



МОНТАЖ

Авторы: С. А. Филиппов

МОНТАЖ (от франц. *montage* – сборка) в кино, 1) технологич. процесс соединения отд. кадров фильма или телепередачи в единое целое; включает в себя также и наложение некоторых спец. эффектов. В традиц. технологии заключался гл. обр. в склеивании кусков плёнки, которое в нач. 21 в. практически полностью вытеснено цифровыми монтажными программами. 2) Один из осн. формообразующих элементов киноискусства. Система выразит. средств, применяемых при переходе от одного кадра к другому, а также метод использования таких средств, характерный для данного фильма, режиссёра, жанра, эпохи и т. п. Переход от кадра к кадру может осуществляться либо постепенно (через наплыв, затемнение, нерезкость, разные виды вытеснения и т. д.), либо, чаще всего, мгновенно, через т. н. монтажную склейку – уникальный феномен моментального и полного изменения всего видимого изображения, являющийся одним из важнейших элементов кинематографич. специфики.

Смыслообразование на любом монтажном переходе осуществляется прежде всего с помощью визуально сходных элементов обоих кадров, мощным средством выявления которых является М., а также с помощью визуальных различий значимых элементов (включая сюда и предельный случай полного несовпадения всего содержимого обоих кадров) и общего контекста фильма. Формируемые с помощью М. смыслы функционально могут быть связаны с повествовательной организацией фильма либо с его худож.-изобразит. аспектами. С точки зрения повествования любые два соседних кадра находятся между собой в определённых пространственных, временных и модальных отношениях: новый кадр может представлять либо то же самое повествоват. пространство, либо иное; при переходе к новому кадру повествоват. время может не изменяться либо переключаться в прошлое или будущее; при смене кадра нейтральная, «объективная» модальность может смениться

субъективным видением одного из персонажей (его мечтами, воспоминаниями и т. п.), или наоборот. Неповествовательный М. выявляет зрительную общность разл. явлений и тем самым носит по преимуществу ассоциативно-метафорич. характер.

Большая часть приёмов М. предназначена для установления повествоват. соотношений монтируемых кадров, для чего используются как изобразительно-графич. сходства и различия обоих кадров (особенности их композиций, в т. ч. и динамические), так и сходства и различия самих изображаемых в них объектов и действий (т. е. особенности организации их мизансцен). Наиболее общие свойства кадров (такие, как их световое, цветовое и тональное решения, набор показываемых объектов), равно как и особенности окончания первого кадра (законченность действия, выход осн. объектов из кадра и т. п.) и способ монтажного перехода (наличие затемнения, наплыва и т. д.) позволяют определить, изображает ли новый кадр то же самое повествоват. пространство-время или иное. Композиц. свойства монтируемых кадров и характер движения в них дают возможность легко выявлять центр действия в новом кадре. Ориентация осн. объектов относительно рамки кадра облегчает установление ориентации объектов в изображаемом пространстве (напр., если два персонажа смотрят в соседних кадрах в противоположных направлениях, то это значит, что в мизансцене они смотрят друг на друга). Направленность же осн. действия за кадр (т. н. М. по направлению действия) устанавливает субъектно-объектные отношения в двух кадрах. Частный случай М. по направлению действия – М. по взгляду – помогает (наряду с др. приёмами) вводить разные варианты субъективной модальности второго кадра. Огромную роль в М. играет звук, позволяющий как объединять монтируемые кадры, так и противопоставлять их.

М. возник в 19 в. в силу необходимости соединения в одном фильме изображений, снятых в разных местах и в разное время. Изначально он наталкивался на сильное сопротивление публики, склонной воспринимать новый кадр как новый фильм, и вплоть до кон. 1900-х гг. в кино развивались в осн. элементарные приёмы межэпизодного пространственно-временного М., связанные с линейным повествованием. После 1908 усилиями Д. У. [Гриффита](#) и др. кинематографистов сложились осн. приёмы внутриэпизодного М., прежде всего использование в одном эпизоде планов разл. крупности. Тогда же сформировались стандартная монтажная

организация эпизода в кино (начальный общий план, укрупнение на осн. действующий объект, переход по направлению его действия на следующий объект и т. д., с возвратом при необходимости на общий план) и монтажные приёмы нелинейного повествования (переход на субъективные модальности, возврат в прошлое, параллельный монтаж и т. п.). В то же время началось и теоретич. осмысление природы М.: в 1916 гарвардский психолог Г. [Мюнстерберг](#) связал мн. приёмы М. с соответствующими психич. процессами (укрупнение – с актом внимания, переход в прошлое – с процессом воспоминания и т. п.). Позднее был открыт монтажный «эффект Кулешова» (см. [Кулешов](#) Л. В.) – способность монтируемых кадров изменять воспринимаемое содержание друг друга: оказалось, что М. не только выявляет общие элементы двух кадров, формируя тем самым смысл склейки, но и образует новые смыслы, не содержащиеся ни в одном из монтируемых кадров («третий смысл», по формулировке С. М. [Эйзенштейна](#)). Это существенно расширило возможности как повествоват., так и, в особенности, неповествоват. М., изучение свойств которого было в центре авангардистских монтажных экспериментов 1920-х гг. – прежде всего в работах кинематографистов Франции (А. [Ганс](#), Ф. [Леже](#) и др.), СССР (Эйзенштейн, В. И. [Пудовкин](#), Дзига [Вертов](#) и др.) и, в меньшей степени, Германии (Ф. [Ланг](#)). Одновременно активно изучались и ритмич. возможности монтажа.

С распространением звукового кино в нач. 1930-х гг. кинематограф обратился к изучению звукозрительных монтажных приёмов. В то же время для 1930–1940-х гг. характерен отказ от чисто монтажной организации фильма и интерес к выражению смыслов, традиционно воплощавшихся с помощью М., через движение камеры и глубинную организацию кадра (см. в ст. [Киноискусство](#)). Теоретически это трактовалось либо как победа над М. как средством насилия над реальностью (А. [Базен](#)), либо, напротив, как обретение новых форм М. – отсюда получивший распространение в отеч. киноведении термин «внутрикадровый М.». Крайней степени этот подход достиг в теоретич. работах Эйзенштейна, полагавшего, что М. (т. е. соединение разл. элементов) является фундам. основой любого иск-ва. К 1960-м гг. борьба между монтажным и немонтажным подходами к организации фильма в целом закончилась, а использование приёмов М. в данный период стало гораздо более свободным и, соответственно, правила монтажной организации фильмов – менее

строгими, в результате чего стилистика М. стала намного разнообразнее. Одновременно усилиями Ф. [Феллини](#), И. [Бергмана](#) и др. значительно расширились возможности монтажных переходов между субъективными модальностями. В дальнейшем М. в кино находился под усиливающимся влиянием телевидения, и особенно (с нач. 1990-х гг.) муз. видеоклипов, очень активно использовавших как традиционные, так и новые формы М. Это привело к увеличению роли М. в кино: характеризующая монтажный темп ср. длина кадра, составлявшая около 10 с в кинематографе 1930–50-х гг. и сократившаяся примерно до 7 с в 1970–80-е гг., к нач. 2010-х гг. достигла 4 секунд.

Литература

Лит.: Рейсц К. Техника киномонтажа. М., 1960; Фелонов Л. Б. Монтаж как художественная форма. М., 1966; Соколов А. Г. Монтаж: Телевидение. Кино. Видео. М., 2000–2003. Ч. 1–3; Эйзенштейн С. Монтаж. М., 2000; Orpen V. Film editing: the art of the expressive. L., 2003; Pearlman K. Cutting rhythms: shaping the film edit. Amst.; L., 2009; Thompson R. Grammar of the edit. 2nd ed. Oxf., 2009; Dancyger K. The technique of film and video editing. 5th ed. Burlington, 2011.