**Лекция 3**

Существует **два типа монтажа:**

♦ внутрикадровый;

♦ межкадровый.

*Внутрикадровый монтаж —*построение единого выразитель­ного пространства-времени кадра при помощи ракурсной съемки, применения объективов разного фокусного расстояния (смена глу­бины резко изображаемого пространства — перефокусировка, смена объективов: с обычным расстоянием, приближенным к обыден­ному восприятию глубины резкости, длиннофокусного, коротко­фокусного), при помощи смены крупности плана, движения ка­меры, движения персонажей, смены светотонального и цветового решения внутри одного монтажного плана. Он организует зрелище в единое целое внутри одного кадра, так как объединяет общее впечатление от композиции кадра, действие объектов съемки и авторскую интерпретацию происходящего на экране, подчерки­вая взаимосвязь (синтез) между выразительными средствами дан­ного кадра. При внутрикадровом монтаже внутри одного длинного кадра при помощи «выкадривания камерой» сменяются различ­ные ракурсы и крупности планов.

*Межкадровый монтаж*— сочетание (склейка) двух рядом сто­ящих кадров, подчиненных авторской идее, раскрытию смысла, содержанию, их взаимодействию между собой. Межкадровый мон­таж используется для создания единого монтажного решения те­левизионного или кинематографического произведения.

Повествовательный монтаж. Параллельный монтаж. Ассоциативный монтаж. Дистанционный монтаж. Монтаж «аттракционов». Звукозрительный монтаж. Клиповый монтаж. Современные виды монтажа.

Можно попытаться суммировать те монтажные приемы, которые когда-либо были использованы, чтобы составить для себя ясную картину тех возможностей, которые открывает кинематограф.

1. **Смена плана** — прием перехода от общего плана к крупному и наоборот. Это наиболее часто используемый прием, чтобы показать лицо актера крупным планом и тем самым выделить, подчеркнуть переживания героя. Переход оправдан, когда эмоциональная реакция актера становится центром внимания всей сцены. Когда же напряжение спадает, возможен возврат к общему плану. При смене планов каждый включенный в картину кусок должен служить или результатом предшествующих, или предпосылкой для последующих кусков. Нельзя допускать слишком слабых масштабных изменений при переходе от одного плана к другому, так как смена кадров выглядит так, словно люди и предметы, судорожно дернувшись, слегка изменили свое положение в кадре.

2. **Очень дальний план**. Прием использования очень дальнего плана обычно не имеет прямого отношения к сюжету и служит лишь для обогащения драматургии повествования.

3. **Возврат действия в прошлое**. Прием, позволяющий более отчетливо разъяснить поступки действующих лиц, показав зрителю их мысли или воспоминания, с тем чтобы полнее раскрыть идею насыщенной драматизмом сцены.

4. **Перемена мест точек съемки** (перестановка аппарата с одного места на другое). Прием, позволяющий добиться большой выразительности показом развития действия из наиболее интересных точек.

5. **Удаление из общей сцены всего лишнего** (промежуточного). Прием построения сцены показом начала и конца действия.

6. **Построение сцены целиком из значительных деталей** («строящийся монтаж»). Прием монтажа, при котором взаимосвязь между отдельными кадрами выражает идею фильма, раскрывает его эмоциональный настрой, хотя органически и не входит в сюжет.

7. **«Конденсирование времени»** (Скачкообразный монтаж). Прием киносъемки или монтажа разных планов таким образом, что позволяет сократить время показа действия на экране. Например, двумя кадрами показываются спортивные соревнования: старт и финиш. Часто такой резкий переход стараются смягчить при помощи титров или врезкой дополнительных отвлекающих кадров.

8. **Монтажное сочетание**, или сопоставление одних и тех же кадров в различном порядке.

9. **Изменение угла зрения аппарата**. Прием использования симметричных и несимметричных точек зрения, не нарушающих гармоничного изложения киноповествования, его логики.

10. **Панорамирование**. Прием, позволяющий показать масштабность сцены, одновременность действия и ограниченность в пространстве.

11. **Глубинная мизансцена**. Построение глубинной мизансцены переменной крупности на общих планах при движении камеры дает возможность в одном куске получить самые разнообразные планы, создать сложную монтажную фразу, без единой резки плана.

12. **Введение статичных кадров**. Прием, показывающий реакцию наблюдателя. Статичные кадры в сценах погони служат монтажным переходом к сценам движения.

13. **Параллельный монтаж**. Прием параллельного монтажа заключается в том, что два события, показанные одно за другим, происходят параллельно и связаны между собой сюжетной последовательностью. Основан этот метод на одном из главных достоинств кино, заключающемся в том, что кино позволяет фиксировать движение и мгновенно переносить зрителей из одного места действия в другое. Прием параллельного монтажа позволяет раскрыть на экране конфликт, сопровождаемый быстро развивающимся действием. Очень часто этот прием используется в сценах погони, когда, показывая поочередно то преследующего, то преследуемого, автор фильма помогает зрителю наблюдать за развивающимися событиями, сохраняя при этом иллюзию непрерывности действия. Метод параллельного монтажа используется и тогда, когда авторы фильма переносят зрителя из настоящего в прошлое и затем снова возвращают к настоящему.

14. **Наезд**. Прием съемки длинных сцен (по существу, этот прием заменяет монтаж от общего к крупному плану). Наезд скрашивает неподвижность или бедность мизансцены и «дает возможность более или менее безболезненно проглотить довольно длинные куски бездейственного актерского разговора».

15. **Отъезд** — также один из приемов съемки длинных сцен. (Этот прием заменяет монтаж от крупного плана к общему плану.) Он применяется довольно редко и только в тех случаях, когда это логически оправдано.

16. **Сохранение ритма**. Нельзя смонтировать куски, если они не совпадают по ритму и темпу. Не следует смешивать два понятия: ритм и темп. Если темп развития действия может быть определен при съемке или даже раньше — в режиссерском сценарии, то ритм — это чисто монтажное искусство. Так, если очень быстрое внутрикадровое движение (гонки, скачки) показывать длинными планами, то впечатление стремительности пропадает. Такой беспокойный ритм строится на коротких монтажных перебивках. Монтируя фильм, следует помнить, что каждый кадр должен быть оставлен на экране в течение определенного минимума времени, нужного, чтобы стать понятным зрителю. Этот минимум времени определен в каждом отдельном случае размером, которым снято изображение, его содержанием, происходящим в нем движением. Таким образом, длина куска, время его показа на киноэкране зависят от сложности зрительного восприятия. В то же время, длина куска является элементом ритма сцены. Технически создание единого ритма в фильме осуществляют подбором (подрезанием) длины каждого кадра до нужной длины.

17. **Наплыв** - прием съемки длинных сцен с целью сокращения их продолжительности. Например, пара, идущая по аллее, показывается сначала общим планом, а затем наплывом — крупно. Довольно просто осуществляется при монтаже на компьютере.

18. **В затемнение и из затемнения**. Прием, используемый в тех случаях, когда подразумевается, что между концом одной сцены и началом второй «прошло много времени». Этот прием позволяет удобно вмонтировать надписи и осуществить плавный переход от эпизода к надписи.

19. **Использование видеоэффектов и отбивок**.

2. Монтажные переходы

Под монтажным переходом понимают такую стыковку кадров изображения, которая логически оправдана, не вызывает противоестественных впечатлений и потому воспринимается зрителями с экрана вполне закономерной.

Один из самых элементарных приемов, используемых в профессиональном кино для отделения одной сцены от другой, является затемнение. Этот процесс обычно занимает при съемке и на экране от одной до четырех секунд. Причём такой переход можно сделать даже самой простой камерой еще при съемке. Конечно, лучшим вариантом остается создание переходов при монтаже на компьютере.

Чтобы подчеркнуть смысловую связь эпизодов и сцен, в кино применяются так называемые наплывы — постепенные переходы одного изображения нёпосредственно в другое. Такие переходы используются в кино и для связи сцен, между которыми прошло некоторое, не показанное на экране время. Например, в одной сцене показываются пассажиры, поднимающиеся в самолет, а в следующей через наплыв зритель видит этих же пассажиров, выходящих из самолета в другом аэропорту. Полет на самолете, как не имеющий в данном случае значения, опускается. Однако, такие переходы, а так же более сложные (вытеснения, шторки и др.), можно получить только в процессе нелинейного монтажа видео на компьютере.

В процессе монтажа режиссер, используя снятый заранее материал, путем соединения отдельных кадров в единое целое может получить на экране новые образные решения, придать кинематографическому изображению неожиданную интерпретацию, вскрыть «подтекст», то есть внутреннее, незаметное при поверхностном рассмотрении содержание кадра или сцены. Благодаря монтажным сопоставлениям на экране можно получить художественные образы, сходные по смыслу с литературными: сравнения, эпитеты, метафоры и т. п.