УДК 791.623.1(045)

***Валентин МАРЧЕНКО, Юрій ПОМАЗКОВ***
*https://orcid.org/0000-0003-1367-2845*
*https://orcid.org/0000-0002-1471-689X*

# КЛАСИФІКАЦІЯ ТИПІВ ТА ПРИЙОМІВ МОНТАЖУ ЗА ПРИНЦИПОМ МОТИВАЦІЇ ЗМІНИ КАДРУ

*Стаття презентує аналіз наявних з початку XX століття класифікацій типів монтажу та пропонує новий сучасний підхід до багаторівневої ієрархічної класифікації типів та прийомів монтажу за принципом мотивації зміни кадру.*
***Ключові слова:*** *кіно, монтаж, типи монтажу, класифікація.*

*The article presents the analysis of known editing types classifications as of early the XX$^{th}$ century. The new modern hierarchical approach to classification of the editing types and techniques is proposed.*
***Keywords:*** *film, editing, editing types, editing techniques, classification.*

*Статья представляет анализ существующих с начала XX столетия классификаций типов монтажа и предлагает новый современный подход к многоуровневой иерархической классификации типов и приемов монтажа по принципу мотивации смены кадра.*
***Ключевые слова:*** *кино, монтаж, типы монтажа, классификация.*

Кінематограф змінюється з часом. Змінюється не лише технічна база зйомки, процесів обробки та проекції. Кінематограф став практично повністю цифровим, і це вже нікого не дивує. Поруч з цим з'являються абсолютно нові технічні й творчі засоби та прийоми на кожному з етапів кіновиробництва. Кінематографічна практика постійно доповнюється новими видами зйомки, новими монтажними прийомами, новими засобами впливу на глядацькі почуття, як, скажімо, кіно-360, або віртуальна реальність. Відкриваються такі нові можливості, як втручання глядача у сюжетний розвиток,— наприклад, у інтерактивному кіно. Монтаж не є винятком на шляху удосконалення кінематографічних засобів. Він, як комбінація монтажної зйомки та власне монтажу на етапі пост-продакшн, отримав багато нових прийомів, рішень, що складають сьогодні палітру технічних та творчих можливостей сучасного кіновиробництва. Більш того, з 20–30-х років минулого століття — з часу, коли започатковувалися положення теорії монтажу, виникли нові монтажні завдання, тобто спрямованість, мета використання тих чи інших прийомів. Яскравим прикладом цього є сучасне музикальне відео (так званий «кліп»), де використання монтажних рішень націлене на досягнення певної мети, такого впливу на глядацьке сприйняття, якого просто не існувало, у якому не було потреби в часи створення теоретичної бази монтажу.

Елементами процесу вивчення у будь-якій теорії є категоризація, типізація та класифікація об'єктів. Спроб класифікацій монтажу за типами було достатньо багато. До найцікавіших з точки зору аналізу основи типізації можна віднести класичні класифікації таких теоретиків кіно (і в тому числі монтажу), як Сергій Ейзенштейн, Всеволод Пудовкін, Бела Балаж, Семен Тимошенко.

Угорський письменник, драматург, сценарист і теоретик кіно Бела Балаж (Balázs Béla,— справжнє прізвище Герберт Бауер (Bauer Herbert)) у своїх працях 20–30-х років [1] визначав такі типи монтажу: *монтаж порівнянь* (кадри, що стикуються, створюють порівняльну ідею — наприклад, матроси, котрі важко працюють, та механізм двигуна у фільмі Ейзенштейна «Панцерник "Потьомкін"», 1925); *монтаж напрямків* (фактично — монтаж при зміні кутів зору, ракурсів); *інтелектуальний монтаж* (кадри мають сенс алегорії або іншого художнього образу, «думка, що подається візуально»,— наприклад, біржа та поле бою: курс підвищується — солдати

падають, як у фільмі Пудовкіна–Долера «Кінець Санкт-Петербурга», 1927); *ритмічний монтаж* (монтаж кадрів із рухом, де ритм не виявляє рух, а підкоряється музичній або декоративній основі); *формальний монтаж* (протиставлення зорових форм у таких кадрах, як, наприклад, крила вітряка та рулетка у казіно); *суб'єктивний монтаж* (кадри «від першої особи»); *контрапункт* (як кінематографічний акцент).

Як можна бачити, Бела Балаж поставив «на одну дошку» декілька типів зі схожими принципами або параметрами класифікації (монтаж порівнянь, формальний, інтелектуальний), а також типи з абсолютно іншою основою класифікації (ритмічний, суб'єктивний, монтаж напрямків), що одразу переводить цю спробу класифікації у простий перелік, до того ж неповний, оскільки, скажімо, немає типу, до якого можна було б віднести засоби простого оповідального монтажу в типовому «голлівудському сенсі», де монтаж — це така «розповідь історії, звідки видалене усе зайве». Також викликає сумнів розмежування монтажу порівнянь та інтелектуального на два різних типи, бо з точки зору категоризації незначна відмінність між ними не може бути основою для розподілення по типах.

Сергій Ейзенштейн — найбільш видатний теоретик-практик в одній особі, засновник та впроваджувач багатьох прийомів так званого «інтелектуального» монтажу, тобто зіставлення монтажних кадрів з метою виникнення нового змісту, який не був наявним у кожному з кадрів окремо. Він спирався на глибоке вивчення психології людини та навіть елементів психофізіології сприйняття. Тому не дивно, що його класифікація у розділенні на типи відштовхується насамперед від нюансів, особливостей сприйняття людиною (глядачем) кінематографічних монтажних послідовностей, а саме: які компоненти звуко-зорових систем почуттів та у комбінаціях з якими компонентами обробки у головному мозку домінують при цьому сприйнятті. Ейзенштейн визначав [12] 5 типів монтажу так званої «***кінетичної низки***»:

*метричний* (де основу становить рух дії, а вплив на сприйняття обумовлений тривалістю монтажних кадрів — наприклад, кадри атаки на село у фільмі Довженка «Звенигора», 1927);

– *ритмічний* (основа якого — емоційне сприйняття за рахунок впливу внутрішньокадрового наповнення на тривалість монтажних кадрів: класичний приклад з його власного фільму «Панцерник "Потьомкін"» — на сходах, або сцена дуелі з фільму Серджо Леоне «Хороший, поганий, злий», 1966; це найбільш поширений тип — від традиційних діалогів до сцен з автоперегонами);

– *тональний,* або «мелодійний» (де монтаж підкоряється виключно «тону» кожного з монтажних кадрів, його емоційному наповненню, без урахування просторових переміщень,— приміром, ностальгічні спогади Деніела Дей-Люїса у фільмі Скорзесе «Епоха невинності», 1993; або у цьому типі можуть поєднуватися звукові та зорові тони — як у кадрах важкого опритомнення капітана Вілларда та наступних кадрах із ревінням гелікоптера з фільму Копполи «Апокаліпсис сьогодні», 1979);

– *обертонний* (де емоційне сприйняття монтажної послідовності базується на поліфонічному з'єднанні тембрових нюансів–«подразників», котрі притаманні суміжним монтажним кадрам, наприклад, класична сцена у душі з фільму Альфреда Гічкока «Психо», 1960);

– *інтелектуальний* (конфліктне поєднання монтажних кадрів, яке викликає не емоцію, а мислення, котре будується на асоціаціях, метафорах тощо).

Окрім кінетичної низки Ейзенштейн виділив «***семантичну низку***», де також 5 типів монтажу: *паралельний розвиткові* дії, або «примітивно-інформаційний»; *паралельний декільком діям*, або просто «паралельний монтаж»; *паралельний відчуттю*, або «монтаж примітивних порівнянь»; *паралельний відчуттю та значенню*, або «образний монтаж»; *паралельний уявленням*, або «складання поняття».

Було б неправдиво зупинитися лише на цих двох переліках, бо Ейзенштейн ще ввів [11] у обіг поняття «*монтажу атракціонів*» — послідовність емоційно шокуючих, ударних елементів — «шматків», тобто монтажних кадрів. Це має наражати глядача на саме таку чуттєву психологічну реакцію (емоційний струс), котра планувалася режисером при створенні монтажу атракціонів.

Безперечно, це — дуже цікава, дещо складна, але розлога класифікація, що охоплює більшість (якщо не всі) первинні психологічні реакції глядача. Але цій класифікації сьогодні бракує системності та функціональності. Науковий апарат систематизації потребує аналізу властивостей «елементарних об'єктів» (монтажних послідовностей), визначення спільних властивостей у групи об'єктів та узагальнення їх у категорію вищого рівня (власне, процес категоризації). Ітераційне здійснення цього процесу призводить зазвичай до ієрархічної побудови класифікації, де на кожному рівні групи відрізняються одна від одної, за певними ознаками, досить суттєво. Таким чином, при появі нового об'єкта та після аналізу його властивостей досить легко однозначно «покласти» цей об'єкт у відповідну «комірку»

(найкращий приклад — класифікація тваринного світу за принципом: тип — клас — порядок — родина — рід — вид — підвид). У класифікації Ейзенштейна досить розмиті межі типів монтажу, бо вони визначалися на рівні людського сприйняття — надто складного інтелектуально-емоційного процесу, який ще й досі не до кінця зрозумілий для вчених-дослідників. Тому в будь-якому фільмі від сьогодні не треба довго шукати монтажну послідовність, що її важко віднести до лише одного типу за Ейзенштейном: вона «проситься» відразу і туди, і сюди, і до третього типу…

З огляду на функціональність монтажу потрібно враховувати, що це творчо-виробничий процес, де обидві компоненти мають бути у паритеті. Певні функції монтажу обумовлюють використання тих чи інших монтажних прийомів (виробнича складова), які так само мають «укладатись» у класифікаційну ієрархію. Засоби досягнення «монтажного завдання» залишаються поза межами класифікації Ейзенштейна, бо знову ж таки його відправною точкою було сприйняття людиною звуко-зорових послідовностей, їх обробка головним мозком.

У сенсі функціональності неможливо не згадати про класифікацію типів монтажу Семена Тимошенка — кінорежисера, сценариста, актора та теоретика кіно середини минулого століття. Схоже, що саме функціональність, мотивація зміни кадру була поміж головних критеріїв у його класифікації. Він визначав [9] 15 типів монтажу: *зміна місця дії; зміна точки зйомки; зміна крупності плану; виділення деталі; аналітичний монтаж; зворотний час; майбутній час; паралельна дія; контраст; асоціація; концентрація* (зміна до більш близького плану); *розширення* (зміна до більш далекого плану); *монодраматичний монтаж; рефрен; внутрішньокадровий монтаж*. Дуже й дуже цікава класифікація! Але… Спроба обмежитися лінійною структурою (тобто одним рівнем) призводить до того, що такі типи, як «зміна…» та, наприклад, аналітичний монтаж чи монодраматичний монтаж опинилися поруч, на одному рівні. Хоча спільних властивостей у цих групах обмаль, вони різні за рівнем категоризації.

Частина типів за Тимошенком вочевидь не визначає, але підказує монтажні прийоми, які можуть бути використані для досягення відповідної мети (наприклад, «зворотний час», «майбутній час», чи «паралельна дія» тощо) — ще один позитивний момент цього підходу. Разом з тим, з функціональної точки зору, «зворотний час» та «майбутній час» рознесені по різних типах монтажу, хоча виконують ту ж саму функцію — керування часом. Так само, як, скажімо, «контраст» та «асоціація» мають більше спільного, щоб бути в одній групі та не стояти на одному рівні з «внутрішньокадровим монтажем» (який є, власно кажучи, монтажним прийомом, а не типом монтажу). Проте слід відзначити, що класифікація Тимошенка найбільш наближена до функціональності монтажу, хоча з огляду на систематизацію, так би мовити, є питання.

Наприкінці аналізу наявних класифікацій варто згадати праці ще двох авторів: Всєволод Пудовкін — визначний радянський кінорежисер, актор, теоретик кіно та педагог, а також Реймонд Споттісвуд (Raymond Spottiswoode) — британський теоретик кіно, який працював у 1940-х роках на Національну службу кінематографії Канади (National Film Board of Canada).

Всєволод Пудовкін визначав 5 типів монтажу [5, 8]:

*контраст* (одним з яскравих прикладів може бути контрастне зіставлення кадрів хрещення та вбивств у фільмі Френсіса Форда Копполи «Хрещений батько», 1972);

– *паралелізм* (як, наприклад у фільмі Скорсезе «Хранитель часу» (Hugo), 2011 — годинниковий механізм та «механізм» міських артерій у Парижі);

– *уподібнення* (прикладом може слугувати монтажне поєднання кадрів, що вважається одним із найкращих у кінематографі: палаючий сірник та схід сонця у пустелі — з фільму Девіда Ліна «Лоуренс Аравійський», 1962)*;*

– *одночасність* (одна з ілюстрацій — омана зі вторгненням співробітників ФБР у фільмі Джонатана Деммі «Мовчання ягнят», 1991)*;*

– *лейтмотив* (може бути не лише візуальним, як, приміром, підводні кадри при кожному очікуванні появи акули у фільмі Спілберга «Щелепи», 1975, а й звуко-зоровим: гуркотіння та поява гелікоптера — вже згаданий «Апокаліпсис сьогодні»).

– Цілком зрозуміло, що ця класифікація не може бути вичерпною, бо кожен з типів окремо, та всі разом мають відношення до зіставлення монтажних кадрів у послідовності, де виникає новий зміст, що не притаманний кожному з кадрів окремо. Це радше розподіл на підвиди того типу, що його Ейзенштейн називав «інтелектуальним монтажем».

Реймонд Споттісвуд у своїй фундаментальній праці [13] щодо теорії кінематографа та монтажу зробив спробу підвести раціональну, часом навіть суто математичну, базу під засади аналізу монтажних рішень. Так би мовити, «повірити алгеброю гармонію». Звісно, тут можливі очікувані та цілком передбачені скептичні посмішки з боку прибічників суто «творчої складової» кінопроцесу. Мовляв, неможливо не лише відтворити, а й про-

аналізувати творчий винахід. Але чи знаємо ми зараз напевно, як працює наш, людський, мозок, чи не стоять цілком логічні, раціональні процедури (тільки поки що дуже складні для нашого розуміння) за процесами, котрі ми потім називаємо «інтуїцією»? Так чи інакше, а Споттісвуд запропонував 6 типів монтажу в схемі досить цікавій, але не цілком логічній: він поставив на один рівень, «на одну дошку», типи монтажу, монтажні прийоми та монтажні процедури. Першим типом він називає *ритмічний монтаж* (rhythmical) як найбільш низький рівень. По суті це — керування тривалістю монтажних кадрів задля досягнення очікуваної глядацької реакції. На наступний рівень Споттісвуд ставить *первинний* монтаж (primary) — як власне монтажну процедуру (що загалом не зовсім коректно), яка формує оповідання шляхом видалення усього зайвого. Якби не суміш із процесом, цей тип можна було б назвати оповідальним монтажем. На третьому рівні знаходиться *одночасний* монтаж (simultaneous), за Споттісвудом, це — одночасне пред'явлення двох сутностей що контрастують. Це можуть бути і зображення, і звук. Сюди ж, у тому числі, потрапляє паралельний монтаж, як ми його розуміємо сьогодні, а також окремий монтаж звуку (що називається нині в міжнародній термінології L-, J-cuts). Стосовно наступного рівня — *вторинний* монтаж (secondary) Споттісвуд натякає, що це монтажна процедура, яка поєднує три попередніх рівня. Виходить щось на кшталт частини «чистового монтажу». Знову ж таки не зовсім коректно робити суміш типів з процедурами. На п'ятому рівні розміщений *монтаж з підтекстом* (implicational), у понятті, що цілком може бути порівняним із інтелектуальним монтажем Ейзенштейна. На найвищий, шостий рівень Споттісвуд ставить *ідеологічний монтаж* (ideological) у прямому розумінні цього слова, монтаж як провідник певної ідеології.

Як можна побачити, всі наведені класифікації спиралися, насамперед, на тогочасний рівень кінопрактики (а це 20-ті-40-ві роки XX століття), новітні, на той момент, теоретичні та практичні винаходи (ефект Кулешова, інтелектуальний монтаж, перехід до звукового кіно тощо), котрі, безперечно, чинили потужний вплив на розробників класифікацій. Окрім цього, у більшості розробок акцент припадає радше на емоційну складову, на результат глядацького сприйняття, аніж на міркування функціональності та систематизації. Практично всі розробники класифікацій старалися викласти типи монтажу у лінійному представленні — у простому переліку. З одного боку, це спричиняє некоректні поєднанння різних категорій на одному рівні. З іншого — це просто збіднює можливості систематизації. Багаторівнева ієрархічна класифікація надає безліч переваг в однозначному визначенні типів, дає можливість побачити, чим один рівень відрізняється від іншого, а також дає змогу визначити не лише типи монтажу, а ще й поставити їм у відповідність певні монтажні прийоми, що в цілому робить класифікацію наочною та легко зрозумілою.

Ця стаття відображає бачення авторів щодо можливої сучасної систематизації типів та прийомів монтажу на основі ієрархічної багаторівневої структури, що складається за принципом функціональності зміни кадру. Тобто основним критерієм визначення типу, а також рівня ієрархії, має бути відповідь на запитання: а ***чому*** режисер (або режисер монтажу) хоче змінити кадр саме тут, на цьому місці?

Без сумніву, зміна кадру є одним з найголовніших чинників впливу на глядацьке сприйняття звуко-зорової інформації. Звісно, є такі інші важливі інструменти, як, скажімо, композиція кадру. Але наразі йдеться не про окремі статичні кадри, а про організацію керованого впливу монтажних послідовностей (з'єднання монтажних кадрів) на сприйняття глядачем інформації у сенсі, як це було передбачено режисером. Головну роль щодо визначення авторського рішення переходу від кадру до кадру відіграє ***мотивація зміни кадру***. За десятиліття взаємодії «режисер — глядачі» склалися певні, нехай і умовні, правила цієї «гри». Глядач має більш-менш стандартний набір «звуко-зорових очікувань», режисер (режисер монтажу) може, за власною волею, рухатись у напрямку задоволення цих очікувань або, навпаки, зламати глядацькі очікування та надати щось нетривіальне, часом навіть шокуюче. Вочевидь, глядач в обох випадках може сприймати рішення автора як влучне, цікаве та задовільне для себе, якщо це рішення має сенс та його здійснення талановите. Зрозуміло, що глядацьке сприйняття авторських рішень може бути на рівні звичайної обробки звуко-зоровою системою, а також із залученням аналітичної та образної складової мислення.

З огляду на вищенаведене, можна визначити три найголовніші монтажні функції:

– ***Оповідальна***. Монтаж, монтажні послідовності за допомогою певних прийомів складають неперервну історію у розвитку, де найбільш важливим є збереження зв'язку між монтажними кадрами (або частинами внутрішньокадрового монтажу), зв'язку за рахунок зрозумілої логіки послідовності й так званої «непомітності» переходу з кадру на кадр.

– ***Зіставлення***. Монтажні кадри, що стоять поруч у послідовності, або монтажна послідовність

у цілому, завдяки певним прийомам створюють новий зміст, що не був притаманний кожному з кадрів окремо, апелюють до аналітичного та образного глядацького мислення, а часом потребують інтелектуальної глядацької підготовки.

– ***Роз'єднувальна (шокуюча)***. Монтажні кадри, що стоять поруч у послідовності, або монтажна послідовність у цілому, завдяки певним прийомам порушує очікуване глядачем сприйняття, розриває зв'язок між монтажними кадрами, провокує звуко-зорову систему до короткострокової підвищеної уваги, а за певної тривалості може спричинити особливі психофізіологічні реакції.

Вищенаведене визначення основних монтажних функцій виключає можливість їх перехрещення чи часткового збігу, тому ці три функції можуть бути основою першого рівня ієрархічної структури класифікації. На цьому рівні мотивація зміни кадру підпорядкована одній з трьох функцій монтажу. Наступний рівень дає можливість деталізувати мотивацію.

Для ***оповідальної*** функції (англійською є дуже влучне словосполучення «continuity editing») це:

– ***послідовний монтаж***, тобто збереження часової відповідності реальних подій до тих, що відображаються на екрані та монтажно скорочені (можливі мотивації зміни кадру: зміна крупності, зміна точки зйомки, послідовна зміна місця дії, виявлення деталі, зв'язок кадрів за принципом «причина–наслідок» тощо);

– ***керування часом/простором***, тобто суттєва зміна або навіть порушення часової та/або просторової відповідності подій, котрі відображаються на екрані у наступних кадрах до реального часу/простору попередніх кадрів (можливі мотивації зміни кадру: паралельний показ дії в іншому місці, пред'явлення минулого або майбутнього, спогади, сни, фіксація часового акценту тощо).

Для функції ***зіставлення*** (англійською найбільш адекватним вважається все ж таки «intellectual editing») це:

– *асоціативний монтаж (англ. matches)*, тобто зіставлення монтажних кадрів у послідовності, що (як мотивація їх зміни) породжує у глядача новий зміст у сенсі асоціації за узагальненням, за деталізацією, за схожістю, за контрастом);

– *монтажні тропи (англ. tropes)*, тобто зіставлення монтажних кадрів, які формують образні засоби художньої виразності (саме це є мотивацією зміни кадру).

Для ***роз'єднувальної*** функції (англійською є адекватний термін «disjunctive editing») головна мотивація зміни кадру визначається як:

– *привертання особливої уваги* глядача до екранної дії шляхом порушення очікуваного сприйняття або умисного впливу на підсвідомі механізми звуко-зорової обробки інформації головним мозком людини.

Наведена нижче Схема 1 дає наочне уявлення щодо ієрархічної структури пропонованої класифікації. Якщо два перших рівня є більш-менш усталеними з точки зору функціональності монтажу та мотивації зміни кадру, то третій рівень враховує розподіл наявних монтажних прийомів за типами, тобто засобів реалізації вищезазначених функцій та мотивів. Цілком зрозуміло, що перелік у цих типах не є вичерпним, він може й буде поширюватися. Деякі сучасні прийоми просто не існували за часів створення «класичних» типізацій монтажу на початку — в середині минулого століття. Деякі прийоми з'являються зараз та з'являтимуться у майбутньому.

Отже, на третьому рівні пропонованої класифікації стоять саме монтажні прийоми. Тут можна побачити «дуже знайомі» найменування (наприклад, паралельний монтаж), що їх деякі класики відносили до типів монтажу. Але автори статті вважають за доцільне відносити такі поняття саме до монтажних прийомів, як засобів *реалізації* певних монтажних функцій та режисерських мотивацій. Стосовно термінології вкрай необхідно зазначити, що нинішні поняття «комфортний монтаж» (нібито у пропонованій класифікації вкладається у лінійку зв'язків оповідального монтажу), або «акцентний монтаж» (нібито вкладається у лінійку зв'язків роз'єднувального монтажу), є суто *монтажна стилістика*, тобто досить узагальнена характеристика *як саме* монтажні прийоми реалізуються, але не має глибинного зв'язку із монтажними функціями та мотивацією зміни кадру.

На третьому рівні класифікації монтажні прийоми ***оповідальної*** функції включають:

- *для мотивації послідовного монтажу:*
- внутрішньокадровий монтаж;
- міжкадровий монтаж:

– *монтаж-за-рухом* (cut-in-motion) — перехід з кадру на кадр саме у процесі руху, коли сусідні кадри показують окремі елементи переміщення об'єкта, але створють враження неперервного руху завдяки дотриманню напрямку та фази руху (наприклад, переміщення персонажа сходами, вхід у кімнату тощо);

– *відповідний монтаж* (match cut) — кадри у монтажній послідовності логічно відповідають дії об'єкта (чи об'єктів), сумісні один одному та створюють враження неперервності візуального оповідання (чи не найголовніший монтажний при-

Схема 1. Ієрархічна класифікація типів та прийомів монтажу

йом, який напрямки створює логічність та неперервність (continuity editing) у кінематографі, — це діалоги, взаємодія персонажів, екшн-сцени тощо);

– *вмотивований кадр* (motivated cut) — наступний кадр є результатом зв'язку «причина-наслідок» з попереднім кадром (типовий приклад: постріл одного з дуелянтів та падіння іншого);

– *монтаж реакції* (reaction cut) — класично складається з трьох кадрів: середній план персонажа, який на щось дивиться, кадр зворотньої точки з показом об'єкта уваги, крупний план з реакцією персонажа (хоча, наприклад, Стівен Спілберг у стрічці «Список Шиндлера» (1993) виявив спроможність вкласти все в один кадр завдяки віддзеркаленню у склі);

– *вставний кадр* (cut-away) — кадр уточнення, деталі або оточення, який допомагає дотриманню монтажних правил або також ілюструє репліку персонажа (іноді має назву «кадр-перебивання»).

• *для мотивації керування простором:*

• *паралельний монтаж* (cross-cut) — послідовні кадри, що показують дії у різних місцях, не обов'язково у той самий час (яскравий приклад: паралельна взаємодія персонажів, але у різному часі, що дуже оригінально організована у фільмі Алехандро Агресті «Будинок біля озера», 2006);

• *перехресний монтаж* — послідовні кадри, що показують дії у різних місцях, але обов'язково у той самий час (класичний приклад: розмова персонажів телефоном);

• *для мотивації керування часом:*

• флеш-бек (flash-back) — кадри з показом дії, що відбувалася у минулому;

• флеш-форвард (flash-forward) — кадри з показом дії, що відбуватиметься;

• *багатошаровий монтаж* (layered cut) — монтаж з накладенням шарів кадрів один на інший (філігранне використання прийому у фільмі Михайла Калатозова «Летять журавлі», 1957).

• *для мотивації часового акценту:*

• *уповільнення руху* (slow-motion) — монтажні послідовності, котрі отримані зйомкою з підвищеною швидкістю кадрів за секунду, а відтворені зі стандартною швидкістю;

• *прискорення руху* (fast-motion) — монтажні послідовності, котрі отримані зйомкою з меншою швидкістю кадрів за секунду, а відтворені зі стандартною швидкістю (різновиди: цейтраферна зйомка й так званий «time-lapse»);

• *стоп-кадр* (freeze frame) — один кадрик (фрейм) відтворюється впродовж певного часу (прийом, що потребує дуже обережного використання. Приклад — фільмі Стівена Содерберга «Поза полем зору», 1998);

• слайс-оф-лайф (slice-of-life) — багатокамерна (30–40 та більше камер) зйомка статичних кадрів

об'єкта під різними кутами (з обумовленим кроком кута) та із запрограмованою затримкою, що при подальшій комп'ютерній обробці (включно з інтерполяцією фреймів) уможливлює уповільнене «розглядання» об'єкта з різних боків.

• Монтажні прийоми функції ***зіставлення*** включають:

*• асоціативний монтаж (англ. matches):*

• *узагальнення* (abstraction) — виникнення зв'язку кадрів за рахунок асоціації за узагальненням (від частини — до цілого);

• *деталізація* (definition) — виникнення зв'язку кадрів за рахунок асоціації за деталізацією (від загального — до елементів);

• *схожість* (matches) — сусідні кадри створюють асоціацію завдяки:

– особливостям переміщення (movement) об'єктів у кадрах;

– напрямом руху (direction) об'єктів у кадрах;

– розміщенням (position) об'єктів у кадрах;

– формою або графічним збігом (graphic match) об'єктів;

– комбінації вищезазначених (класичний приклад: С. Кубрік «Космічна одіссея 2001 року» — кадри з кісткою та космічним кораблем, схожі за формою та особливостями переміщення).

• *контраст* (contrast) — виникнення зв'язку кадрів за рахунок асоціації за протилежністю, суперечністю.

*• зіставлення монтажних кадрів, що створюють засоби художньої виразності, або тропи (tropes).*

• алегорія; гіпербола; оксюморон; еліпсіс; метафора; рефрен; евфемізм тощо.

Монтажні прийоми ***роз'єднувальної*** фукнції дуже типові для музикального відео («кліпів»), де вони, за призначенням, потрібні для концентрації уваги глядачів у короткий (3–4 хвилини) проміжок часу. Але використання таких прийомів є досить поширеним і в ігровому кіно. Прийоми включають:

*• для мотивації привертання особливої уваги шляхом свідомого порушення монтажних правил та принципів:*

• *монтажне здригання* (jump cut) — різкий та помітний перехід між кадрами (як наслідок порушення принципу крупності, правила 180°, правила 360°, принципу переміщення центру уваги тощо): наприклад, фільм Жана-Люка Годара «На останньому подиху», 1960, або Тома Тиквера «Біжи, Лоло, біжи», 1998;

*• для мотивації привертання особливої уваги шляхом використання особливих монтажних прийомів:*

• *швидкий монтаж* (fast cut) — монтажні послідовності, де кожен кадр, попри його наповнення, має коротку тривалість (зазвичай до 4 секунд), що дає глядачеві можливість зчитати лише головну візуальну інформацію (у разі такого тривалого впливу на глядача, останній може відчувати напругу, переляк, інформаційне перенасичення, інформаційну непритомність або навіть вдатися до захисного відключення);

• *підсвідомий монтаж* (subliminal cut) — вставляння дуже коротких кадрів (1–4 фрейми), які не встигають бути стандартно обробленими, а впливають на підсвідомість глядача (типове використання прийому– показ короткого спомину або осяяння);

• *передчасне обривання кадру* (smash cut) — раптове, різке та передчасне закінчення одного кадру та перехід на наступний кадр за мотивами естетики, емоційними причинами або за мотивами свідомого навмисного розірвання оповідання (типове використання — обривання кадру задля уникнення показу безпосередньо акту вбивства або смерті).

Таким чином, запропонована класифікація передбачає три рівні типізації: за функцією монтажу, за мотиваційними чинниками, за засобами їх реалізації завдяки монтажним прийомам. Така ієрархічна структура більш виважена, наочна та більш гнучка, ніж попередні класичні спроби, оскільки відштовхується не від конкретних наявних на «сьогоденний момент» прийомів реалізації монтажу, а від глибинних мотивів режисера (режисера монтажу) щодо керування впливом на глядацьке сприйняття, унеможливлює перехрещення параметрів порівняння на кожному з рівнів та забезпечує можливість розширення у майбутньому. Справді, за потреби розширення пропонованої класифікації щодо, скажімо, інтерактивного кінематографа, буде нескладно зробити це шляхом додання мотивації зміни кадру, що пов'язана зі зміною руху сюжетного розвитку. Відповідно третій рівень збагатиться конкретними засобами реалізації цієї мотивації. А чому ні?

**Джерела та література**


1. Балаш Бела. Дух фильмы ; пер. з нім. Н. Фрідланд. Москва : Художественная литература, 1935. 138 с.
2. Кулешов Л. В. Собр. соч. : в 3 т. Том 1. Теория. Педагогика. Критика. Москва : Искусство, 1987.
3. Кулешов Л. В. Основы кинорежиссуры. Москва : Госкиноиздат, 1941. Серия «Памятники кинематографической мысли». 464 с.
4. Михалков-Кончаловський А. С. Парабола замысла. Москва : Искусство, 1977. 231 с. : ил.
5. Пудовкин Вс. И. Кино-сценарий: Теория сценария (1926) / *Вс. Пудовкин*. Избранные статьи. Москва : Искусство, 1955. 464 с.

6. Пудовкин Вс. И. О монтаже (1949) / *Вс. Пудовкин.* Избранные статьи. Москва : Искусство, 1955.
7. Пудовкин Вс. И. Кинорежиссер и киноматериал (1926) / *Вс. Пудовкин.* Избранные статьи. Москва : Искусство, 1955.
8. Pudovkin, V. I. Film Technique And Film Acting. The Cinema Writings of V. I. Pudovkin. Vision Press Limited. London, 1954.
9. Тимошенко С. О. Искусство кино и монтаж фильма. Ленинград : «Academia», 1926. 76 с. : 2 л. ил.
10. Тимошенко С. О. Что должен знать кинорежиссёр. Москва–Ленинград : Теа-кино-печать, 1929. 86 с.
11. Эйзенштейн С. М. Монтаж аттракционов / *Сергей Эйзенштейн*. Избранные произведения : в 6 тт. Москва : Искусство, 1964. Т. 2. 566 с.
12. Ейзенштейн С. М. Четвертое измерение в кино / *Сергей Эйзенштейн*. Избранные произведения : в 6 тт. Москва : Искусство, 1964. Т. 2.
13. Spottiswoode, Raymond. A Grammar of the Film. An Analysis of Film Technique. University of California Press, Berkley and Los Angeles, 1950.

## References

1. Balázs, Béla (1935). Film Spirit. Moscow : Khudozhestvennaya literatura [in Russian].
2. Kuleshov, L. (1987). Theory, Pedagogic, Critics. Moscow : Iskusstvo. Vol. 1 [in Russian].
3. Kuleshov, L. (1941). Fundamentals of Film Directing. Moscow : Goskinoizdat [in Russian].
4. Mikhalkov-Konchalovsky, A. (1977). Parabola of Idea. Moscow : Iskusstvo [in Russian].
5. Pudovkin, V. (1955). Film Script — Theory / *Selected works.* Moscow : Iskusstvo [in Russian].
6. Pudovkin, V. (1955). Article on Editing / *Selected works.* Moscow : Iskusstvo [in Russian].
7. Pudovkin, V. (1955). Film Director and Footage / *Selected works*. Moscow : Iskusstvo [in Russian].
8. Pudovkin, V. (1954). Film Technique And Film Acting. The Cinema Writings of V. I. Pudovkin. Vision Press Limited/ London [in England].
9. Timoshenko, S. (1926). Film Art and Editing. Leningrad : «Academia» [in Russian].
10. Timoshenko, S. (1929).What Film Director Should Know. Moscow : Tea-kino-pechat [in Russian].
11. Eisenstein, S. (1964) Editing of Attractions / Selected works. Moscow, Iskusstvo. Vol 2 [in Russian].
12. Eisenstein, S. (1964). The 4th Dimension in Film / *Selected works*. Moscow : Iskusstvo. Vol. 2 [in Russian].
13. Spottiswoode, Raymond (1950). A Grammar of the Film. An Analysis of Film Technique. University of California Press, Berkley and Los Angeles.