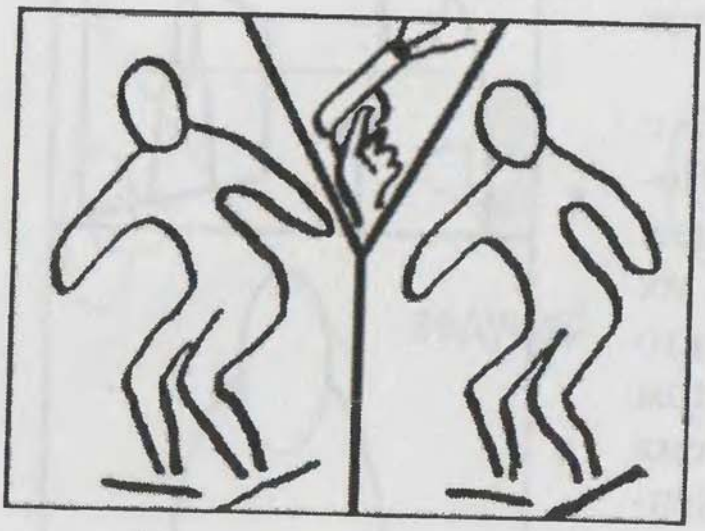


Рис. 112

Опираясь на такие постулаты, поликадр старта конькобежцев можно было бы создать по вкусу режиссера в одном из двух вариантов, как на рис. 112 и 113.

В момент, когда конькобежцы побегут, можно переходить к последовательному монтажу. (Автор продолжает предлагать вам преднамеренно небрежные раскадровки, чтобы побудить вас смелее браться за карандаш. В раскадровках вы проверяете свой замысел, свое воображение, и с их помощью объясняете свои задания коллегам).

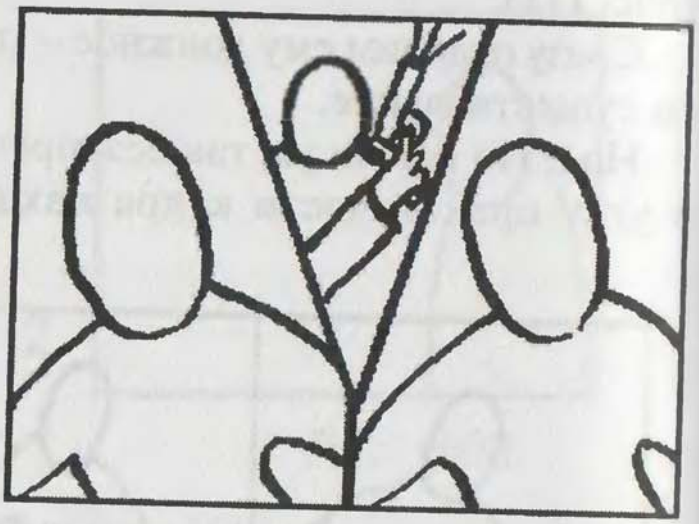


Рис. 113

Мы только что рассмотрели поликадр с несколькими образами действия. А когда в кадрах содержится много действий, то возникает необходимость их организовать. Бессистемность и в этом случае – подруга неудачи.

Четвертый вывод. Обязательна организация последовательности действий в частях кадра, составляющих композицию. В предложенном варианте этот принцип отчетливо проступает в композиции: налицо четко выраженная последовательность дей-

ствий. Бегуньи приготовились к старту, изготовились. Стартер сначала смотрит, как девушки приготовились к бегу, потом поднимает пистолет. В этот момент бегуньи неподвижны, а движущийся объект – пистолет – привлечет к себе внимание. Раздается выстрел. Дым и пламя, вылетевшие из пистолета, дают начало другому действию – движению спортсменок. Зритель, естественно, переключает свое внимание с одной части композиции на другие, в которых началось более интенсивное движение.

Организация в кадре четкой последовательности действий в составных частях поликомпозиции есть обязательное условие обеспечения комфортности и простоты восприятия сложного изображения с экрана.

Если вы задумали поликадр, в котором главное содержание выражено статично, а дополнительное – наполнено активным действием, то безошибочно можно предугадать, что зритель не сможет разобраться в содержании такой композиции и не поймет ее смысл.

Рис. 114

Крупный план – одно их важнейших и сильно воздействующих выразительных средств экрана. При конструировании множественного изображения о нем следует вспоминать как можно чаще.

И вот пример сочетания двух крупных планов в одной композиции из прошлого опыта кино. Скульптор-антрополог М. М. Герасимов лепит по черепу бюст человека, жившего под Владимиром 25 тысяч лет назад. Кадр из фильма А. Соколова «Встреча с далеким земляком» (114).

К использованию поликадра, как правило, лучше прибегать

тогда, когда необходимо выразить какую-то особую мысль автора или режиссера. Так поступил А. Шеин, когда хотел подчеркнуть роль Чапаева в кавалерийской атаке. Кадр из его фильма «Наш марш» (рис. 115).

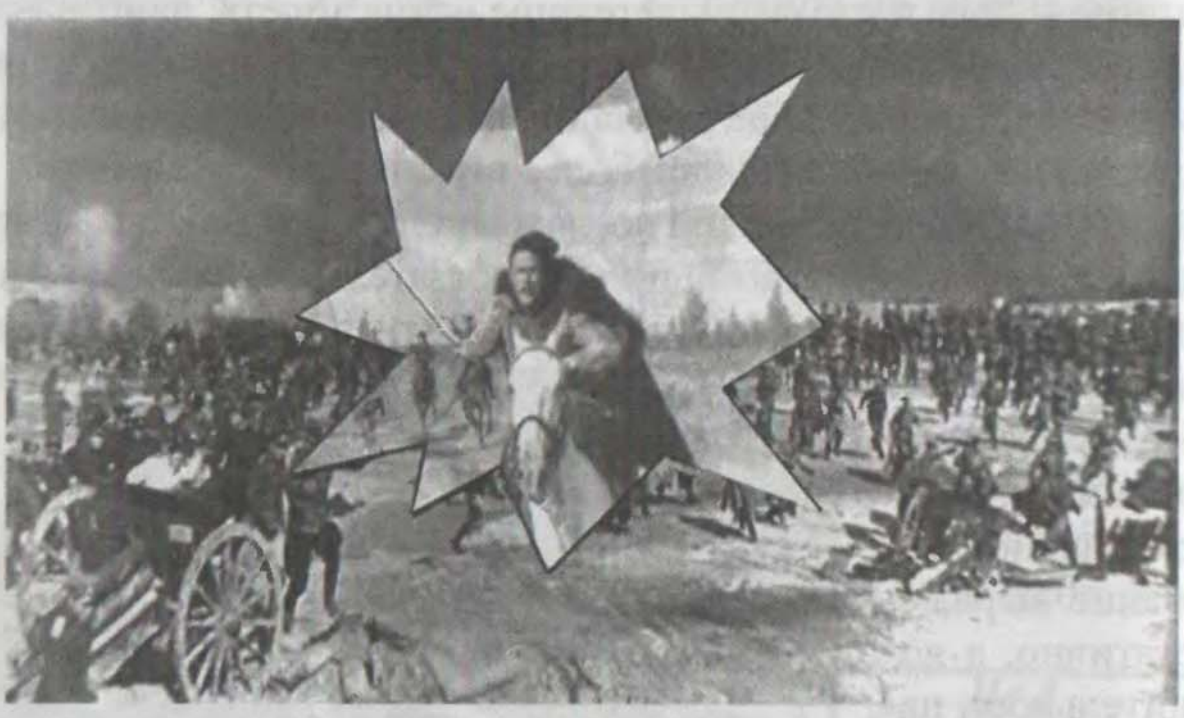


Рис. 115

В другом случае тому же режиссеру потребовалось выразить мысль о том, что фашистские захватчики в 1941 - 42 годах

Рис. 116

принесли на нашу землю кошмар войны. В этом примере мы сталкиваемся с так называемым «тематическим» монтажом. (О нем – более подробный разговор в следующей главе). Составляющие композицию кадры каждый по-своему отражают одну и ту же тему. В результате такого сопоставления рождается обобщенный образ войны.

Особую роль в этом кадре имеет рамка. Она подчеркивает, можно даже сказать – активизирует выражение мысли, заложенной автором в композицию. В то же время, ее рваные края обостряют эмоциональное переживание от восприятия. В каком-то смысле следует считать, что рамка в поликомпозиции способна нести зрителю смысл, стать составной частью содержания множественного кадра (рис.116).

Рамки, которые разделяют отдельные простые кадры в поликомпозиции, играют существенную роль не только с позиций смысла. Они позволяют зрителю быстрее и четче понять содержание каждой составной части, активизируют его внимание. Таким образом, разделительные линии внутри поликадра способны выполнять две задачи: эстетическую задачу, и задачу выражения определенного смысла. Разберем это еще на одном примере.

Допустим, для документального фильма или передачи нам необходимо создать кадр, который будет рассказывать о том, как врачи крупного города собираются на митинг, потому что им полгода не платят зарплату в государственных поликлиниках и больницах.

Решим, что мы воспользуемся трехкадровой композицией. В центральном кадре у нас снята группа врачей, которые уже подходят к площади (рис. 117). Чтобы оставить место для двух других кадров, ограничим центральную часть основного вертикальными рамками. Кадр первый.

Дальше можно проверить как будет выглядеть главный кадр поликомпозиции и отсечь все, оказавшееся за двумя вертикальными полосами. Рассмотрение и восприятие такой промежуточной композиции не вызывает вопросов. Но пока все логично. Кадр второй.

Но дальше следует принять решение: оставляем эти рамки

или убираем? Попробуем вариант без рамок (рис. 117, кадр 3).

Даже на рисунке, а не только на экране возникает ощущение, что группа как-то повисла в воздухе, потеряла опору и стала даже ирреальной.

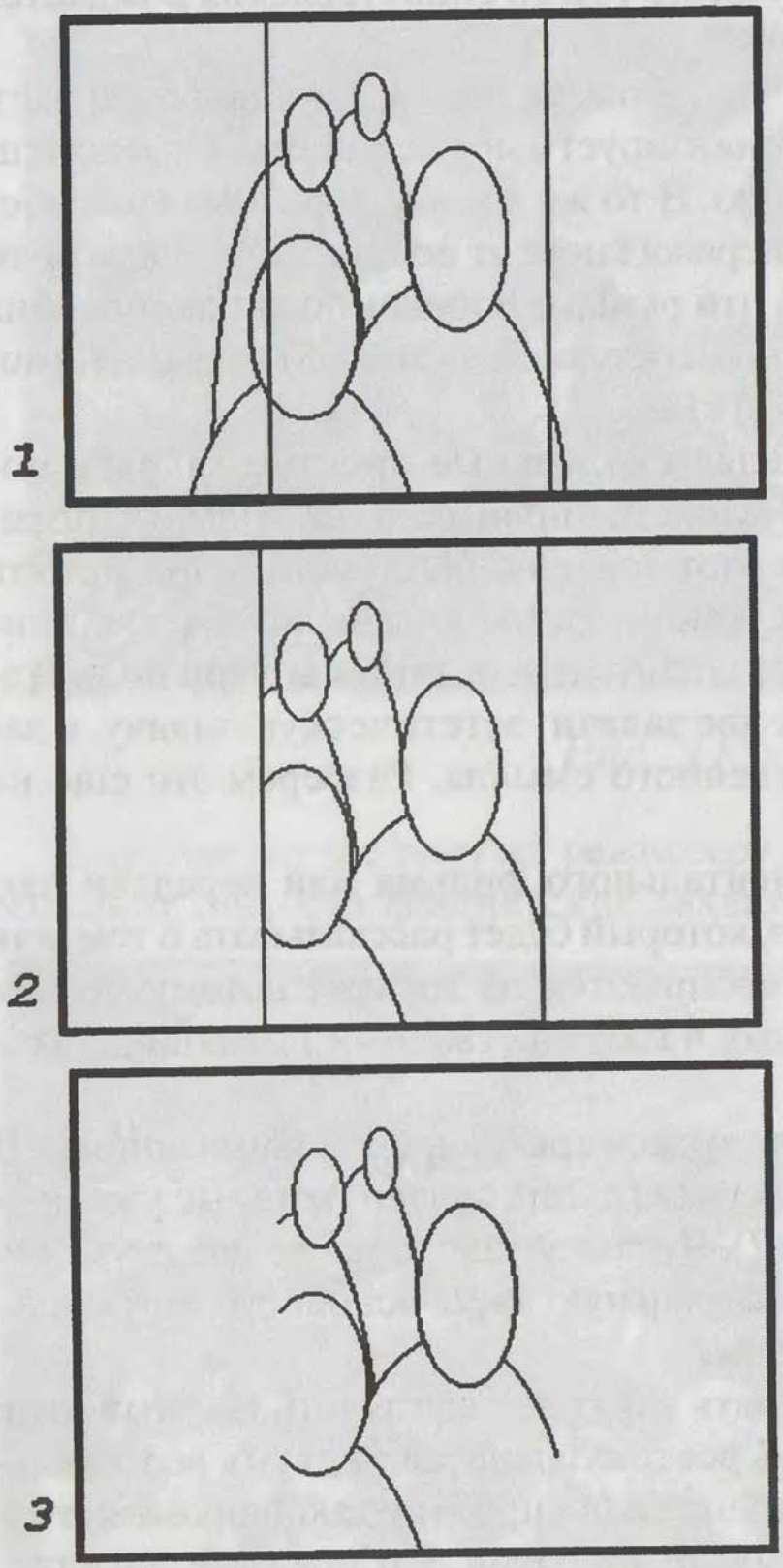


Рис. 117

Но продолжим эксперимент. Снимем один из боковых кадров (рис. 118). Такая композиция в отдельном кадре любому оператору покажется уродливой, если он не знает и не представляет себе поликадр целиком. Будем считать, что ваш оператор – человек способный и может себе представить целое по частям. Пустая часть кадра заполнена чем-то малозначительным и не интересующим нас.

Именно так лучше снять кадр-заготовку, чтобы потом не страдать на монтаже. Кадр четвертый.

Аналогично, в мнимо убогой композиции лучше снять и третью, правую заготовку поликадра.

Наступил момент монтажа. Прибавим к центральному кад-

ру оба боковые, в которых некоторые участники митинга еще только на подходе к главной площади, где-то на прилегающих улицах. Все они движутся в направлении на камеру и несколько к центру. Однако пока оставим разделительные рамки и посмотрим, что получилось (рис. 118, кадр 5).

Композиция поликадра приобрела стройность и цельность. И, самое главное, стала нести мысль, что с разных концов города на центральную площадь стекаются люди для выражения своего протеста.

Однако продолжим эксперимент и уберем разделительные рамки. Кадр 6. Впечатление от восприятия резко изменилось. Группа врачей в центральной части поликадра получилась повисшей в каком-то непонятном пространстве.

Фигуры в боковых кадрах устремились вообще непонятно куда, стали наезжать на фигуры в центральной части. Композиция приобрела совершенно иной характер. Это уже не триптих, а кадр с изуродованным пространством, противоречащий изначальным требованиям документа-

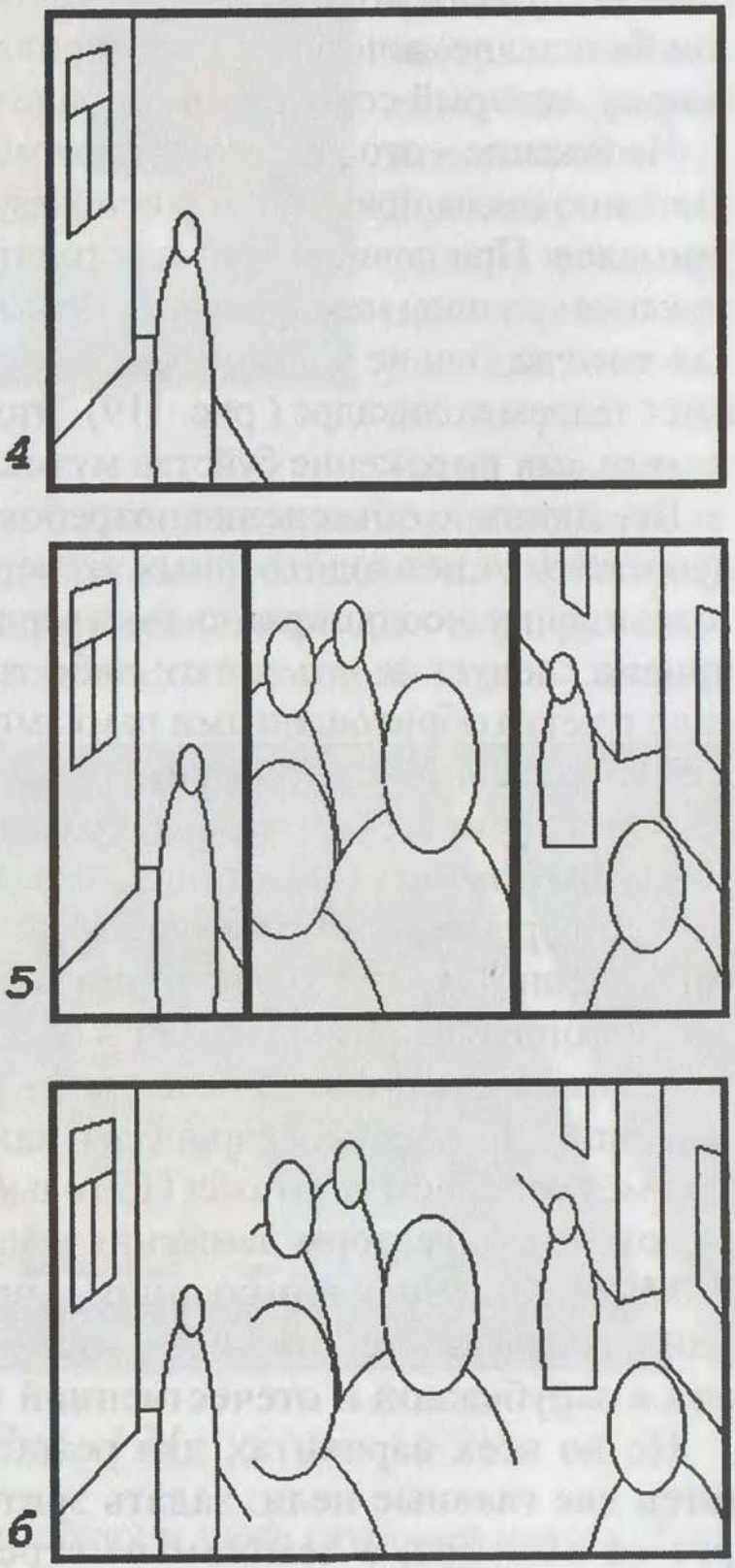


Рис. 118

лизма. Весьма сомнительно, что такой комбинированный кадр донесет до зрителя требуемую мысль. По впечатлению это будет – плохо сделанное наложение с грубыми мерцающими стыками соединений изображений. Пропала чистота приема, его изящество. На стыках люди в боковых кадрах будут непонятным образом бесследно исчезать. А это привлечет внимание зрителей к фокусу, который сотворил на экране режиссер-факир.

Наложение – это уже совсем другой прием, который осуществляется по иным принципам и используется для выражения других замыслов. При совмещении изобразительных кусков методом наложения границы между ними должны быть размыты и незаметны для зрителя, они не должны бросаться ему в глаза, как это сделано в последнем поликадре (рис. 119). Этот поликадр был задуман авторами, как выражение буйства музыкальной симфонии.

Все длинное объяснение потребовалось для того, чтобы предупредить от неплодотворных экспериментов. Практика кино и телевидения неоднократно подтвердила на экране, что выбор приема следует делать четко: либо то, либо другое. Либо поликадр с четко обрисованными рамками, либо наложение и совмещение нескольких изобразительных фрагментов с полностью отсутствующими, размытыми краями.

Множественная композиция позволяет режиссеру, кроме всего прочего, организовать действие на экране с перемещением объектов из одной части композиции в другую ее составляющую. Автомобиль, например, может в одном кадре ехать по улице города, продолжить свое движение на фоне леса в другом кадре, а завершить движение в аэропорту, как это следовало бы сделать при межкадровом монтаже. Но только еще более точно придется совмещать векторы движения и масштаб съемки объекта.

Множественная композиция – просторное поле для комедийных эффектов. Тому есть достаточное количество примеров в зарубежной и отечественной практике.

Но во всех вариантах для режиссера незыблемыми остаются две главные цели: задать зрителю в композиции маршрут ее осмотра, а тем самым стремится наиболее образно выразить задуманную мысль.

В 60-е годы Н. Хрущев наряду со многими ошибками сделал

великое дело для страны – приступил к решению жилищной проблемы, начал массовое строительство жилья по всей стране. Автору учебника и режиссеру полиэкранного фильма «Шагаем в завтра» необходимо было выразить это событие. В раскадровках к фильму композиция из семи кадров выглядела, как на рис. 120. Такой она оказалась и на экране. В центре по часовой стрелке вращалась стрела башенного крана, снятая изнутри самой башни. Она «зажигала» одно за другим соседние изображения, повторяя маршрут движения солнца. Стройка шла до восхода, когда вставало солнце,

Рис. 119

Рис. 121

в разгар дня, на закате, в сумерках и даже глубокой ночью. Так решались две главные профессиональные задачи режиссера.

Но самым дорогим поликадром для автора остается компо-

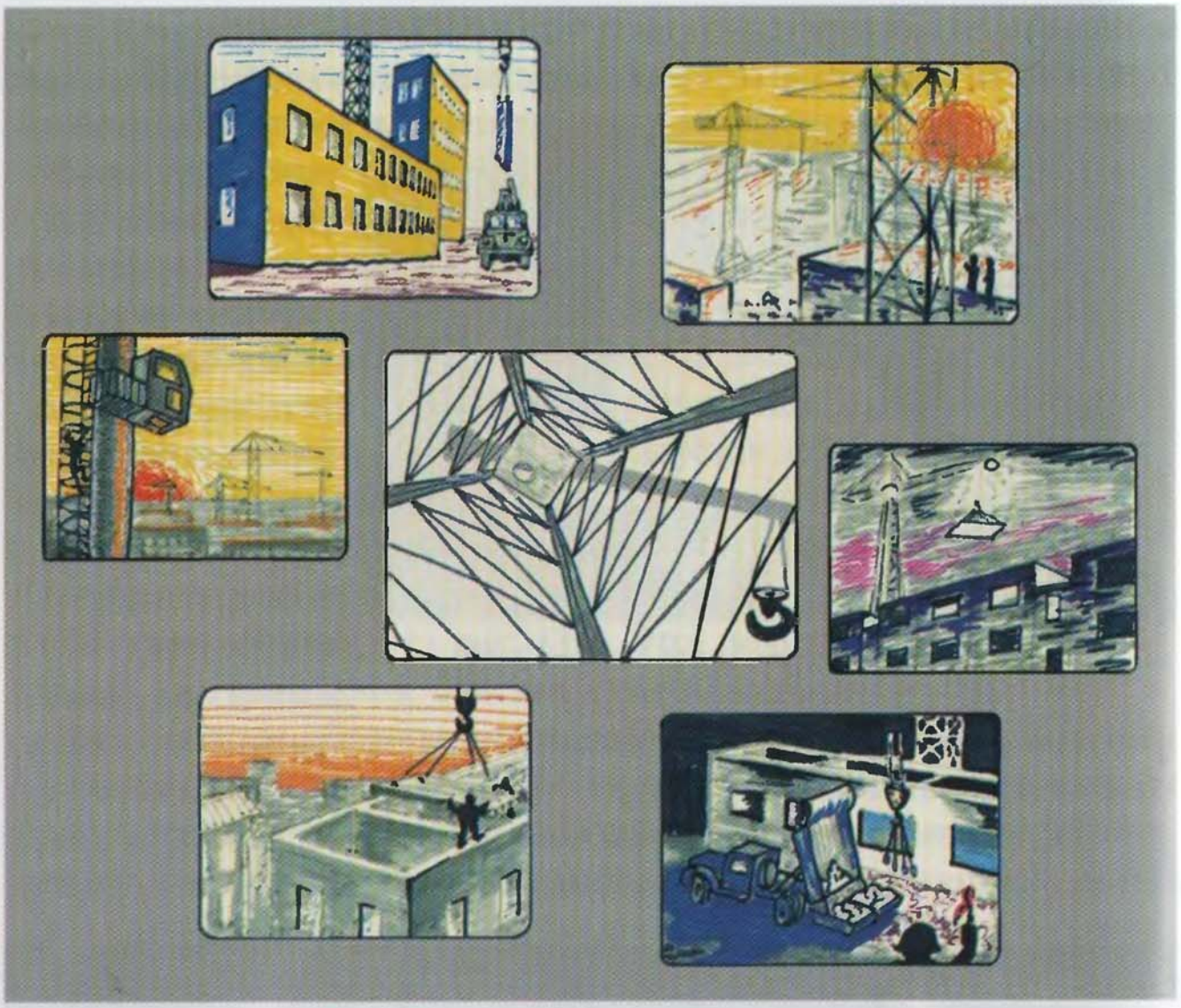


Рис. 120

композиция из фильма «Поступь грядущего» (рис. 121).

В XX веке человечество поставило локомотив своей цивилизации на рельсы прогресса и стремительно несется в будущее, совсем не зная каким окажется это будущее. По сути – оно несется в неизведанную, плохо прогнозируемую темноту. Мы, дети цивилизации, стремимся вперед, но не можем разглядеть, что же там, за границей видимого. Не можем и остановиться. Луч прожектора локомотива освещает только небольшой кусок мчащегося на нас пути. Даль скрыта от нашего тревожного и любопытного взора.

Задача режиссера состояла в том, чтобы выразить мысль средствами поликадра. Фильм был широкоэкранный с соотношением сторон 1 : 2,25. По замыслу композиция сложи-

вперед еще не очень осмысленными глазами, крутит головой по сторонам и при этом как бы летит над рельсами, шпалами и стрелками в темноту.

Зрители после просмотров рассказывали, что этот кадр произвел на них очень сильное, но в то же время, жуткое впечатление. Они поняли заложенный в образ смысл и одновременно осознали свою беспомощность перед несущимся на нас будущим. Вылетающие на экран из темноты шпалы и стрелки железнодорожного пути и ребенок, летящий над ними, неизменно вызывали сильное эмоциональное переживание в зале и направляли зрительскую мысль к философскому осмыслению «успехов» цивилизации, которыми мы подчас непомерно гордимся. А это как раз и требовалось режиссеру на данном этапе фильма. Ему хотелось, чтобы зритель задумался и осознал, что новые блага прогресса несут одновременно и новые весьма сложные проблемы для человечества.

Множественная композиция таит в себе несметное разнообразие вариантов. Даже перебрать и назвать часть из них здесь невозможно. Добавим только, что все виды наложений и совмещений (разновидность послойного монтажа), которые в кино называются двойными и тройными экспозициями, представляют собой одну из разновидностей поликадров. Но этот прием всегда несет в себе элемент условности и ирреальности. Он хорош для воплощения совсем иных режиссерских замыслов и задач, чем поликадр.

Его часто применяют для показа мечты героя, его видений, фантастических ситуаций или не претендующих на реальность философских обобщений.

Современная электронная техника и компьютерный монтаж позволяют творить чудеса на экране. Но режиссеру нельзя забывать, что ресурсы поликомпозиции столь велики и столь соблазнительны, что способны незаметно завести автора далеко за пределы ограниченных возможностей человеческого восприятия. Об этом следует помнить всегда, когда используется поликадр.

Глава 3. ЭКРАННЫЙ РАССКАЗ ПЛАСТИЧЕСКИМИ ОБРАЗАМИ

ПРИЕМЫ МОНТАЖА

Монтаж «выдумала» литература и ее провозвестник – человеческий язык. А если еще точнее – природа, наделившая нас способностью мыслить.

Не было тогда ни кино, ни радио, ни телевидения, ни видео, ни компьютеров... Потому что случилось это много-много тысяч лет назад. Слово за слово, два да три... десять да сорок... Прикладывалось одно слово к другому, ко второму прилаживали третье, потом – четвертое, и получалась фраза, и рождалась мысль, которую человек, автор, стремился передать соплеменникам, соседям. За первой фразой следовала следующая, потом последующая, и... получался рассказ, байка, миф, легенда, сказка. То могли быть и быль, и выдумка. А все равно слова нужно было цеплять, как в цепочке звенья: следующее за предыдущее. Иначе ничего не будет понятно. Не будет цельности. Не выразится смысл.

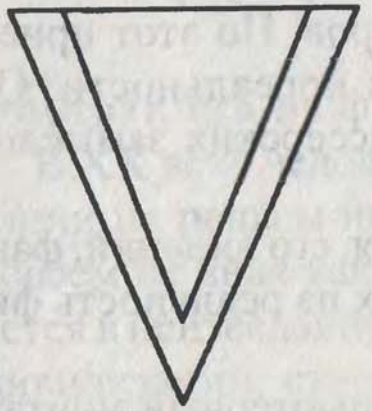


Рис.122

«Жили-были дед да баба. И была у них курочка Ряба. Снесла курочка яичко, да не простое, а золотое. Дед бил-бил, не разбил. Баба била-била, не разбила. Мышка бежала, хвостиком махнула. Яичко упало и разбилось». Всего 23 слова, а целый рассказ! Сколько картинок себе можно представить!

Конечно, большой научной ценности это открытие собой не представляет.

Но еще 20 тысяч лет назад, в Каповой пещере на Южном Урале наш далекий предок нарисовал какие-то знаки. К одной черточке он пририсовывал другую, потом третью, затем четвертую и, наконец, пятую. Получилась вот такая фигура (*рис.122*).

Нам эти треугольники ничего не говорят. Мы можем только предположить их значение. А соплеменникам древнейшего человека они несли глубокий смысл. Требование выполнить ритуал на этом месте, поклясться в верности или предупредить соплеменников об опасности. Но, чтобы написать на стене пещеры этот знак и заключить в него смысл, его автор должен был произвести сопоставление линий, сделать монтаж из отрезков прямой. А его сородичи, чтобы понять содержание загадочного для нас сообщения, должны были сопоставить увиденное на стене с образом, хранящимся в их памяти и со связанным с ним значением.

Автор должен был сопоставить куски прямых линий и сделал это во имя передачи своих мыслей братьям по разуму. Эти линии не разбросаны кое-как, а сцеплены в единую систему. Именно поэтому они смогли передавать содержание и его суть.

Человечеству потребовалось больше 20, а может быть и 100 тысяч лет, чтобы найти термин, который выражает действие, посредством которого передаются идеи. Люди пережили эпоху шаманства, придумали театр, освоили живопись, создали литературу. И, наконец, им пришлось изобрести и полюбить кино, изучить его сущность, и только тогда понять то, что с момента зарождения мышления и языка они пользовались ***монтажом***.

И еще через тридцать лет, в пору, когда кино завоевало мир, только тогда теоретики обнаружили, что приемы кинематографического рассказа, по сути дела, те же самые, что и в языке общения, в языке литературы.

А сегодня мы знаем, что любое экранное произведение (фильм, телевизионная передача, рекламный ролик или клип) – это всегда ***рассказ***.

Рассказ – это ***последовательность*** каких-либо «единиц», «кусочков» смысла, цепочка из звеньев, когда каждое следующее крепко соединено с предыдущим. Например, слова в устной или письменной речи. А на экране это – цепочка образов, соединенных в последовательность с учетом требований десяти принципов монтажа или в нарушение этих требований, но обязательно поставленных в единый ряд в соответствии с избранным автором приемом рассказа.

— Что за чепуха! – может воскликнуть какой-нибудь «просвещенный» читатель, – 100 лет все монтировали кадры, а автор предлагает нам все изменить и монтировать образы!

Да, уважаемый читатель! Уже 100 лет, как в экранном творчестве все монтируют, соединяют между собой именно образы. А их, как уже известно, из учебника, есть всего две категории (если мы говорим об изображении): статичные пластические образы и пластические образы действия. Они, как раз, составляют содержание кадров, являются материалом, из которого, как из слов, мы строим рассказ на экране.

Мы выбираем и режем кадры по двум главным принципам: чтобы зритель успел понять, что изображено на экране, успел распознать образ, и чтобы образ или его часть имели определенную степень законченности и нашли продолжение в следующем кадре. Сложность образа, точнее говоря, сложность его понимания, определяет длину кадра, время его пребывания на экране.

Зритель может не видеть и не замечать стыка кадров. Это ему совсем не требуется для понимания смысла экранного сообщения. Часто бывает необходимо монтировать кадры так, чтобы зритель не ощущал «кусочность», прерывистость зрительного рассказа. И это является профессиональным достоинством произведения, а отнюдь не его недостатком. Непонимание зрителем автора может наступить только в случае, если первый не узнает, не поймет, что изображено на экране, не успеет или не сможет распознать какой образ или какие образы предложены ему с экрана. Поэтому ***не кадры***, как слова в литературе, являются материалом экранного творчества, ***а образы*** и их части (признаки). На пленке и на экране не могут разместиться реальные предметы. Там живут только образы. Образ автомобиля, образ Бабы ЯГИ и т.д. Слова и образы выполняют сходные функции в составлении содержания произведения, но закономерности их восприятия и обращения с ними резко отличаются друг от друга.

Какой же «монтаж» «выдумала» литература?

Литература «изобрела» целую гамму ***приемов*** рассказа: от частного к общему, последовательный рассказ, параллельный рассказ, метафору, ассоциативный рассказ и ряд других. Назва-

ния этих приемов заимствовало кино и стало их называть ***приемами монтажа***.

Каждым приемом можно воспользоваться для монтажа образов внутри одной сцены или ее части. А, как известно, сценой называется отрезок экранного произведения, в котором действие развивается в течение какого-то непрерывного отрезка времени. А дальше – по порядку.

ПОСЛЕДОВАТЕЛЬНЫЙ МОНТАЖ

Этот вид монтажа сцен самый простой и самый распространенный.

Последовательным монтажом называется такой способ изложения содержания сцены, при котором действие фильма или передачи продолжается без видимых для зрителя разрывов во времени и действии.

Это относится к любым видам и жанрам экранного творчества: если снимается игровой фильм, делается документальная передача или создается учебная программа.

У лукоморья дуб зеленый;
Златая цепь на дубе том;
И днем и ночью кот ученый
Все ходит по цепи кругом;
Идет направо – песнь заводит,
Налево – сказку говорит.

Пушкин описал все очень просто. 1). На берегу морского залива стоит дуб. 2). К дубу прикована цепь. 3). На конец этой цепи посажен Кот. 4). Кот прохаживается. 5). Когда идет направо, то поет песню. 6). А когда перейдет на левую сторону, то рассказывает сказку.

Точно так можно снять этот рассказ для экрана. Первым в последовательности займет свое место сложный статичный образ морского залива со стоящим неподалеку от берега большим дубом. Это будет дальний план. Все, что следует изложить дальше на таком дальнем плане, окажется для зрителя таким мелким, что это будет трудно разглядеть и понять.

Вторым в нашей изобразительной последовательности (в соответствии с «литературным сценарием» А. С. Пушкина) окажется средний план по крупности: часть дуба, но снятая с учетом изменения оси съемки (принцип девятый), с изменением ракурса. Вокруг толстого сука намотана цепь.

Обратите внимание, что часть дуба, попавшая во второй кадр, легко узнается зрителем по форме, как часть дерева, увиденного им в первом кадре.

В данном случае в первом кадре заключен один сложный образ, состоящий из трех простых: ***часть моря (залив), берег, дуб*** и еще что-то непонятное. Об этом «что-то» мы и должны поведать зрителю дальше. Здесь скрывается некая, может быть и примитивная, но интрига, вызывающая интерес к дальнейшему рассказу.

Увидел зритель второй кадр со сложным образом, в нем заключенном (***ствол дуба и кусок цепи***), и заинтересовался тем, куда ведет эта цепь или что находится на другом ее конце. Мы идем навстречу его любопытству, монтируем третий кадр и показываем Кота, привязанного к цепи. В этот момент Кот встает и идет направо, да при этом начинает петь.

Кот начал двигаться, и мы ведем за ним панораму, чтобы держать его в кадре.

Герой (Кот) совершил сначала одно действие, потом – второе, затем – третье. ***Встал, пошел, запел***... Налицо, к тому же, три образа действия. А кадр всего один. И так состоялся внутрикадровый монтаж образов действий в сопоставлении со статичными образами фона.

Но мы не хотим слушать всю сказку Кота. Это слишком долго. Наша задача следовать точно пушкинскому «сценарию». Нам необходимо оборвать действие, чтобы перейти к следующему событию, но так, чтобы для зрителя это не показалось разрывом во времени, грубым переходом от одного к другому.

На такой случай кинематограф выдумал прием ***перебивки*** (подробно о ней позже). Нужно снять кадр и запечатлеть новый образ, где нет Кота, но в котором будет подтверждаться продолжение действия в этом месте. Таким действием может стать движение значительного куска цепи, которая перемещается за Котом вправо и еще гремит звеньями. В этом случае цель – разор-

вать время – будет достигнута. Промурлыкал Кот одну музыкальную фразу, и на экране появился новый, кадр, новый объект – цепь. Она протащилась со звоном по камням и остановилась. Именно в этот момент можно снова вернуться к Коту.

Мурлыка, пока отсутствовал на экране, поменял направление движения и в пятом кадре в момент съемки начинает рассказывать сказку. Теперь можно считать, что мы сняли все, что было записано в «литературном сценарии» (*рис. 123*). Но одновременно мы полностью выполнили требования последовательного монтажа, последовательного рассказа о событии: каждое начало следующего кадра содержало в себе кусок, элемент того образа, который зритель видел в предыдущем кадре. Во втором это часть дуба, в третьем – это цепь, в четвертом – это снова цепь, в пятом – тоже оказалась цепь и сам Кот. Из кадра в кадр мы давали зрителю возможность узнавать «старый» объект действия.

При сравнении вы можете обнаружить отличие пушкинской записи от нашей раскадровки. В литературе можно поставить в стык два разных

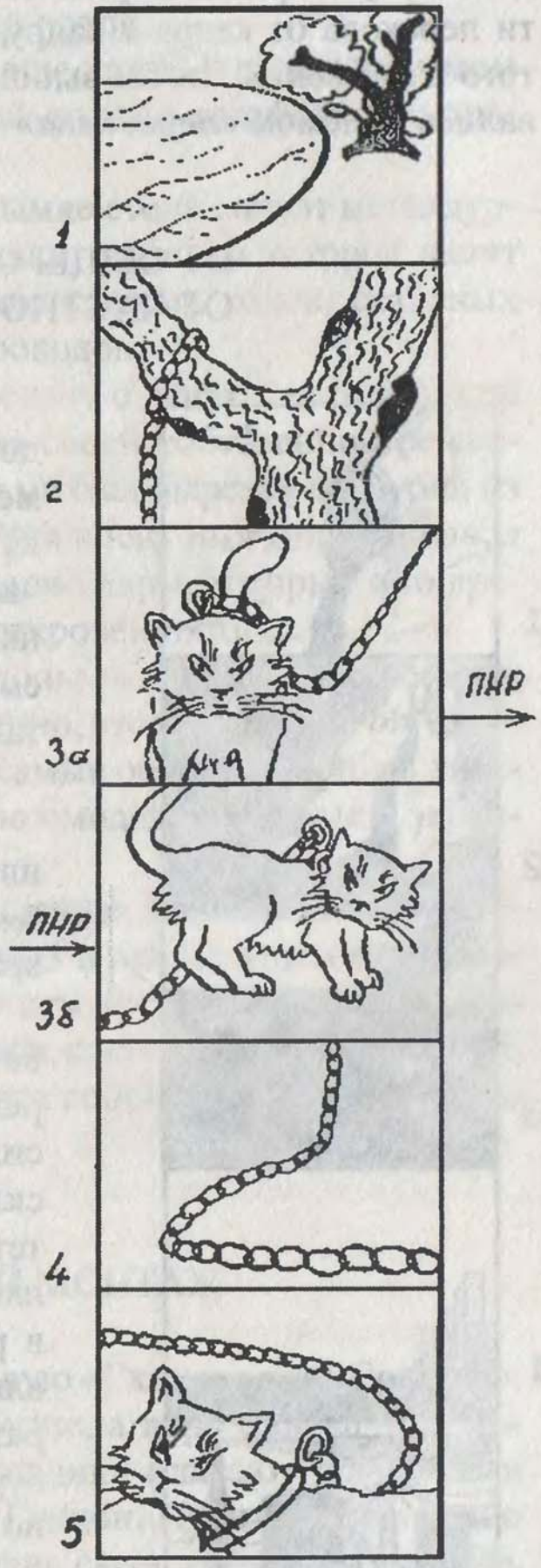
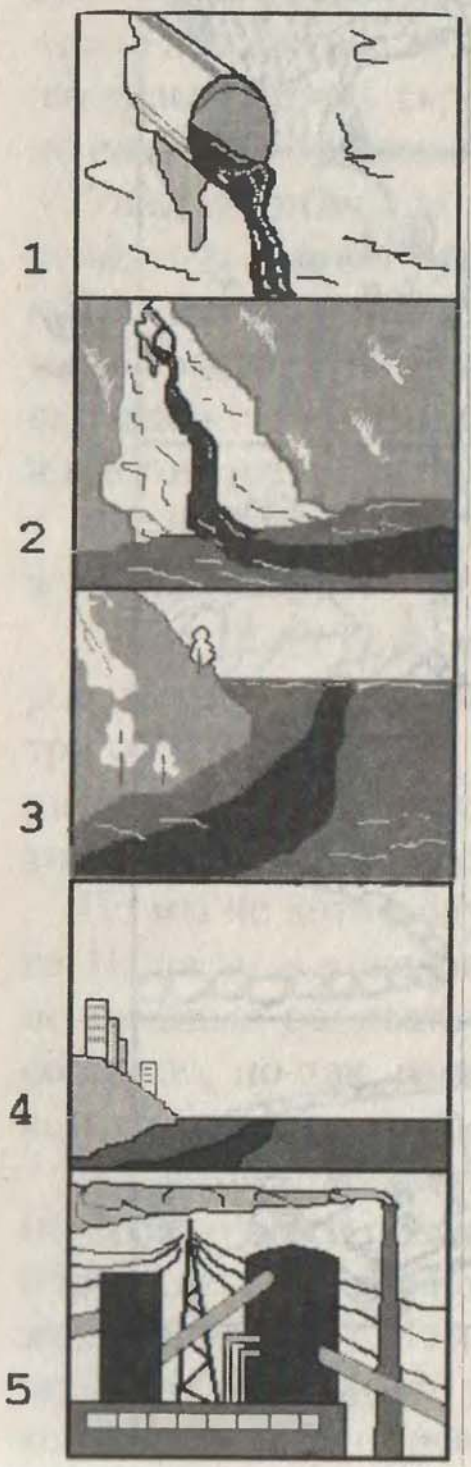


Рис. 123

действия, а экран не терпит таких «ходов». Он требует плавности перехода от кадра к кадру, без рывка в действиях одного и того же объекта. Чтобы выполнить это условие, мы воспользовались приемом «***перебивка***» – кадр четвертый.

ОТ ОБЩЕГО К ЧАСТНОМУ
ОТ ЧАСТНОГО К ОБЩЕМУ



При рассмотрении приема последовательного монтажа мы одновременно ознакомились с принципом изложения содержания от общего к частному. Однако возможен и обратный ход: от частного к общему. Рассмотрим такой вариант на документальном примере (*рис. 124*).

Прошло название передачи.

Дальше – первый кадр (крупный план) – из трубы, торчащей из склона земли, обильно выливается жидкость красно-бурого цвета.

Второй кадр (2-й средний) – труба высовывается из крутого берега реки. Жидкость, сбегая к воде, окрасила землю и лишила ее жизни. На склоне вокруг трубы ничего не растет, и только на удалении видна чахлая травка. Панорама за стекающей в реку отравой. Густая жидкость, вливается в чистую воду реки и образует в ней непрозрачную красно-бурую полосу, которая расползается по мере удаления.

Рис. 124

Третий кадр (дальний план) – река уходит к горизонту, неся в себе широкий мутный отравленный поток.

Четвертый кадр (дальний план, еще шире) – далеко на левом берегу реки видны дома, а красный поток в голубой реке продолжает свой путь.

Пятый кадр (дальний план). В дымке стоит силуэт металлургического завода. Домна, высоченная труба, из которой валит черный дым. Нагромождение транспортных ходов, стальных конструкций и высоковольтных проводов.

Так можно было бы начать передачу о защите окружающей среды. Но автор привел пример из своей собственной режиссерской практики. Этот кусок фильма был вырезан цензурой из его экранной работы в 1970 году. Река носит имя Днепр, а завод «Запорожсталь». Конечно, это были кадры, которые в то время поражали воображение своей откровенностью.

Но нам важно другое. Здесь использован прием рассказа ***от частного к общему***. Но одновременно, это путь мысли ***от следствия к причине***. И то и другое – самые обычные методы литературного изложения материала, но смоделированные в экранном творчестве.

Как в съемке Лукоморья, так и в данном документальном примере, признаки образов, заключенных в предыдущем кадре, находят себе место в каждом следующем куске изображения. Получается последовательность образов, сцепленных между собой, как звенья цепи. Оба примера являют собой повествовательную форму изложения содержания.

ПАРАЛЛЕЛЬНЫЙ МОНТАЖ

Вспомните чарующую пушкинскую «Сказку о царе Салтане». Князь Гвидон живет на острове Буяне, а царь Салтан – за морем, в своем государстве. Корабельщики плавают туда-сюда и рассказывают Салтану, как живет Гвидон. Пушкин поочередно рассказывает читателю, то про жизнь сына, то про жизнь отца, то опять про Гвидона и т. д.

В сказке по сюжету одновременно текут жизни двух главных

героев, а это – параллельный монтаж сцен. У Пушкина сюжет сначала расщепляется на две линии. А в конце сказки снова сходится в единый, когда Салтан приплывает на остров Буян к Гвидону в гости.

В этой же сказке есть примеры «параллельного монтажа» действия внутри одной сцены. Прием тот же, а масштаб приема совсем крохотный.

Вернулись корабельщики из плавания.
Царь Салтан зовет их в гости,
И за ними во дворец
Полетел наш удалец.
Видит: весь сияя в злате,
Царь Салтан сидит в палате
На престоле и в венце
С грустной думой на лице;
А ткачиха с поварихой,
С сватьей бабой Бабарихой,
Около царя сидят
И в глаза ему глядят.
Царь Салтан гостей сажает
За свой стол и вопрошает...

Налицо три сюжетных хода в одной сцене. Гости и царь Салтан; Гвидон-комар и то, что он видит; и «ткачиха с поварихой, с сватьей бабой Бабарихой», одна из которых потом окривеет от укуса комара. Действие двух групп персонажей и комара происходит параллельно, но в конце сцены три сюжетных хода сольются в переполохе после укуса. По схеме – прием тот же.

Полную аналогию схемы мы можем найти в знаменитом фильме Дейвида Уорка Гриффита «Нетерпимость» (1916 г.).

Великий американский режиссер в самом грандиозном фильме того времени одновременно рассказывает четыре эпизода из истории человечества: «Страсти Христовы», «Варфоломеевская ночь», «Падение Вавилона» и «Мать и закон». Последняя новелла – о своей современности.

Фильм построен так, что заканчиваются все четыре истории только в конце картины. Открывается лента большим куском из первой новеллы. Затем следует такой же большой кусок из вто-

рой. Далее – начало третьей, а потом – четвертой. Следом режиссер возвращает зрителя к продолжению первого эпизода из человеческой истории, к продолжению второго и т. д.

Но самым выразительным эпизодом в этом фильме оказалась последняя история. В ней Гриффит использует параллельный монтаж для драматургически обостренного развития сюжета.

По ходу истории невинного человека суд приговаривает к смерти за убийство. После суда истинный убийца признается жене осужденного в свершении преступления. Она же – главная героиня – мать, которой только что вернули ребенка. Помиловать осужденного может только губернатор. Жена и покаявшийся убийца устремляются на его поиски. Но глава штата недавно уехал. Мать и убийца садятся в гоночный автомобиль и пытаются догнать поезд с губернатором. А в это же время приговоренный судом готовится к смерти.

Мчится автомобиль.

Мчится поезд.

Тюремщики готовят орудия смерти.

Мчится автомобиль.

Вагон губернатора.

Тюремщики проверяют надежность механизма убиения.

Гриффит чередует крупные планы: колесо мчащегося автомобиля, руки палача у виселицы, лицо страдающего осужденного и т. д.

Автомобиль догнал поезд. Губернатор подписывает помилование. Но теперь еще нужно успеть до казни в тюрьму и там предъявить помилование. И снова параллельный монтаж.

Мчится автомобиль.

Осужденного ведут на эшафот.

Жена и убийца гонят машину.

Последние приготовления к казни.

Когда петля уже была наброшена на шею...

Они привезли помилование.

По схеме – все как в «Сказке о царе Салтане»: развитие сюжета, его расщепление на параллельные линии, сведение линий в единый узел – невиновный спасен.

«Нетерпимость» – классический пример параллельного мон-

тажа. Открытие Гриффита вошло во все истории кино. Оказалось, что на экране можно строить развитие действия точно так же, как в литературе.

Блистательно воспользовался приемом параллельного монтажа М. Калатозов в фильме «Летят журавли» 1957 г.). Тоже классический пример.

Героиня картины, Вероника, не успела к моменту ухода из дома на фронт своего возлюбленного. Прибежала – а его уже нет.

Она спешит к месту сбора мобилизованных. Там огромная толпа народа. Плачут матери и жены на плечах сыновей и мужей.

Борис, герой фильма, все время оглядывается по сторонам – ищет глазами Веронику, надеется ее увидеть.

Вероника пробирается через толпу, ищет Бориса в этом огромном море людей, но безуспешно.

Мужчин построили в колонны.

Вероника мечется среди провожающих.

Борис крутит головой по сторонам.

Вероника бежит вдоль забора за уходящими солдатами.

Борис идет в строю, отправляющимся на фронт. Оглядывается.

Мы понимаем, что они совсем рядом. Но увидятся ли?

Колонна мужчин уходит все дальше и дальше от места сбора вместе с героем.

Наконец ей удалось увидеть его. Но толпа не дает ей пробиться к солдатам.

Он оглядывается, но не видит ее.

Вероника кричит ему в след. Но шум толпы и музыка заглушают крик. Он не слышит.

Она с отчаянием бросает пакет с печеньем в его сторону. Пакет не долетает и рассыпается на асфальте.

Он еще раз оглядывается, но снова не находит ее лица. Так и отбывает на фронт, не простившись с возлюбленной даже глазами.

Вероника рыдает...

Это — одна из сильнейших сцен в бессмертном произведении.

Прием параллельного монтажа может быть использован и в телевизионных передачах даже в прямом эфире. Например, в одно время происходит два интересных матча по футболу. Ка-

меры установлены на двух стадионах. Комментаторы по очереди ведут репортаж то с одной, то с другой спортивной арены, переговариваются друг с другом: «А у вас? А у нас...». А режиссер переключает трансляцию изображения в эфир в соответствии с рассказом ведущих. Драматургия передачи состоит в том, что решается вопрос: кто и с кем будет играть в финале.

Когда в Москве в августе 1991 года происходили трагические события, связанные с попыткой государственного переворота, по сути дела, на протяжении многих часов российское телевидение вело параллельный репортаж о событиях в Белом доме и вокруг него. Показывалось «живое кольцо» защитников Белого дома, интервью с участниками, размышления М. Ростроповича, находящегося в самом Белом доме. Молодые журналисты рассказывали о том, что там творится и как они это оценивают. Все происходило одновременно, но показывалось по очереди. И вся страна с замиранием сердца, в полном оцепенении следила за развитием событий на протяжении десятков часов. Все зрители понимали – это происходит сейчас, происходит одновременно. Это был героический день для москвичей, отстоявших демократию, и героический параллельный репортаж молодых телевизионщиков.

Параллельным монтажом экранного рассказа называется прием, используя который, режиссер предлагает зрителю поочередно воспринимать экранные образы двух или более событий, происходящих одновременно в разных местах, но объединенных единым сюжетом.

В отдельных случаях, как это сделал Гриффит, события могут быть разнесены даже во времени. Но тогда такой прием можно скорее расценивать как параллельный монтаж хода авторской мысли на разных примерах.

Параллельный показ развития двух действий, объединенных одним сюжетным ходом, иногда называют ***перекрестным монтажом***, что является всего лишь разновидностью названия приема.

РЕФРЕН В МОНТАЖЕ

Рефрен встречается уже в древнегреческой поэзии. Повторяющийся припев широко распространен в народных песнях и, вообще, в различных музыкальных формах. Повтор нашел свое место и в кино.

Для простоты воспользуемся теми же примерами.

В «Сказке о царе Салтане» Пушкин повторяет одно и тоже четверостишие в нескольких местах своего повествования:

Ветер на море гуляет
И кораблик подгоняет;
Он бежит себе в волнах
На раздутых парусах.

Гриффит в «Нетерпимости» между эпизодами разных эпох вставлял один и тот же кадр: женщина, качающая колыбель. Он хотел этим подчеркнуть повторяемость нетерпимости в разные времена и сопровождал этот кадр словами Уитмена: «Ныне, как и прежде, колыбель безостановочно качается, принося одни и те же человеческие страсти, радости и горести».

Рефрен может использоваться и как юмористический прием, и как прием глубокого философского осмысления жизни и ее бытия.

АССОЦИАТИВНЫЙ МОНТАЖ

Слово «ассоциация» подразумевает, что при восприятии каких-то двух разных явлений в сознании человека возникает связь между ними – так его трактует энциклопедия и словари.

В нашем случае такая связь может возникнуть, если рядом в монтаже фильма будут поставлены кадры, образы которых вызовут такую связь, подтолкнут зрителя к пониманию принципиально нового смысла или образной характеристики основного хода действия или персонажа или даже целой группы действующих лиц. А для этого у кадров должны быть какие-то общие

черты, которые позволят зрителю понять авторскую взаимосвязь этих образов, уловить авторский смысл.

В литературе есть прием, который называется сравнением. Чтобы осуществить сравнение, в текст вставляется промежуточное слово: «как», «подобно», «словно» и т. д. «Он пишет, как курица лапой». Это означает – у героя плохой почерк. В речи, в письменном творчестве введением слова «как» автор подталкивает читателя или слушателя к осуществлению мысленной ассоциации, мысленного сопоставления образов.

Иногда писатель или поэт прибегает к приему ассоциации, не используя намекающее на сравнение слово, а прямо называет объект рассказа тем или иным «именем»: «Смотри, какой гоголь пошел!». Это вовсе не означает, что автор имеет в виду Николая Васильевича. Он только хотел подчеркнуть, что его герой своим видом показывает надменность, напыщенность, чрезмерную и неоправданную по его положению, вычурность внешнего вида. Но для понимания такого речевого оборота читатель должен сам додуматься до авторского смысла без всяких дополнительных слов. Читатель сам обнаруживает и устанавливает связь между внешними особенностями птицы под названием «гоголь» и героем рассказа. Такой литературный прием называется ***ассоциацией.***

В экранном творчестве дополнительных слов-кадров нет. Образы по воле автора монтажа, если он хочет дать сравнение, ставятся рядом один за другим, а зритель должен догадаться, что это значит, проассоциировать их, установить между ними логическую и образную связь.

Допустим, что мы решили экранизировать пословицу «пишет, как курица лапой». Для этого нужно снять два кадра. В первом – крупно руку с зажатым между пальцами пером, которое почти безобразными движениями чертит на бумаге буквы послания. А во втором – крупно лапу курицы, которая своей трехпалой конечностью пытается процарапать ссохшуюся землю.

Но оказывается, для возникновения эффекта ассоциации, насмешки, иронии, нельзя снять эти кадры как попало. Образы действия в этих кадрах должны вызывать у зрителя мгновенную реакцию сопоставления – узнавание сходства. Иначе, при ограничен-

ном времени на восприятие экранного сообщения, ассоциация у зрителя может не возникнуть, а автор может оказаться непонятым.

Чтобы не ставить своего зрителя в глупое положение, режиссер обязан зафиксировать в кадрах некоторые аналогичные признаки того и другого образа действий. В данном случае такими признаками является при идентичном масштабе объекта в кадре направление движения ручки и направление движение лапы курицы, но еще и темп, скорость выполнения движений ручки и когтей домашней птицы (*рис. 125*).

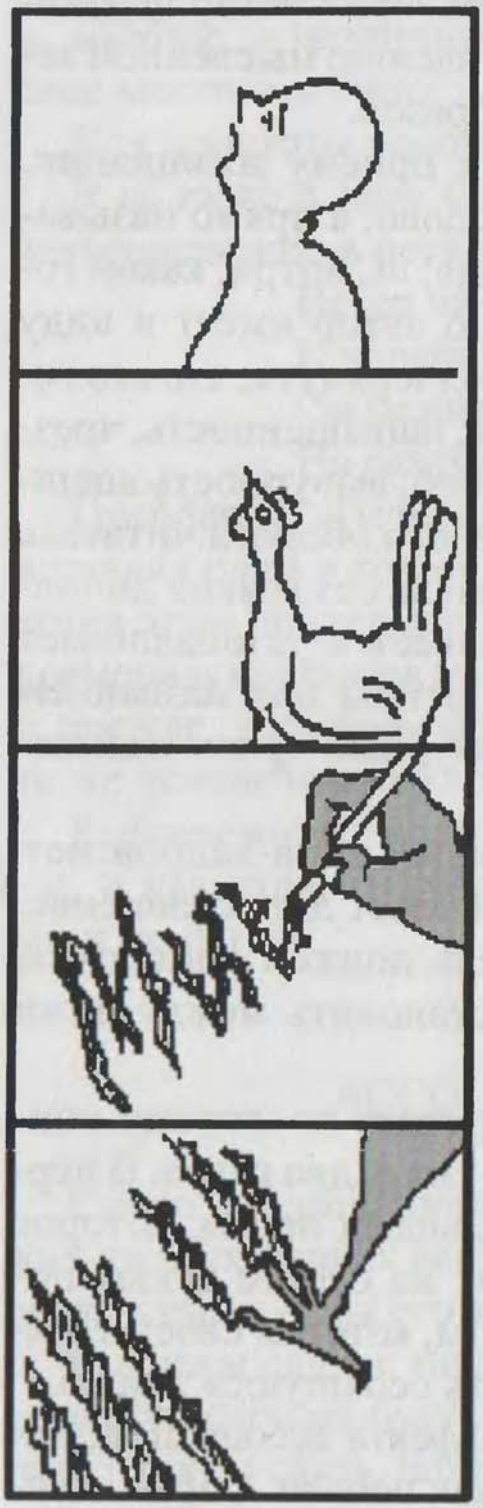


Рис. 125

Если в монтажном контексте дважды осуществить сопоставление кадров пишущей руки героя и царапающей землю лапы курицы, то смех в зале можно гарантировать. И если дальше в экранном рассказе случиться, что герой принес это свое послание, скажем, высокому начальнику. А у того, глядящего на документ, вытянулось лицо, то смех обеспечен во второй раз. Зритель вспомнит в этот момент предложенную ранее ассоциацию.

С. Эйзенштейн в фильме «Октябрь» многократно использует этот прием. Его работа просто изобилует ассоциациями, которые вошли в историю кино.

Великий мастер стремился с помощью монтажа образов передать весьма сложные идеи. Он поставил перед собой задачу максимально наполнить картину сгустком мыслей. Вот некоторые примеры.

В одном из эпизодов режиссер смонтировал кадры с изображением

древних классических мраморных статуй, олицетворявших «Любовь», «Весну», «Материнство» и «Жизнь» с кадрами неуклюжих и толстых женщин в форме ударного женского батальона, который защищал Зимний дворец в дни октябрьского переворота в Петрограде Он желая этим показать или подчеркнуть безобразность, антиэстетичность представителей «разложившегося» буржуазного мира. Он как бы говорит, насмехаясь: ну и «красавицы», ну и «Венеры»...

В другом эпизоде С. Эйзенштейн сопоставляет, ассоциирует выступающих с речами ораторов с игрой на музыкальных инструментах: меньшевика – с арфой, а эсера – с балалайкой. Перед камерой на съемке артисты, игравшие эти роли, в момент произнесения речи определенным образом жестикулировали, чтобы вызвать у зрителей нужные автору ассоциации с музыкальными инструментами.

Керенского, к примеру, он сопоставил с механическим павлином с пышно распущенным хвостом, который напыщенно поворачивается из стороны в сторону.

В одной из сцен мастер даже попытался с помощью монтажа кадров с изображением фигур божеств и идолов и манипуляций с ними, разоблачить лозунг царской армии «Во имя Бога !», и донести таким образом мысль, что Бога нет. Кадры с фигурами богов были по воле монтажера поставлены в ряд по как бы нисходящей линии: от наиболее красивой и более детально обработанной фигуры до самой примитивной в своем пластическом решении. Завершался ряд кадров чурбаном, что и должно было постепенно привести мысль зрителя к пониманию авторской тезы.

Фильм «Октябрь» не стал вторым «Броненосцем «Потемкиным», не завоевал мир, но хорошо известен всем как один из самых дерзких экспериментов в истории кино. Отсутствие драматургии, сюжета, драматургического хода развития мысли, замененных декларативными монтажными утверждениями и ассоциациями, сделали фильм малопривлекательным и слишком сложным для рядовых зрителей, не вызывающим эмоциональных переживаний. На этом и споткнулась теория «интеллектуального монтажа» С. Эйзенштейна.

А все эти сведения к тому, что не следует повторять ошибки

прошлого. Можно и сегодня использовать прием ассоциативного монтажа в фильмах, но нельзя строить только на этом, весьма ярком приеме целое произведение. Драматургию одним приемом не заменишь. Ассоциация – острое авторское оружие. Оно может блистательно работать в комедии, в сатирическом фильме или передаче. И тем более в доведенных до гротеска творениях.

На современном рекламном небосводе можно найти удачные ассоциативные изобразительные решения. В рекламном клипе «Аэрофлота» неизменно присутствует летящий по небу слон. Это еще один из возможных вариантов построения ассоциации, происходит замещение одного объекта другим. Зрители знают, что Аэрофлот – авиационная компания. Многие даже летали на его самолетах. Замещение авиалайнера слоном и есть порождение образа мощи и надежности рекламируемой фирмы. Авторы как бы хотят сказать: Аэрофлот действительно всемогущ.

Наиболее яркие и наиболее выразительные ассоциации можно назвать метафорами, а монтажный прием, поднимающий ассоциацию

ТЕМАТИЧЕСКИЙ МОНТАЖ

Такого термина в литературе нет. Но аналогичный прием существует. Давайте вспомним старую задорную песенку.

Мы едем, едем, едем
В далекие края –
Хорошие соседи,
Веселые друзья.
Нам весело живется,
Мы песенку поем.
А в песенке поется
Про то, как мы живем.
Тра-та-та, тра-та-та...
Мы везем с собой кота,
Чижика, собаку,
Петьку забияку,
Обезьяну, попугая...

Вот –
Компания какая!

Перед нами текст незатейливого поэтического произведения. В нем идет речь о том, что некто «мы» везут шесть животных. Всего едущих минимум восемь, потому что «мы» – это не меньше двух. Все они действуют с одной целью – едут в дальние края. Дружба объединяет их в одну компанию. А дальше следует перечисление, кто в этот коллектив входит.

Если бы мы решили снять фильм по этому сценарию, то весь пришев имел бы тематическую монтажную структуру. Мы бы сняли количество кадров, соответствующее числу персонажей. По кадрам на экране зритель, к тому же, должен был бы осознать, что они едут в одну сторону, с одинаковой скоростью и на одном транспортном средстве. А это означало бы, что соблюден принцип монтажа по направлению движения и принцип сохранения темпа этого движения, движения фона по отношению к героям и рамке кадра. Именно эти обстоятельства убедили бы зрителей, что все они едут вместе.

Под приемом тематического монтажа принято подразумевать какой-то кусок фильма, содержащий более четырех кадров, объединенных одной темой.

Таких кадров может быть 5, 10, 15 и больше – в зависимости от авторской задачи. Иногда на этом приеме делаются целые сцены.

Но, как правило, для выразительности в осуществлении данного приема только единства темы оказывается недостаточно. Всегда требуется еще что-то, что придаст набору, последовательности образов эмоциональную наполненность.

В советской документалистике часто применялся этот прием.

Например, режиссеру захотелось показать энтузиазм, с которым идет строительство завода. Он снимает и ставит один за другим в монтаже такие образы действия, заключенные в кадры: рабочий ударяет киркой по каменистой земле, каменщик кладет кирпич, плотник топором ударяет по бревну, землекоп одни махом выбрасывает землю из траншеи, верхолаз крепит провод к изолятору, прораб чертежом указывает направление рабочему, из кузова самосвала высыпается щебенка, кран проносит над камерой бадью с бетоном, бульдозер вздымает кучу песка и т. д. В результате у зрителя в сознании должен родиться некий обоб-

щенный образ стройки, который можно было бы назвать так: «Работа кипит».

Причем, перечисленные кадры, как правило, снимались с определенным подходом. Режиссер выбирал наиболее активные и ярко выраженные моменты действия и движения. Снимались не общие планы, а средние и крупные – так, чтобы движения рук, туловищ, орудий труда занимали достаточно большую площадь экрана. Но наибольший эффект такому приему монтажа обычно придавало совмещение движений по одному направлению или близким друг к другу направлениям, даже так, чтобы создавалось впечатление продолжения одного движения другим. Это трудно описывать словами – нужно видеть и пробовать.

На жаргоне кинематографистов этот прием иногда называли «бобслеем» за стремительность смены коротких кадров.

Еще одним аналогом такого монтажа может быть перечисление.

Например: «Сегодня чукчи и белорусы, китайцы и аборигены Австралии, американцы и арабы пустыни, евреи и японцы смотрят матч века – финальный матч чемпионата мира по футболу». Соответственно последовательно монтируются резко отличающиеся друг от друга по композиции кадры, в которых зрители увлеченно следят за событиями на телеэкранах. Внешний вид этих людей, костюмы, позы и обстановка должны ярко характеризовать каждую из национальностей, и контрастно отличаться друг от друга. Аналогичным приемом пользуются в эпилогах фильмов и телевизионных анонсах.

АНАЛИТИЧЕСКИЙ МОНТАЖ

Подобный прием тоже можно встретить в литературных произведениях, хотя в литературоведении такой прием не имеет собственного названия. В экранном творчестве, в порядке иронии, его можно посчитать двоюродным братом тематического монтажа. Это – тоже подборка кадров на одну тему, об одном событии, но только разного содержания.

Приемом аналитического монтажа называют последовательность кадров, содержащих детали или элементы какой-

то сцены или события без показа этой сцены общим планом в одном кадре. Такая последовательность создается для того, чтобы у зрителя сложилось впечатление, что он увидел эту сцену целиком, чтобы в его сознании родилась общая картина происходящего.

Прием известен со времен немого кино. Д. Вертов, таким образом, смонтировал сцену подъема флага в пионерском лагере в своей работе под названием «Киноглаз», и был далеко не первым. У него последовательно были поставлены один за другим короткие кадры: голова вожатого, пионерка у мачты, мачта и флаг, голова вожатого, надпись – «Флаг поднять!», пионерка у мачты, трубачи, лицо одного пионера, смотрящего на флаг, мачта и флаг, лицо другого пионера, поднимающийся флаг, трубачи, лицо третьего пионера и т.д.

В литературе отсутствует, как таковая, возможность показать (описать) одной фразой общую ситуацию сцены, подобно тому, как это делается в экранном творчестве с помощью съемки общего плана. Читатель по кускам, по деталям выстраивает в своем воображении целое. Но зато каждая описанная в подробностях деталь вызывает на его внутреннем экране более яркую картинку, более эмоционально воспринимается, порождая требуемое автору переживание.

Таким приемом часто пользовался Ф. М. Достоевский в своих романах, подробно описывая сложное и напряженное развитие действия в отдельных кульминационных сценах.

Сегодня такой прием в экранном творчестве часто применяется, когда снимают «мыльные» телесериалы, чтобы в стесненных декорациях создать впечатление, иллюзию, что действие разворачивается в достаточно большом пространстве. С помощью этого приема можно даже породить иллюзию съемки на натуре при работе в павильоне. Для этого, например, можно поставить три-четыре искусственных кустарника, насыпать на пол песок, чтобы выглядело все, как на натуре. Съемку вести как бы в ночном освещении без фонов. Все фоны – это чернота. Впечатление дождя создают тонкими струйками перед камерой и отдельным кадром крупно снятой лужи в корыте с кругами от капель. (Корыто, конечно, – за рамками кадра). В момент съем-

ки крупных планов на героев направляют вентилятор, чтобы развивались волосы и детали одежды, да еще немножко брызгают водой на их лицо. Все получается, как в «Санта-Барбаре».

А если вспомнить сцену драки в фильме А. Суриковой «Человек с бульвара Капуцинов», то там тоже мы увидим этот прием, как и в драке в картине Г. Александрова «Веселые ребята», как и в драке в немой ленте «Сорок воинствующих скворцов».

Очень сложно организовывать многоперсонажную драку, чтобы снять ее общим планом. Куда проще, а самое главное – выразительней получается на экране монтажное построение драки из крупных и средних планов отдельных моментов. Каждое действие на локальном плане выглядит более динамичным, становится более энергичным: удар, падение, опрокидывание через стол, пинок коленом, бросок через бедро или через голову. Схватка двоих – три коротких кадра – обмен ударами, борьба еще двоих – еще три кадра, пятый бьет шестого по голове гитарой, седьмой стреляет в восьмого, восьмой прячется за стойку – разлетается бутылка с ромом и т.д. Действия, выполненные в кадрах, в достаточно высоком темпе, и ритм чередования этих однокадровых действий создают впечатление у зрителя, что дерутся все одновременно, а сама драка идет не на жизнь, а на смерть.

Но аналитический монтаж может служить и принципиально иным целям – серьезному раскрытию драматического напряжения сцены, когда требуется выявить психологическую подоплеку сложного действия. Крупные, средние планы и детали позволяют проникнуть во внутренний мир персонажей. В крупно снятых глаза можно уловить работу мысли. В крепко сжатом кулаке – скрываемую ярость героя. А в дуле пистолета, направленном на камеру, – явную угрозу смерти. Подобные примеры мы можем увидеть и в фильме И. Пырьева «Идиот» и в картине Ф. Коппалы «Список Шиндлера».

У аналитического монтажа есть еще одна особенность или, если хотите, еще одна функция. Этот прием позволяет растянуть время протекания сцены на экране за счет того, что действия, происходящие одновременно, снимаются отдельными кусками, а монтируются последовательно. Все, что происходи-

ло, скажем, 15 секунд, но снятое 6 раз отдельными кусками, превращается в рассказ на полторы минуты.

Методом монтажа крупных и средних планов можно акцентировать все главные элементы и мотивы события, их подоплеку, психологические детали поведения героев; усилить передачу драматического напряжения события. А режиссеру в сознании зрителя создать впечатление важности данной сцены в ходе развития сюжета, помимо возможности раскрытия ее глубинных побудительных мотивов и характеристик персонажей.

Чрезвычайно ответственную роль при съемке такой сцены и при использовании приема аналитического монтажа играет точность соблюдения второго принципа монтажа, монтажа по ориентации в пространстве.

МОНТАЖ ПО МЫСЛИ

Совсем недавно на одной из лекций о природе экранного творчества, которую автору довелось читать ведущим телевизионных передач, был показан документально-художественный фильм «Не ведая страха» о трагической судьбе героического русского ученого, который родился и умер во второй половине XIX столетия, об Иване Дементьевиче Черском. Фильм был сделан лет двадцать назад до этого.

Материалов о личной жизни ученого и о его семье осталось очень мало – всего несколько фотографий, его рисунки, дневники, рукописи и пяток личных вещей. Но известно было, где он жил; сохранились дома, в которых он останавливался; музеи, где он трудился; известны маршруты его путешествий и места, где он работал.

Чтобы рассказать об этом человеке, о его поступках, мыслях и переживаниях, чтобы раскрыть характер и нравственную сущность этого Человека действительно с большой буквы, раскрыть его духовный мир и его жизненные цели, автору требовалось набрать дополнительно большое количество изобразительного съемочного материала. Таким материалом стали кадры мест, где он путешествовал, кадры современных улиц, по которым он хо-

дил, современные кадры работы ученых в условиях, которые ничем не отличаются от условий прошлого столетия и т.д.

Картина начиналась так.

1. Ср. 8,5 сек. Крохотное оконце в темной избе. Перед окном – небольшой дощатый стол. На столе – чернильница, в которую макал перо Черский, и его походный портфель. (Кадр мрачный, даже чем-то жутковатый).

Голос за кадром: (Через паузу) *Он умирал... А за окном ждала его...*

2. Общ. 7 сек. Ненастье. Мрачные воды Колымы. Вдали угрюмый берег тундры. На переднем плане медленно перекатываются свинцовые волны.

Голос за кадром: *...неизведанная даль. Смерть уже не раз угрожала ему. И всегда он,...*

3. Кр. 4,5 сек. Фото. Портрет И. Черского.

Голос за кадром: *... Иван Черский, выходил победителем.*

Резко меняется музыка. (Конец первого куска).

4. Кр. 1 сек. Рисунок прошлого столетия. Солдатская муштра: солдата обучают строевому шагу. У него поднята левая нога.

Голос за кадром: *Ать-...*

5. Кр. 1 сек. Похожий рисунок. У солдата поднята правая нога.

Голос за кадром: *...два!...*

6. Кр. 1 сек. Повтор первого рисунка.

Голос за кадром: *Ать-...*

7. Кр. 1 сек. Повтор второго рисунка.

Голос за кадром: *...два!..*

8. Кр. 7 сек. Рисунок. Более общий вид: муштра на фоне частокола.

Голос за кадром: *Омский линейный батальон. Пожизненная солдатчина. У него отобрали все:*

9. Кр. 6,5 сек. Второй рисунок. (Отъезд от ног солдата на общий вид муштры).

Голос за кадром: *...дом, поместье, дворянское звание –отобрали будущее!*

10. Общ. 9 сек. Медленная панорама по шикарному залу с колоннами и креслами, обитыми красным бархатом.

Голос за кадром: *А будущее открывалось безоблачное.* (Меняется музыка).

В Виленской гимназии Черский считался средним учеником, но прекрасным танцором.

11. Общ. 4 сек. Открытые окна старого здания. Светит солнце.

Голос за кадром: *Говорил по-французски, рисовал, музицировал.*

12. Общ. 4 сек. Внутренний двор бывшей Виленской гимназии. Прохаживаются редкие студенты.

13. Общ. – дальн. 5 сек. Современная улица старого Вильнюса.

Голос за кадром: *Прогуливаясь по улицам старого Вильнюса, юноша не очень-то задумывался о будущем.*

14. Кр. 4,5 сек. Фото улицы старого Вильнюса.

Голос за кадром: *Все рухнуло в одночасье. Список исключенных.* (Меняется музыка).

15. Дет. 3 сек. Колонка фамилий и имен, напечатанных старым шрифтом. В центре – фамилия героя.

Голос за кадром: *Черский Иван...*

16. Кр. 4 сек. Список исключенных. Много имен.

Голос за кадром: *Причастен к польскому восстанию тысяча восемьсот...*

17. Ср. - кр. 5 сек. На столе – пухлая папка. Резкий наезд. Крупно надпись: «Дело штаба войск».

Голос за кадром: *...шестьдесят третьего года. Военный суд, и ...*

18. Кр. 10 сек. Наезд. Повтор рисунка с солдатской муштрой.

Голос за кадром: *Страха не было. Было открытие: у человека можно отобрать все, кроме знаний.*

19. Кр. 5 сек. ПНР. по книге.

Голос за кадром: *А он – неуч! Читать!*

В приведенном отрывке из картины «Не ведая страха» можно четко выделить четыре коротких куска. Последовательность и отбор изобразительных образов были сделаны преднамеренно в остром столкновении, в сопоставлении по контрасту, чтобы вызвать интерес зрителя к драматической судьбе героя, которая заканчивается трагическим подвигом.

Прием идеологического монтажа – монтажа, подчиненного воле авторской мысли, в данном случае на всех просмотрах срабатывал безупречно. Зал неизменно с затаенным дыханием

и полным сопереживанием до конца ленты следил за перипетиями удивительной судьбы ученого.

Просмотрев этот фильм, одна слушательница из раз ряда убежденных телевизионных невежд в сердцах воскликнула: «Такой прием монтажа уже устарел! Теперь так не снимают!».

Спустя 20 лет после создания фильма об И. Черском, в канун захоронения останков императора Николая II, его семьи и приближенных, два российских канала показали фильмы, специально подготовленные к этому историческому событию.

Первая картина была построена на фотографиях и кадрах хроники. Она рассказывала о том, как жил последний русский самодержец, как складывалась его семья, какие у членов семьи были отношения, как они любили друг друга, как переплетались судьбы страны и судьбы членов императорской династии, как поступали и что думали его жена и дети, когда выпадали тяжкие испытания для России и для них самих.

Первый фильм был целиком построен на якобы «устаревшем» приеме ***«монтажа по мысли»***.

Этот прием подразумевает, что режиссер создает своего рода «текст» или, говоря несколько иным словом, «контекст» экранного рассказа из сложного сочетания пластических образов и закадрового словесного изложения. Содержание произведения складывается в этом случае из сопоставления, результата умножения, как говорил С. Эйзенштейн, информации, предложенной зрителю в изобразительной и речевой формах. При использовании этого приема ни отдельно изображение, ни отдельно словесный ряд не могут существовать самостоятельно. Порознь они не донесут до зрителя мысли автора, ибо в словах не повторяется содержание пластических образов, а зрительному ряду недостает рассказа о невидимых в этот момент на экране событиях или переживаниях героя.

В основе этого приема лежит логика режиссерского видения: воссоздание атмосферы минувшего, деталей и подробностей хода развития ушедших событий и, конечно, переживаний героя в те минуты, когда он был главным действующим лицом происходившего. Автор ставит себя как бы в положение свидетеля событий и, как «очевидец», рассказывает о них своим зри-

телям с помощью изображения и текста. Это достигается съемкой и подбором кадров, которые последовательно воспроизводят документальное место события, состояние природы, показывают предметы, которыми орудовал герой в тот, давно прошедший момент, чтобы воссоздалась некая историческая аура.

Кто-то из умных и бывалых читателей, вероятно, уже поспешил догадаться, что этот прием можно еще назвать «изобразительной иллюстрацией текста».

Ничего подобного!

Этот прием не имеет ничего общего с распространенным на телевидении методом иллюстрации словесного текста с помощью набора «картинок» или случайных кадров, как это часто делается в информационных передачах.

При достаточно высоком мастерстве режиссера и автора закадрового текста им, как правило, такими средствами удается побудить зрителя к сопереживанию с событиями и судьбами героев давно минувших лет и даже с самими героями. Зрители начинают испытывать впечатление, как будто они присутствуют на этом событии или участвуют в нем вместе с главным действующим лицом.

В день похорон царской семьи другой российский канал тоже показал фильм, специально созданный к этому событию. Рассказ в этом фильме вел блистательный актер современности, обладающий высочайшим профессиональным мастерством, безграничным обаянием и умением быть убедительным в любой нелепой ситуации. По воле авторов он оказывается то в бывшей столовой императора, то в покоях императрицы, то в Царском селе на скамейке. Сидя или стоя, он рассказывал, глядя за рамку кадра, как бы вспоминая для самого себя, о том или другом событии, связанном с императорской семьей или другими его участниками. Делится соображениями о тех чувствах, которые владели героями его рассказа.

Но время от времени его рассказ прерывается прямым показом хроникальных кадров тех лет, в которых мы видим «живые» куски жизни Николая Второго, его жены и детей в разных ситуациях. И в такие моменты начинает звучать другой, закадровый голос, который повествует и комментирует происходящее на экране.

Невольно постепенно втягиваешься в восприятие экранного рассказа по новому принципу (монтажа по мысли) и даже начинаешь сопереживать, забыв про замечательного актера. Но как раз в этот момент авторы возвращают на экран обожаемого зрителями по художественным фильмам артиста, и он продолжает свой рассказ «за кадр» никому.

В какое же фальшивое положение поставили авторы этой ленты уважаемого мастера! Вся фальшь его позиции – рассказ как бы от автора. Она становится более чем очевидной в сравнении с прямым авторским рассказом без присутствия на экране самого автора.

Спрашивается, кто же автор этого документального произведения: артист или тот человек, чей голос звучит за кадром?

Ответ очевиден. Конечно, – не артист! Его роль в этом документальном фильме была бессмысленной и фальшивой.

Эти два приема оказываются несовместимыми в одном произведении, потому что они принадлежат разным формам условности, разным видам экранного творчества: монтаж по мысли – документальным фильмам, а исполнение актером роли автора, ведущего рассказ, художественным фильмам или телевизионным постановкам.

Соседство в одном произведении этих приемов – прямое следствие режиссерской, а если хотите, – экранной необразованности.

Первый фильм, созданный совместно русскими и английскими кинематографистами, воздействует на зрителя глубоко эмоционально, смотрится куда более убедительно, чем его собрат, созданный по рецепту «новаторов» телевидения.

Первая работа подтверждает, что экранные приемы ведения рассказа не стареют. А вторая – доказывает, что так называемое «новое» телевизионное мышление, даже если оно присуще хозяевам телевизионных каналов, а не только отдельным ведущим телевизионных программ или «режиссерам», не способно отменить естественную природу экрана и переломать на свой лад природную психологическую форму экранной условности.

В свое время Ираклий Андронников, а позже Виталий Вульф прямо вели рассказ от собственного лица. Это были и остаются замечательные передачи, интересные передачи! Но именно не

редачи, а не фильмы! Коктейли хороши в баре, а не на экране!

За долгую историю кино, от Великого немого до самого современного, созданы многие тысячи фильмов с использованием приема монтажа по мысли с закадровым авторским словесным дополнением. А за многолетнюю практику телевидения – многие тысячи передач с авторами на экране.

Прием монтажа по мысли часто считается приемом документального, просветительского или учебного кино. Но Ф. Трюффо в своей художественной, игровой картине, раскрывая судьбу и рассказывая о любви одного из французов в эпоху первой мировой войны, тоже воспользовался именно им. Он вел закадровый рассказ от автора в тексте, а в изображении монтировал в стык целые сцены без прямой сюжетной связи. Ход времени и логика связи этих сцен были разорваны, и лишь авторская мысль связывала их между собой. Этим приемом пользовались и десятки других режиссеров игрового кино.

Приемы экранного творчества не стареют. Они лишь то оказываются в струе капризной моды, то временно выпадают из нее. И не более!

ХОД ВРЕМЕНИ НА СТЫКЕ КАДРОВ

Выключение камеры – всегда остановка хода времени на экране. Аппарат вы можете остановить, а естественное течение времени – увы, никакими силами. Оно беспрерывно бежит в будущее вне зависимости от нашего желания. Но на экране можно создать иллюзию непрерывного хода времени даже после остановки съемки или подчеркнуть разрыв в развитии событий.

Поэтому после остановки камеры у режиссера всегда два вида выбора: в одном случае с жесткими условиями монтажного стыка и с неограниченными возможностями выбора в другом.

Первый требует строго соблюдения 10-ти принципов монтажа или включение осмысленной перебивки.

Второй. На какую новую точку переносить камеру, где и в какой ситуации продолжить рассказ по прошествии какого-то

количества времени. Таких вариантов может быть бесконечно много.

Рассмотрим последовательно каждый из вариантов.

Вы хотите, чтобы зритель не заметил разрыв во времени, чтобы в его сознании сцена развивалась как бы непрерывно. Вы приняли условие соблюдения принципов комфортного соединения кадров. Но вы усложняете для себя эту задачу. Вам известно, что следующий кусок действий персонажей весьма неинтересен или малозначителен. Неинтересные куски необходимо исключить. Как продолжить монтаж и съемку продолжения действий героя, чтобы ход времени события для зрителя остался слитным?

К примеру. Действующее лицо или документальный персонаж очень долго и утомительно ждет на остановке трамвай. Совершенно очевидно, что прямая съемка его ожидания займет, скажем, 15 минут. Это – колоссальное количество экранного времени. За это же время зритель может просмотреть целый документальный фильм или передачу. Как снять и смонтировать эту сцену, чтобы передать томительность ожидания за 20 секунд?

Субъективную для героя медлительность хода времени в та-

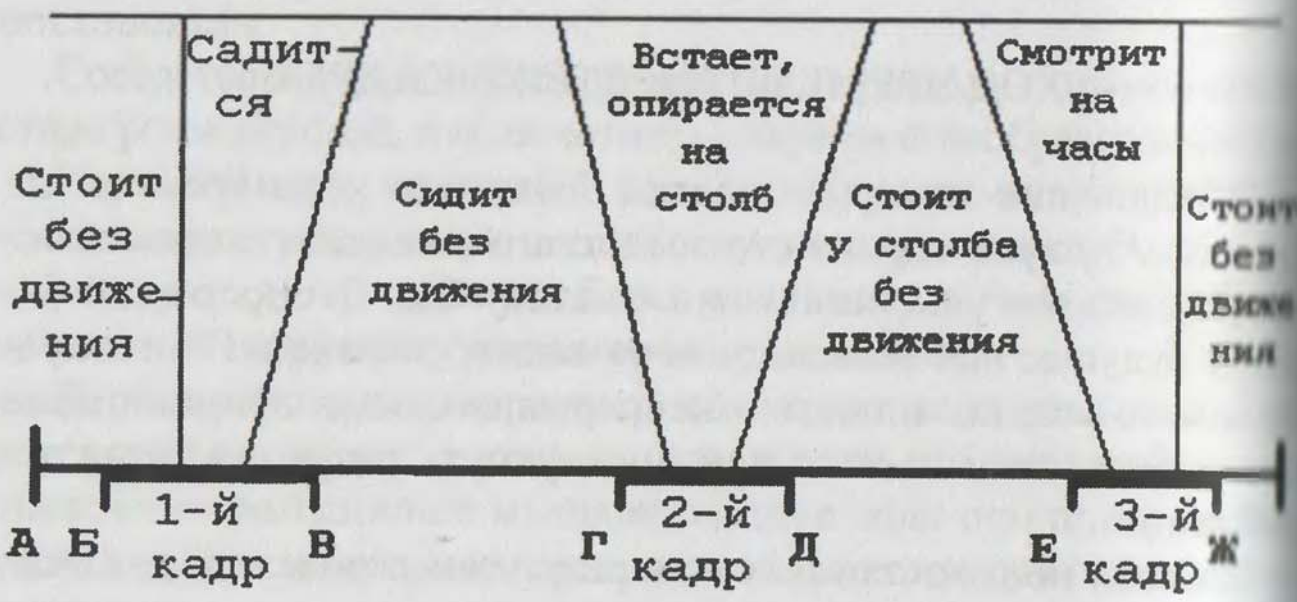


Рис. 126

ких случаях следует подчеркивать не натуралистической съемкой одного длинного куска действия или точнее – бездействия, а пользоваться режиссерским выражением его состояния. А что означает «выразить» состояние или настроение? Для этого го-

рой должен совершить такие действия, через которые зритель поймет его переживания. В данном примере наш субъект или актер может, ожидая трамвай, много раз менять свое положение и совершать мелкие действия: смотреть на часы, прислониться к столбу, садиться на лавочку, посматривать на пустую улицу и отворачивать взгляд, пересчитывать вынутую из кармана мелочь и просто вздыхать.

Итак, первую режиссерскую задачу вы решили: придумали действия, которые выражают нетерпеливое ожидание.

Но возникает следующая задача: как снять и как смонтировать?

Дело в том, что зрительское ощущение хода времени на экране существенно отличается от такого же ощущения в процессе прямого жизненного наблюдения. На экране время ощущается необычайно сжатым, словно на горячей сковороде: 5 секунд бездействия – уже вечность. Поэтому метод съемки и монтажа очень наглядно может выглядеть на схеме (*рис. 126*) и в раскадровке (*рис. 127*).

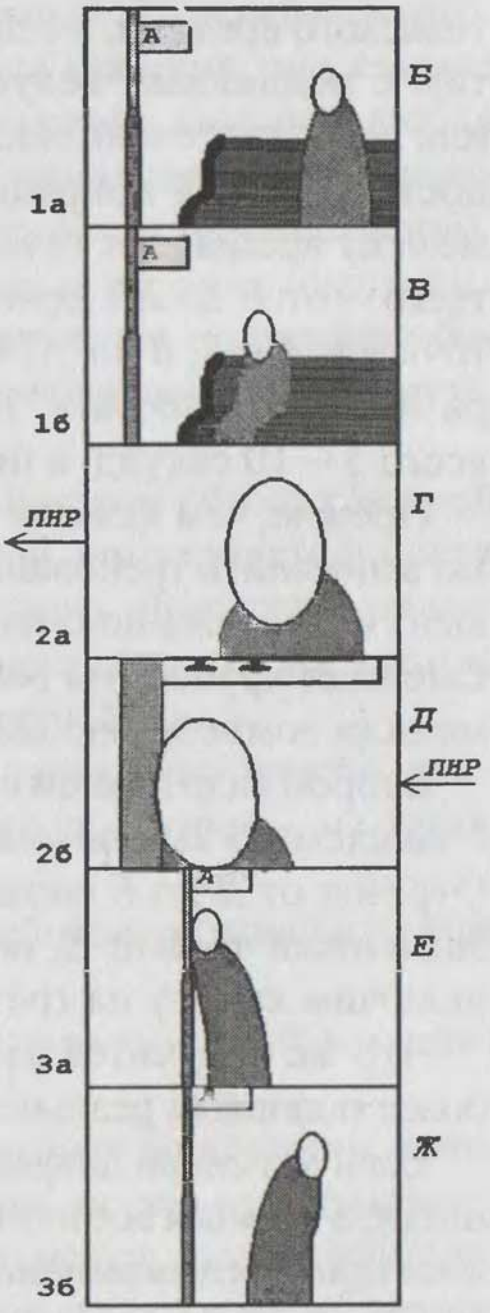


Рис. 127

Все, что написано в верхних строках схемы, относится к человеку, которого мы снимаем. На схеме горизонтальная прямая обозначает непрерывный ход времени. Сверху на ней сделаны засечки, которые показывают, какой отрезок времени герой был занят выполнением действий, а какие отрезки времени он бездействовал.

Под линией времени сделаны другие засечки, которые показывают, какие куски времени необходимо снять на пленку и где

в монтаже по времени будут располагаться начала и концы кадров.

Отсутствие действий и движения в кадре всегда ведет к прекращению подачи информации с экрана. Бездействие – тоже информация, но ее передача зрителю в натуралистической форме, с одной стороны, представляет собой варварскую форму кражи зрительского времени, а с другой – натурализм всегда был несовместим с подлинным искусством. Кадр, не содержащий движения или действия, очень быстро надоедает зрителю. Зная эту особенность экранной природы, мы проведем съемку первого плана в момент времени от точки ***Б*** до точки ***В***, второго – от ***Г*** до *Д*, третьего – от ***Е*** до ***Ж***. Время, которое на графике находится между точками *А* и *Б*, *В* и *Г*, *Д* и *Е* мы «вырежем», в эти моменты камера не будет работать. Длительность кадров может составлять всего 5 – 10 секунд, а пропущенные куски – минуты.

Прежде, чем начать съемку следующего кадра, нам необходимо выполнить требования монтажа по крупности (принцип первый) и монтажа по смещению осей съемки (принцип девятый). Сменили крупность, ракурс и точку съемки, следовательно, изменили композицию кадра, – можем продолжать работу.

Второй кадр начнем снимать в момент соответствующий точке *Г* на схеме, а выключим камеру, когда время достигнет точки *Д*. Отрезок от *Д* до *Е* снова пропустим. А в момент времени, обозначенный точкой *Е*, снова, выполнив требования принципов, включим камеру на третий кадр и остановим ее в точке *Ж*.

Что же получится на экране? Ведь мы выбросили в монтаже более половины реального хода времени!

Если мы сняли документально человека, который куда-то торопится, а трамвая все нет и нет, то естественно, что на его лице должны проявляться эмоции, которые соответствуют его переживаниям. Наша задача – умело их зафиксировать на пленку. А если перед камерой актер, то ему предстоит сыграть все описанное ниже.

Первый кадр. Ср. На остановке стоит человек и что-то ждет. Надоело стоять.

Огляделся, сел на скамейку и снова замер в ожидании.

Второй кадр. Кр. ПНР. Герой сидит без движения с выражением скуки на лице. Надоело сидеть. Встал и облокотился на столб. Снова ждет, поглядывая в сторону.

Третий кадр. Ср. Герой «подпирает» столб. Ожидание становится невыносимым. Он «отлипает» от столба, делает шаг вперед, смотрит вдаль, опускает взгляд на ручные часы, покачивает в расстройстве головой.

Конечно, можно найти еще десятки вариантов показа ожидания. Но наша задача была ограничена скупым объяснением того, как создать иллюзию непрерывного хода времени при съемке отдельными кадрами, если любая остановка камеры, любая стойка есть остановка хода времени. А показывать все в реальном течении времени глупо, нерационально, нехудожественно.

Но нужно рассмотреть и второй вариант режиссерского выбора: когда принято решение использовать стык кадров как обозначение разрыва во времени, который необходимо подчеркнуть, дать понять зрителю.

Есть на свете такие чудаки, которые пешком обходят земной шар. Вам нужно выразить в монтажной последовательности кадров, что такой поход длится очень долго. Допустим, он выходит из Парижа навстречу солнцу и направляется на восток. Ему предстоит пересечь всю Европу и всю Азию.

Снимаем кадр летом на Монмартре: завязывает рюкзак, водружает его на плечи, отправляется в поход. Второй – на улице Пигаль. Проходит мимо.

Третий – у Эйфелевой башни: посмотрел вверх и зашагал еще быстрее.

Снята микросцена или монтажная фраза: герой выходит из Парижа.

Между кадрами существует явный разрыв во времени, который зритель фиксирует в своем сознании, но это не вызывает у него никаких особых эмоций. Если соблюден третий принцип монтажа и единое направление движения, то все ясно – движется к какой-то цели.

Следующий кусок мы снимаем на шоссе, когда герой проходит мимо немецкой деревни с характерными фасадами домов. Можем тоже снять три кадра. Готова еще одна короткая монтажная фраза. Действие продолжается летом.

Между первой и второй монтажными фразами прошел месяц, зритель это понимает. Но путешественник идет дальше.

Очередной кадр мы снимаем глубокой осенью. Но ставим задачу перейти к более яркому приему выражения разрыва во времени. На среднем плане мы видим героя уже тепло одетого. У него выросла борода, обветрело лицо. А на фоне – голые деревья подмосковного леса.

Выполняя прием, снимаем следующий этап. Снова средний план героя: на голове ушанка, он в шубе, горло закутано шарфом, борода и брови подернуты инеем. Он идет по горной уральской дороге. Метет вьюга. Мимо проезжают заснеженные грузовики.

Еще кадр. Опять средний. Ярко светит солнце. Путешественник снимает ушанку, поправляет рюкзак. А пейзаж уже совсем другой – ровная степь, черные пятна земли на белых полях, а вдали – сибирская деревня.

И опять средний план. Открытая голова героя. Ветер раздувает длинную шевелюру. За спиной на рюкзаке привязана шуба. Видны байкальские скалы с редкими кедрами и березами, подернутыми мелкими весенними листочками. Он подходит к каменистому берегу, из набежавшей волны зачерпывает пригоршню байкальской воды и выплескивает себе на лицо.

Чтобы точнее работал прием разрыва во времени, мы умышленно снимали последние и первые кадры каждой сцены, соблюдая одинаковую крупность и подобие композиции на стыках кадров в нарушение первого принципа монтажа об обязательном изменении масштаба главного объекта композиции.

Благодаря такому приему мы добились того, что зритель на стыке кадров мгновенно замечал перемены в лице героя, его костюме и окружающем пейзаже. А, следовательно, понимал, что между каждыми сценами путешествия прошли месяцы. Благодаря этому приему нам удалось сжать год странствий, условно говоря, до одной минуты на экране.

Остановка камеры и стык кадров на экране позволяют режиссеру перебрасывать действие на десятилетия вперед и на десятилетия назад, как в будущее, так и в прошлое.

А. Тарковский говорил, что каждый кадр являет собой кусок «запечатленного времени», и, монтируя фильм, мы манипулируем с кусками этого «запечатленного времени».

ПЕРЕБИВКА

«Перебивка» для кинематографистов и телевизионных работников – почти магическое слово, почти волшебный термин. Кажется, что его знают даже школьники первого класса и «продвинутые» дошколята.

Происхождение этого приема тоже связано с разрывом в естественном ходе времени. Это – способ как бы отвлечь внимание зрителя на другой объект, чтобы герой за это время успел в данной сцене перейти к другому действию. Когда автор не хочет показывать сам переход.

Перебивкой называют отдельный кадр, который не содержит в себе объектов, запечатленных в соседних кадрах, — в предыдущем и следующем за ней – при монтаже непрерывно развивающейся сцены.

Кадр-перебивка всегда используется в монтажной последовательности для того, чтобы перекрыть разрыв в естественном течении времени события. С одной стороны как бы ***перебить*** непрерывность действий, а с другой – сделать эту временную купюру незаметной для зрителя. Это – способ создать иллюзию непрерывного, естественного развития сцены и хода времени.

В основе приема лежит простейшая жизненная аналогия. У хулиганов для провокации драки есть такой метод. Задираться посылают слабого и маленького. Он наносит оскорбления. Вы возмущены, готовы наказать обидчика. Но в эту секунду вас окликают. Вы невольно оборачиваетесь на голос. «Поддай ему как следует» — говорит подстрекатель. Вы возвращаете взгляд на плюгавого задиру. А на его месте стоит верзила с пудовыми кулаками и делает шаг на вас.

Пока вы отвернулись, произошла подмена, изменение ситуации. Сработал эффект перебивки.

Одна из задач режиссуры в экранном творчестве – концентрация в ограниченном экранном времени наибольшего количества информации путем отбора наиболее ярких и выразительных кусков жизни и исключения второстепенных. Пе-

ребивка как раз помогает творцам выполнить эту задачу в целом ряде случаев элегантно, незаметно, без потерь художественных начал.

Обратимся к простейшему примеру. Телевизионная группа приехала на квартиру к знаменитому экономисту-академику. Нужно взять интервью по одному из принципиальных вопросов современности. Известно, что интервью войдет в передачу и займет всего три минуты.

Поставлен свет, включена камера, задан первый вопрос. Идет запись.

Съемка (вопросы и ответы) заняла 15 минут чистого времени. Камера все время снимала академика. Материал доставлен на студию. Он в руках у режиссера и монтажера. Взгляды академика весьма и весьма интересны и оригинальны. Но из 15 минут записи требуется оставить всего 3 минуты. Монтажер под руководством режиссера отбирает, вырезает и на прямой склейке складывает лучшие куски интервью. Получилось 3 минуты и 10 секунд. Задача выполнена. Смотрим на экран: кош-ма-аар!

За время рассказа уважаемый академик семь раз дернулся, словно пораженный током на электрическом стуле. А текст говорил гладко. Чудеса – да и только!

В 80-е годы это интервью так бы и вышло на экран. Но позже, на рубеже столетий, кое-кто уже подучился и такого не допускал. Магическая электроника позволяла творить другие «чудеса». На стык кадров, где герой поменял позу, изменил наклон головы или поднял руку, вставляют вспышку белого экрана и «гонят» в эфир.

«Умные головы» заставили академика и зрителя поменяться местами. Знаменитость говорит гладко, а перед экраном при каждой вспышке дергается зритель. Ярким белым экраном, как взорвавшимся магнием, его на мгновенье ослепляют. Он невольно закрывает глаза и, естественно, не видит, как академик меняет позу. «Блистательная» находка! Хуже не придумаешь!

Больше, чем полвека назад, а не вчера, Л. В. Кулешов, наш великий педагог, режиссер, теоретик кино, выпустил прекрасный учебник – «Основы кинорежиссуры». Про «перебивку» там все просто и ясно написано в примере с часами. Сегодня прием

перебивки лежит в папке азов профессионального мастерства в экранном творчестве. Давайте повторим урок!

Что же нужно было сделать незадачливым телевизионщикам при съемке очередного академика?

Всего лишь то, что делают другие, — уважающие себя истинные профессионалы: ***снять перебивки***!

В передаче по проблемам экономики, которая целиком состояла из беседы журналиста с академиком Д. Львовым с небольшими включениями интервью на улицах, режиссер и оператор снял самого журналиста, который внимательно и уважительно слушал ученого. Они поставили кадры молчащего интервьюера между кадрами прямой речи академика, где требовалось смонтировать куски, исключив оговорки или побочные мысли. На схеме это выглядит так (*рис. 128*).

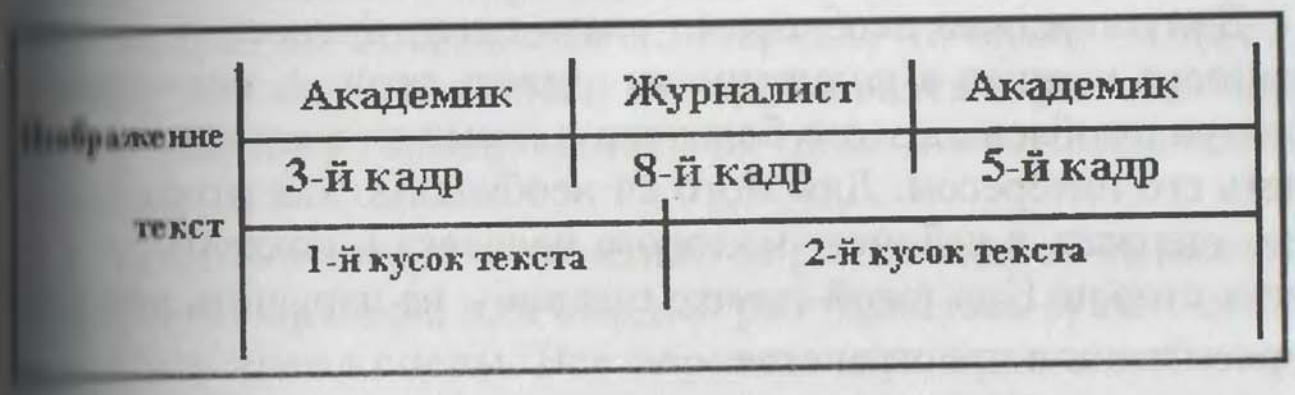


Рис. 128

Что достигнуто с помощью перебивки? Рассказав половину текста на первый вопрос, ученый решил посоветоваться с журналистом о продолжении. Получив пожелание, он снова заговорил. В конце первого куска текста он глубоко сидел в кресле, а в начале второй половины ответа он облокотился на стол. Монтажер сначала смонтировал текст, а потом по длине фонограммы подрезал конец первого кадра с ученым и начало второго, а в пропуск вставил кадр слушающего журналиста.

На экране получился гладкий рассказ умного человека, которого внимательно слушает собеседник. Комфорт восприятия обеспечен зрителю, и он даже не догадывается, что из речи академика были вырезаны какие-то куски.

Перебивка – простой и распространенный прием. В игровом кино, в мультипликации, в документалистике, в любых передачах на телевидении ее используют очень часто. Суть приема состоит в переносе взгляда зрителя с одного объекта на другой. Все как у фокусника: пока сидящий у экрана рассматривает на крупном плане, что делает «левая рука», в этот момент за рамкой кадра «правая рука» избавляется от шарика, пряча его в карман. Потом в монтаж снова ставится кадр «правой руки», а шарика в ней уже нет.

Допустим, вам необходимо снять сцену фильма, в которой пациент пришел в поликлинику сделать укол. А медицинская сестра влюблена в этого больного и всеми силами хочет завладеть его интересом. Для этого ей необходимо как можно дольше удержать в кабинете молодого человека и показать себя со всех сторон. При такой съемке главное – не нарушить принцип ориентации в пространстве.

1. Общ. Кабинет. Сестра приглашает пациента лечь на кушетку.

2. Ср. Молодой больной послушно выполняет команду.

3. Кр. Девушка в белом халате бросает беглый и лукавый взгляд на пациента. Кокетливо отворачивается.

4. Кр. Голова парня лежит на подушке. Он наблюдает за приготовлениями к экзекуции.

5. Ср. Сестра подходит к полке, становясь в профиль к кушетке, тянется вверх руками, чтобы хорошо был виден ее умеренно пышный округлый бюст, и достает историю болезни.

6. Кр. Стеснительный пациент отворачивает голову к окну.

7. Ср. Кокетка наклоняется к шкафчику. Узкая юбочка изящно натягивается на мягких формах и обнажает ножки. Она достает шприц.

8. Кр. Лицо юноши, смотрящего в окно.

9. Ср. Соблазнительница спиной к больному на табуретке тянется к верхней полке стеллажа, поднимается на цыпочки, демонстрируя точеные ножки, и достает ампулы. (*Съемка с низкой точки.*)

10. Кр. Затылок больного.

11. Кр. Девушка, подчеркнуто не глядя на парня, откидывает назад красивые волосы и набирает лекарство в шприц.

12. Кр. На окно сел голубь и заглядывает в кабинет.

13. Ср. Уверенная победительница подходит к кушетке с иглой наготове и замирает в оцепенении.

14. Кр. Голова парня повернута носом к стене, глаза закрыты – он спит.

15. Ср. Обиженная соблазнительница вонзает шприц в ягодицу прямо через брюки.

Анализируем экранный результат.

Первое. Налицо – параллельный монтаж. Начиная со второго кадра, мы показывали поочередно то один, то другой объект. Это позволило нам, не задумываясь о фазах движения и действия героев, менять их позы и местоположения в кабинете.

Второе. Благодаря выведению за рамки кадров то одного, то другого партнера, нам каждый раз удавалось существенно сократить время сцены. Все переходы девушки по кабинету, отыскивание в истории болезни предписаний врача, раскупоривание упаковки шприца, обламывание головки ампулы, медленный набор лекарства через тонкую иглу – все это мы выкинули из монтажа. Нам удалось сократит сцену раз в пятьдесять по отношению к ее полной длительности.

Третье. Нам удалось компактно и динамично преподнести зрителю разнообразные попытки медсестры обворожить пациента. То она – так, то она – этак, то – совсем неожиданно и во всей красе. А он взял и заснул.

Четвертое. Все крупные планы головы парня и кадр с голубем – это и есть перебивки, которые позволили совмещать, соединять в непрерывную монтажную последовательность все планы с кокетливой соблазнительницей, хотя в каждом следующем плане она меняла место своего нахождения, т.е. – менялся фон и менялись позы.

Пятое. Используя прием перебивки, мы достигли впечатления единства развития действия сцены и создали для зрителя иллюзию непрерывности хода времени.

Шестое. Всегда, когда мы монтируем кадры, содержащие в себе разные, неповторяющиеся объекты, мы вольны показывать новый объект или нового героя в любом месте и в любом

положении в соответствии с замыслом. Требование обязательного продолжения движения или действия отпадает.

Прием перебивка – древнейший прием монтажа.

ТОЧКА ЗРЕНИЯ КАМЕРЫ

Теоретики уже давно сошлись во мнении, что все видимое зрителем на экране представляется ему с точки зрения камеры. А точку, ракурс, крупность всегда выбирает режиссер. Поэтому получается, что зритель происходящее на экране видит «глазами режиссера», с авторской точки зрения, с точки зрения стороннего наблюдателя. Как еще говорят – с объективной позиции.

Так происходит в большинстве фильмов и передач.

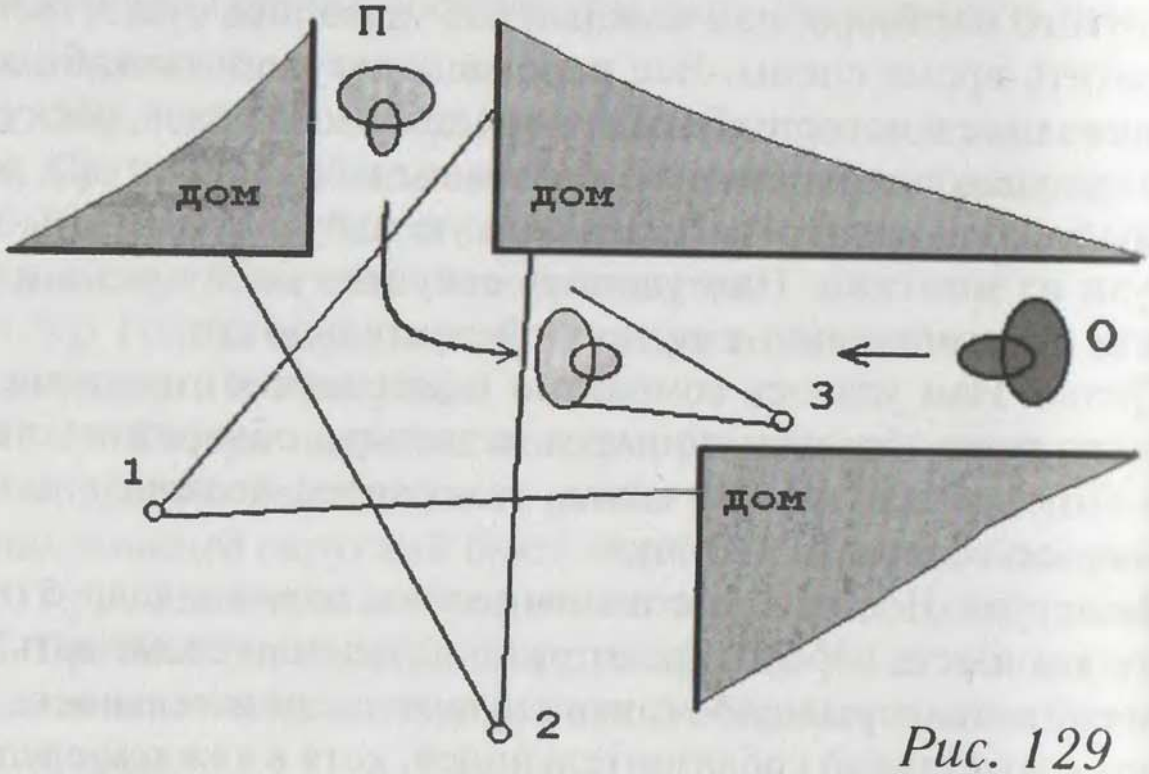


Рис. 129

Но есть прием, представляющий собой исключение из этого всеохватного правила. Он называется ***субъективная камера*** или ***субъективная точка зрения***. Что это такое?

За примерами далеко в историю ходить не надо – каждый день в американских фильмах на телеэкране. Рассмотрим общий случай.

На окраине большого города в темном переулке сошлись два врага, два героя, положительный и отрицательный. Предстоит

схватка. Но прежде они испытывают друг друга взглядами. Как передать напряжение перед борьбой?

Как заставить зрителя «побывать в шкуре» этих действующих лиц? Как принудить зрителя содрогнуться от ужаса, что положительный герой может погибнуть?

В таких случаях режиссеры как раз прибегают к приему «субъективной камеры». Вспомним предыдущие уроки и нарисуем мизансцену, план съемочной площадки с обстановкой, героями и точками съемки (*рис. 129 и 130*).

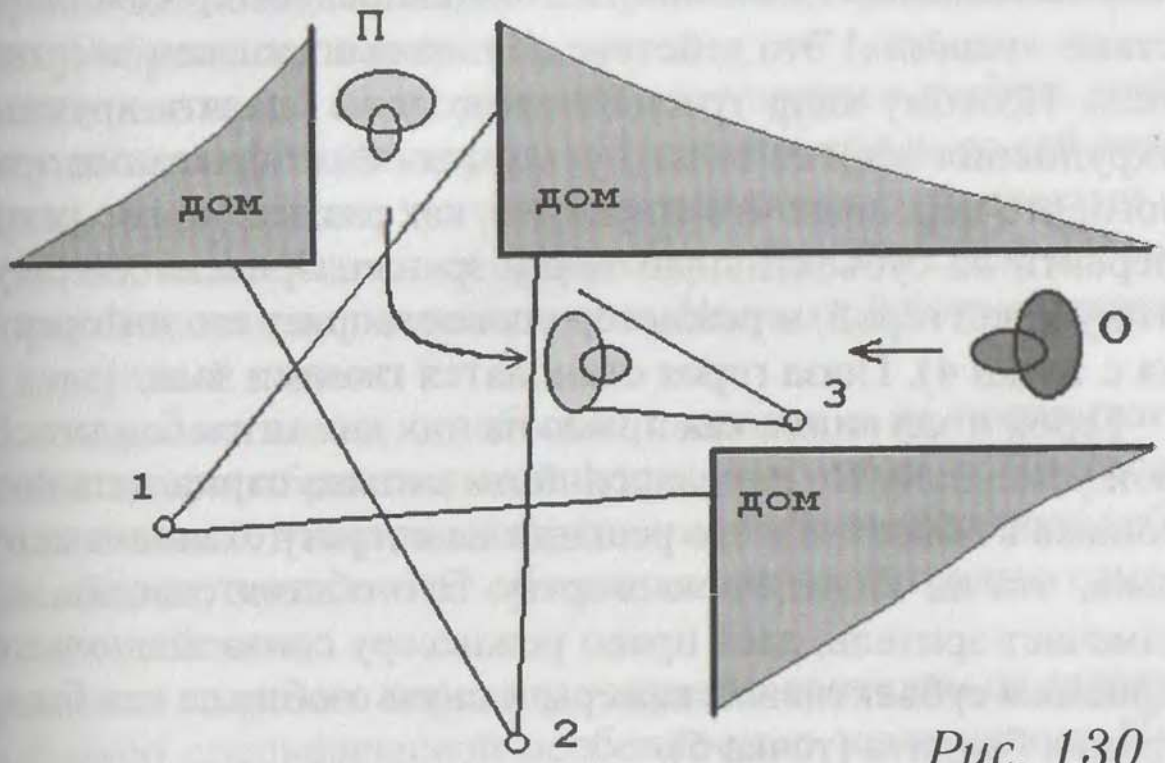


Рис. 130

По темному переулку в поисках приключений идет отрицательный герой, обозначен буквой «О», бандит, темная фигура. Съемка с точки 1. Улица пуста. Зритель помнит негодяя в лицо, узнает его.

По другому переулку к перекрестку приближается положительный герой, обозначен буквой «П», серая фигура. Съемка с точки 2.

Он еще не видит своего врага. Но кадр выбран так, чтобы зритель понял, что его любимец приближается к тому же самому углу дома, что и его противник, но лишь с другой стороны.

При такой съемке зритель догадается о встрече раньше, чем персонаж, и начнет волноваться за героя. Предвкушение всегда

подогревает эмоции. Пока Положительный проходит весь путь во втором кадре и поворачивает за угол, он еще не подозревает об угрозе.

Чтобы усилить эффект неожиданности, кадр 3 снимается значительно крупней. Как только любимец приблизится к правому краю рамки кадра № 2, происходит переход на третью точку съемки. На первом среднем плане герой вдруг увидел бандита и мгновенно остановился. Изменилось выражение лица, обострился взгляд.

Секрет получения права перехода на субъективную точку зрения закладывается именно в этом кадре. Актер совершил действие: «***увидел***»! Это действие обязательно должен заметить зритель. Поэтому кадр третий можно даже сделать крупным. От укрупнения эффект только усилится. Факт фиксации зрителем того, что персонаж что-то увидел, как раз дает право режиссеру перейти на субъективную точку зрения. Зритель хочет узнать, что увидел герой, и режиссер удовлетворяет его интерес (съемка с точки 4). Глаза героя становятся глазами зала.

Герой и зал видят, как прямо на них движется бандит со злобной усмешкой. По направленности взгляда отрицательного персонажа в объектив и его реакции на встречу становится очевидным, что он видит свою жертву. Это обстоятельство, которое замечает зритель, дает право режиссеру снова воспользоваться приемом субъективной камеры и снять любимца как бы с точки зрения бандита (точка 5).

Герой на крупном плане. Теперь он смотрит в аппарат. Несколько растерян, но не паникует, а мысленно готовится к схватке. Персонажи смотрят друг на друга «глаза в глаза». Такой съемкой и таким монтажом удается передать борьбу взглядами.

В соответствии с замыслом режиссера и драматургическим ходом событий использование субъективных точек зрения может быть продолжено. Допустим, бандит выхватывает пистолет и направляет его на нашего любимца. Право снять следующий кадр тоже фронтально, со взглядом бандита в камеру, было заложено в пятом кадре. По глазам героя мы видели, что он что-то заметил в действиях своего противника.

И снимается кадр с точки 6: злодей выхватывает из-за пояса пистолет и направляет его прямо в объектив, а значит, – на героя,

а следовательно, – в зал с экрана, в лицо испуганным зрителям."

Поставленную режиссером задачу можно считать выполненной: зрители в напряжении и ужасе от угрозы своему любимцу. Полное сопереживание.

Нечто общее с приемом субъективной камеры имеет «прямое обращение с экрана». История кино знает немало таких примеров, когда герой от общения с действующими лицами произведения поворачивался лицом к камере и непосредственно обращался к зрителям с призывами, лозунгами или мыслями вслух. Этот прием заимствован еще у театра, когда герой, выходя на авансцену, обращался к залу.

Телевидение взяло на вооружение этот прием с первых дней своего существования. Дикторы и ведущие программ по сей день регулярно обращаются к зрителям целых стран с рассказами о новостях, событиях, научных открытиях и т.д. Это стало своего рода нормой телевизионного вещания. Но за этой нормой скрывается каверзный подвох.

Соблазн рассказывать о событии словами, а не показывать само событие в изобразительной форме, настолько велик (особенно для ленивых и нерадивых), что они часто выставляют себя вместо события, заслонив от объектива широкой грудью самое интересное действие.

Обращение ведущего передачу с экрана к зрителям не является какой-либо специфической особенностью телевидения. Передача «Старая квартира», которую вел Г. Гурвич, прекрасно обходилась без этого приема и оставалась при этом всецело телевизионной. Ведущий общался только с героями и залом, в котором идут съемки, а зритель, как чаще всего делают в кино, наблюдал за ходом действий как бы со стороны. Но зато включенность зрителя в происходящее на экране и мера сопереживания существенно возрастала из-за отсутствия необоснованных и отдающих фальшью обращений к зрителю ради подчеркивания «телевизионной специфики».

Судите сами. Сидят два человека за столом. Один задает вопрос другому. А второй отвечает не собеседнику, который ждет ответа, а объективу, говорит в лицо зрителям. Но зрители ничего не спрашивали. В глупом положении оказывается первый.

Он задает вопрос, а с ним не разговаривают, не общаются. Нелепость такой формы разговора самоочевидна. Разрушена естественная ситуация контакта в беседе. А вместе с ней и вера зрителей в достоверность рассказа, ибо такая форма обращения к ним крепко отдает, говоря на жаргоне, показухой.

Можно во время беседы обратиться к зрителям? Можно!.. Но только каждый раз после специальной оговорки и предупреждения собеседника, чтобы не унизить его достоинство регулярным показом ему своего затылка или уха вместо ответа на его вопрос. Здесь начинается режиссура, но она выходит за границы проблем монтажа и съемки субъективной камерой.

Выбор точки съемки всегда диктуется драматургией и режиссерским замыслом, формой условности, а не принадлежностью произведения к тому или другому виду экранного творчества.

КЛИПОВЫЙ МОНТАЖ

Клиповый монтаж – не прием, а скорее, стиль монтажа, манера экранного изложения. И если бы на рубеже столетий мода на клиповый монтаж не одурманила некоторые «умные» головы, то о нем можно было бы даже не говорить. Эта манера может быть применена при использовании почти любого из перечисленных выше приемов.

В чем состоит ее суть?

Слово «***clip***» в переводе означает стричь, стрижка, отсекать, обрезать, быстрая походка и даже – нахальная девка.

Клип – это короткое экранное произведение со своеобразной подачей содержания, отличающейся клочковатостью изложения. Обычно, этот термин применяют, говоря о рекламных роликах и экранном воплощении эстрадных песен, записанных на пленку, что весьма соответствует переводу этого слова. Рваный, клочковатый монтаж сцены, плохо сделанный профессионально, клиповый стиль монтажа, на жаргоне называют «настриг кадров».

При обычном монтаже сцен игровых фильмов режиссеры стремятся создать для зрителя иллюзию нормального течения

событий на экране. Для этого переходы от кадра к кадру делают так, чтобы эта иллюзия возникала благодаря использованию всяти принципов монтажа кадров.

Для анализа рассмотрим такую сцену, сразу разбив ее на куски.

1. Герой решил выйти из дома и куда-то направиться. Надел пальто. Подошел к вешалке. Взял зонт и сумку. Подошел к двери. Открыл замок.

2. Вышел на лестничную площадку. Запер дверь. Поговорил с соседкой.

3. Спустился по лестнице на несколько маршей. Повстречал приятеля. Отдал ему ключ от квартиры.

4. Вышел из подъезда. Прошел несколько десятков шагов по тротуару. Столкнулся с читающим на ходу газету прохожим.

5. Подошел к машине. Открыл дверцу. Вбросил чемодан. Сел за руль. Завел мотор. Уехал.

Если все эти куски играют какую-то существенную роль для раскрытия содержания и состояния героя, то можно считать, что мы сняли пять кадров. Для обеспечения плавности переходов от кадра к кадру монтажеры, как правило, лишь подрезают на несколько кадриков или десятков кадриков конец действия, заключенного в предыдущем кадре, не давая ему закончиться, и подхватывают продолжение действия в следующем кадре. Таким образом, опущенным, вырезанным оказывается лишь крошечный кусочек, которого зритель не замечает.

Монтаж той же сцены в клиповой манере будет выглядеть совсем иначе. Во-первых, режиссер попросит актера выполнять все действия в кадре быстро и энергично. Кадры станут значительно короче или просто короткими. Режиссеру потребуется снимать кадры с такой крупностью, чтобы значительная часть экрана была занята активным движением, т. е. – крупнее. Переходы от одного действия к другому, которые в первом варианте занимали какое-то экранное время, будут вообще исключены, вырезаны. А сам монтаж будет выглядеть так.

1. Быстро надел пальто, повернулся. (Подход к вешалке вырезан).

2. Схватил сумку и зонтик, ринулся к двери. (Открывание двери и выход на площадку опущен).

3. Захлопывает дверь квартиры, поворачивается к соседке,

говорит «Здрассте», отворачивается, делает шаг. (Поход к перилам лестницы и часть пробега по ступеням выбрасывается).

4. Три шага ног по лестнице с панорамой на руку, которая перекладывает ключи в руку другого персонажа. (Весь пробег по ступеням и подход к двери подъезда исключается).

5. Выскакивает из подъезда. Натыкается на прохожего. (Проход к машине, открывание дверцы ключом и забрасывание сумки – тоже вырезаются).

6. Садится в открытую дверцу машины и исчезает под крышей. (Посадка за руль и заводка машины не показывается).

7. Машина срывается с места.

При таком монтаже необходимо только выполнение двух принципов: сохранения направления движений в кадре и соблюдение количества движущихся на экране масс, участков кадров, занятых движением объектов, на стыках этих кадров. Важно только сохранить для зрителя логику развития событий. А музыка поможет сгладить шероховатости межкадровых переходов.

Мы рассмотрели первый вариант клипового монтажа. Он применяется и в рекламе, и в песенных клипах и в игровых фильмах. По существу, он представляет собой каскад пластических образов действия, как в цирке, связку кульбитов. Собственно говоря, для игрового кино эта манера не является чем-то новым. Отдельные сцены, смонтированные таким образом, можно было встретить даже в немом кино.

В литературе имеется аналог клипового экранного монтажа: новеллы М. Жванецкого. А если заглянуть далеко в историю, то знаменитая фраза Александра Македонского: «Пришел. Увидел. Победил!» – тоже клиповый монтаж.

Однако лихие экранные капитаны, претендуя на сверхмодность своих произведений, иногда стремятся снять и смонтировать в такой манере целые фильмы. А по их поводу еще в 30-е годы ушедшего века автор киноучебника Н. Д. Анощенко написал: «Нельзя увлекаться, как наши некоторые «сверхлевые» художники кино, монтажом ради монтажа, который обычно выливается в «монтажное дребезжание» мелко нарезанной окрошки из отдельных кадриков! Ничего, кроме раздражения и чувства одури подобный «сверхмонтаж» у рядового зрителя вызвать не может».

(Общий курс кинематографии. Т. 3, Теакинопечать, 1930. С. 547).

Второй вариант клиповой манеры монтажа построен на смене в каждом следующем кадре главного объекта съемки, фона и обстановки, костюмов и париков исполнителей, крупности и ракурса съемки кадров. Никаких правил и запретов. Объекты в соседних кадрах разные – монтируй, что хочешь. Но только такой экранный рассказ требует от авторов проявлений высочайшего вкуса и художественного чутья, особого мастерства в изобразительном построении кадров, чем как раз не наделены и не владеют многие из наших «клипмейкеров».

ПОЭТИЧЕСКИЙ МОНТАЖ

Иногда в учебниках или книгах о кино и телевидении можно встретить этот термин. Однако строгое определение приема поэтического монтажа сформулировать весьма трудно.

Поэтический склад изложения мыслей и чувств (а экранный рассказ тоже принадлежит к одной из форм изложения мысли) всегда подразумевает, что автор рассказывает о чем-то возвышенно, использует ассоциации, сравнения, стремится преувеличить эффект воздействия на воспринимающего неожиданной подачей материала, своеобразием образов, оригинальным взглядом на предмет рассказа.

Если в литературе можно опоэтизировать какие-то явления или чувства, то почему нельзя это же сделать на экране? Можно! И этому найдется более чем достаточно ярких примеров. Но, увы... опять по большей части в немом кино.

Венгерский исследователь и теоретик кино Б. Балаш в качестве примера поэтического монтажа приводит сцену из фильма С. Эйзенштейна «Броненосец «Потемкин». В куске, когда броненосец идет в последний бой, режиссер перемежал крупные планы деталей работающей машины и матросов готовых к бою. Действия команды, решительность матросов, напряженные лица и четкость работы кривошипов и штоков... А в сознании зрителей возникала ассоциация между тем и другим. Они как бы сливались в едином напряже-

нии перед боем. Машина, словно помогала отважным, «живя» с ними единым ритмом и единым духом.

Многие знатоки кино обращаются к другому примеру: фильм «Мать» В. Пудовкина. Отечественный классик кино чередовал куски демонстрации рабочих, вышедших на улицы, с кадрами пробуждающейся весны. Идут рабочие. Тает снег. Выходят из-за угла другие. Сверкая на солнце, бежит ручеек. Соединяются кучки рабочих. Сливаются ручьи в поток.

Фильм заканчивается знаменитой метафорой – ледоходом, который олицетворяет собой могучую силу революционного движения, сносящую все старое на своем пути. Такова была трактовка В. Пудовкина, и это ему блистательно удалось.

Известный документалист Й. Ивенс в послевоенные годы создал фильм под названием «Сена встречает Париж». В этой картине нет метафор и ассоциаций, но каждый кадр поэтичен по-своему, внутри себя. Рассказ построен по принципу, словно река Сена стоит на месте, а мимо нее течет сам Париж. В этой бессловесной ленте поэзия проступает через содержание кадров, она заложена в действиях персонажей, в композиции самих кадров, в любви автора к людям, которые оказались в кадрах. Невозможно описать словами авторское тепло и лиризм, наполняющими всю картину, но они выплескивается с экрана в зал с каждым новым планом во время просмотра.

Поэтический монтаж – это всегда особый авторский отбор образов. Как далеко не всем дано писать стихи, так редко кому в экранных произведениях удается подняться до поэтического звучания изобразительного ряда. Ряд сцен в фильме К. Лелуша «Мужчина и женщина», например, безусловно, представляют собой поэтический ряд. Чаще всего для достижения поэтической формы используется весь арсенал экранных выразительных средств: специфическая драматургия, особая манера актерского исполнения, соответствующая музыка, специальный выбор состояний природы для передачи настроения и т.д. В этом случае и монтаж изобразительного ряда приобретает особую манеру. И тому яркое подтверждение – фильм Р. Клера «Под крышами Парижа».

Поэзия – это исключительное состояние души автора, которое может проявиться, заявить о себе и в музыке, и в живописи, и в архитектуре, и в кино, и на телевидении.

РИТМИЧЕСКИЙ МОНТАЖ

Приходится только восхищаться тем, как глубоко и четко была разработана теория еще в период немого кино. Для объяснения придется взглядом снова обращаться вспять.

Для немых фильмов характерен монтаж короткими кадрами. Режиссеры обычно заключали в один план всего лишь один, два или три простых образа действия героя или объекта. Кадры отождествлялись со словами и иероглифами. В ту эпоху родились понятия «рассказывать кадрами» и «монтажная фраза». Последовательность коротких кадров, длительность которых составляла от одной до пяти секунд, показывающих развитие какого-то события, действительно отдаленно напоминала предложение, составленное из слов.

Примеры ритмического монтажа можно найти в работах Д. Вертова, В. Пудовкина, Л. Кулешова и многих других. Ритм рассматривался как длительность смен планов, как чередование стыков кадров, как в музыке чередование коротких и длительных долей.

Если взять за единицу отсчета, скажем, одну секунду, то длины или время пребывания на экране ритмически смонтированных кадров в одной сцене могли быть представлены как последовательность чередования длительностей этих кадров, выраженная в цифрах: 1 - 1 - 1 - 3 - 1 - 1 - 1 - 3 или 2 - 2 - 4 - 2 - 2 - 4 - 2 - 2 - 4.

Это совсем не означает, что длина самого короткого кадра должна быть кратной секунде. Короткий план может иметь размер 1,3 секунды и 2,2 секунды – любой. Но это означает, что другие должны обладать длительностью в два или три раза больше – 2,6 сек или 4,4 сек.

Братья Васильевы даже попытались передать на экране ритм строчащего пулемета. Для этого они склеили планы длительно-

стью всего в два кадрика, в которых пулемет стрелял то в правую сторону, то в левую попеременно. А это – лишь 1/12 секунды каждый кадр.

Ритмическая смена разных кадров с непохожими композициями, конечно, эффектно смотрится на экране, но зачастую попытки точно соблюсти пропорции длительностей превращаются в голый формализм.

Дело в том, что каждый кадр в зависимости от его крупности, наполненности деталями и образами несет разный объем информации с экрана. А от объема информации кадра зависит время, которое требуется зрителю для восприятия, считывания этой информации. И если вы «зарежете» (укоротите) планы, требующие большего времени на восприятие, ради соблюдения ритма, то у зрителя либо возникнет ощущение неудовлетворенности от просмотра, либо останется впечатление мельтешни на экране.

С появлением звука в кино ритмический монтаж изображения без учета ритма звукового сопровождения оказался просто невозможен. А это – уже совсем другой вид монтажа – ***звукозрительный***. О нем разговор отдельный во второй части учебника.

Сегодня в песенных и рекламных клипах их авторы пытаются весьма часто пользоваться ритмически выраженным звукозрительным монтажом, но этот прием требует владения высоким мастерством при съемке и при сборке такого материала, требует, можно сказать, особого подхода.

ЗАТЕМНЕНИЕ

Древнейший прием кино! Как правило, он использовался для плавного и спокойного завершения сцены или эпизода, чтобы выразить, что между сценой, которая закончилась, и сценой, которая начинается, прошло какое-то время. «Санта-Барбара» в свое время ежедневно приносила подтверждения с экрана. Он применялся в конце фильмов, применяется и сейчас, чтобы подчеркнуть завершение действия перед конечными титрами.

Затемнение – всегда отбивка во времени: кончилось одно событие и началось другое. Между событиями, которые разделе-

ны затемнением, может пройти, и пять минут, и десть лет.

Сложились профессиональные выражения: «уйти в затемнение» и «выйти из затемнения». И действительно затемнение применяется не только на концах сцен. Иногда его используют в начале сцены, чтобы плавно открыть действие после условного разрыва во времени. Но обычно выход из затемнения обоснован только в том случае, если предыдущая сцена закончилась затемнением. Длительность ухода в затемнение должна соответствовать драматургическому характеру завершения эпизода. Она может по размеру составлять и полсекунды, и порядка 2 секунд.

Но нужно помнить, что затемнение почти всегда несет в себе выражение определенного настроения, которое выносит зритель из контекста сцены. Переход на открытый кадр после затемнения, безусловно, подчеркнет резкую смену характера настроения следующего действия.

Кинотехника позволяет выполнять затемнение весьма элегантно с помощью постепенного закрытия диафрагмы или обтюратора во время съемки. В технологии кино иногда этот прием осуществляется лабораторным методом – путем обесцвечивания конца кадра в негативе, если не удалось это сделать на съемке.

Электронная техника при исполнении этого приема столкнулась с некоторыми сложностями, и при съемке на видео результат не блистал качеством. Некоторые «мудрецы» подыскали ему электронную замену – выбеливание кадра. Но оно постепенно почти вышло из моды.

Физиология и психология человека – крайне устойчивые системы. Сколько бы вас ни убеждали, что горчица сладкая, вы все равно не поверите. В нашем сознании заложено убеждение, что наступление темноты означает конец дня, какое-то завершение. И затемнение на экране точно соответствует этому мироощущению человека. В природе наступление темноты происходит постепенно – и затемнение на экране плавно снижает освещенность до полной черноты.

С выбеливанием происходит все наоборот. Если его сделать в конце плана, то у зрителя возникнет впечатление, что что-то беспричинно ярко вспыхнуло, хотя и медленно. Еще бы – весь экран ярко светится. Вспышка – удар по глазам, ослепление.

Зритель, пусть на мгновение, обязательно закроет глаза чисто рефлекторно, чтобы уменьшить болевое воздействие света.

Если выбеливание поставлено в начало плана, то оно еще более резко ударит по глазам зрителя с экрана. Ни о какой ассоциации с началом дня говорить невозможно: неожиданный всплеск белого экрана, а потом постепенное появление изображения. Чушь, а не имитация рассвета!

Можно безоговорочно утверждать, что выбеливание противоестественно для психофизиологии зрительного восприятия, а, следовательно, и для природы экрана.

Сегодня мы ежепрограммно уже не видим его на каналах телевещания. Оно благополучно почило в лету. Лишь изредка выскакивает на экран в неумелых творениях новичков.

Там, где комфортно не монтируются кадры, выбеливание не поможет. Оно неспособно заменить умение грамотно осуществлять съемку. А там, где такое случилось, всего-то нужно было – снять и вставить короткую перебивку!

Ни затемнение, ни перебивку выбеливание заменить не может, и от него в современном видеотворчестве лучше отказаться.

НАПЛЫВ

Наплывом называется прием, в процессе которого происходит на глазах у зрителя постепенная замена одного изображения другим путем ослабления свечения на экране первого и плавного проявления второго.

Длительность наплывов выбирается в зависимости от режиссерских задач. Его размер обычно колеблется в пределах от полсекунды до двух-трех секунд.

Наплыв – не просто прием плавного перехода от кадра к кадру, он способен служить выражением превращения чего-то во что-то. Лягушки в Василису Прекрасную, если второй кадр снят без изменения крупности фона, ракурса и точки установки камеры. Избушки пушкинского рыбака – в боярские хоромы его жадной жены и т.д.

Прием может быть использован и с противоположным эф-

фектом, когда неизменным остается герой, а плавно сменяется фон, на котором он находится.

Наплыв способен выражать разрыв во времени, как затемнение.

Современные компьютерные программы позволяют осуществлять превращения не только целого кадра в другой, но и одного объекта в другой без изменения фона в кадре. Но разговор о возможностях компьютерных технологий – не наша задача.

Иногда наплыв называют «вытеснением», но применение этого термина в данном случае может вызвать только путаницу. Под вытеснением подразумевается целый набор различных специфических способов перехода от кадра к кадру, в который входит и прием наплыва.

ВЫТЕСНЕНИЕ

Само слово «вытеснение» уже дает возможность понять, что речь идет о каком-то выталкивании одного кадра другим. Такое «выталкивание» часто осуществляется с помощью так называемых шторок. Иногда режиссеры так и говорят: поставим на стык кадров шторку.

А шторки могут быть самые разнообразные по форме: от прямых линий (полос) до сложных геометрических фигур. Механизм действия шторок на зрительское восприятие незамысловат. Рассмотрим его на схеме, на самом простом примере (*рис. 131*).

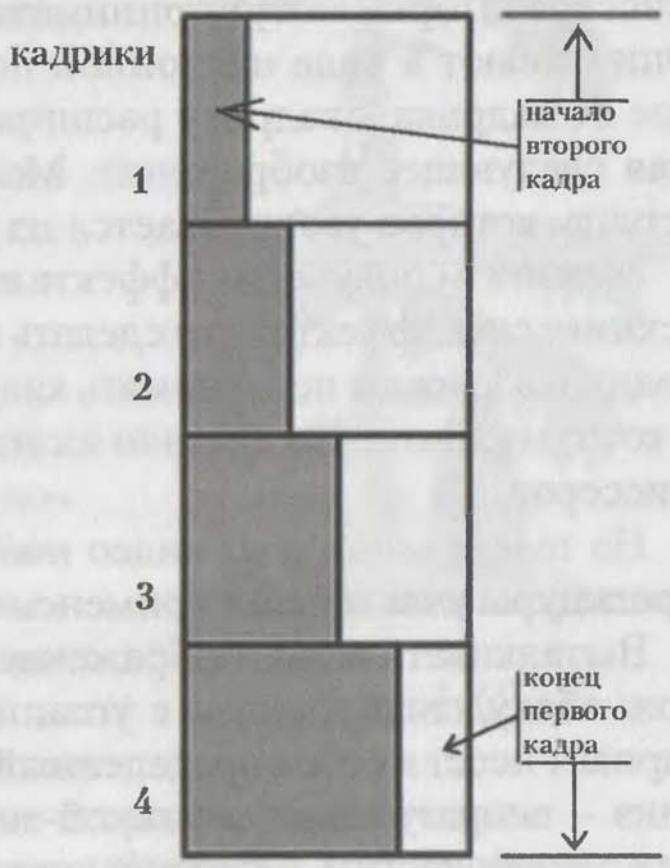


Рис. 131

Монтируемые планы берутся с захлестом один на другой. В данном случае захлест составляет 4 кадрика (обычно несколько больше). На рисунке показана только схема захлеста. Первый кадр со всей своей длиной расположен выше схемы, а второй – ниже. На кадрике 1 в зоне вытеснения появляется полоска, которая отделяет изображение конца первого кадра от начала второго, занимающего всего лишь четверть экрана.

В кадрике 2 полоска располагается немного ближе к середине рамки. Получается, что второй кадр раскрылся больше, чем на треть, а от первого осталась меньше двух третей.

В третьем – шторка шагнула уже за половину. В четвертом – оставила от изображения первого кадра всего четверть. В кадрике 5 второй план будет занимать уже всю площадь кадра, а первый совсем исчезнет.

У зрителя в результате просмотра сложится впечатление, что движением шторки слева направо мы закрыли первый кадр и одновременно открыли второй.

В зависимости от драматургических задач и фантазии режиссера шторки могут принимать практически любые формы. Они бывают в виде наклонной полосы, в форме кольца, которое от кадрика к кадрику расширяется из центра, словно обнажая следующее изображение. Можно сделать шторку в форме сердца, которое увеличивается из угла и заполняет весь экран.

Механизм получения эффекта шторки прост. На электронной технике спецэффектов это сделать весьма несложно. В кино приходилось дважды переснимать кадры на трюкмашине с масками и контрмасками, что сделало их малопривлекательными для режиссеров.

На телевидении и на видео наоборот. Простота технической процедуры участила их применение.

Выталкивать одно изображение другим можно с разных сторон: сбоку, сверху, снизу, с угла, из середины кадра. Но любой вариант несет в себе определенный подтекст. Вытеснение сверху вниз – подразумевает до какой-то степени смысл придавливания одного другим. Обратное движение шторки может придать значение прорастания, появления могучих сил жизни и даже взрыва, если сделать шторку динамичной и движущейся по тра-

ектории мнимого расширения газов от центра нижней границы кадра во все стороны к краям.

Использование спецэффектов для некоторых монтажеров превратилось в, своего рода, бахвальство, которое как бы эффектно компенсирует отсутствие профессиональных навыков съемки. Поэтому всегда следует помнить мудрую заповедь профессионалов: «Нет ничего лучше прямой склейки!»

СТОПКАДР

Несложный прием, используемый чаще всего с комедийным или магическим эффектом по ходу развития сюжета.

Такое название прием получил потому, что для его осуществления требуется остановка камеры на середине снимаемого плана, и режиссеру приходиться говорить «Стоп!» как бы не вовремя. А для зрителя кадр на экране после монтажа будет проходить без видимой остановки.

В комедиях Л. Гайдая этот прием можно встретить очень часто. Был Иван Васильевич, который меняет профессию, в кадре, да вдруг – бах! – исчез.

Как это делается?

Вам нужно, чтобы герой по волшебству феи неожиданно появился во дворце или в лесу. Выбирается кадр по фону и композиции. Камера жестко закрепляется на штативе, чтобы она не сдвинулась после остановки и во время приготовления к съемке второй половины плана.

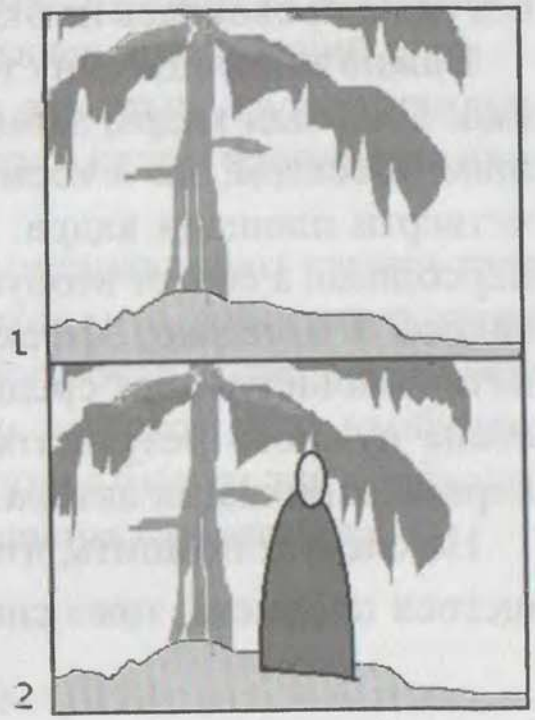


Рис. 132

Первая часть кадра снимается без героя с нужной вам длительностью. Останавливается камера. Артист спокойно входит в кадр. Принимает нужное ему по вашему заданию положение.

Теперь можно снять вторую половину: неожиданное появление героя. По командам «Мотор!» и «Начали!» актер может выполнить нужные действия (*рис. 132*). Итак, стопкадр снят. Осталось его смонтировать.Для чистого монтажа необходимо подрезать конец первого кадра (ожидание остановки камеры) и начало второго до момента активных действий героя, а затем склеить. Эффект неожиданного появления достигнут.

Можно сделать стопкадр с плавным появлением героя. Тогда придется обратиться к помощи компьютера или провести съемку из наплыва в наплыв.

Первый кадр снять с помощью специальной камеры с затемнением на конце, скажем, в 35 кадриков. А второй, в котором персонаж уже занял свое положение, снять из затемнения длиной тоже в 35 кадриков, при этом необходимо предварительно отмотать пленку на те же 35 кадриков назад. Получится, что экспозиция по фону не изменилась, а фигура плавно, за полторы секунды проявилась на экране.

Важно знать еще одну тонкость для использования этого приема. Площадь кадра, занимаемая появляющимся или исчезающим объектом, ни в коем случае не должна превышать одной четверти площади кадра. Иначе зритель не заметит появления персонажа, а сочтет вторую половину кадра совершенно новым кадром в монтаже; эффекта неожиданности не будет. Если занять половину кадра средним планом человека в центре, отсутствие нужного результата гарантируется. Такое случилось на первых киношагах автора.

Но следует помнить, что слишком мелкий масштаб появляющегося предмета, тоже способен лишить прием эффекта.

Глава 4. НЕСКОЛЬКО СОВЕТОВ

ЗАХЛЕСТЫ

К окончательной сборке фильма или передачи следует начинать готовится на съемках. Опытный режиссер знает заранее, где ему нужно подстелить соломку, чтобы в процессе монтажа избежать болезненных промахов. К числу таких «соломенных» приемов относятся и захлесты.

Если вы делаете постановочный фильм, то кадры необходимо снимать именно с захлестами. Это означает, что актер должен выполнить не только те действия, которые вы предусмотрели для данного кадра, а еще начать действия следующего кадра. И на этот маленький кусочек необходимо продолжить съемку. А следующий по монтажному замыслу кадр нужно начать с действий актера, которыми заканчивался предыдущий план.

Это позволяет монтажеру выбрать для стыка кадров наилучший момент соединения. Особенно, если кадры наполнены движениями и действиями.

Даже в документалистике принято останавливать камеру чуть после того момента, когда вам кажется, что действие в кадре уже закончено. Этот дополнительный кусочек может составлять всего одну или две секунды, но в нем содержится та необходимая завершающая действие точка, которая бывает так необходима для изящного завершения кадра, сцены или эпизода.

НЕ ПОВТОРЯТЬ КАДРЫ

В кинематографе, когда он уже обрел статус искусства, сложился один неписаный закон: в монтажном построении фильма не повторять одинаковые кадры, одни и те же. Повторение допустимо только в особых случаях и только при осознанном замысле, когда повтор кадров будет выполнять какую-то дополнительную смысловую нагрузку.

Но часто бывает так, что по ходу сцены требуется не один, а несколько крупных планов одного и того же героя, да еще не меняющего своего положения. Тут-то и возникает величайший соблазн снять один план подлиннее, а потом разрезать его на несколько кусков.

Примеров такой съемки и такого монтажа вы найдете немало. Но это считается плохим тоном, ремесленным, а не творческим подходом к своей работе.

Этот неписаный закон относится к планам любого содержания, к пейзажам, кадрам улиц, к съемкам любых объектов и героев.

Если вам требуется пять планов одного и того же объекта, то не поленитесь и снимите пять кадров с разных точек зрения, с разной композицией и разной крупности.

ЗАПАС

Как показывает опыт, как бы ни был детально разработан и прорисован монтажный ряд в постановочном проекте, в мизансценах и раскадровках,– все равно все предусмотреть не удается. По этой причине зрелые мастера всегда снимают кадры «в запас»: дополнительные крупные планы, дополнительные кадры пейзажей, дополнительные перебивки. Такой метод создания «запаса» всегда расширяет творческие возможности при окончательной сборке произведения.

ДЛИТЕЛЬНОСТЬ КАДРОВ

У режиссера, когда он монтирует отснятый материал, всегда возникает вопрос: какой длины сделать очередной кадр?

Ответов на этот вопрос несколько.

Длину кадра диктует драматургия. Это относится ко всем видам кино и телевизионным передачам. Сие означает, что по вашему замыслу данная сцена, допустим, должна нести в себе напряженное ожидание или плохое предчувствие героев. Тогда длина кадров должна быть несколько преувеличена.

Комедийные задачи обязывают режиссера снимать и монтировать более короткими, «незатянутыми» кадрами и подрезать

планы в монтаже, как только закончилось действие. Длительность кадров в какой-то степени задает или подчеркивает настроение внутри сцены.

Но главное в этом деле – режиссерская интуиция. Автор обязан уметь поставить себя на место зрителя, его глазами и его сердцем научиться воспринимать происходящее на экране с учетом того, что еще свое дополнительное воздействие и дополнительную информацию привнесут музыка, шумы и большой экран и замедлят восприятие. Это называется – уметь прогнозировать эффект воздействия монтажной последовательности, сидя за монтажным столом или компьютером.

Как правило, у начинающих режиссеров при монтаже фильма возникает чувство жалости по отношению к своему материалу. Столько труда вложили в план, а его монтажер собирается укоротить наполовину! Иногда возникает страх, что укороченный план не донесет смысл. Но эти переживания связаны с тем, что молодой профессионал еще не научился смотреть на свой материал глазами зрителя и жить его переживаниями, у него еще не срабатывает общее ощущение ритма произведения или сцены. Иногда контекст кадров позволяет сократить длину очередного плана, потому что зритель уже многое понял раньше.

Но набравшись некоторого опыта монтажа, профессионалы иногда проявляют другую крайность: они «зарезают», чрезмерно укорачивают кадры. Это обычно происходит оттого, что режиссеры смотрят свой материал и монтажную подборку десятки раз. Они уже знают наизусть содержание каждого плана. На восприятие и понимание смысла им требуется существенно меньше времени, чем зрителям, которые впервые будут воспринимать с экрана, да еще с большого, эти же самые кадры.

ВАРИАНТЫ

И еще один из советов.

Снимайте не только дубли одного и того же кадра, а старайтесь придумывать, находить и снимать тут же варианты кадров. Это относится не только к игровому кино, но в равной степени

и к документалистике. Именно там запасенные впрок варианты иногда дают возможность найти необычайно интересные и плодотворные монтажные и драматургические ходы.

ТВОРЧЕСТВО И ОБЪЕКТИВНОСТЬ

Руководители крупных телевизионных каналов громогласно заявляют публике, что в передачах новостей идет только объективная информация, что в нее не привносится мнение ведущих, операторов, режиссеров и монтажеров. И многие наивные зрители доверчиво соглашаются с таким утверждение. Еще бы! Нам же это показали, мы сами видели то или это на экране!

Никто не станет отрицать, что в большинстве случаев авторы, в самом деле, стремятся добросовестно, без искажений показать снятое на пленку событие.

Но нужно помнить и понимать, что любая информация порождается человеком. Будь то словесный рассказ очевидца, живописное полотно, танец в исполнении народного ансамбля или изобразительный ряд телевизионного сюжета. Человек, в силу объективных психических закономерностей, независимо от своего желания, всегда в определенной мере субъективен.

Ученые, разрабатывающие теорию информации, насчитывают несколько видов информационных сообщений, которые способны ввести в заблуждение получателя этих сообщений.

Самое простое – псевдоинформирование.

Посудите сами. Вы читаете протокол собрания или слушаете такое сообщение в новостях: «Докладчик обрисовал достижения, отметил ряд недостатков в работе. В прениях выступили многие участники. Одобрен план интенсивной работы на будущее».

Налицо – ответ в общем виде. Авторов нельзя обвинить во лжи. А на самом деле такое сообщение представляет собой сокрытие истины. Вы так и не дали понять: как же на самом деле работала та организация, про которую шла речь. Плохо или хорошо, нужным или ненужным делом она занималась.

Мы не будем обременять читателя разъяснением всех видов и приемов дезинформации, а только перечислим их.

чтобы стало очевидным, что их достаточно много и науке они хорошо известны.

Дезинформирование, симуляционное дезинформирование, десимуляционное дезинформирование, двойное конфузионное дезинформирование, симуляционное парадезинформирование, метадезинформирование.

Все это относится в равной степени как к словесному, так и к экранному сообщению в пластической форме. Всем, кто работает в журналистике или в документалистике, необходимо это знать. Факт предъявления зрителю изобразительного ряда, рассказывающего о событии, вовсе не означает, что оно достоверно показано на экране. Врать можно словами, но в равной степени – образами, запечатленными в кадрах, а тем более – смонтированными. Даже прямой эфир не защищает зрителей от возможного обмана. Ибо любое экранное произведение порождается мозгом человека, представляет собой результат работы его сознания, результат субъективного выбора. Хочу покажу так, а хочу – этак.

Каждое сообщение является результатом авторской деятельности, и других вариантов в природе не бывает. Достоверность сообщения – всегда на совести автора.

Лишь один пример. В городе N на одной из сторон большой площади состоялся митинг с требованиями вернуть зарплату. Оператор снял три кадра как факт происходящего. На другом конце площади произошла драка двух пьяниц с участием милиции. Обоих забрали за нарушение порядка. Оператор снял эту драку тоже, на той же площади и в то же самое время, но пятью кадрами. Монтажер сложил их в один сюжет. Ведущий сообщил, что во время митинга произошла драка. Казалось бы, никакого вранья нет.

Но сознание зрителя, которое всегда ищет связь между кадрами и явлениями, обязательно сделает вывод, что на митинг пришли дебоширы и провокаторы, а не добропорядочные рабочие, которые требуют выплаты честным трудом заработанных денег.

И совсем наоборот нужно относиться к дезинформации в художественном творчестве. Для писателей и сценаристов, для создателей игровых произведений методы дезинформации способны оказаться художественными приемами драматургии. И в этом нет ничего предосудительного.

Дальше в учебнике вам предлагаются упражнения для проверки своих знаний. Как показала работа с несколькими поколениями кинематографистов и телевизионных работников усвоение основ межкадрового монтажа требует многократных повторений и практики. Если вы сможете решить все задачи, предложенные в упражнениях, то считайте, вы прошли первую стадию обучения.

Однако, если вы думаете, что, прочитав и даже изучив все написанное здесь, теперь знаете все про монтаж, то вы глубоко заблуждаетесь. Это – лишь один из больших разделов теории и практики монтажа в экранном творчестве.

УПРАЖНЕНИЯ ПО МОНТАЖУ

ПОЯСНЕНИЯ К УПРАЖНЕНИЯМ

Отечественная кинематография за 100 лет своего развития сумела разработать стройную теорию и накопила богатый практический опыт монтажа экранных произведений. На полвека позже новорожденное телевидение начало постепенно впитывать в себя и теорию, и практику своего родителя. Значительное число телевизионных произведений, от сюжета информационной передачи до телевизионного сериала, строятся и, соответственно, монтируются по общим экранным принципам, продиктованным психологией и психофизиологией зрительского восприятия.

Монтаж – это та необходимая составляющая профессии, которой обязаны безупречно владеть режиссеры, монтажеры и операторы; это одна из основ мастерства.

Рекомендуемый вашему вниманию набор упражнений представляет собой задачи, которые повседневно встречаются в производственной практике телевидения, кино, видео, рекламы и мультипликации.

Упражнения предлагаются для того, чтобы будущий профессионал, выполняя их на бумаге, лучше усвоил теоретические принципы соединения кадров и приемы рассказа пластическими образами на этапе подготовки к съемкам, на самих съемках и без особого труда ориентировался при отборе кадров в материале в процессе окончательного монтажа.

Какие цели преследует автор, предлагая читателям упражнения? Их можно перечислить.

1) Каждому начинающему свой творческий путь предстоит обучить свое воображение искусству представлять себе, как будет выглядеть кадр на экране, если он снят с заданной точки.

2) Научиться мысленно находить и выбирать выразительные точки съемки в соответствии с принципами комфортности восприятия.

3) Освоить графический и терминологический профессиональный «язык».

4) Овладеть техникой рисования раскадровок и мизансцен так, чтобы они соответствовали замыслу, будущим съемкам и были однозначно понимаемы коллегами.

5) Помочь будущему профессионалу научиться свободно мыслить монтажно и снимать монтажно, точно так же, как мы без труда мыслим словами.

У каждого режиссера и оператора должно быть блистательно натренировано воображение. Это умение представляет собой, чуть ли не половину искусства режиссуры и операторской профессии. Поэтому мы предлагаем будущим специалистам предельно вдумчиво и добросовестно отнестись к решению всех задач сборника.

Кроме того, если вы научитесь хорошо делать раскадровки и задумывать мизансцены, то считайте, что научились выполнять чрезвычайно важную и ответственную часть постановочного проекта будущего произведения. В нем каждая точка съемки должна соответствовать номерам кадров режиссерского сценария.

Несколько полезных советов.

Не пытайтесь решить подряд сразу несколько задач. Лучше решить одну или две, но тренировать свое воображение каждый день. Только при такой постоянной работе воображения может сформироваться устойчивый навык мыслить монтажно.

В конце сборника, как в старом и добром задачнике по арифметике, даны правильные ответы и решения каждой их задач в той последовательности, как они поставлены в условиях. Не спешите заглядывать в правильные ответы. Лучше ошибитесь два-три раза, а еще правильней – сделать несколько вариантов решения и только после этого обращаться к ответам.

Даже если один из вариантов решения, который вы считали правильным, оказался действительно верным, то это еще не означает, что вы освоили применение того или другого принципа. Проиграйте еще раз в голове всю последовательность кадров данной задачи. Это как раз представляет собой прием выработки устойчивых навыков.

В реальной производственной деятельности, на съемках и при монтаже, режиссерам приходится выполнять требования не одного какого-либо принципа, а нескольких сразу. Иногда необхо-

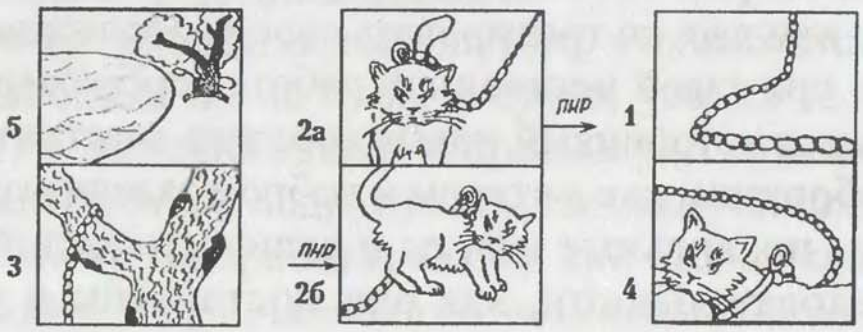
димо подчинить съемку не только двум, но одновременно пяти принципам стыка кадров из десяти. Соответственно, каждая задача может содержать требования одновременного выполнения нескольких принципов монтажа кадров. Детальное изучение одного и прочтение сразу трех других облегчит вашу задачу выполнения упражнений.

Для упрощения своей работы по решению задач и для выполнения требований упражнений изготовьте себе из картона трафарет раскадровок на 10 кадров, чтобы не рисовать рамки каждый раз для каждой задачи отдельно. Также можно это сделать на компьютере и вывести заготовленные столбики с пустыми рамками кадров.

Выполняйте последовательно требования условий каждой задачи. В значительной степени – они стереотипны.

Пример.

1. Перерисуйте все кадры себе в тетрадь. Определите, с каких точек сняты эти кадры и на своей схеме раскадровки в большой тетради напишите их номера. Это может выглядеть так:



2. Выберите на мизансцене точки, с которых, по вашему мнению, в результате съемки вы получите кадры, создающие возможность выполнить требования принципов комфортного соединения планов, и в количестве, требуемом по условиям задачи. Запишите их номера в тетради. Допустим: 4, 2, 6 и 1.

3. Затем найдите в раскадровке кадры, снятые с намеченных вами точек. На перерисованной мизансцене обведите кружком эти точки.

4. Следующим шагом расставьте их мысленно в избранной вами последовательности. К примеру: 2-6-1-4 .

5. Нарисуйте заданную мизансцену только с теми точками съемки, которые по вашему убеждению позволяют снять сцену

монтажно. Это поможет, как бы одним взглядом сразу представить себе монтажную схему мизансцены, куда можно, а куда нельзя ставить камеры.

6. Следом перерисуйте кадры, снятые с этих точек, в избранной вами последовательности в свою большую тетрадь или на отдельные листы бумаги, которые потом можно показать коллегам для объяснения того или другого монтажного хода, монтажного приема или мизансцены.

Решите для себя, какой из вариантов наиболее точно отвечает требованиям задачи.

Только после всего этого вы получаете право заглянуть в конец учебника и сопоставить свои результаты с готовыми ответами.

Профессия, которую вы осваиваете – сугубо творческая.

В некоторых мизансценах вам может показаться, что автор задач выбрал не самые лучшие точки съемки, что существуют и другие варианты, удовлетворяющие требованиям комфортности, но более выразительные.

Если такое впечатление возникнет, то это означает, что ваше воображение начинает самостоятельно трудиться, и это – прекрасно. Однако, это налагает требование доказать правильность своей позиции, а следовательно, нарисовать собственный вариант плана съемки (мизансцены) и последовательности кадров, снятых с предложенных вами точек (раскадровку).

Не пытайтесь лукавить с самим собой. Если вы подсмотрите ответы и по ним нарисуете решение задач, то увеличиваются шансы, что вы будете краснеть, путаясь на съемках, или услышите за спиной нелестные слова по поводу ваших знаний: «Да, он не умеет монтировать и не знает, что хочет!».

Теперь можете считать, что напутствия получены, и следует отправиться в дорогу, ведущую к мастерству.

задачи

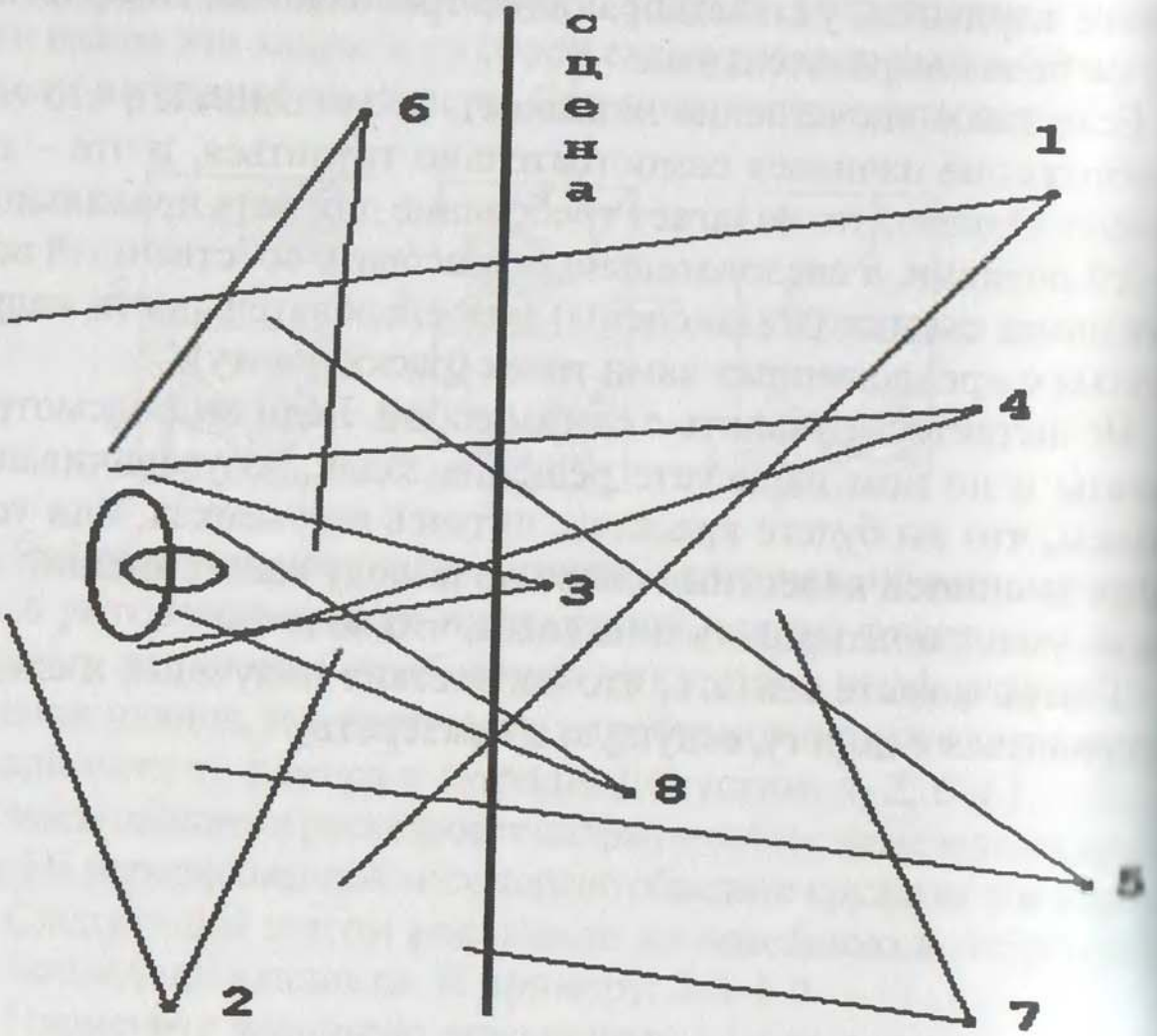
Задача № 1

Задание: снять пять кадров монолога Гамлета. Съемка проводится на репетиции. Зал пуст. Вы можете поставить камеру в любой точке зала. Актер читает монолог, стоя на одном месте. (См. мизансцену и раскадровки к задаче № 1).

Требуется: при съемке соблюсти комфортные условия восприятия «по крупности» и «по ориентации в пространстве».

Последовательность действий

1. Определите по мизансцене и раскадровкам, какой кадр, с какой точки снят. Поставьте на своих, перерисованных раскадровках, номера кадров, соответствующие номерам точек съемки, как было показано в пояснениях.



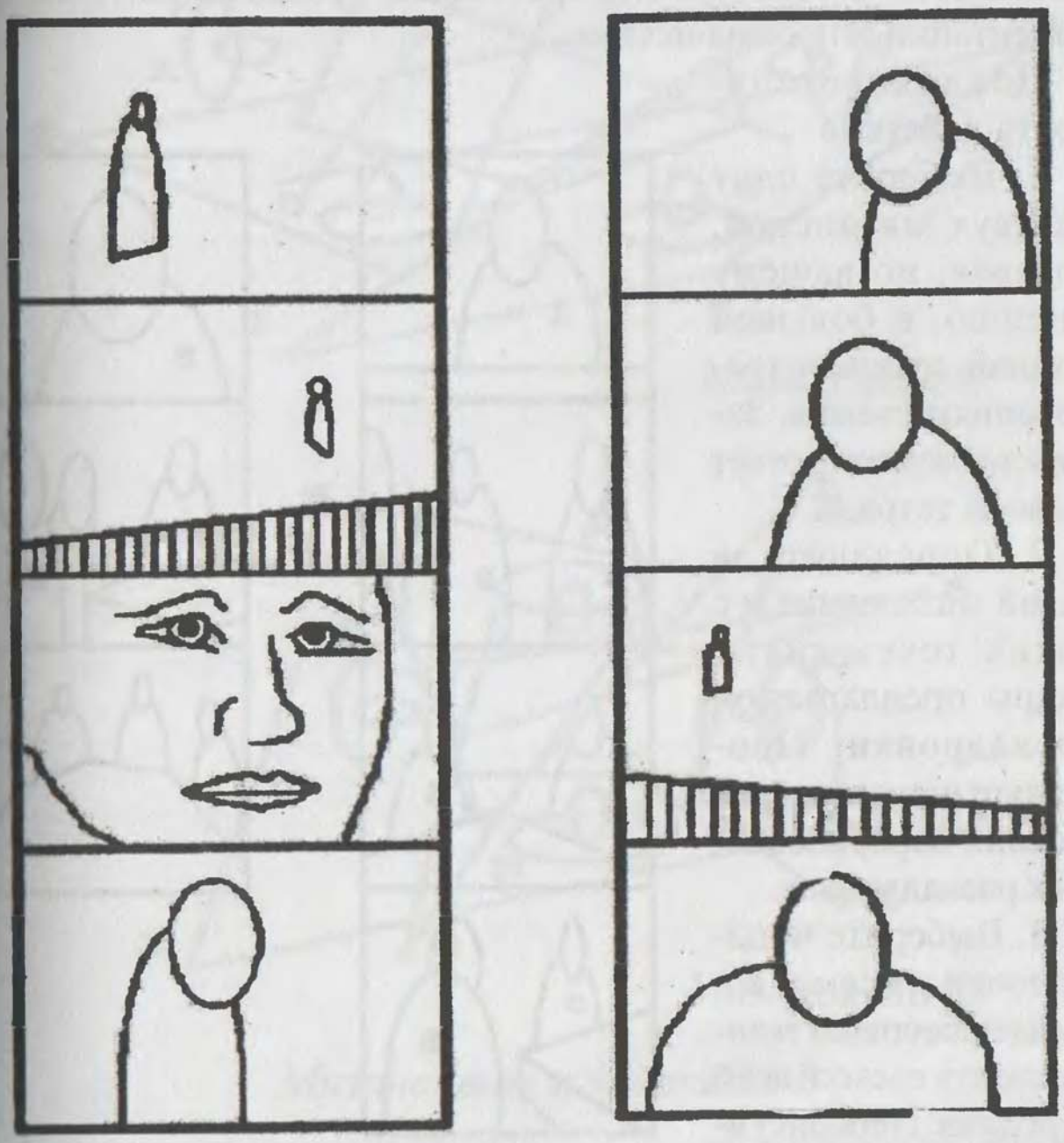
Мизансцена к задаче № 1

2. Выберите 5 точек из 8, которые, по Вашему мнению, позволяют снять пять кадров, удовлетворяющих требованиям задачи.

3. Нарисуйте мизансцену (план съемочной площадки) с героем и выбранными вами точками съемки.

4. Определите последовательность монтажа выбранных кадров и нарисуйте их в этой последовательности в своей тетради.

Если у вас появилось желание снять сцену иначе, нарисуйте свой вариант.



Раскадровка к задаче № 1

Задача № 2

Задание: снять беседу за столом с четырьмя участниками на тему о морали в телевизионной передаче. Передача будет длинной. Режиссер и операторы должны быть готовы в любой момент снять любого из четверых говорящих. (См. схему мизансцен и раскадровки к задаче № 2).

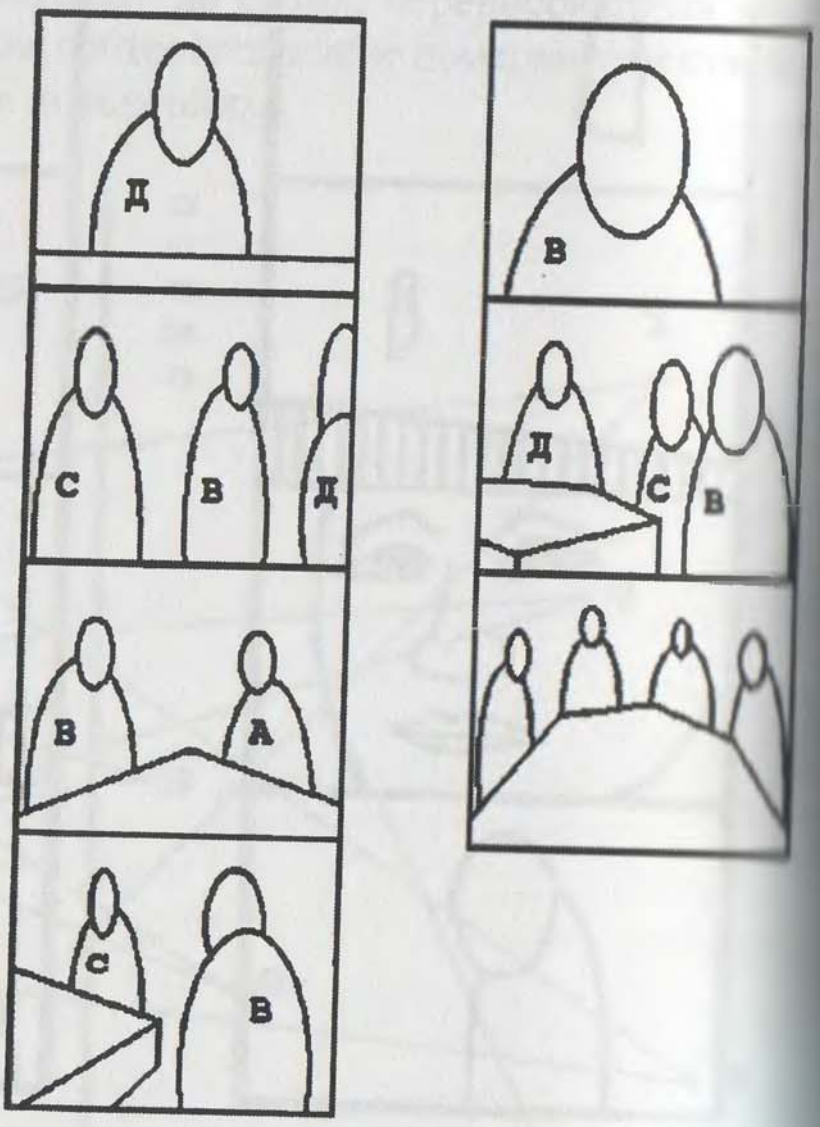
Требуется: так выбрать точки съемки, чтобы в процессе передачи можно было снимать любого человека и любой камерой монтажно – т. е. выполнить требования принципа монтажа «по ориентации в пространстве».

Последовательность действий

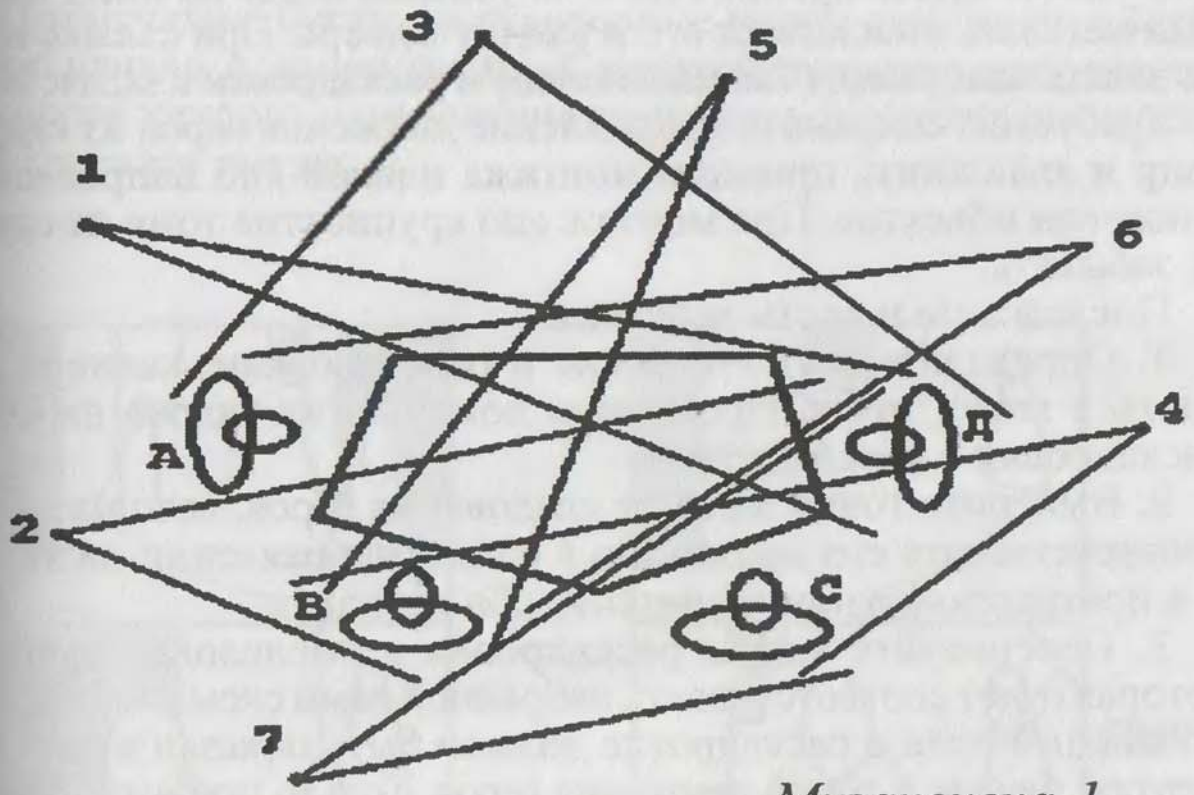
1. Выберите одну из двух мизансцен, которая, по вашему мнению, в большей степени отвечает требованиям съемки. Зафиксируйте этот ответ в своей тетради.

2. Определите, в какой мизансцене и с каких точек сняты кадры предлагаемой раскадровки. Проставьте номера кадров в своих перерисованных раскадровках.

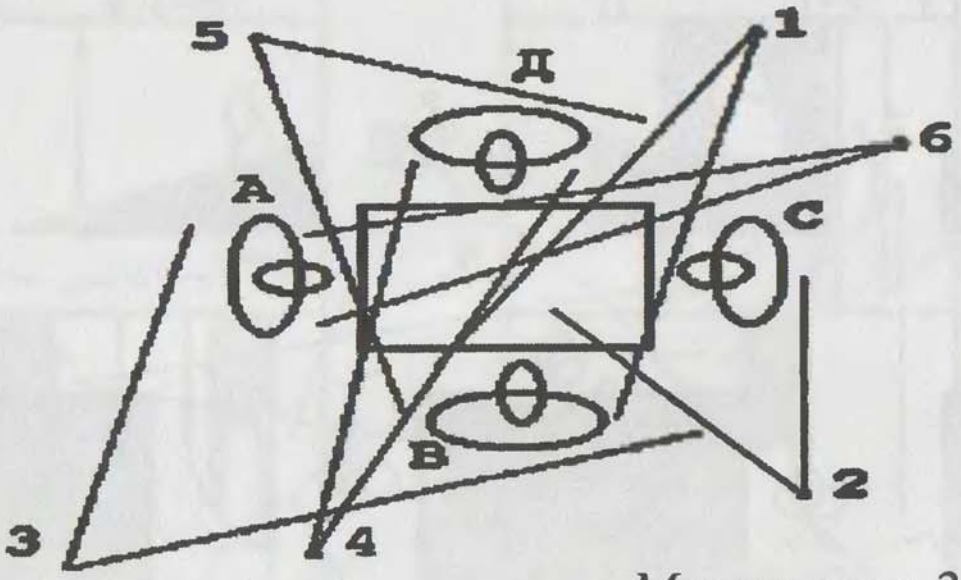
3. Выберите четыре точки из семи, которые обеспечат монтажность съемки всей передачи. Перерисуйте мизансцену с этими четырьмя точками в свой отчет.



Раскадровка к задаче № 2



Мизансцена 1



Мизансцена 2

Мизансцены к задаче № 2

4. Нарисуйте последовательность из четырех кадров, снятых с точек, обеспечивающих выполнение принципов комфортности восприятия, или предложите свой вариант.

Задача № 3

Задание: снять проход героя по улицам, когда он ищет книжный магазин, отыскивает его и входит в дверь. При съемке можно делать панорамы. (См. мизансцену и раскадровки к задаче № 3).

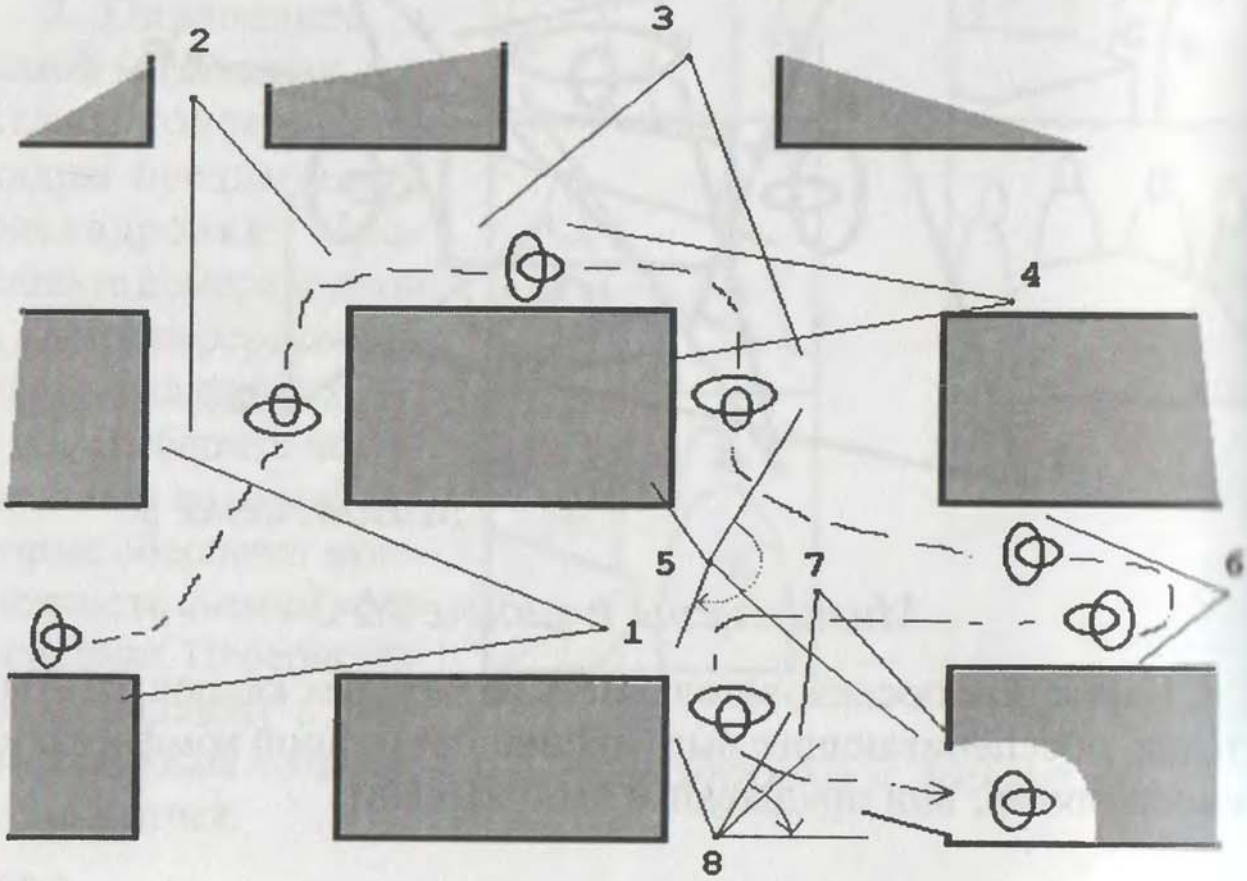
Требуется: сохранить направление движения героя из кадра в кадр и выполнить принцип монтажа планов «по направлению движения объекта». Про монтаж «по крупности» тоже не следует забывать.

Последовательность действий.

1. Определите по мизансцене и раскадровкам, какие кадры сняты с каких точек. Проставьте номера этих кадров на схеме раскадровки в своей тетради.

2. Выберите точки на пути следования героя, которые будут соответствовать его движению в одном направлении на экране и в противоположном. Запишите оба варианта.

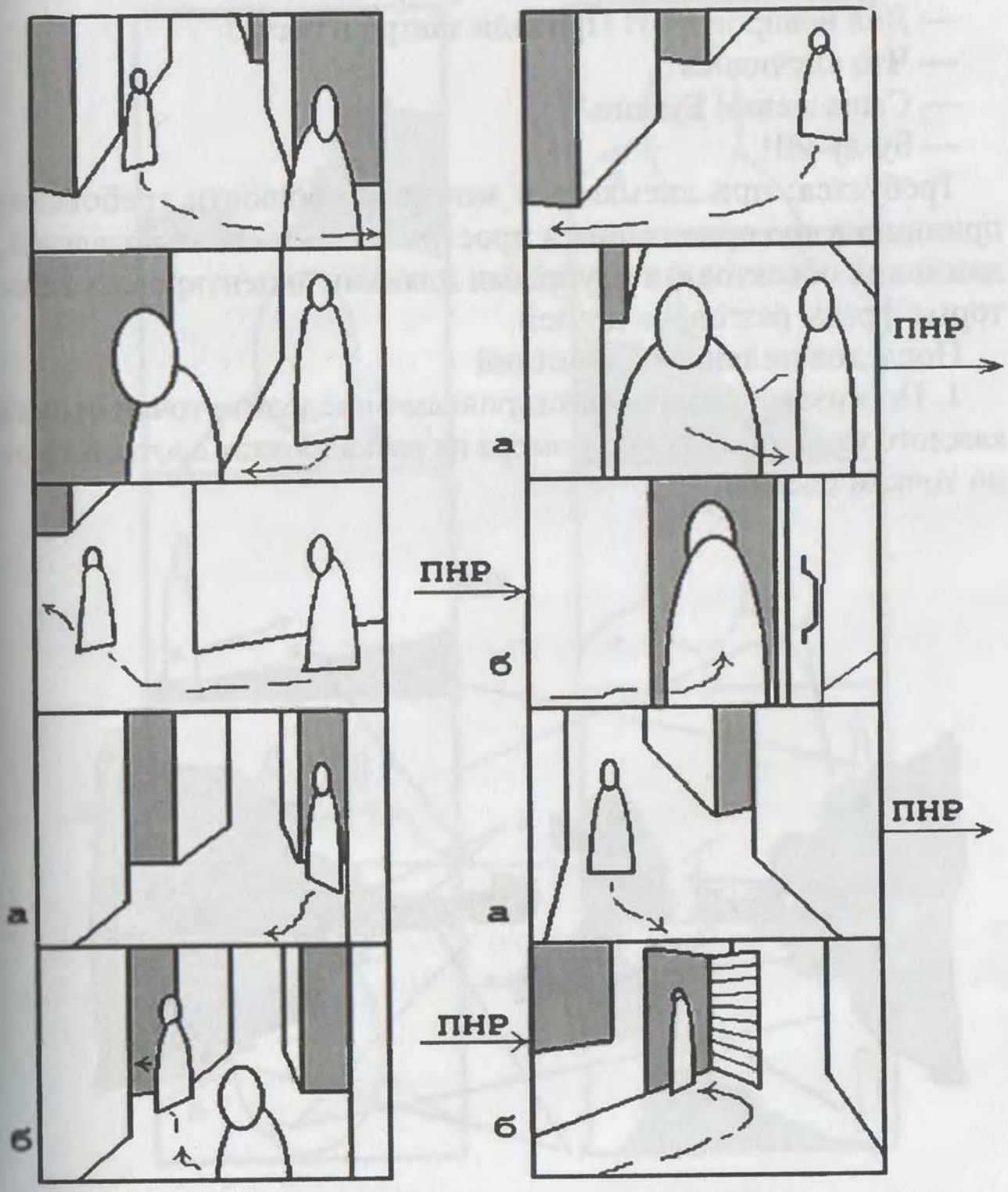
3. Перерисуйте кадры раскадровки в последовательности, которая будет соответствовать избранной вами схеме. Обязательно каждый план в раскадровке должен быть показан в двух моментах: начала и конца движения героя. Только при выполнении этого условия можно оценить точность выполнения задания.



Мизансцена к задаче № 3

Если вы усмотрели в раскадровках и мизансцене два варианта съемок, нарисуйте их оба.

Примечание: буквы, поставленные рядом с кадрами, обозначают начало и конец плана. Стрелкой показано направление поворота камеры, направление панорамы. На своих раскадровках сделайте так же.



Раскадровки к задаче № 3

Задача № 4

Задание. Снять сцену, как один горец приглашает другого на свадьбу сына.

Арчил стоит на одной стороне ущелья и ждет своего друга. А Вахтанг с некоторым опозданием приходит на обычную встречу. Между ними происходит разговор:

— Здравствуй, Арчил! – кричит Вахтанг.

— Здравствуй, Вахтанг! Почему опоздал?

— Дел невпроворот! Приходи завтра в гости!

— Что случилось?

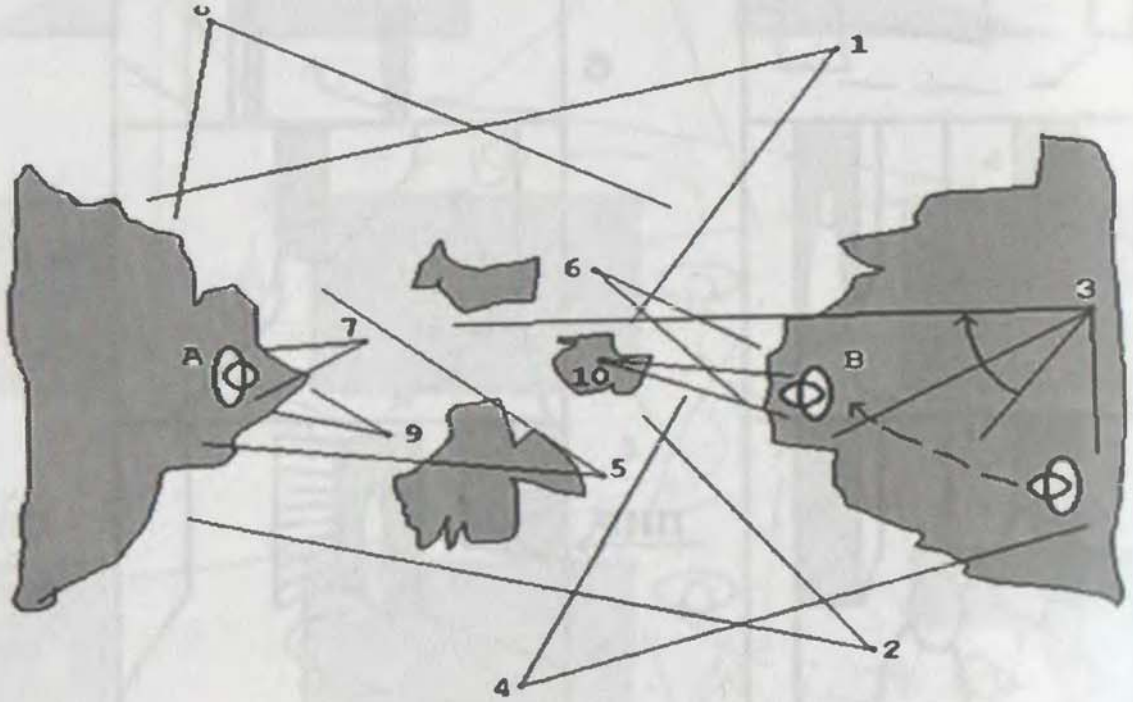
— Сына женю! Будешь?

— Бу-ду-у!!!

Требуется: при съемке и в монтаже соблюсти требования принципов «по ориентации в пространстве» и «по направлению движения объектов», а крупными планами акцентировать некоторые фразы разговора друзей.

Последовательность действий

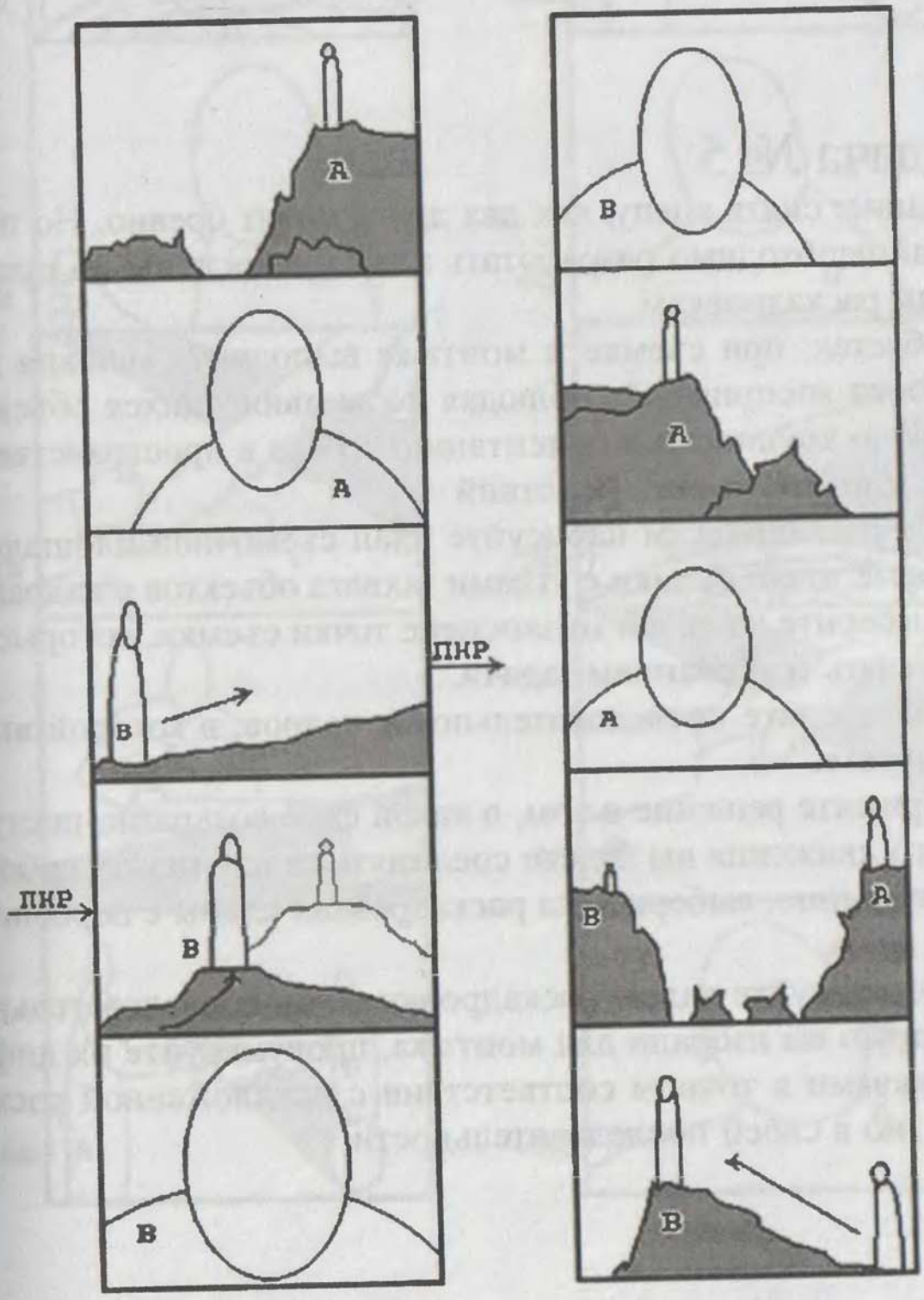
1. По мизансценам и раскадровкам определите точки съемки каждого кадра. Расставьте номера на раскадровках соответственно точкам съемки.



Мизансцена к задаче № 4

2. Выберите точки съемки, соответствующие требованиям задачи. Если вы найдете два варианта решения задачи, то сделайте оба выбора.

3. Перерисуйте кадры раскадровки в избранной вами последовательности и напишите рядом слова, которые произносятся героями в этих кадрах.



Раскадровки к задаче № 4

Задача № 5

Задание: снять сцену, как два друга пилят бревно. Но перед съемкой необходимо разработать план мизансцены по предложенным раскадровкам.

Требуется: при съемке и монтаже выполнить условия комфортности восприятия, соблюдая фазы движущихся объектов, монтаж по крупности и ориентацию героев в пространстве.

Последовательность действий

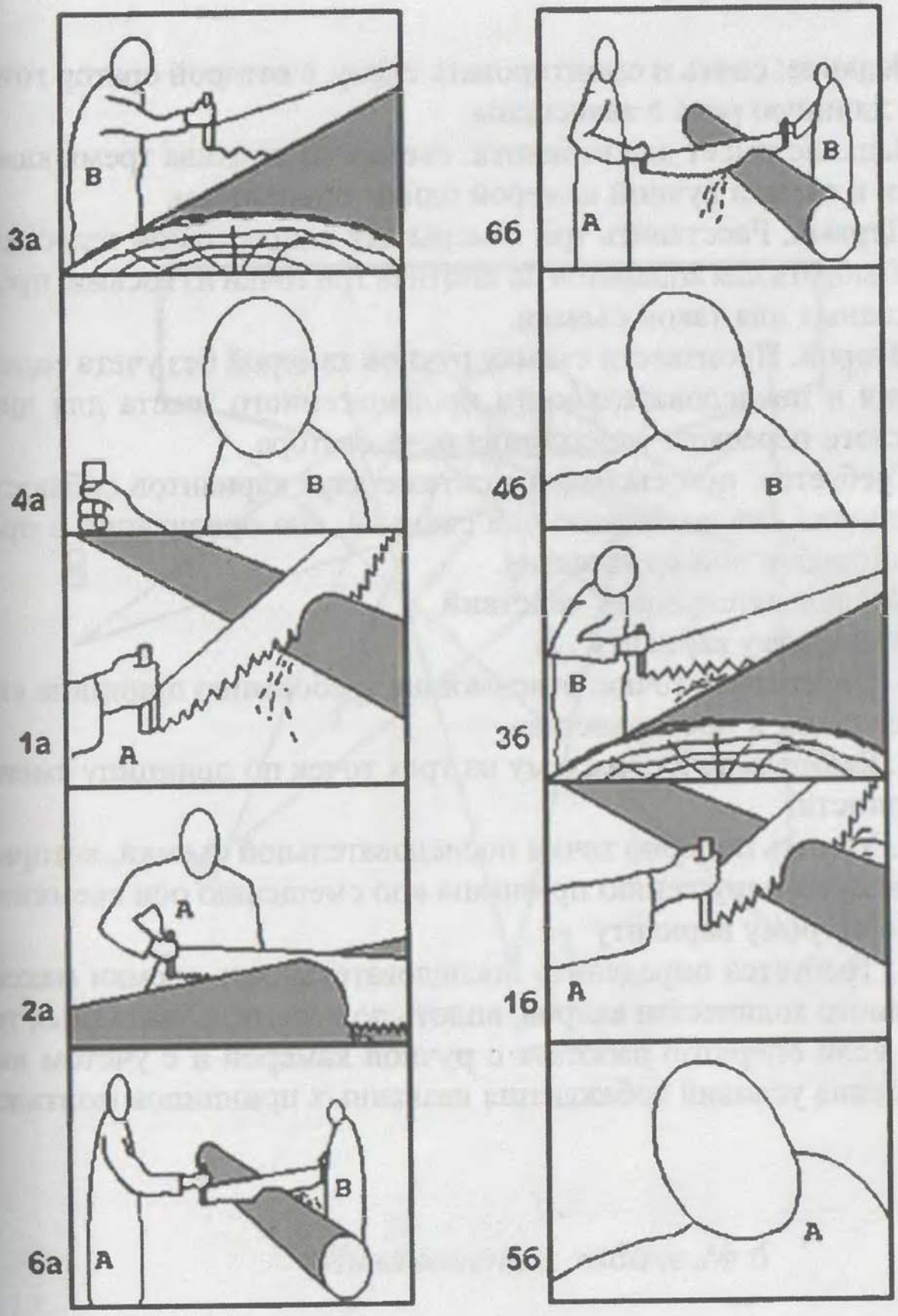
1. По раскадровкам нарисуйте план съемочной площадки и расставьте точки съемки с углами захвата объектов в кадрах.

2. Выберите на своей мизансцене точки съемки, которые будут отвечать требованиям задачи.

3. Определите последовательность кадров, в которой вы их смонтируете.

4. Примите решение о том, в какой фазе возвратно-поступательного движения вы будете соединять кадры между собой и, соответственно, выберите на раскадровках планы с персонажами «а» и «б».

5. Перерисуйте кадры раскадровки в той последовательности, которую вы избрали для монтажа, пронумеруйте их цифрами и буквами в точном соответствии с предложенной раскадровкой, но в своей последовательности.



Раскадровки к задаче № 5

Задача № 6

Задание: снять и смонтировать сцену, в которой оратор говорит длинную речь с авансцены.

Задание имеет два варианта: съемка со штатива тремя камерами и съемка ручной камерой одним оператором.

Первый. Расставить три камеры для непрерывной телесъемки. Выбрать для аппаратов на штативе три точки из восьми, предложенных для такой съемки.

Второй. Произвести съемку ручной камерой без учета содержания и последовательности произнесенного текста для дикторского пересказа содержания речи оратора.

Требуется: при съемке и монтаже двух вариантов соблюсти принципы «по смещению оси съемки», «по ориентации в пространстве» и «по крупности».

Последовательность действий

по первому варианту

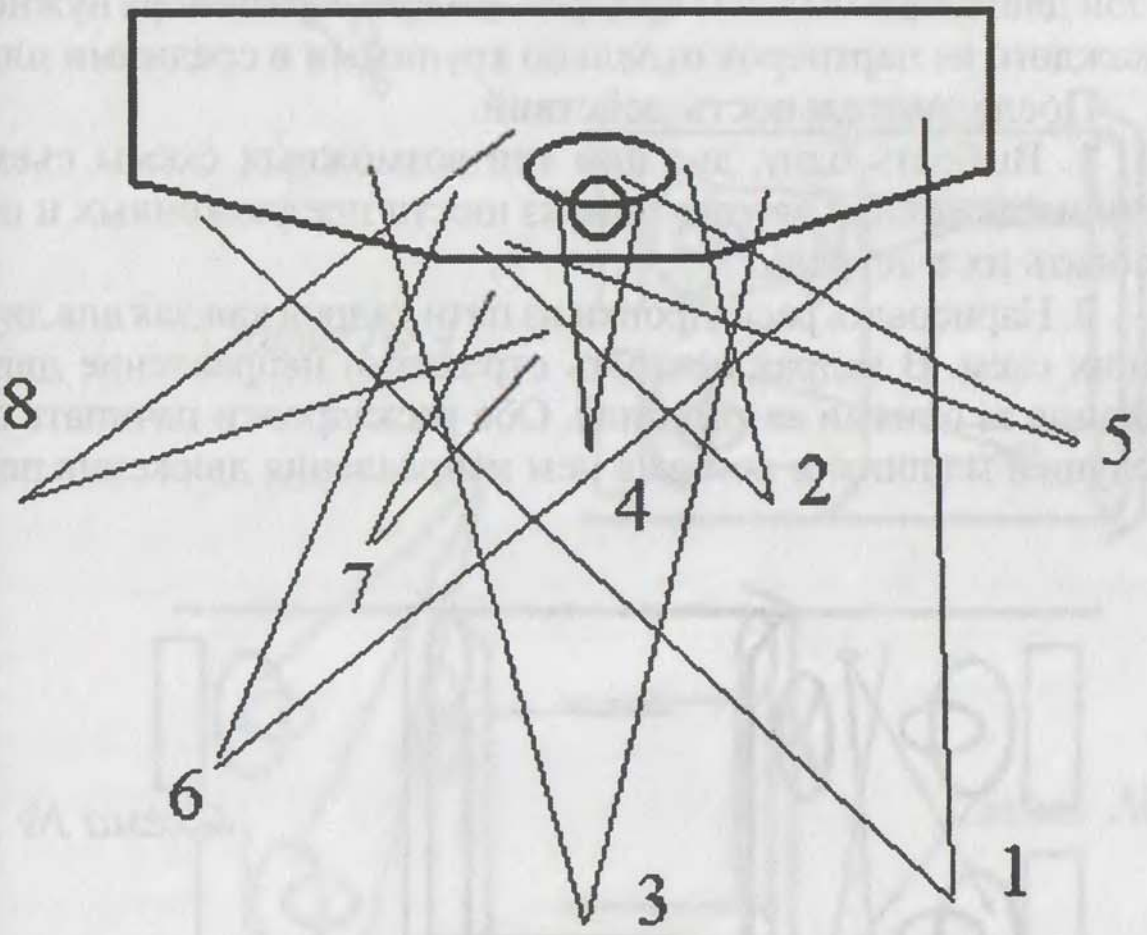
1. Определить точки, отвечающие требованию принципа «по ориентации в пространстве».

2. Выбрать лучшую схему из трех точек по принципу смены крупности.

3. Указать попарно точки последовательной съемки, которые приведут к нарушению принципа «по смещению оси съемки».

по второму варианту

4. Требуется определить последовательность съемки максимального количества кадров, вплоть до восьми, с указанных точек, если оператор работает с ручной камерой и с учетом выполнения условий соблюдения названных принципов монтажа.



Мизансцена к задаче № 6

Задача № 7

Задание: снять разговор двух людей, едущих в автомашине. Они поочередно обмениваются отдельными фразами во время движения лимузина. Первый кадр этой сцены уже снят. Машина едет слева направо, а кадр снят панорамой слежения.

Требуется: выполнить условия съемки и монтажа кадров в соответствии с принципом монтажа «по направлению основной движущейся массы в кадре». Во время разговора нужно снять каждого из партнеров отдельно крупными и средними планами.

Последовательность действий

1. Выбрать одну, две или три возможных схемы съемки во время движения автомобиля из шести предложенных и перерисовать их в тетрадь.

2. Нарисовать раскадровки из пяти кадров каждая для двух лучших схем. В кадрах показать стрелками направление движения фонов за окнами автомобиля. Обе раскадровки начинать с кадра едущей машины и показа в нем направления движения пейзажа.

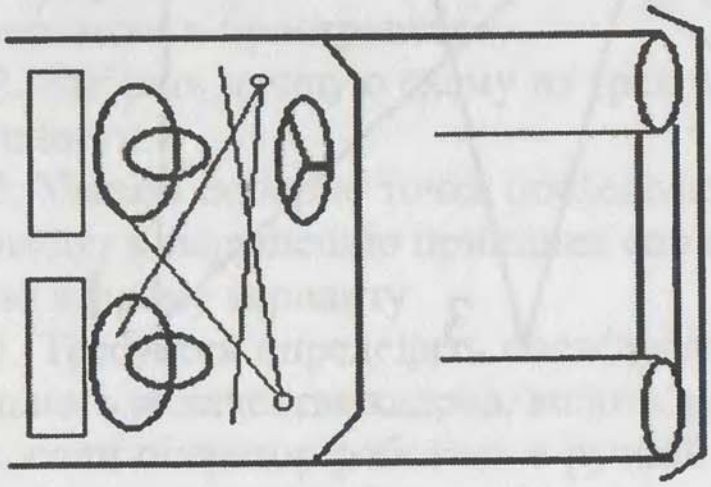


Схема № 1

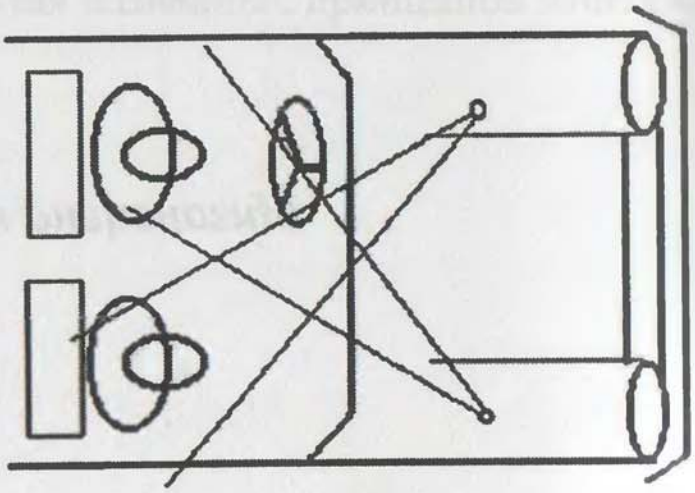


Схема № 2

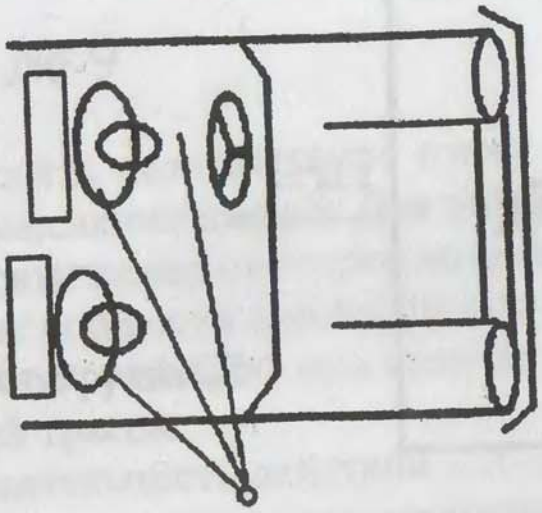


Схема № 3

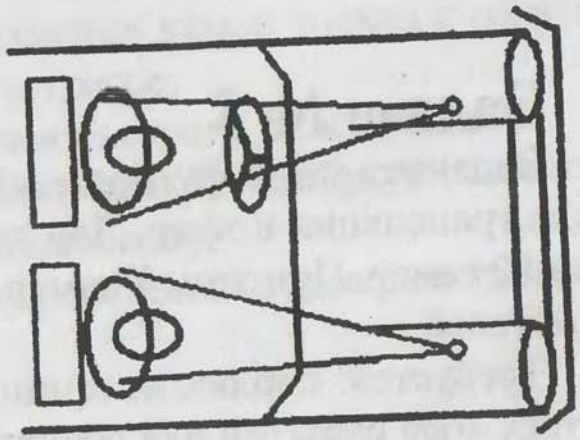


Схема № 4

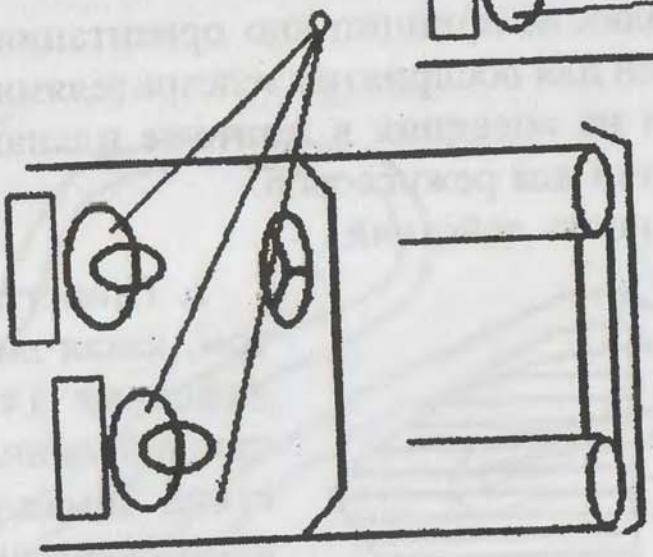


Схема № 5

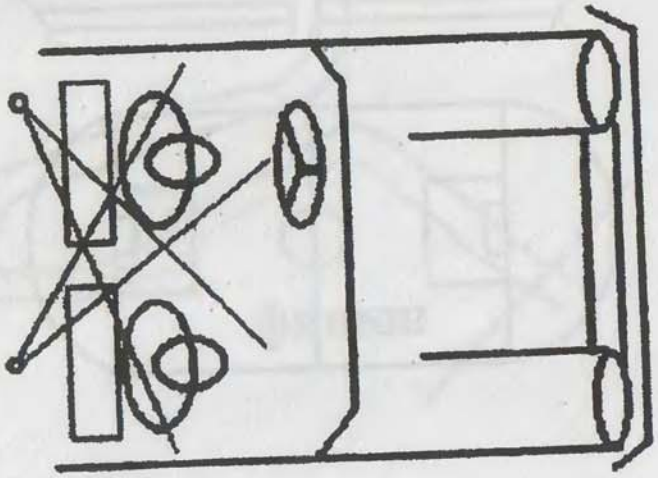
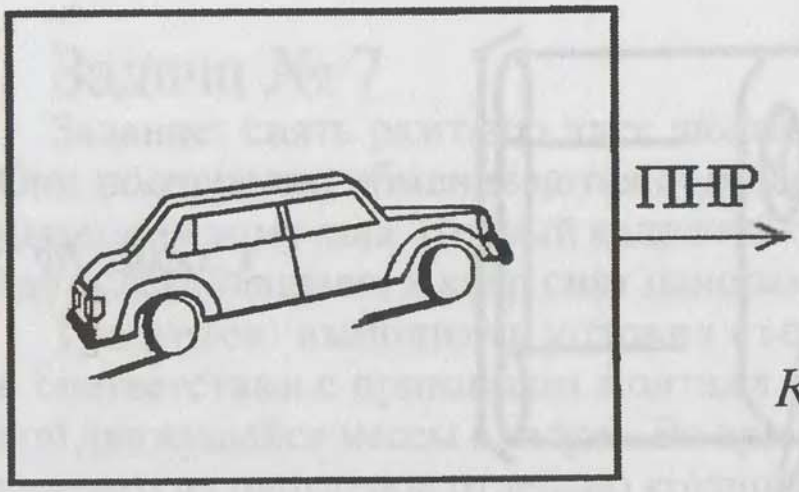


Схема № 6



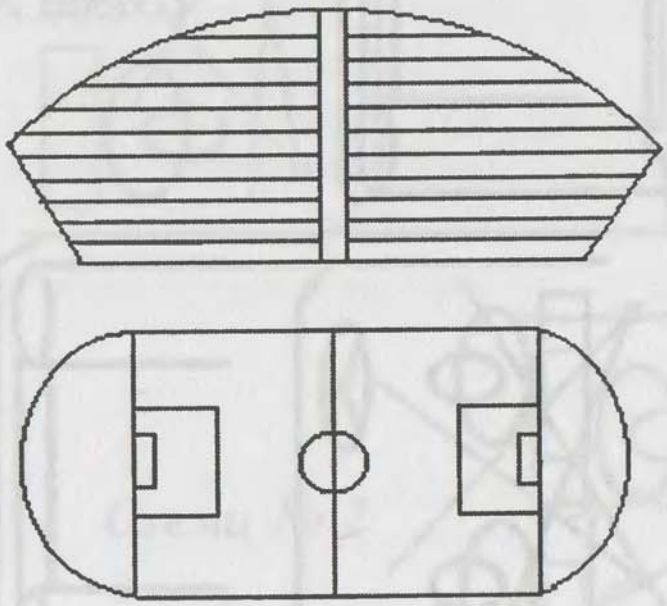
Кадр к задаче № 7

Задача № 8

Задание: снять футбольный матч на стадионе со зрителями для трансляции в эфир. Для этого разработать схему расстановки 10 камер. При этом 7 камер должны снимать игру, 3 камеры – зрителей.

Требуется: соблюсти принцип «по ориентации в пространстве» хода событий для восприятия телезрителями. Требования смены крупности на соседних в монтаже планах не должны вызвать затруднений для режиссеров.

Последовательность действий



1. Принять решение о том, какая линия взаимодействия для вас будет главной: линия взаимодействия команд или линия взаимодействия «игроки – зрители».

2. Определить количество объектов взаимодействия, сколько их?

3. Нарисовать схему стадиона с трибуной и расположить на плане все 10 камер.

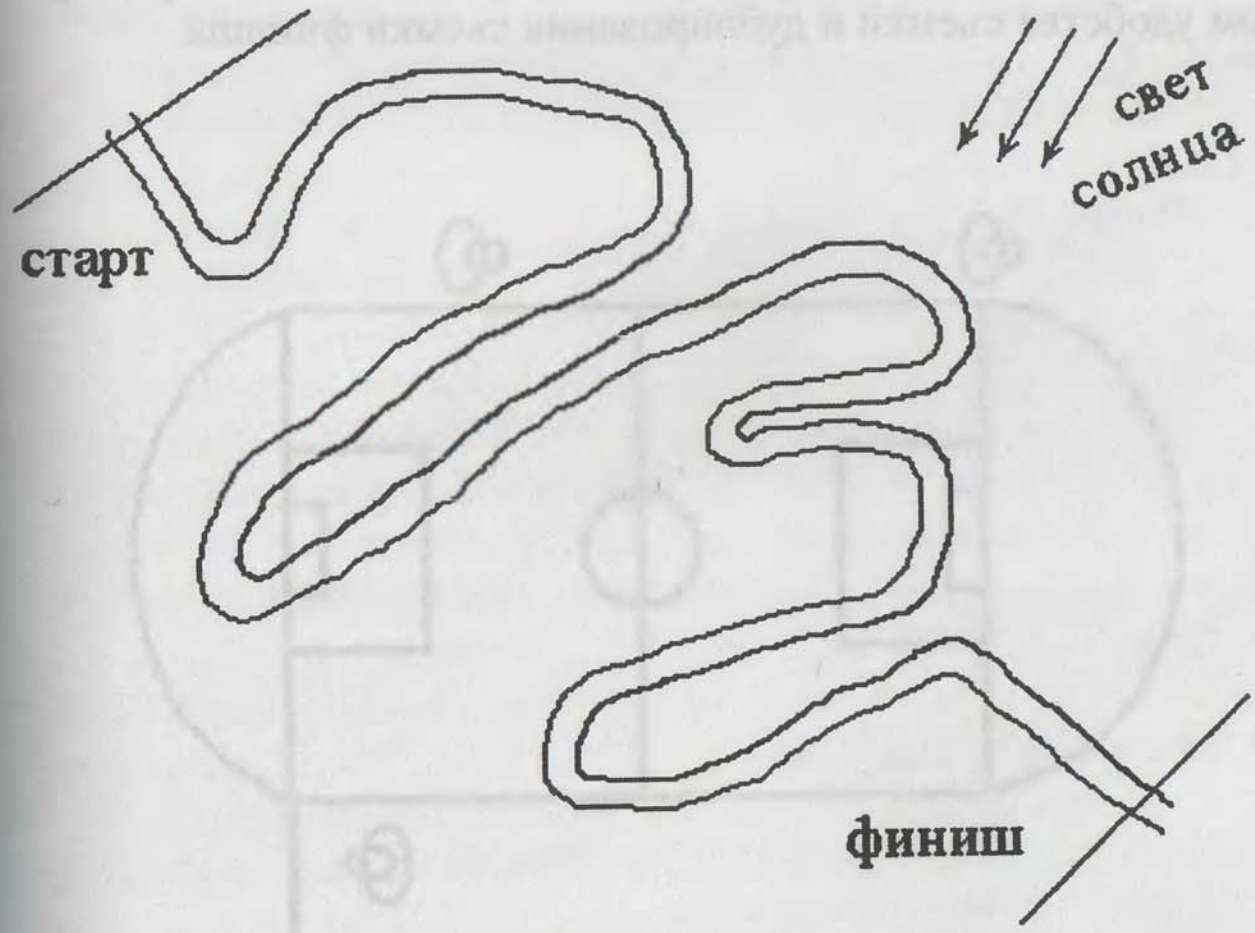
Задача № 9

Задание: снять велосипедные гонки по пересеченной местности для трансляции в эфир. Для этого разработать схему расстановки десяти камер от старта до финиша.

Требуется: соблюсти принципы «по направлению движения объекта» и «по крупности» при съемках велосипедистов на протяжении всей трассы.

Последовательность действий

1. Принять решение о расположении камер только с одной или с двух сторон по отношению к трассе.
2. Соотнести расположение точек съемки с освещением.
3. Принять решение о том, сколько камер и где будут снимать велосипедистов с движения (с автомобиля).
4. Нарисовать возможную схему расстановки камер на трассе.



План к задаче № 9

Задача № 10

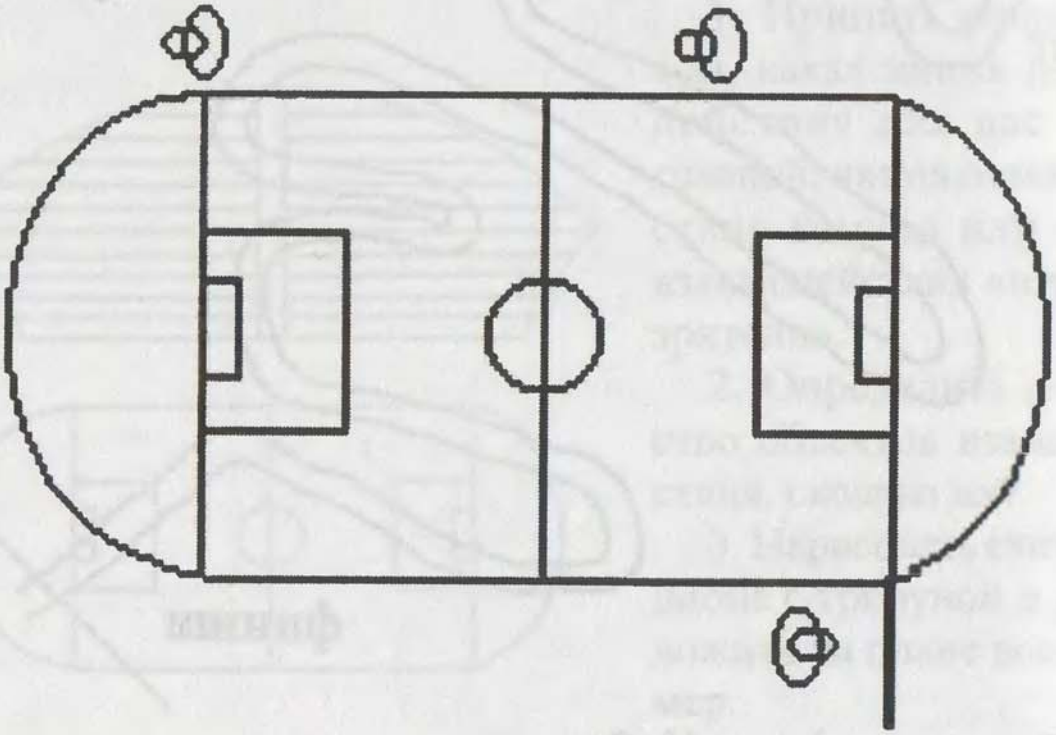
Задание: снять соревнования по бегу на 3 тысячи метров на стадионе для трансляции в эфир пятью камерами. Камеры во время съемки могут панорамировать.

Требуется: при расстановке камер для съемки предусмотреть соблюдение принципов монтажа «по ориентации в пространстве», «по крупности» и «по направлению движущегося объекта».

Последовательность действий

1. Выбрать мысленно принципиальную схему расстановки камер. Предлагается три варианта: все камеры стоят по одну сторону от футбольного поля и беговых дорожек; все камеры стоят на футбольном поле и снимают во все стороны бегового круга; камеры стоят по обе стороны от футбольного поля.

2. Перерисовать схему стадиона и расставить камеры с учетом удобства съемки и дублирования съемки финиша.



План стадиона к задаче № 10

Ответы

ОТВЕТЫ

Задача № 1

1. В раскадровке показаны кадры, снятые с точек: первый столбик — 5, 1, 8, 2; второй столбик — 6, 4, 7, 3.

2. Точки, соответствующие принципу монтажа «по ориентации в пространстве»: 2, 7, 5, 8, 3.

3. Последовательность кадров, отвечающая требованиям монтажа по крупности: 7, 2, 5, 3, 8.

Задача № 2

1. Мизансцена 1-я.

2. Кадры относятся к мизансцене 1. Номера кадров: 1, 4, 6, 7, 3, 5, 2.

3. Точки, соответствующие принципу монтажа кадров «по ориентации»: 1, 3, 5, 6.

4. Наиболее логичная последовательность кадров: 3-1-6-5.

Задача № 3

1. Кадры первой колонки: 1, 4, 3, 6. Кадры второй колонки: 2, 8, 5. Кадр седьмой в раскадровке пропущен.

2. Движение героя слева направо: 1, 5, 8. Движение героя справа налево: 2, 3, 4, 6, 7.

Задача № 4

1. Кадры первой колонки: 1, 7, 3а, 3б, 10. Кадры второй колонки: 6, 2, 9, 8, 4. Кадр с точки 5 в раскадровках отсутствует.

2. Первый вариант: 1, 3, 6, 7, 8, 10. Второй вариант: 2, 4, 5, 9.

3. Предпочтительна последовательность: 1, 3а-3б («Здравствуй, Арчил!», «Здравствуй, Вахтанг! Почему опоздал?»), 6 («Дел невпроворот! Приходи завтра...»), 7 («...в гости!». «Что случилось?»), 10 («У сына свадьба!...»), 7 («...Будешь?». «Буду!»).

Задача № 5

1. Кадры первой колонки: 3а, 4а, 1а, 2а, 6а. Кадры второй колонки: 6б, 4б, 3б, 1б, 5б.

2. Кадры, соответствующие требованиям задачи: 6б, 4б, 1а, (первый вариант); 6а, 4а, 1б, 2а (лучший вариант) – предпочтительная последовательность.

Задача № 6

1. Принципу ориентации в пространстве соответствуют точки: 8, 6, 7, 4, 3 или 1, 2, 3, 4, 5.

2. Наилучшая схема при соблюдении смены крупности: 3 – 7 – 8.

При использовании схемы 3, 1, 5 нарушается принцип по крупности.

3. При использовании последовательно точек 6 и 7, 3 и 4, 1 и 2 нарушается принцип «по смещению осей съемки».

4. Максимальное количество кадров оратора можно снять, последовательно используя точки: 1, 5, 2, 3, 7, 8, 6, 4.

Задача № 7

1. Принципу соблюдения направления движущейся массы могут соответствовать только две схемы: 3-я и 4-я.

По третьей схеме фон за окнами будет двигаться, как при съемке самого автомобиля панорамой слежения, двигаться справа налево и сохраниться направление движения машины и естественное положение героев.

По четвертой схеме (фронтальная съемка) фон будет «убегать» за задним окном автомашины, а героям для увеличения отличий в композиции стыкуемых кадров нужно будет обязательно поворачивать голову в сторону партнера.

Задача № 8

1. Главной является линия взаимодействия команд.

2. В данной задаче три объекта взаимодействия: зрители и две команды.

3. На рисунке приведена приблизительная схема расположения десяти камер.

Каждая из камер может панорамировать.

Схема-ответ к задаче № 8

Задача № 9

1. Для выполнения требований принципа монтажа «по направлению движения объекта» все камеры должны располагаться строго по одну сторону от трассы.

2. Точки съемки следует выбирать так, чтобы велосипедисты не оказались в кадре на контровом свету, иначе будет грубо нарушен принцип монтажа «по свету».

3. Ответ на третий вопрос представлен в виде рисунка со схемой расположения камер. Камеры, снимающие с движения, лучше включать на прямых участках.

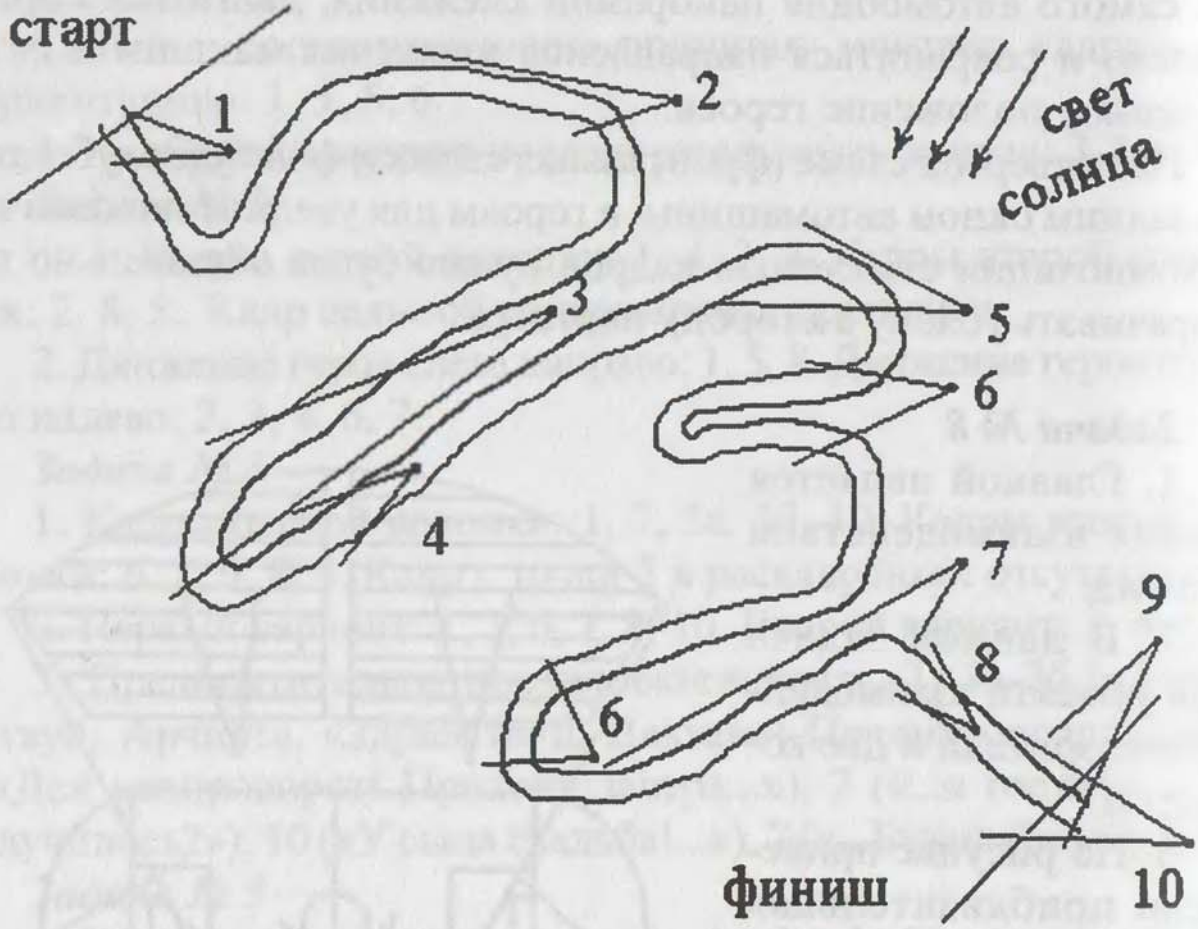


Схема-ответ к задаче № 9

Задача № 10

1. Требованиям задачи удовлетворяют два решения: расположение всех камер внутри круга (но без удобства съемки и изобразительного изящества кадров) и все камеры по одну сторону

от стадиона. Одну из камер даже можно поставить в круг, но при условии соблюдения съемки с сохранением основного направления взгляда зрителей на стадион.

2. Оптимальный вариант расстановки камер представлен на приведенной далее схеме.

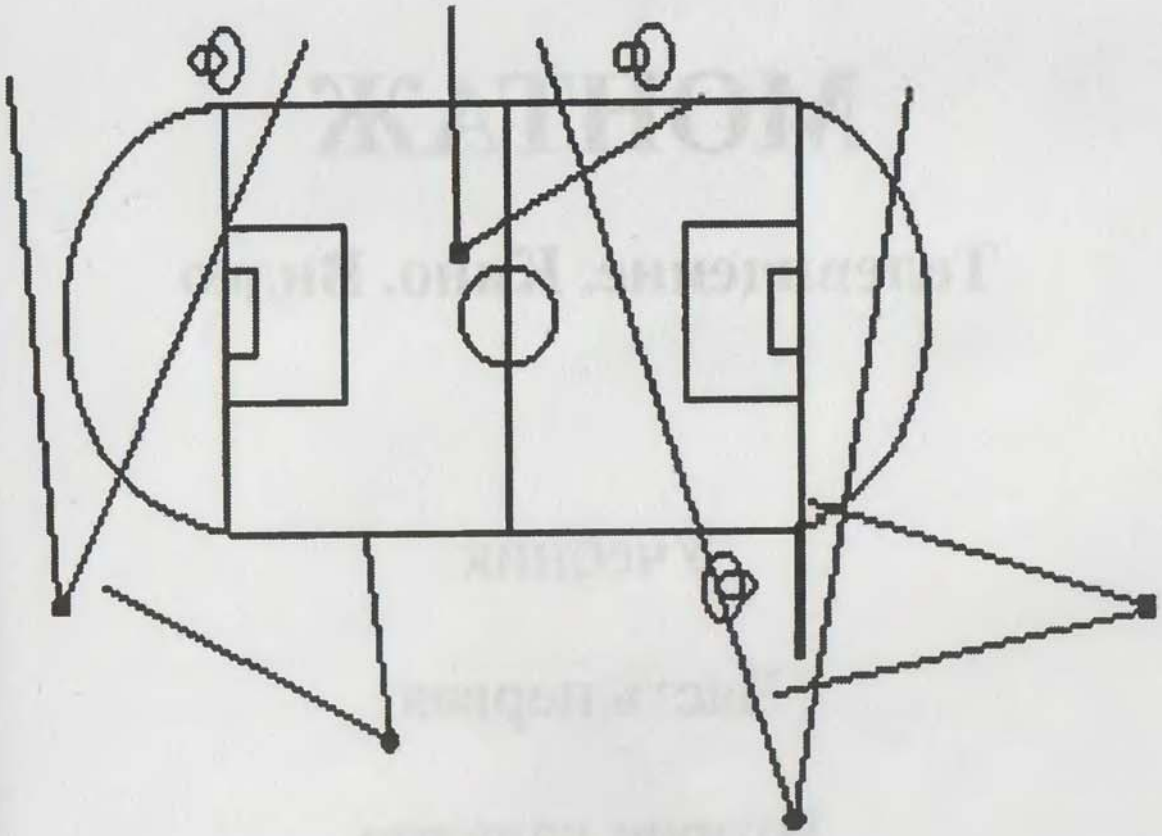


Схема-ответ к задаче № 10

Алексей Георгиевич Соколов

МОНТАЖ

Телевидение. Кино. Видео

Учебник

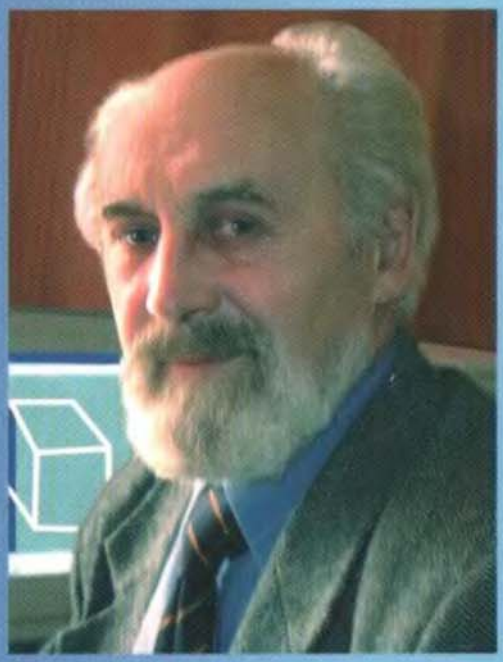
Часть первая

Второе издание

Издатель А. Дворников

Отпечатано в типографии
ООО "Печатный двор на Алексеевской"
Москва, ул. Проспект Мира д.101, т.287-8173
Подписано в печать 20.01.05
Формат 62x94 1/16 Бумага офсетная № 1
Ус. печ. листов 15,2
Тираж 3000 экз. Заказ № 585

Книга адресована всем, кто стремится овладеть мастерством создания фильмов и передач, рекламы и мультиков, всем, кто намерен стать профессионалом



Алексей Георгиевич Соколов – режиссер кино и телевидения, профессор, доктор искусствоведения, автор книг и учебников по теории и практике режиссуры и монтажа

телевидение
кино
видео

ISBN 5-990014435-0
9 785990 014435 >