

**КИНОМОНТАЖ КАК СИСТЕМА:
ОТ ТЕОРИИ К РЕАЛЬНОЙ ПРАКТИКЕ**

**MONTAJUL FILMULUI CA SISTEM:
DE LA TEORIE LA PRACTICA REALĂ**

FILM EDITING AS A SYSTEM: FROM THEORY TO REAL PRACTICE

АНДРЕЙ КАМИНСКИЙ¹,

доцент,

Российский государственный институт сценических искусств,
Санкт-Петербургский государственный институт кино и телевидения

¹ E-mail: ka_film@mail.ru

CZU 778.582

С 20-х гг. прошлого века монтаж воспринимался как совокупность неких правил склейки (Лев Кулешов) и режиссерских приемов (Дзига Вертов, Всеволод Пудовкин, Сергей Эйзенштейн и др.). Отсутствие системного подхода к дифференциации элементов и обоснованию эмпирического опыта восприятия киноискусства привело к тому, что сегодня в практике обучения монтажу нет ясной системы.

Предлагаемый в статье теоретически обоснованный, построенный на исследованиях нейрофизиологии и психологии зрительского восприятия, подход к киномонтажу как иерархической, постоянно развивающейся системе дает возможность выстроить приоритеты, как в обучении монтажу, так и в режиссерской практике. Новая классификация вводит четкое разделение монтажных закономерностей и способов их организации на виды и типы, а также на законы, правила и приемы.

Этот подход стал основой рабочей программы по предмету «Теория и практика монтажа» в РГИСИ и уже пять лет дает положительный результат при освоении студентами монтажного языка.

Ключевые слова: киномонтаж, киноязык, Эйзенштейн, режиссура, кино, телевидение

Începând cu anii '20 ai secolului trecut, montajul a fost perceput ca un ansamblu de anumite reguli îmbinate (Lev Kulešov) și tehnici de regie (Dziga Vertov, Vsevolod Pudovkin, Serghei Eisenstein și alții). La momentul actual, din cauza lipsei unei abordări sistematice în diferențierea elementelor și în justificarea experienței empirice a percepției asupra artei cinematografice, în practica predării montajului nu există un sistem clar, bine definit.

Tematica propusă în articol este fundamentată teoretic și bazată pe cercetări minuțioase în domeniul neurofiziologiei, psihologiei și a percepției artei cinematografice de către spectatori. Tratarea montajului unui film, ca un sistem ierarhic în continuă dezvoltare, oferă posibilitatea de a determina prioritățile acestuia, atât în domeniul studierii montajului cât și în practica regizorală. Noua clasificare introduce o separare strictă a legităților de montare și a modalităților de organizare a acestora în categorii și tipuri, precum și în norme, reguli și tehnici.

Montajul filmului a stat la baza programului de studiu pentru disciplina „Teoria și practica de montaj”, care a fost implementat la Institutul de Stat al Artelor Scenice din Rusia. Grație acestei abordări, în ultimii cinci ani, se pot observa rezultate pozitive în procesul însușirii de către studenți a limbajului de montaj.

Cuvinte-cheie: montajul filmului, limbajul filmului, Eisenstein, regie, film, televiziune

Since the 1920's there have been two ways of considering film editing: first, as a basic set of rules of putting fragments of film together (Lev Kuleshov) and, second, film editing as means of film directing (Dziga Vertov, Vsevolod Pudovkin, Sergei Eisenstein, etc.). The absence of a systematic approach to the differentiation of editing tools, as well as the lack of any rational experience perception in the interpretation of cinema art lead to the point where, to this day, there is no clear system of teaching film editing.

The article offers a way of perceiving film editing as theoretically sound, based on neurophysiological and psychological researches of the film-goers' perception of film art, forming, as such, an ever evolving hierarchical system. The new classification creates the opportunity to set up priorities, both in the film editing teaching process as well as in the film directing practice. It also sets a strict division of the editing phenomenon and breaks it down into forms, types, laws, rules and techniques.

Such way of viewing film editing laid the foundation of the study program for the discipline “Theory and Practice of Film Editing” in the Russian State Institute of Performing Arts and, in the last five years, it has been producing positive results in the students' practical assimilation of the editing language.

Keywords: film editing, film language, Eisenstein, directing, cinema, television

Введение

Тема классификации, на первый взгляд, кажется чисто теоретической. Но, в реальности, оказывается важнейшей именно в практической работе.

Со времен Сергея Эйзенштейна и Льва Кулешова всю совокупность монтажных закономерностей было принято рассматривать не как иерархическую систему, а только как набор неких правил и приемов. Это создало серьезную проблему в понимании того, что в монтаже является обязательным, что – желательным, а что – вариативно. И хотя о монтаже написано множество книг и статей – как исследователями киноязыка (Ю. Лотман), так и кинорежиссерами (М. Ромм, А. Пелешян, А. Тарковский, Д. Арижон, А. Розенталь и др.), они практически не касались проблемы классификации. Но, как писал В. Пропп «от правильности классификации зависит и правильность дальнейшего изучения» [1 с. 7].

Сегодня основой классификации в монтаже остаются идеи, изложенные в работах Сергея Эйзенштейна, прежде всего, в статье «Монтаж 1938». Но прошел почти век и за это время и

сам киноязык, и понимание методов режиссерской работы, конечно, изменились.

Отрицать значение работ Сергея Эйзенштейна в становлении монтажного языка невозможно. Именно его статьи, наряду с работами Л. Кулешова, Дз. Вертова, Вс. Пудовкина и других, заложили основы понимания монтажа и его роли в кинорежиссуре. С другой стороны, к сожалению, тиражируются не только открытия и находки, но и допущенные классиками неточности. Потребность в новой классификации киномонтажа назрела давно. Потому, что сегодня этот пробел заполнен огромным количеством «альтернативных» вариантов, которыми пестрит интернет. К сожалению, большинство из них может, скорее, разрушить понимание монтажа, чем помочь практическому усвоению его закономерностей, так как предлагает варианты, в которых отсутствует не только система, но и осмысление авторами его базовых принципов¹.

Но основная проблема не в «доморощенных» попытках систематизации, а в том, что и у Эйзенштейна, а следом за ним, и у других авторов, книги которых претендуют на роль учебников, есть серьезный изъян: отсутствует внятная система классификации, а слова «правила», «виды», «приемы» и «законы» используются как синонимы.

В результате, возникает серьезная путаница, которая на практике приводит к тому, что студенты, увидев, что какие-то правила свободно нарушаются, а приемы варьируются, начинают игнорировать и законы. А это приводит к элементарной монтажной «грязи» и воспринимается зрителем как экранная графомания.

Поэтому существующая классификация, сегодня нуждается в уточнении и выстраивании стройной иерархической системы, которая даст ясное понимание, что в обучении и практической работе кино- и видеорежиссеров принципиально важно, а что вторично.

Принципы предлагаемой классификации

Напомню, что под «законом» в большинстве языков понимается то, что существует объективно и только открыто человеком. Под «правилами» – некие социальные установки, образ действий и даже привычки. А «приемы» – только способы, которые каждый волен использовать по своему усмотрению.

Грамотная классификация позволяет не только точно разделить эти понятия, но, главное, дает понимание того, что для экрана – безусловно, что – вариативно, а что – дело личного вкуса. Благодаря этому, начинающий режиссер получает ясное понимание того, что можно и даже нужно нарушать, а что он обязан соблюдать всегда.

Поэтому, нужно отнести:

- к законам монтажного языка – только то, что неизменно, потому что диктуется физиологией человеческого зрения и корневой психикой. Попытки нарушения этих законов доказывают, что никаких художественно-смысловых эффектов и эмоциональных воздействий на этом пути не достичь. В результате получаем лишь быстрое утомление глаз и нарастание подсознательного раздражения у зрителя. Значит, законы должны выполняться всегда;
- к правилам – эстетические установки современности. Постоянное их соблюдение ведет к банальности, а массированное нарушение либо делает фильм непонятным для зрителя, либо отторгается на эстетическом уровне. Так, например, сегодня молодыми зрителями с трудом воспринимается замедленная темпо-ритмическая структура монтажа прошлого века. Поэтому в нарушении и соблюдении правил требуется осознанный баланс;
- к приемам – все то, что относится к способам достижения результата, решению режиссерских задач через форму, но каждый может использовать их по своему усмотрению.

¹ Эти и другие интернет-ресурсы демонстрируют образцы подобных «альтернативных» вариантов: <https://lektsia.com/4x8d44.html>; https://vuzlit.ru/315020/kinomontazh_osnovnye_funktsii_vidy; https://vuzlit.ru/478206/kadr_montazh_vyrazitelnye_sredstva_rezhissury; https://studbooks.net/1032654/kulturologiya/teoreticheskaya_chast

Основные законы монтажа

Законов не так много. К ним относится, прежде всего, так называемый, «закон третей»: смещение центра композиции, соотношения массы и «воздуха», разница света, цвета и контраста в соседних кадрах должны отличаться не более, чем на треть. Конечно, «треть» здесь – предельное значение, которое в реальной практике почти всегда гораздо меньше: чем динамичнее межкадровый монтаж, тем меньшие сдвиги по этим параметрам мы можем себе позволить. Кроме того, любой практик знает, что дело здесь не в совпадении композиционных центров, а в том, чтобы в следующем кадре на месте объекта не возникла пустота – важно, чтобы глаз «зацепился» за любой объект в том же месте экрана, в котором остановился в предыдущем кадре. Это связано с физиологией человеческого зрения, причем с ее необучаемыми элементами. Поэтому нарушение воспринимается исключительно как физиологический дискомфорт.

Собственно, именно поэтому при так называемом «трэш-монтаже» зритель получает ощущение некоего «кошмара»: исчезает не только смысл монтажной фразы, но и содержание кадра, а воздействие идет через чисто физиологические удары по зрительным центрам.

Конечно, зритель не формулирует свои ощущения именно как «грязная склейка». Но смотреть такой монтаж ему неприятно, он дает ощущение «щелчка» по глазам. Если таких «щелчков» накапливается много, то это быстро приводит к усталости глаз – и нежеланию смотреть на экран. Более того, раздражение от таких склеек переносится на саму историю, а по итогу, – и на автора, бессмысленно «бьющего» по глазам.

Стоит ли нарушать элементарные законы монтажа, ведущие к формированию негативного отношения зрителя к самому фильму, решать, конечно, режиссеру. Но нужно понимать, что любая «грязная» склейка ведет именно к накоплению негатива в зрительском восприятии. В то же время есть случаи, когда свет и цвет можно сменить гораздо жестче, если это связано с резкой сменой места и/или времени действия. Но это отдельные, специфические приемы, которые срабатывают только при резком изменении ситуации.

Вторая часть законов связана с базовыми принципами работы нашей психики. В частности, само формирование понятий у человека происходит по принципу выявления доминанты.

Например, серия фактов взаимодействия с неким человеком, накапливаясь, формируют наше понимание его отношения к нам. Или кадры – «усиление ветра», «потемнение», «тучи», «капли воды, падающие сверху» – соединяются в понятие «дождь». То есть, наше восприятие в любых фактах подсознательно стремится выявить связывающий их принцип, выделяет в них доминанту и выстраивает связи, формирующие понятия.

Так происходит и с монтажным рядом. С той лишь разницей, что задача внятного выявления доминирующего признака ложится уже на режиссера. Еще в 1917 году Лев Кулешов называл это «принципом сопоставления». А Эйзенштейн развил его в принцип передачи любого понятия через выстраивание ряда сопоставлений, в которых доминанты выявляются через аналогичность или столкновение кадров.

Кроме того, в реальности, наше восприятие в каждом факте учитывает не только основную доминанту, но и вторичные признаки. Это помогает нам воспринимать как прямой текст, так и подтекст. Или понять какой силы и продолжительности будет дождь, то есть, те факторы, которые Эйзенштейн назвал «обертонами». К сожалению, попытка Сергея Эйзенштейна построить чисто рациональную систему, прежде всего, бесполезное на практике деление приемов работы с доминантами на «тональный», «обертонный» и «полифонический» монтаж, привела к тому, что сегодня само понятие оказалось выброшенным «на свалку истории».

Но ведь именно выявление доминанты и дает возможность передать зрителю смыслы, перевести факты, то есть видимое на экране, в понятия в восприятии зрителя. А все «светоколебательные признаки» – не более чем те самые «обертонные», уточняющие смысл доминанты.

Конечно, поскольку принцип этот является базовым для человеческой психики, любой режиссер, так или иначе, все равно его интуитивно применяет. Но одной интуиции в режиссуре недостаточно. И на экране можно увидеть, как, например, в монтажном ряде, накапливающим признаки болезни через белый цвет, вдруг возникает кадр с синей занавеской.

Безусловно, если перед этой занавеской были хотя бы три кадра, в которых доминировала стерильная больничная белизна, то, по инерции, доминанта зрителем все равно будет «считана». Но если в этом же ряде появятся кадры с желтой обложкой книги на тумбочке и скатертью в цветочек, то восприятие доминанты будет сбито и смысл, прежде всего эмоциональный, размоется.

Поэтому к построению и точному выстраиванию доминанты стоит относиться не как к приему, как считал Эйзенштейн, но как к непреложному закону.

Значит, отказываться от доминантного монтажа системы, как минимум, неразумно. И обучением работы с доминантой, как и ее выстраиванием в реальной режиссерской практике, надо заниматься всегда. А вот деление на «тональный», «обертонный» и «полифонический» монтаж, как и сведение доминанты исключительно к «световому колебанию», излишне и только запутывает понимание принципа.

Та же ситуация с выстраиванием ритма в киносценарии. Давно известно, что ритм – фундамент любой формы. Вне ясной ритмической конструкции фильм существовать не может. Но выстраивание ритмов на экране возможно только двумя способами: либо метрическим, либо ритмическим монтажом. То есть, один из двух вариантов должен присутствовать всегда. Поэтому, думается, уместней говорить о способе выстраивания ритмической конструкции. Но не о приеме, который мы можем применить или отбросить по своему желанию.

Кроме того, к уровню закона нужно отнести принципы восприятия монтажного ряда, которые диктуются уже следующим уровнем – корневой психикой и заложенным в ней первичным, мифологическим, уровнем мышления. Они также работают независимо от чьего-то желания и включаются сразу, как только зритель понимает, что имеет дело с нарративом, изложением любой киноистории.

Не буду приводить длинные цитаты из исследований, доказывающих эту истину. Их легко найти в известных трудах множества серьезных психологов, начиная от Фрейда и Юнга, а так же в работах А. Лосева, Ю. Лотмана, М. Элиаде, В. Проппа, Л. Леви-Брюля и многих других. В идеале, фильм во время просмотра, подобно мифу в первобытной общине, отталкиваясь от мысли известного антрополога Бронислава Малиновского, должен быть не историей, которую рассказывают, а реальностью, которую зритель проживает в кинозале.

Остановлюсь только на трех основных законах мифологического мышления:

1. Все связано со всем. Любая связка фактов, действий и даже объектов имеет смысл. Как ни странно, но если наше сознание с бессмыслицей смириться может, то подсознание будет упорно искать смысл в любом соединении.
2. «После» всегда воспринимается как «следствие» предыдущего. Этот принцип не требует объяснений, так как на практике быстро постигается начинающими режиссерами, которые пробовали менять порядок кадров.
3. Любой ясно видимый на экране объект зрителем подсознательно одушевляется. А в основе любого явления или события лежит некая воля.

Конечно, в мифологическом мышлении действует множество и иных законов и паттернов. Например, там все происходит либо как результат действий самого героя, либо как ответ на его действия. Все объекты и действия биполярны, мир антропоцентричен, а главным в нем являются взаимоотношения, и т.д. Акцентирую внимание только на трех законах, потому, что они непосредственно влияют на выстраивание и восприятие монтажного ряда.

Первый закон – все связано со всем и имеет смысл – диктует нам точный отбор не только самих кадров, но и объектов, попадающих в кадр. Независимо от желания режиссера, воспри-

ятие зрителя подсознательно всегда будет пытаться связать все ясно считываемые объекты и встроить их в историю. Поэтому даже случайное появление в кадре любого объекта воспринимается как связанное с персонажем – и ожиданием, как этот объект повлияет на историю.

Если этим объектом будет, например, одинокая скамейка в парке, то через два-три кадра она будет забыта. Но если персонаж идет по парку и скамейки попадут в кадр второй и третий раз, то режиссеру придется не просто искать смысл в их появлении, но и выявлять его. Иначе зритель сам придумает связку, которая может оказаться даже обратной формируемому автором смыслу. Например, воспринять так, что персонаж устал и ему требуется отдых.

Второй закон – после всегда есть следствие предыдущего – диктует точное и ясное формулирование и построение логических цепочек в соединении кадров.

Если в монтажную фразу «персонаж идет по парку» вставляется кадр с птицами на ветке, то, независимо от желания режиссера, это соединение подсознательно будет считано, либо как «птицы его не боятся», либо, если птицы взлетают, что «он опасен для птиц». Это даст свой штрих к характеру персонажа. А если еще и белка убежит, а кошка запрыгнет на дерево, то это будет подсознательно воспринято как знак «все живое от него прячется».

Если в кадре начнется дождь и персонаж откроет зонт, это будет «считано» как обыденность и эмоционального отклика не вызовет. Но если сначала откроется зонт, а дождь пойдет в следующем кадре, то, хотя на уровне сознания смысл соединения останется тем же, подсознание, которое условности инверсии не понимает, воспримет это как знак, либо развитой интуиции персонажа, либо его умения управлять погодой – особенно если подобный порядок повторится в других монтажных фразах.

Третий закон – любой ясно видимый на экране объект анимируется, становясь персонажем, а в основе любого действия лежит некая воля, которая проявляется в том, что в этой монтажной фразе не только сам герой и птицы, но и скамейки, дождь, зонт также подсознательно будут зрителем анимированы. То есть, обретут черты персонажа: свое «я хочу» и некую доминанту характера. Например, скамейки будут предлагать ему отдых, дождь – мешать присесть, а зонт – защищать.

Для понимания этих принципов достаточно понаблюдать за взаимодействием с миром любого ребенка, так как до трех лет мифологическое восприятие является ведущим. Ребенок, стукнувшись о стул, «наказывает» его или жалуется. Он разговаривает не только с куклой, но и со всеми предметами, с которыми взаимодействует. Но так действует и взрослый человек: ругает неработающую технику, говорит, что замок в двери «вредничает», а «каша подгорела». То есть, мифологическое мышление живет и пробуждается в любой обостренной ситуации. И, конечно, включается всегда при просмотре фильмов или телепрограмм.

Поэтому понимание и выстраивание в монтаже всех связей и взаимоотношений, не только персонажей, но и неживых объектов, по принципам, которые можно объединить под названием «структура мифологического мышления», также имеет для экрана ранг закона.

Более того, мифологическое мышление, как и любое другое, имеет свою ясную логику. А значит, строение монтажных фраз должно ей следовать даже тогда, когда оно не совпадает с рациональной или тривиальной логикой. Но в этом случае, термин «логический монтаж» становится бессмысленным, так как логика в монтаже присутствует всегда [2 с. 14]; [3 с. 81]; [4 с. 111]. «Нелогичного» монтажа просто не может быть – в таком случае это уже не монтаж, а бессмысленная нарезка кадров.

Еще проблематичнее обстоит дело с термином «аналитический монтаж», – элементарная логика подсказывает, что использование этого термина по отношению к монтажу не просто бессмысленно, но и вредно [5 с. 172]. Потому что монтажный ряд в кино воспринимается зрителем, прежде всего, как нечто заведомо цельное, а не как разъятая на части реальность, подвергаемая рациональному анализу.

Сегодня хорошо известно, что чувственно-эмоциональное и логическое восприятие человека существуют по принципу «качели»: доминирование одного приводит к подавлению другого. Значит, как только режиссер дает ясный знак, что он «анализирует» действие или объект, эмоциональное восприятие зрителя подавляется логическим и выключает в нем сопереживание. Получается, что любой «анализ» на экране разрушает эмоциональное восприятие истории.

Это же, во многом, относится и к термину «интеллектуальный монтаж», хотя тут ситуация немного сложнее. Прием интеллектуального монтажа почему-то часто путают с монтажом ассоциативным. Но это приемы совершенно разного порядка. Интеллектуальный монтаж, по Эйзенштейну [6 с. 58-59], строится на прямом, чисто рациональном, сравнении: первое равно второму. Солдат загоняют в казармы = баранов загоняют в загон, Корнилов = Наполеон, речь меньшевика = брэнчание балалайки и т.д. Это аналогично тропу «аллегория», которая на экране не всегда выглядит навязыванием, грубой дидактикой. Серьезный кинематограф давно отказался от таких лобовых решений. Поэтому сегодня интеллектуальный монтаж используется, в основном, комедиографами. Например, в гэгах или пародиях на «лобовые» киноприемы. Примером служат фильмы самого Эйзенштейна.

Стоит ли сохранять в классификации монтажа термины, которые либо ничего не дают, либо работают против основных задач режиссуры? Думаю, вопрос риторический.

Выводы

Исходя из сегодняшних знаний, как в области зрительского восприятия, так и современного режиссерского киноязыка, предлагается следующая классификация в монтаже:

- виды монтажа: межкадровый и внутрикадровый;
- типы «склейки»: комфортный и акцентный;
- законы монтажа – перечисленные в статье «закон третей», принцип выстраивания доминанты, организация одним из двух способов ясной ритмической структуры, следование принципам мифологического мышления и выстраивание логики. Плюс еще несколько неупомянутых, так как объем статьи ограничен («восьмерка», столкновение взглядов, «захлест» звука на склейке¹, избегание визуальной тавтологии при повторе планов, чередование композиционно простых и сложных кадров, соотношение длины плана с его информационной насыщенностью и т.п.);
- правила монтажа – к ним можно отнести современную эстетику экрана и все правила комфортного монтажа (монтаж по фазам и направлению движения, законченность движения, сдвиг угла съемки не менее, чем на 30° и т.д.). Нарушение этих правил – не «преступление», а акцентная склейка, которая, как любой акцент, должна быть оправдана и осмыслена. Сегодняшняя эстетика экрана терпимо относится к самому жесткому акцентному монтажу, если он не нарушает законы. Другое дело, что не стоит объявлять такой монтаж «новым словом» в киноязыке, так как все его возможности раскрыты еще во времена немого кино (достаточно вспомнить финальные эпизоды «Человека с киноаппаратом» Дзиги Вертова);
- монтажные приемы (аналогичны литературным тропам): последовательный, параллельный и дистанционный монтаж, аттракцион, вертикальный монтаж (который сегодня понимается режиссерами с позиции не Эйзенштейна, а Вертова), ассоциативный, монтаж, а также четыре варианта метрического монтажа: бобслей, клиповый, трэш-вый монтаж и джамп кат.

1 Поэтому выделение в отдельные приемы так называемых «J- и L-переходов», как минимум, некорректно – приемом не может быть то, что делается всегда. Это просто два способа «склейки» по звуку. Другое дело, что сам «захлест» может быть 3 кадра, а может и 303 кадра.

Наконец, от терминов «аналитический» и «логический» монтаж, как и от деления монтажной доминанты на тональный, обертоновый и полифонический монтаж стоит отказаться, так как практической пользы они не несут.

Такой вариант классификации, во-первых, дает понимание приоритетов и в съемочно-монтажной практике, и при обучении монтажу. Во-вторых, снимает вопросы о том, что можно, а что нельзя выбросить из системы, сформировавшейся в 20-30 годы. И наконец, задает ясную логику и последовательность работы над режиссерским сценарием и раскадровкой.

А систему, сформулированную в 30-х годах Сергеем Эйзенштейном, стоит изучать в рамках предмета «История кино».

Предлагаемая система прошла практическую апробацию в Российском государственном институте сценических искусств и стала основой для преподавания предмета «Теория и практика монтажа».

Библиографические ссылки

1. ПРОПП, В. *Морфология «волшебной» сказки*. Москва: Лабиринт, 1998.
2. СОКОЛОВ, А.Г. *Природа экранного творчества: Психологические закономерности*. Москва: ЧеРо, 1997.
3. УТИЛОВА, Н.И. *Монтаж: Учеб. пособие для студентов вузов*. Москва: Аспект Пресс, 2004.
4. ЭЙЗЕНШТЕЙН, С.М. *Монтаж*. Москва: ВГИК, 1998.
5. СОКОЛОВ, А.Г. *Монтаж: телевидение, кино, видео*. Москва: Изд. А.Дворников, 2000.
6. ЭЙЗЕНШТЕЙН, С.М. *Монтаж 1938*. Москва: Искусство, 1968.

1 E-mail: olegmardari@bk.ru