

Монтаж

- Джонни, сделай мне монтаж!
из фильма «Человек с бульвара Капуцинов»

Сегодня процесс создания фильма очень похож на ленинскую теорию познания объективной реальности: «От живого созерцания к абстрактному мышлению и от него к практике».

Разделять целое на части. Изучать их. Складывать в новое целое.

В процессе съёмок мы разбиваем события, явления, предметы, в том числе и человека, на отдельные кадры-ячейки.

Каждый кадр снимаем с определённой продолжительностью, определённой крупностью плана, под определённым углом зрения.

Потом соединяем кадры вместе. Собираем, или, как говорят киношники, монтируем отснятые кадры в единое новое целое в такой последовательности, чтобы получить готовый к показу фильм.

Ещё раз повторю удивительное по своей простоте для меня открытие: мы воспринимаем мир монтажно. Смотрю ли я в окно или в глаза любимой девушки, всегда и везде моё зрение постоянно монтирует: общий, средний, крупный планы.

Монтаж в кино совпадает с логикой человеческого зрения.

Виктор Борисович Шкловский рассказывал нам, студентам ВГИКа, о том, как он слушал речь Ленина, когда тот выступал на каком-то митинге. Микрофонов не было. Чтобы всем было слышно, Ленин как молния метался по площадке. Площадкой был грузовик с опущенными бортами. Виктор Борисович не помнил, что говорил Ленин, его завораживало движение, то, как чудно чувствовал Владимир Ильич край грузовика: «Ни разу не оступился». Шкловский видел то лицо Ленина, то ботинок у самого края площадки.

Слово МОНТАЖ в переводе с французского означает подъём, установка, сборка. МОНО - один.

Мир мы воспринимаем с помощью чувств. А чувств-то у нас сохранилось не так уж много. Раньше было «тридцать три удовольствия». Из 33 чувств осталось всего пять: зрение, слух, нюх, вкус и осязание.

А где всё остальное?

Сегодня мы видим окружающий мир дискретно, что в переводе означает прерывисто, выборочно, состоящую из частей.

Не здесь ли кроются истоки монтажа?

Гениальная по своей простоте мысль - мы воспринимаем мир монтажно! Например. Вы подходите к перекрёстку. Ваше внимание переключается то на машину слева, то на светофор, то на девушку справа. То общий план, то средний, то крупный.

Наши предки видели мир единым.

Это трудно представить, но это было так. Читайте Веды.

Как из букв составляют слово, как из слов возникают стихи, так из сопоставления кадров рождается кино.

Можно монтаж представить мозаичным полотном, или же вспомнить Вавилонский феномен. Бытие 11:1.

«1. На всей земле был один язык и одно наречие. 5. И сошёл Господь посмотреть...7. Сойдём же и смешаем там язык их так, чтобы один не понимал речи другого».

Монтаж рвёт пространство и время не только по геометрии, но и по месту действия.

В кино всё смонтировано: человек со зверем, букашка с бумажкой, космос с телегой, Париж с Москвой и т. д.

Монтаж как в сказке про живую и другую воду.

Вначале съёмкой убил жизнь.

Разбил её на кадры.

Потом вдохнул жизнь.

Собрал кадры вместе и окропил живой водой.

«Киноправда» делается из материала так же, как дом делается из кирпича. Из кирпичей можно сложить и печь, и кремлёвскую стену, и многое другое». Дзига Вертов

Надо уточнить, смотря какие кирпичи, какие кадры, какой раствор и какие связи.

Эйзенштейн говорил о кадрах-ячейках, похожих на соты.

Монтаж в кино, очевидно, возник из-за возможности рвать плёнку на части, а потом склеивать их вместе. Случай помог. Иначе ещё бы сто лет не было монтажа в кино.

Известно, что монтажу, как выразительному средству кино, большое значение придавали практики и теоретики советского и мирового кинематографа.

По словам Всеволода Пудовкина, монтаж - это насильственное управление мыслью и ассоциацией зрителя: *«Кадром направляют внимание зрителя»*.

Сам Пудовкин, монтируя кадры демонстрации с ледоходом, добивался метафорического звучания эпизода.

«Кадр можно уподобить речевому слогу».

С. Медынский

Дзига Вертов говорил, что *«монтаж подобен библейскому акту сотворения человека»*.

Сергей Эйзенштейн утверждал, что в сочетании двух кадров «высекается мысль».

Кадр плюс кадр не равен двум, а образует нечто новое.

«Монтаж аттракционов» позволяет вызвать у зрителя определённую ассоциацию.

Кадры можно не только соединять, но и «стыковать».

Меньшевик + балалайка = болтун.

Керенский + павлин = важный.

Как бы ни прямолинейно было такое монтажное решение, только позднее Эйзенштейн напишет:

«...Ставя рядом меньшевика и арфу, меньшевика и балалайку, мы раздвигали рамки параллельного монтажа в новое качество, в новую область из сферы действия в сферу смысла».

Нужно учиться монтажной выразительности у Пушкина, Толстого, Гоголя, Чехова, и других русских и заморских писателей. Я уже писал об «учебнике» кинооператорского мастерства - романе Л.Н.Толстого «Анна Каренина».

Теперь на примере строк из «Полтавы» Пушкина посмотрите, как разбивает на планы Эйзенштейн образ Петра.

1.Тогда-то свыше вдохновенный раздался звучный глас Петра: «За дело, с богом!» Сначала слышим только голос. Пётр ещё не появился.

2.Из шатра, толпой любимцев окруженный,
Толпа людей.

3.Выходит Пётр.

Здесь и далее понятно.

4.Его глаза сияют.

5.Лик его ужасен.

6.Движенья быстры.

7.Он прекрасен.

И так далее.

Лев Кулешов сравнивал монтаж с композицией красок в живописи и гармонической последовательностью звуков в музыке. Всем известен его монтажный эксперимент.

Один и тот же крупный план актёра Мозжухина последовательно соединял с другими кадрами: молодая женщина в трауре, тарелка супа, играющая девочка. Разные прочтения. В первом - скорбь, во втором - голод, в третьем - кто как поймёт, можно как нежность. Всякий раз зритель получал новое ощущение.

Мозжухин + Суп = Голод.

Мозжухин + Девочка = Страсть.

У Гриффита кадры снятые в разных местах как бы врезаются друг в друга, создают ощущение одновременно двух действий – это и есть так называемый параллельный монтаж.

«Искусство не в том, чтобы затейливо взять кадр, или «загнуть» понеожиданней ракурс. Я стремлюсь монтировать не кадры, а эмоциональные состояния людей, которых я же снимал как оператор. Картина, несомненно, должна быть построена по законам логики, но мне важна возникающая за монтажным продуманность её эмоционального наполнения».

Олег Арцеулов, кинооператор

«Если кадры в фильме просто стоят в одном ряде, как две сцеплённые шестерёнки, то это не монтаж, это соединение материала по логическому, историческому или другому признаку. А в кино необходим более результативный способ создания кадров».

М. Ромм

Какой? Монтаж аттракционов?

Самым простым и доступным является последовательный и параллельный монтаж. Можно придумать и другие виды монтажа. Есть ещё перекрёстный монтаж, как разновидность параллельного, когда второй кадр берётся как бы из другой «оперы». Есть монтаж кадров для создания определённой ассоциации - называется ассоциативным и т.д.

Главное. Мысль выкладывается кадрами.

«Режиссёр снимает только действительность. Монтирует же он смысл».

Бела Балаш,

кинокритик

Есть ещё внутрикадровый монтаж, или монтаж без склеек.

Используя метод глубинного построения кадра, где объект перемещается с общего на крупный план и обратно, можно делать смену планов без склеек.

Надо учесть, что монтаж в процессе создания фильма идёт всё время. Выбор героя - монтаж. Определение правил игры - монтаж. Подготовка к съёмкам - монтаж. Сама съёмка - тем более монтаж. Склейка отснятого материала так и называется - монтаж. Время показа фильма в эфире - тоже монтаж.

Выходит, всё, что мы делаем в кино - это монтаж.

Для плавного показа действия есть определённые правила монтажа. Действие в отснятых кадрах должно совпадать по движению, по темпу, по тону, по цвету.

О приёмах монтажа великие мастера написали достаточно много, поэтому мы не будем говорить ни о ритме, ни о темпе, ни о переходах, ни о перебивках.

Под словом монтаж я же представляю не только склейку, а, скорее, окончательное оформление фильма.

Процесс оформления фильма условно разделим на несколько этапов:

1. Расшифровка отснятого материала.
2. Написание титров. Оформление шапки.
3. Разбивка материала на эпизоды .
4. Продумать переходы между эпизодами: затемнения, детали, надписи.
5. Определить продолжительность всего очерка и эпизодов в отдельности.
7. Выбрать музыку и шумы.
8. Написать дикторский текст.

После этого можно приступить к сборке.

Мне часто стыдно сто раз рассказывать о том, что написано в книгах, что знают многие. Надо открывать своё, а не повторять общеизвестные истины. Поэтому бросим лишь беглый взгляд на каждый из этапов оформления фильма.

Вначале просмотр отснятого материала. Здесь не только убираются бракованные планы, но и рождаются новые идеи, новые мысли, появляются неожиданные решения, отличные от первоначального замысла.

Важен не только отбор, но осмысление. За каждым кадром - мысль.

Первым делом надо подумать о начальных и конечных титрах.

ТИТР в переводе с французского означает содержание какого-либо вещества в растворе.

Это как обёртка для конфет: пока неизвестно, вкусные они или нет, но красиво. В написании титров важен и тон, и фон, и цвет, и шрифт, и пробелы между строчками. Буквы шрифта следует подбирать по смыслу.

Название фильма желательно придумать ещё до начала съёмок, причём такое, чтобы оно было точное и неизбитое, привлекало внимание зрителя.

Разве привлечёт внимание такое название, как «Три смены» или «День за днём»? Достаточно добавить к названию слово «тайна», как появится заинтересованность.

У меня есть несколько передач, где в названии есть слово «тайна»: «Тайна рисунков Наска», «Тайна пламени», «Тайна пирамиды Джосера».

Чаще всего названия лишь повторяют то, что зритель увидит потом. Нельзя конечно требовать от оператора ещё и владения словом, но к этому стремиться надо. Автору-оператору это необходимо.

Титры в начале позволяют, в какой-то мере, раскрыть смысл будущего фильма. Они играют роль как бы увертюры.

Возникает вопрос, почему в конце фильма непременно стоит титр «Конец». Никому же не приходит в голову мысль в конце книжки написать «Конец».

Дело в том, что на заре кинематографа долго не могли додуматься до такого пустяка, чтобы показывать фильм непрерывно с двух проекторов. Показывали сначала одну часть - это где-то 300 метров 35-мм плёнки. По времени минут 15, если учесть, что скорость проекции была 16 кадров в секунду. После показа первой части на экране появлялся титр «Конец первой части». Затем показывали 2-ю часть и так же в конце - титр «Конец второй части» и так далее, пока фильм не кончится. В конце, непременно, «Конец фильма».

Титры могут быть не только в начале или в конце, но и сопровождать весь фильм. Иногда без них просто не обойтись.

Например, вам надо снять «Прошло 10 лет». Можно снять падающие листки календаря или смену времён года. Титр проще и понятнее.

Титры позволяют быстро и точно передать сведения о погоде, спортивный результат, смену места действия, а так же «информацию к размышлению».

Титры готовы. Теперь надо расшифровать отснятый материал и разбросать его по эпизодам. Расшифровку лучше делать самому. Руки учат голову. Во время расшифровки приходят разные идеи: как смонтировать, что ещё доснять, какую музыку найти и тому подобное.

При расшифровке отснятого материала обычно справа ставлю порядковый номер кадра, слева - время от начала кассеты.

Например:

27' 15``	Общий. Корова идёт по полю.....	№ 47
28' 05``	КП. Трава.....	№ 48
28' 50``	КП. Кузнечик.....	№ 49
29' 10``	СР. Пастух играет на дудке.....	№ 50
30' 45``	КП. Дудка.....	№ 51

Так же расшифровываю и синхронное интервью. Текст разбиваю на смысловые фразы, ненужное зачёркиваю.

Можно сразу отбирать нужные кадры, но лучше - во время вторичного просмотра, когда уже фильм предварительно разбит на эпизоды.

После этого монтирую на бумаге.

Условно отснятый материал разбиваю на эпизоды и в каждом эпизоде ставлю порядковый номер нужного кадра.

Эпизод № 1. КОЛХОЗ. 5. 6. 24. 37. 7. 15.

Эпизод № 2. ПОЛЕ 48. 49. 47. 50. 13.

Эпизод № 3. ИВАН 33. 34. 35. 36. 64.

Раньше рисовал кадры - квадратики, теперь перешёл на цифровую систему. Смею заверить, очень удобно во время монтажа находить нужный кадр.

Из всего отснятого материала выбираете нужный кадр. Без жалости выбрасывайте те кадры, которые не работают на фильм, как бы дороги они Вам не были.

Чехов писал: «Вычёркивание не менее важно, чем способы писания».

Перефразируем. Безжалостное выбрасывание проходных кадров, а иногда и целых эпизодов не менее важно, чем создание их.

*Сотри случайные черты,
И ты увидишь: мир прекрасен.
А. Блок. «Возмездие»*

Теперь о так называемом **дикторском тексте**.

Дикторский текст, точнее, ваш закадровый голос или комментарий должен служить не только средством информации, но и нести в себе авторское своеобразие.

Это ты снимаешь, ты монтируешь, это твой фильм, а не беспристрастное детище диктора. Ты, как автор, можешь размышлять по поводу событий и вообще о жизни. Ты можешь быть добрым, ироничным, романтичным, но не злым.

Текст должен быть ближе к разговорному языку, как беседа с любимой девушкой. Не говоришь же ты ей: «Сегодня я совершил трудовой подвиг. Выполнил план на 150%».

Словесное описание в идеале должно быть переплетено с изображением.

«В начале было Слово». С первых строк

Загадка. Так ли понял я намёк?

Ведь я так высоко не ставлю слово,

Чтоб думать, что оно всему основа.

Гёте. «Фауст»

Когда-то мне казалось, что можно вообще обойтись без дикторского текста.

«В наших фильмах логическая основа в самом изображении и в звуке. Если фильм идёт полчаса, а комментарии звучат лишь две минуты, то фильм хорош... Мы мечтаем создать такие фильмы, где вообще не будет необходимости в дикторе». Р. Ликок

Два слова о **звуковом оформлении** фильма.

Завидую тем, кто может сочинять музыку. Музыка создаёт атмосферу, недосказанную изображением.

К сожалению, у меня нет под рукой знакомого композитора, который мог бы создавать звуковую партитуру фильма. Приходится искать музыку и шумы в фонотеке.

Использовать её можно по-разному:

1. Что видишь, то и слышишь.

2. Контрапунктом. Несовпадение изображения и звука.

Когда-то мастера кино С.М. Эйзенштейн, В.И. Пудовкин и Г.В. Александров подписали документ «Будущее звуковой фильма».

Заявка», где утверждали, что «только контрапунктическое использование звука по отношению к зрительному монтажному куску даёт новые возможности монтажного развития и совершенствования». Проще говоря, в кадре кричит человек, а мы слышим звук сирены скорой помощи, как в фильме «Добро пожаловать, или Посторонним вход воспрещён».

Как записать шумы в домашних условиях?

Хруст снега под ногами (в фильмах «Морозко», «Вокзал на двоих») - мнут крахмал в матерчатом мешке.

Потрескивание горящих дров в огне («Таёжный роман») – перебирают пальцами обычный веник.

Идёт дождь («Три тополя на Плющихе») - льют воду из душа в жестяной таз.

Едут танки («Батальоны просят огня») – крутят огромный деревянный барабан с булыжниками внутри.

Чавкающее болото («А зори здесь тихие...») - месят руками в тазу растолчённый в воде мел.

Драка, удары («Москва слезам не верит») - бьют сложенные в мешок кочаны капусты.

Шум шин по шоссе («Бумер») - водят кусочками старой кожи по асфальту.

Хлопанье дверцами автомобиля («Зимняя вишня») - через тряпку стучат рукой по пустому ящику.

Нелишне после монтажа фильма изображение и звук смотреть и слушать отдельно. Кажется, Мейерхольд говорил, что, по сочетанию звука и изображения, режиссёр должен ставить спектакль два раза: для слепых и для глухих.

Сборку фильма люблю делать один. Дело не в доверии. Да и как же самое интересное после съёмок, самое сладкое отдавать какой-то монтажёрке?

«Хозяином монтажа должен быть тот, кто держит камеру, кто видит, регистрирует, знает событие и ведёт рассказ о нём».
Ричард Ликок

Люблю встречаться один на один с отснятым материалом.

По словам Эсфирь Шуб Сергей Михайлович Эйзенштейн говорил: «... что монтировать надо весело, что от душевного состояния изменяется отношение к одному и тому же монтажному куску - к выбору дублей».

Сейчас, по сути дела, весь монтаж идёт во время съёмки. Во время монтажа идёт лишь сборка - удаление брака и вставка перебивочных затычек.

Мне иногда говорят: «У тебя не смонтированный очерк». Эти упрёки сыпались и в адрес передачи «Город Солнца», и в адрес «Алтайских зарисовок», и некоторых других.

Вначале я обижался. Потом подумал: «Так я же этого добивался, чтобы ощущение от очерка было как от непосредственного сопричастия со снятым объектом».

Я не воспринимаю рубленый монтаж. Короткие планы не схватываются моим сознанием. Мне ближе неторопливый рассказ.

Дело в том, что у человека есть инерция восприятия. От увиденного кадра тянется шлейф. Что бы мне после него не показывали - я этого сознательно не вижу. Трудно уловить смысл. Поэтому я не люблю снимать сюжеты.

Преподаватель ВГИКа Роман Николаевич Ильин ещё на заре телевидения говорил нам: «*Не нужно монтажом порывать общение героя и зрителя*».

Андрей Тарковский мечтал о монтаже без монтажа: «*Сейчас мне хочется, чтобы между монтажными склейками не было временного разрыва*».

Французский режиссёр Робер Брессон добивался «*выразительности путём сжатости*», отвергая красивую фотографию, ракурсы, двойные экспозиции. Он писал: «*Часто менять объектив - это то же, что сиюминутно менять очки*».

Теперь о времени. Кто-то когда-то решил, что наилучший объём очерка - 10 минут экранного времени.

К чему это привело? К укорачиванию жизненных ситуаций, вколачиванию событий в жизни людей в тесный метраж.

Тут паузу убрали, там реплику выбросили и что получили?

Пропадает дыхание, пропадает рождение мысли.

Разумеется, эталона нет. Мне кажется 30-45 минут оптимальный вариант. Один школьный урок.

Главное для меня в монтаже - достичь того, чтобы мой фильм «задышал».

У человека есть ухо, горло, нос, сердце, лёгкие, почки, печень, клетки мозга. Каждый орган имеет свою частотную вибрацию. Сердце делает столько-то ударов в минуту, лёгкие - столько-то. Создатель соединил их вместе так, что организм ожил, заработал, как самостоятельная единица.

Так и при монтаже: разные эпизоды со своим ритмом, соединяясь вместе, должны создать живой фильм.

Старейший критик кино Бела Балаш точно подметил, что «*монтаж даёт повествованию дыхание*».

Добейся, чтобы твой фильм задышал своей жизнью.

«*Сила монтажа в том, что в творческий процесс включаются эмоции и разум зрителя*».

С. Эйзенштейн

Фильм готов. Настало время показа.

Как же встретят твою работу зрители?

«***Приходите огорчаться!***», - так говорил великий оператор Андрей Николаевич Москвин.



№ 162. Кадры из очерка «Венгрия»

№ 163. Кадры из очерка «Венгрия»