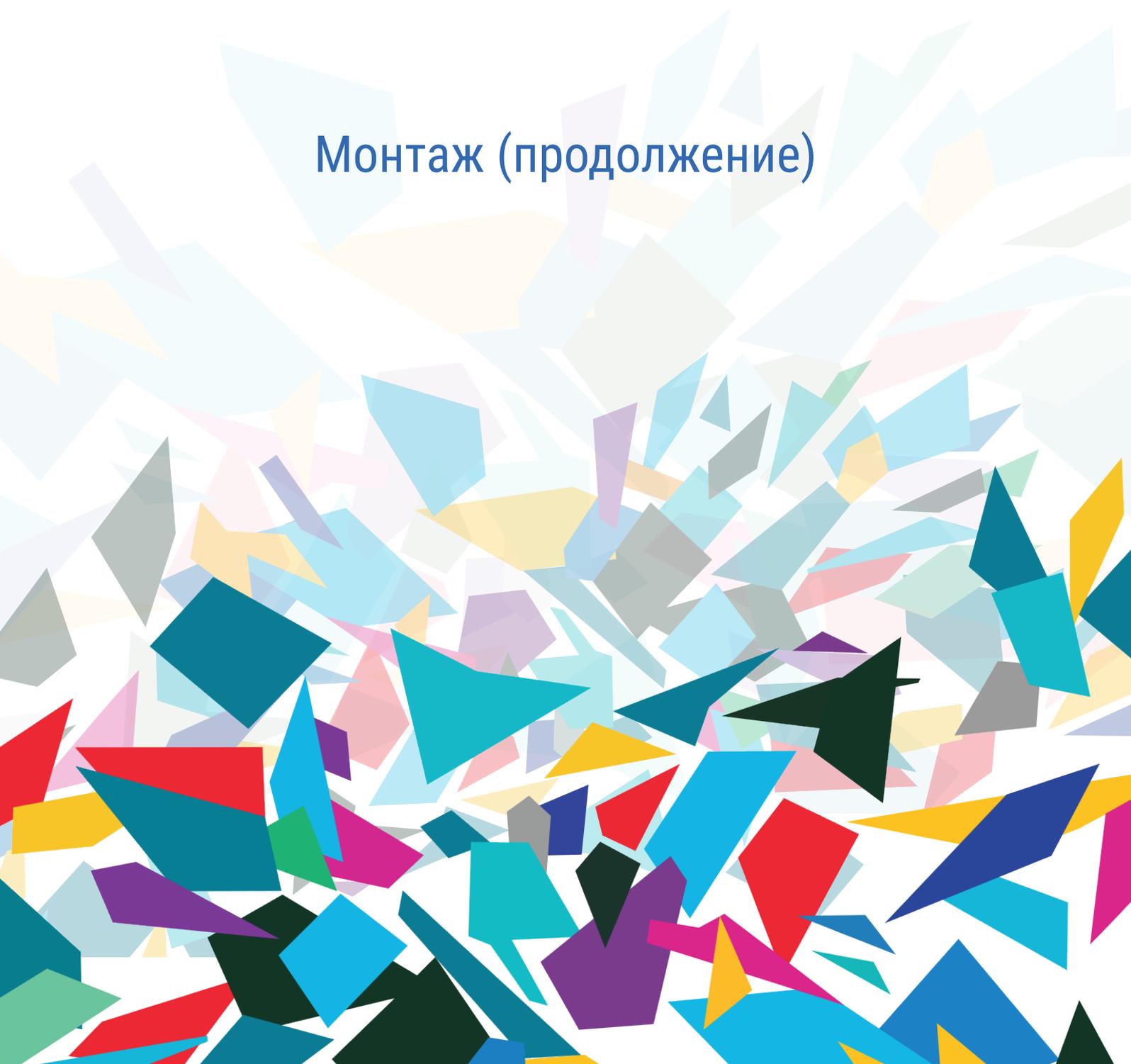


# ВВЕДЕНИЕ В КИНОИСКУССТВО

Монтаж (продолжение)

The background of the slide is a complex, abstract composition of numerous overlapping, semi-transparent geometric shapes. These shapes, primarily triangles and polygons, are scattered across the lower two-thirds of the page. The color palette is diverse, including shades of light blue, pale yellow, soft pink, muted purple, vibrant red, bright cyan, and dark teal. The overall effect is a dynamic and textured mosaic that suggests the fragmented nature of film editing.



Книга: Введение в киноискусство

Лекция: Монтаж (продолжение)

Автор лекции: Гульнара Абикеева

## Фильмы:

«Мальтийский сокол» Хьюстона

«Окно во двор» Хичкока

## Основные идеи:

1. Главной функцией монтажа является подчинение пространства и заточения его в рамки повествования истории, то есть режиссер главенствует и выбирает то, что видит зритель – что он видит и как.
2. Перекрестный монтаж, или кросс-кат, или параллельный монтаж – это монтаж действий, происходящих в разных местах.

Сегодня у нас завершающая лекция по монтажу. Авторы учебника предлагают проанализировать монтаж в двух классических голливудских фильмах – «Мальтийский сокол» Хьюстона и «Окно во двор» Хичкока.

## Непрерывный монтаж в фильме «Мальтийский сокол»

Рассмотрим принцип 180° на примере начала фильма Джона Хьюстона «Мальтийский сокол».

**Кто в кадре? Кто они такие?** Фильм начинается с кабинета Сэма Спейда, частного детектива. В первом кадре показано окно офиса Спейда.



Второй кадр – это сам Спейд, заворачивающий самокрутку в центре экрана.



В следующем кадре мы слышим: «Да, дорогая». И видим секретаршу Спейда на общем плане, а спину Спейда на переднем плане.



Вся эта последовательность кадров является установочной (establishing shot), так как устанавливает восприятие пространства зрителем. Все акценты в пространстве расставлены, и, несмотря на то, что первый кадр Спейда, сидящего за столом, является восприятием реальности секретаршей, уже стоящей в его офисе, мы все воспринимаем как единое целое.



Книга: Введение в киноискусство

Лекция: Монтаж (продолжение)

Автор лекции: Гульнара Абикеева



На этих кадрах Эффи и Спейд разговаривают друг с другом. До этого мы видели спину Спейда и лицо секретарши на общем плане.

Режиссер Хьюстон переходит на средний план во время их разговора и сохраняет ось действий и линию  $180^\circ$ , поэтому зритель точно знает, где в пространстве находятся персонажи, и в каком офисе происходит разговор. Таким образом, мы можем на примере «Мальтийского сокола» точно определить, что режиссер Хьюстон использовал правило  $180^\circ$ -ой съемки во время диалога Эффи и Спейда в начале своего фильма.

Вторая тактика, которую использует режиссер Хьюстон, является совпадением осей зрения персонажей, несмотря на то, что Эффи смотрит на Спейда под углом. Спейд тоже смотрит на неё под углом и благодаря сохранению линии в  $180^\circ$  мы понимаем, что они смотрят друг на друга, а не в противоположные стороны.

Главным аспектом непрерывности монтажа является взгляд персонажа, то есть зритель мысленно додумывает то, что видит персонаж перед собой, а когда он видит правильный ракурс, он домысливает, что эти персонажи смотрят друг на друга. Благодаря этому создается эффект непрерывности монтажа.

Главной фишкой монтажа является то, что мы показываем единство пространства и времени через наших персонажей и через пространство, в котором они находятся. Благодаря этому единству наше повествование является четким и убедительным. Также монтаж помогает нам понять причинно-следственные связи в повествовании фильма. И когда мы видим на среднем плане Эффи, говорящую со Спейдом, мы невольно ожидаем реакции Спейда на слова Эффи.

Главной функцией монтажа является подчинение пространства и заточение его в рамки повествования истории, то есть режиссер главенствует и выбирает то, что видит зритель – что он видит и как. Единство пространства и времени подтверждается в кадре опять, когда в офис Спейда заходит клиентка. Он поднимается, чтобы встретить клиентку Бригид, и камера движется вместе с ним при его подъеме, то есть камера приподнимается вместе со Спейдом чуть вверх. Такая техника называется переподтверждением (reestablishing shot) пространства, к которому зритель уже привык. Последовательность здесь следующая: установка пространства, разделение, переустановка пространства, то есть, это классический способ создания техники непрерывного монтажа. В конструктивном монтаже нет устанавливающего кадра пространства, то есть зритель сам додумывает пространство в целом, но никогда его не видит на общем плане.

Дальше линия  $180^\circ$  изменена, и теперь мы видим спину Бригид. Как только линия  $180^\circ$  изменилась, мы не можем её пересечь, потому что будет нарушено восприятия единство пространства и времени.

Следующий техникой является техника монтажа совпадение действий. Это сложная техника, она дается не каждому режиссеру.



Кадры совпадают друг с другом, и действия Бригид плавно перетекают из одного кадра в другой.





Книга: Введение в киноискусство

Лекция: Монтаж (продолжение)

Автор лекции: Гульнара Абикеева

Ее движение продолжается в следующем кадре, но здесь она уже стоит к нам спиной. Благодаря этой технике монтажа мы, как зрители, верим в то, что она плавно переходит в данный кадр. Техника подтверждения, или совпадение движения, является сложной, именно потому что здесь идет пересечение оси 180°. И остальные сцены фильма «Мальтийский сокол» используют эту же технику монтажа.

Хьюстон использует технику монтажа – «восьмерку», чтобы показать диалог между Бригид и Спейдом. Когда же Арчер, партнер Спейда, заходит в кабинет, режиссер Хьюстон опять делает переустановку пространства, чтобы показать, что действие происходит в том же самом офисе.

Благодаря сохранению непрерывности пространства, режиссер помогает зрителю сориентироваться в пространстве, в котором происходит действие, на главных персонажах фильма, на их движениях и их диалогах.

Так, благодаря непрерывности повествования, достигнутой техникой монтажа, мы четко и убедительно понимаем, что мы видим на экране, и что история, которую мы смотрим, происходит в одном месте и в одно время.

Есть также такие варианты монтажа, когда персонажи сидят по кругу. При этом режиссер выбирает двух главенствующих персонажей и формируют «ось действия» вокруг них, которую он в последующем не пересекает.

### **Перекрестный монтаж, кросс-кат или параллельный монтаж.**

Такой техникой монтажа пользовались режиссеры еще черно-белых фильмов. Это монтаж действий, происходящих в разных местах. Например, действие, происходящее в разных пространствах, или в разных городах, но с двумя главными персонажами в разных пространствах. Этого рода монтаж помогает зрителю понять ситуацию, в которой оказались главные герои, и создать напряжение. Например, в фильме «Джерри Магуайр» мы видим параллельный монтаж с его конкурентом – спортивным агентом, который обзванивает тех же самых клиентов и говорит плохо о Джерри. Он тем самым портит репутацию Джерри в спортивных кругах, но об этом знает пока что только зритель.

Большинство режиссеров придерживаются техники непрерывного монтажа. В свою очередь, есть энтузиасты, которые придумали свои собственные вариации монтажа, предлагающие новые художественные тенденции и, конечно, несущие свой собственный почерк посредством монтажа фильма.

Американские режиссеры даже придумали клише в этой категории монтажа – такие, как переворачивающиеся и отрывающейся листы календаря и другие. Большинство гангстерских фильмов, такие как «Лицо со шрамом», были сняты именно в технике последовательного монтажа, где большие промежутки времени показаны информативно и обрывисто.

Так же, как и с пространством, режиссер использует непрерывный стиль повествования и во времени. Время тоже передает стилистику фильма и позволяет передать повествование фильма четко и правдиво. Такие критерии, как графика, ритм, пространство и время раскрывают причинно-следственные связи и пробуждают любопытство, сапенс и удивление. Мы ожидаем как зрители, что происходящее на экране будет появляться в хронологическом порядке, с отсылкой на флэшбэк или флэш-кадры в прошлое в воспоминания главных героев. Если действие в фильме показано два или три раза, то оно имеет очень большое значение.



На этих рисунках нам показывают Человека-Паука, который рисует свой костюм супергероя. Техника компьютерной графики позволяет видеть лицо Питера Паркера и часть рисунка, который он раскрашивает. А следующий кадр показывает наложение, или суперимпозишн, двух кадров. Все это выполнено в технике монтажной последовательности со звуковым сопровождением.

### **Монтаж по точке зрения персонажа в фильме «Окно во двор»**

Линия глаз показывает человека в кадре, смотрящего на что-то. Следуя его взгляду, мы видим, что он



Книга: Введение в киноискусство

Лекция: Монтаж (продолжение)

Автор лекции: Гульнара Абикеева

видит. Однако чаще всего линия глаз не показывает объект взгляда с точки зрения смотрящего человека. Монтаж по точке зрения персонажа дает нам видимость того, на что он смотрит более или менее оптически субъективно. Эта опция не нарушает систему 180°, потому что субъективный снимок сделан с позиции, которая находится прямо на «оси действия».

И снова Альфред Хичкок приводит наглядные примеры. Фильм «Окно во двор» построен на подглядывании главного персонажа фильма. Фотожурналист Джефф лежит со сломанной ногой, поэтому он наблюдает за жизнью двора из окон своей квартиры. Он начинает задаваться вопросом, а что, если его сосед убил свою жену? Но он не может пойти и расследовать это преступление, так как он ограничен в движении и только видит какие-то подтверждения своим догадкам, судя по тому, что он увидел из своего окна.



На протяжении всего фильма Хичкок использует стандартную точку обзора на уровне глаз Джеффа, выстраивая кадр с точки зрения Джеффа на то, что он видит

Так как здесь нет установочного кадра, который показывает и Джеффа, и противоположную квартиру, здесь срабатывает «эффект Кулешова»: наш разум соединяет две части пространства, как в той последовательности, которую мы рассмотрели на примере фильма «Птицы». Точнее, второй кадр представляет собой оптическую точку зрения Джеффа,

и это снято с позиции на его конце оси действия. Камера

не перешла черту. Через монтаж POV повествование ограничивает нас тем, что Джефф видит и слышит.

Хичкок настолько заинтересован в использовании субъективного монтажа, что он меняет точку зрения героя, дав ему в руки дополнительные инструменты.



Стремясь разгадать тайну, Джефф начинает использовать бинокль и телеобъектив, чтобы увеличить видимость. Используя кадры, снятые с объективами с разным фокусным расстоянием, Хичкок показывает, как каждый новый оптический инструмент расширяет то, что видит Джефф. По мере роста напряженности мы видим больше подсказок о возможном убийстве.

Павильонные декорации, использованные в фильме, на момент создания картины, были самыми большими, построенными на студии Paramount Pictures. Павильон был построен по модели реально существующего в Нью-Йорке двора.

Картина в своем роде является уникальной, в ней один прием используется сполна. Джефф смотрит не только на потенциального убийцу, он рассматривает жизнь всех жителей этого двора: пары молодоженов, одинокой девушки-балерины, композитора, живущего в мансарде, одинокой женщины среднего возраста на первом этаже, пожилой пары, держащей собачку, которую они спускают со своего этажа погулять (и затем снова поднимают) на специальном подъёмнике, крупного мужчины средних лет, ухаживающего за своей больной женой. И только через некоторое время он начинает подозревать одного из соседей в убийстве.

Джефф смотрит на собаку и улыбается. Джефф смотрит на раздевающуюся женщину и улыбается. У этих улыбок совершенно разные значения, даже несмотря на то, что выглядят они одинаково. Есть способ, который помогает без использования диалога передать мысль, которую вынашивает герой. Для этого картинку нужно так совместить, чтобы создать особую точку зрения для персонажа. Это — субъективное



кино. Вы берете взгляд персонажа и даете ему что-то, на что он должен смотреть. Вот что говорил сам Хичкок:

1. Начните с крупного плана на актере.
2. Перейдите на предмет, который он рассматривает.
3. Вернитесь к лицу актера и понаблюдайте за его реакцией.
4. Повторите всю процедуру, если необходимо.

Вы можете прибегать к этому приему ровно столько раз, сколько сочтете нужным. Будьте уверены — зрителю это никогда не надоест. Это — наиболее сильный прием кинематографа, более сильный даже чем актерская игра. Чтобы еще больше взвинтить темп, заставьте героя подойти к объекту. Смените точку камеры, и у зрителя создается ощущение, будто он разделяет с героем какой-то особенно интимный эпизод его жизни». Именно это Хичкок называет «кино в чистом виде».

«Монтаж наделяет вас реальной властью», – говорил Альфред Хичкок.

Не бойтесь применять старейшую методику: разделите действие на серию крупных планов. Это далеко не то же самое, что составлять вместе серию случайных крупных планов во время драки, которая создает лишь сумятицу в головах зрителя. Вместо этого осторожно выберите те предметы и объекты, которые вы хотите показать: руку, лицо, падающий на пол пистолет — объедините их вместе и расскажите историю. Таким образом, вы более детально распишете то, что хотите показать, и уложите в отведенный вам временной отрезок. Кое-что вы можете и скрыть, чтобы зритель додумал сцену за вас, и тем самым «втянулся» в историю. Как только происходит что-то важное, покажите это крупным планом. Убедитесь, что зритель все видит».

«В конце концов, что такое драма: это наша с вами жизнь, где скучные части вырезаны», – говорил Альфред Хичкок.

«Окно во двор», «Птицы», «Головокружение», «Психо», «На Север через Северо-Запад» – все эти и другие фильмы Альфреда Хичкока являются прекрасным примером классического монтажа. Не случайно американские студенты учатся на монтажных принципах Хичкока.

**Еще одна техника – это рваный монтаж.** Это когда происходит скачок в изображении, кадр А снят в одном ракурсе, а кадр Б в другом и при их стыке происходит скачок. Чтобы такого скачка на экране не произошло, делается следующее: каждый кадр меняется с таким расчетом, чтобы они стали отличаться друг от друга на 30 градусов, и тогда этого резкого скачка не будет. Режиссеры могут использовать скачок в технике монтажной последовательности, когда хотят показать удивление, жестокость или психологическое состояние персонажей.

Со временем зритель уже привык к тому, что время и пространство могут обрываться в кино. И эти обрывы не должны нас путать: иногда они даны, чтобы развивалась наша фантазия и мы могли домыслить происходящее на экране.

Итак, подводя итоги, зададимся вопросами: когда два кадра соединены в монтаже:

1. Хотим ли мы использовать графическую непрерывность повествования или мы хотим ее нарушить?
2. Какие ритмические техники монтажа мы используем в фильме?
3. Являются ли кадры А и Б последовательными в пространстве? Если да, то используем ли мы технику непрерывного монтажа? Если не используем, то что мешает нашему четкому и убедительному повествованию?
4. Есть ли последовательность в восприятии времени? Если да, то что позволяет нам это увидеть?

Мы задаемся вопросами: Пространство? Время? Причинно- следственные связи? Они повторяют или совпадают с классическим восприятием повествования у зрителя? И в конце, как монтаж влияет на восприятие фильма в целом?

Попробуйте посмотреть свой любимый фильм с точки зрения режиссера монтажа: каждый раз, когда сменяется кадр, делайте паузу в фильме, чтобы понять, какой кадр пришел на смену предыдущему. Посмотрев таким образом 3 – 4 фильма, вы сможете с лёгкостью понять техники монтажа и самостоятельно монтировать свои фильмы. Просматривая фильм, попробуйте предугадать следующий кадр фильма. Вы будете приятно удивлены, насколько часто вы будете правы. Следующий фильм смотрите без звука, тогда вы точно увидите, как проводится работа режиссера по монтажу.

Пользуясь этими техниками, вы сможете научиться искусству монтажа.



Книга: Введение в киноискусство

Лекция: Монтаж (продолжение)

Автор лекции: Гульнара Абикеева

---

#### **Дополнительные источники по теме лекции:**

1. 13 шагов к идеальному триллеру по Хичкоку. [http://www.cinemotionlab.com/stati/13\\_shagov\\_k\\_idealnomu\\_trillery\\_po\\_Hichkokey/](http://www.cinemotionlab.com/stati/13_shagov_k_idealnomu_trillery_po_Hichkokey/)
2. Акرويد П. Альфред Хичкок. – М.: КоЛибри, Азбука-Аттикус, 2016. – 256 с.
3. Дмитрий Комм. Формулы страха. Введение в историю и теорию фильма ужасов. — СПб.: БХВ-Петербург, 2012.
4. Трюффо Ф. Хичкок / Перевод, фильмография, примечания М. Ямпольского и Н. Цыркун. — М.: Эйзенштейновский центр исследований кинокультуры, 1996. — 224 с.
5. Жежеленко М. Рогинский Б. Мир Альфреда Хичкока, М., НЛО, 2006.