

DOI: 10.31866/2617-2674.6.1.2023.279255

УДК 791.623.1

ОСОБЛИВОСТІ МОНТАЖУ В СУЧАСНОМУ АУДІОВІЗУАЛЬНОМУ ВИРОБНИЦТВІ: СПЕЦЕФЕКТИ ТА ПЕРЕХОДИ**Олександр Ковш^{1а}, Олексій Копачинський^{2а}**¹ викладач кафедри кіно-, телемистецтва;

e-mail: oleksandrkvsh@email.ua; ORCID: 0000-0002-3007-8381

² магістр аудіовізуального мистецтва та виробництва;

e-mail: assasinlesha1234@gmail.com; ORCID: 0000-0002-0621-1701

^а Київський національний університет культури і мистецтв, Київ, Україна**Ключові слова:**

кіно;
аудіо;
відео;
музика;
монтаж;
режисер монтажу;
контрапункт;
психологія;
сприйняття;
кадр;
сцена;
нота;
ефект;
перехід

Анотація

Мета дослідження – проаналізувати феномен сприйняття людською свідомістю поєднання кінозображень у різному просторі й часі та з різною дією. Визначити роль поєднання аудіо та відео: звуковий супровід, контрапункт. Простежити паралелі між структурою музичних творів і нотного письма з композицією, а також структурою монтажу аудіовізуальних творів. Окреслити основні монтажні переходи та спецефекти, зазначити доцільність їх використання в сучасному аудіовізуальному виробництві. **Методологія дослідження** полягає у використанні таких наукових методів: теоретичного (аналіз фізіологічних і психологічних факторів глядача щодо сприйняття аудіовізуального твору, розбір видатних прикладів світового кінематографа); порівняльного (проведення паралелей між мовою кіно та музики); практичного (моделювання конкретних прикладів поєднання кількох кадрів). **Наукова новизна:** вперше проаналізовано особливості монтажу в сучасному аудіовізуальному виробництві, розкрито специфіку спецефектів і переходів, а також проведено паралелі між рівнями монтажу та мовою музичних творів; встановлено окремі деталі феномену сприйняття монтажу на рівні психології та побуту; визначено основні критерії якості монтажних переходів та ефектів. **Висновки.** Визначено особливості монтажу та проаналізовано факт сприйняття зіткнення різних рухомих зображень на рівні підсвідомості в аудіовізуальному творі. Доведено, що зображення, які не об'єднані одним простором, часом і дією, здатні створювати цілісну асоціативну історію. Визначено роль поєднання аудіо та відео – від синтезу з підсилювальним ефектом до зіткнення та створення контрапункту. Проведено паралелі між музичними творами та композицією аудіовізуального твору. Визначено основні переходи та ефекти, а також умови їх створення в сучасному аудіовізуальному виробництві.

Як цитувати:

Ковш, О. та Копачинський, О., 2023. Особливості монтажу в сучасному аудіовізуальному виробництві: спецефекти та переходи. *Вісник Київського національного університету культури і мистецтв. Серія: Аудіовізуальне мистецтво і виробництво*, 6 (1), с.105-117.

Формулювання проблеми

Кінематограф з'явився пізніше за інші види мистецтв, його народження було пов'язано з розвитком науки й техніки наприкінці XIX ст., бо саме в той час з'явилася його технічна основа. Знадобився час, перш ніж технічний винахід став мистецтвом, у якого з'явилася своя мова, виразні можливості та видатні твори. Кінематограф перетворився на синтетичне мистецтво, увібравши в себе надбання та досвід інших видів мистецтв, що існували до нього. Вдало поєднати ці різні види мистецтв стало можливим завдяки опануванню монтажу, який є мовою кіно зі своїми правилами та законами. Розуміння його впливу на свідомість і підсвідомість глядача дає змогу режисеру точно реалізувати свій задум за допомогою сценарію та достовірно й доступно розповісти історію на екрані.

У процесі розвитку технологій розширюється діапазон інструментів, які можна використати режисеру для реалізації свого задуму і, відповідно, збільшується кількість і різноманітність елементів, які потрібно поєднати. Особливо коли це стосується додаткових маніпуляцій для створення спецефектів і переходів між кадрами. Для режисера монтажу це є можливістю додати в аудіовізуальний твір власну індивідуальність. Розуміння, за якими принципами створюються ефекти й переходи, важливе не лише режисерам монтажу, а також режисерам та операторам. Від злагодженої

взаємодії залежить сам факт реалізації задуманого, бо ефектні переходи мають свої умови на етапі зйомки.

У будь-якому художньому творі є конструкція. Маючи знайомство з базовою теорією музики, автори помітили схожість нотного письма та побудови аудіовізуального твору, а також їхніх окремих структурних елементів. Осмислення паралелей дає змогу режисерам точніше маніпулювати термінами, особливо в роботі з представниками творчих департаментів кіновиробництва, зокрема з акторами.

Розуміння того, як комбінації поєднання кадрів і звуків впливають на свідомість глядача; які є ефекти й переходи та як їх правильно використовувати, щоб розповісти історію; чому якісне кіно – це музика, яка комплексно впливає на аудиторію, об'єднуючи свідому та підсвідому інформацію і пропонуючи її через основні рецептори, допомагає митцям у реалізації свого задуму. Авторам кінотелевиробництва необхідно усвідомлювати всі тонкощі та нюанси створення кінотвору в межах аудіовізуального мистецтва, щоб мати право претендувати називати свій продукт творчості аудіовізуальним.

Аналіз останніх досліджень і публікацій

Фундаментальне дослідження достовірності віртуального простору провела І.Зубавіна (2021). У роботі «Онтологія віртуального простору» виокремлено та системно розглянуто ак-

туальні питання різнобічного осмислення особливостей фазового переходу до епохи дигіталізації. Також цікавим є монографічне дослідження І. Зубавіної «Час і простір у кінематографі» (2008), в якому простежуються і науково осмислюються мистецькі процеси кінематографа від його зародження до сьогодення.

Вичерпне поняття монтажу надали Г. Чміль та К. Пшенична (2018). У статті «Монтаж кіно: від радянського кіноавангарду до сучасних практик монтажу» аргументується актуальність монтажних принципів кіноавангарду для сьогоденної режисерської практики. Т. Юник та М. Царев (2021) у статті «Саундтрек в сучасному кіно» розглядають основні особливості підбору саундтреків і смислового, емоційно-психологічного впливу на глядача екранного твору.

Аналіз із психологічного погляду сприйняття глядачем кризь призму екрана та дескриптивну філософію бачення образів на плівці зробили науковці Н. Корабльова та Г. Чміль (2021) у своїй статті «Операторське мистецтво – дескриптивна філософія "на плівці" образів homo: від фіксації образів (Homo Photographicus) до віроломства образів (Сучасний – Homo Videns)». У статті досліджується операторське мистецтво як об'єктивована культурна реальність в просторових і часових структурах відеоопису. Генеза мистецтва зйомки змінювала звички сприйняття і мислення людей – від фотографічних образів Homo photographicus до сучасного Homo Videns, візуальний досвід якого є досвідом привласнення і дистанціювання від світу в його оптичній модальності. Операторське мистецтво, корелюючи з метафізичними дискурсами

реальності, створює соціокультурний код як матрицю значення і смислів, забезпечує організацію і підтримку семіотичного фонду культури через здійснення функції соціалізації і культурної інтеграції.

У монографії «Кіно як синтез мистецтв: звук і музика...» В. Демещенко (2012) на широкій джерельній базі, абсолютну більшість якої складають матеріали та першоджерела режисерів і теоретиків вітчизняного та зарубіжного кіно, висвітлила процес становлення звукового кінематографа, означила формування його оповідальних структур і специфічних особливостей кінозвуку й кіномузики. Підкреслюється, що звук є основним зображально-виражальним засобом кіно. Вперше у вітчизняній історіографії простежується процес взаємодії мистецтв та, як результат, їх творчий синтез у кінематографі з погляду практичного освоєння звуку та специфіки музичного супроводу в кіно.

Безперечно, цікавою є робота академіка В. Скуратівського (1997) «Екранні мистецтва у соціально-культурних процесах ХХ століття. Генеза. Структура. Функції», де науковець заявляє про очевидну синтетичність кіномистецтва, яка криється в його архаїчності, та зазначає, що вже давньою традицією світового кінознавства стали безупинні порівняння, паралелі та аналогії його очевидної синтетичності.

Монтажу як одному з основних виражальних засобів аудіовізуальних мистецтв, як вважає В. Горпенко, присвячені такі роботи: «Аудіовізуальна культура: витоки екранних мистецтв» (2002), де розглядається поняття, що є аудіовізуальна культура, та де беруть свої витоки екранні мистецтва; «Монтаж кіно і телебачення» (2004), в якій

розглянуто основні етапи становлення технології, техніки та естетики монтажу, процеси кадрозчеплення та сюжетотворення, принципи комфортного з'єднання кадрів, звукозорової взаємодії; а також відома робота науковця «Архітектоніка фільму» (2000), в якій автор зазначає, що саме «на стиках» різних наук, напрямів, явищ народилося багато відкриттів, одне з яких у кінематографі належить до світлокольоро-музичного синтезу.

Звісно, не потрібно забувати, що першими роботами щодо теорії монтажу були роботи відомого режисера радянської епохи С. Ейзенштейна «Вертикальний монтаж» (1964а), «Режиссер и композитор» (1964b), «Откровение в грозе и буре» (1992).

Феномен сприйняття монтажу, історію його становлення, зокрема аудіоскладової, вдало описав В. Мерч (Murch, 2001) та детально розглянув специфіку монтажу на практичних прикладах постпродакшну культових фільмів.

Значення кадру як базової одиниці мови кінематографа влучно визначив Ф. Коппола (2021). У роботі розглянутий специфічний і нетрадиційний спосіб зйомки – живе кіно, поєднання сильних сторін телебачення та кіно.

С. Люмет (Lumet, 1996) точно описав значення саундтреку для створення атмосфери та важливість підготовки для відкриття широких можливостей креативу, також автор ділиться досвідом роботи над культовими фільмами.

Основи голлівудського стилю описав С. Кац (Katz, 1991). Його книга є практичним посібником для молодих митців з безліччю порад та стандартів зйомки.

Мета статті – проаналізувати факт сприйняття зіткнення різних рухомих зображень на рівні підсвідомості. Ви-

значити роль поєднання аудіо та відео: звуковий супровід, контрапункт. Простежити паралелі структур музичних творів та нотного письма з композицією та структурою монтажу аудіовізуальних творів. Визначити основні монтажні переходи та ефекти, умови їх створення та доцільність використання в різних формах аудіовізуального мистецтва.

Основний матеріал дослідження

Варто погодитись з об'ємним визначенням терміна «монтаж», який зазначають Г. Чміль та К. Пшенична (2018): «Поняття "монтаж" багатозначне та відображає різні види діяльності. Монтаж – це не просто технічна збірка фільму в єдине ціле, і не тільки спосіб екранного відображення дійсності. Монтаж – це специфічний спосіб організації культурного буття, який взяв на озброєння кінематограф і користується ним у найрізноманітніших художніх цілях» (с.101).

Найважливіший внесок в історію теорію кіно зробив С. Ейзенштейн. Почавши з дослідження механізмів естетичного впливу театру й кінематографічного видовища (концепція «монтажу атракціонів»), С. Ейзенштейн найбільш глибоко розробив теорію монтажу зрозумілого як метод осмислення зображуваної дійсності та як систему композиції засобів екранної драматургії. Крайнім вираженням ейзенштейнівської монтажної теорії була гіпотеза про «інтелектуальне кіно», яка багато в чому збагатила уявлення про сюжетоскладання в кінематографі. Пізніше ця теорія дала імпульс до розробки концепції внутрішнього монологу як принципу побудови фільму. У роботах Ейзенштейна вирі-

шуються принципові проблеми кінематографічної образності, особливо монтажної, у світлі еволюції звукового кіно – це його дослідження «Одолжайтеся!», «Монтаж», «Вертикальний монтаж». Важливим етапом у розробках щодо теорії зображально-виражальних можливостей звуку була теорія «звукового контрапункту», викладена в «Заявці» С. Ейзенштейна, В. Пудовкіна й Г. Александрова, у якій вони, застерігаючи від захоплення натуралістичним використанням нового засобу художньої виразності, самі не уникали певної односторонності (Демещенко, 2012, с.30).

На ранньому етапі розвитку кінематограф мандрував ярмарковими шоу і вважався низькосортною розвагою. Рухоме зображення та кіно не були народжені одночасно. В *Gazeta.ua* у статті «Брати Люм'єр не вірили в кіно» (2019) зазначено, що Луї та Огюст до нового виду мистецтва ставилися з деякою зневагою і не бачили в ньому майбутнього. Можливо, це пов'язано з тим, що вони були більше прогресивними бізнесменами, ніж митцями. Їхнє припущення виявилось хибним: кінематограф став частиною масової культури, а рушійною силою його розвитку став монтаж.

Слід зазначити, що В. Мерч звертає увагу на те, що у першій половині ХХ ст. перед дослідниками кіномистецтва стояло питання: чи буде людина сприймати зображення в різному просторі, часі та з різною дією як єдиний цілісний твір. Зокрема, автор зазначає: «Це працює. Але з легкістю могло б і не працювати, оскільки нічого в повсякденному житті не готує нас до цього» (Murch, 2001). У першій чверті ХХІ ст. це здається звичною справою.

Людина в процесі еволюції сприймала візуальну реальність безперервним потоком зображення, а з появою монтажу зустрілася з новим явищем – розкадрованою сценою. Про цей конфлікт В. Мерч (Murch, 2001) писав: «Різке перенесення з однієї реальності в іншу могло дезорієнтувати глядача. На щастя, все вийшло навпаки. Глядачі не лише швидко сприймали граматику нового кіно, але й чекали новизни в ній». Доцільно сказати, що «німий кінематограф, насамперед його "монтажний напрям", з характерною "телеграфною" мовою стрімких змінних планів, вимагав від глядача особливої культури сприйняття фільмів, уміння зануритись в координати екранної дії» (Зубавіна, 2008, с.121).

Перше німе кіно починали виробляти із частотою кадрів у діапазоні від 16 до 24 кадрів за секунду. Для досягнення рухомого зображення необхідна фіксація змін в кадрі 24 рази за секунду. Знання теорії щодо специфіки сприйняття оком різної частоти кадрів може допомогти режисеру в подоланні складнощів, які виникли на зйомці. Оскільки ігрове кіно – постановка, в деяких сценах несправжність дій, що відбуваються, може бути зафіксована уважним глядачем. Особливо це стосується екшн-сцен, адже зазвичай бійка на екрані – це синтез спільної роботи каскадерів, художника-постановника й оператора. Часто достовірність окремих сцен можлива завдяки винахідливості та хитрощам всіх департаментів виробництва. І краще, щоб глядач дізнався про них не під час безпосереднього перегляду. Аудиторія приймає умовну реальність фільму лише тоді, коли вона досить переконлива.

З подібними проблемами на етапі постпродакшну зіткнувся Пітер Джек-

сон у фільмі «Хоббіт: Несподівана подорож» (2012), який він знімав у 48 кадрів за секунду. Згідно з задумом плавність зображення зробила б фільм казковим, проте виникла проблема – глядач отримав занадто багато інформації про грим на акторах, що поставило під сумнів переконливий вигляд персонажів. Тому у прокат фільм вийшов у стандартному FPS (з англ. – frames per second) – кількість кадрів за секунду на екрані монітора чи телевізора.

Попри те, що термін «кадр» має кілька значень, найголовнішим є саме монтажний кадр. Так, Ф. Копполла прискіпливо розбирає поняття і наголошує на тому, що у будь-якій художній дисципліні є базова одиниця, яка перебуває в основі всього твору. Зокрема, він зазначає: «У художній прозі, якщо ти складаєш чудове речення, а за ним тягнуться інші, і всі разом вони утворюють чудовий абзац, за яким ідуть інші абзаци, котрі усі разом складаються у чудовий розділ, то далі в тебе може вийти чудова книжка. У кінематографі базовою одиницею є кадр» (Коппола, 2021, с.15).

Базова одиниця є і в музиці – нота. У «Словнику музичних термінів» музична форма визначається як «побудова й структура музичного твору, співвідношення його частин» (Тимків, 2017b, с.167). Простежуються паралелі з відповідними елементами в кіно: кадр – це нота, монтажна фраза – такт, сцена – цифра, епізод – частина великого музичного твору, наприклад, концерту, фільм – композиція.

У музичних школах є теоретичний предмет – гармонія, в якому ключове те, що нота або акорд мають обов'язково «розв'язатись» в інший самостійний і завершений для цієї тональності

основний акорд. Музичний твір повністю або його порівняно завершена частина, наприклад, цифра, не могли закінчитись на нерозв'язаному акорді, адже музика прагне до розв'язання. Піаніст, натиснувши акорд чи ноту і не розв'язавши їх, відчуває незавершеність, в нього виникає бажання продовжити, бо у цю мить закінчення немає.

Це стосується і якісного кіно – як загальної драматургії, так і окремих сцен. Наприклад, навмисно робиться швидка зміна кадрів: деталей і крупних планів – створюється напруга. А коли з'являється загальний план із комфортною тривалістю для – відбувається видих. «Розв'язання» сцени завершено, глядач переживає емоції, відпочиває і готовий до наступного вдиху. У такий спосіб якісне кіно «дихає».

У сучасному світі, де пишеться переважно проста музика, яскраво виділяється американський гурт Twenty One Pilots, ноти яких складні. Часто використовуються модуляції – «перехід з однієї ладотональності в іншу із завершенням музичної побудови у другій» (Тимків, 2017a, с.162). Дуже часто – перехід від мінору до мажору і навпаки. Завжди подібна зміна не очікувана для слухача. Фільм режисера Пон Чжун Хо «Паразити» (2019), лауреат премії «Оскар» у 2020 році, є зразковим прикладом модуляцій в аудіовізуальному творі. Жанр фільму змінюється від соціальної драми до комедії, потім – до фільму-катастрофи, ще пізніше – до трилеру.

Майже завжди монтаж аудіовізуального твору – це насамперед поєднання аудіо та відео. «Якось наші мізки сліdkують за кроками однієї людини й кроками двох людей. Але коли йдуть троє або більше людей, наш

розум просто здається – занадто багато кроків відбуваються одночасно і занадто швидко» (Murch, 2001). В такому разі кожний крок оцінюється не окремо, а швидше як група і єдине ціле, як музикальний акорд. Отже, навіть побутові звуки комплексно сприймаються цілісно і мають власну музичну гармонію. Відповідно, аудіоскладовою монтажу має партитуру всіх поєднаних звукових складових: музика, голос, шуми, тиша і саунд-дизайн.

Проте, безумовно, музика є найважливішим компонентом звукової складової аудіовізуального твору. Т. Юник та М. Царев (2021) зазначають, що «хоча музика і являє собою окремий жанр мистецтва, її взаємодія з кіно призвела до нового витка розвитку – появи "кіномузики", або "саундтреку"» (с. 68). У зв'язку з цим композитори мають змогу монетизувати свій творчий потенціал, створюючи композиції для фільмів. Найуспішніші з них – Ханс Циммер («Початок», 2010, «Інтерстеллар», 2014, режисер обох – Крістофер Нолан), Алан Сільвестрі («Назад у майбутнє», 1985, «Форест Гамп», 1994, режисер обох – Роберт Земекіс), Говард Шор (Трилогія «Володар пернів», 2001–2003, реж. Пітер Джексон; «Гра», 1997, реж. Девід Фінчер) та багато інших. Важко переоцінити їхній внесок у загальний успіх картини. Так, О. Литвинова (2009) погоджується з такою оцінкою: «Музика в екранному мистецтві посідає особливе місце. У синтетичному творі, яким є художньо-ігровий фільм, притаманна музиці виразність може конкретизувати зміст, передавати невичерпну гаму людських почуттів, виявляти психологічні аспекти, емоційні підтексти подій тощо. У багатьох кінотворах роль музики надзвичайно вагома» (с.10). С. Люмет

переконалий, що розюча синергія музики з відеорядом можлива тоді, коли перша виконує роль акомпанементу. У такому разі вона стає основою атмосфери: «...але серед кращих саундтреків, які мені доводилось слухати, є такі, які просто неможливо згадати. Я маю на увазі чудову музику Говарда Шора до "Мовчання ягнят" (1991, реж. Джонатан Деммі). Під час фільму я взагалі її не чув. Але постійно відчував» (Lumet, 1996).

У 20-х рр. XXI ст. набуває популярності ще один вид аудіоскладової кіномистецтва, який створює особливу атмосферу. Саунд-дизайн – це звуки, яких немає у побутовому житті, вони зазвичай звучать футуристично і використовуються для підсилення візуальних ефектів. Великого поширення він набув в індустрії після виходу «Трансформерів» (2007) Майкла Бея. Вся магія фільму створюється завдяки саунд-дизайну. Таким звучанням М. Бей завдячує геніальному саунд-дизайнеру Еріку Адалу. Після вдалої співпраці дует став легендарним, і тепер всі фільми Майкла Бея звучать, як «Трансформери».

Успіх цієї картини був забезпечений, безперечно, і комп'ютерними технологіями. 3D-графіка та візуальні ефекти переконливо доповнювали та навіть в окремих сценах створювали реальність. І. Зубавіна (2021) запевняє: «Додаткової переконливості екранні фікції набули з бурхливим розвитком комп'ютерних технологій, які забезпечили шлях до нової достовірності через фотографічно/візуально переконливу симуляцію предметності віртуальних світів» (с.312-313).

Розвиток комп'ютерних технологій значно розширив можливості митців, особливо це стосується жанрів фан-

тастики, фентезі або тих, де використовується потік свідомості героїв. Режисери, які вчасно опанували технології, зробили на цьому своє ім'я. Насамперед це Джеймс Кемерон, який починав з «Піраньї 2: Нерест» (1981), «Термінатора» (1984) та «Бездні» (1989) і у 2009 р. випустив революційний «Аватар», який шокував глядача правдивістю нереального. Цей фільм отримав 2010 року «Оскар» у трьох номінаціях, зокрема за найкращі спецефекти. Також варто згадати «Парк Юрського періоду» (1993, реж. Стівен Спілберг), «Матрицю» (1999, реж. сестри/брати Вачовски), «Володар перснів: Хранителі персня» (2001, реж. Пітер Джексон), «Вічне сяйво чистого розуму» (2004, реж. Мішель Гондрі) і деякі інші фільми, які суттєво змінили сприйняття глядачем кінематографа. І.Зубавіна підсумовує значущість події:

«Це дає підстави визнати встановлення нової конвенції між автором і глядачем. Йдеться про довіру, радше про віру у переконливу "достовірність" неймовірних зображень, породжених "спецефектами". Запровадження таких радикальних перетворень образів світу, закарбованих за допомогою електромагнітних імпульсів, передбачає відповідні метаморфози у співвідношенні екранної реальності з її фізичним прототипом або відсутністю прообразу взагалі». (Зубавіна, 2021, с.312)

Але якісні аудіовізуальні твори можна створювати і без дорогих комп'ютерних технологій. Зазвичай достатньо технічно змонтувати кіно, використавши кілька нескладних, але цікавих «трюків». Як зазначає С.Кац (Katz, 1991): «Оповідальна логіка та візуальний зв'язок між кадрами до-

помагають сформувати відчуття безперервності простору. Ці два феномени – причиново-наслідковий зв'язок і просторова орієнтація – складають фундамент голлівудського стилю». Саме вони використовуються в прийомі match-cut – з'єднання об'єкта, руху чи простору двох протилежних світів. Переміститись на іншу локацію за допомогою асоціації, створити новий сенс або контрапункт, застосувавши ефект Кулешова. Два абсолютно різні плани завдяки ідентичності форми та крупності поєднуються, що дає змогу розвивати візуальну історію. Не завжди match-cut може бути візуальним, іноді він асоціативний. Одним із найвідоміших прикладів застосування цього прийому є кадри фільму «Космічна одиссея» (2001) Стенлі Кубрика, коли підкинута мавпою в повітря кістка стикається з кадром космічного корабля. Так С.Кубрик долає тисячоліття розвитку цивілізації, просто з'єднавши ці два зображення.

Dolly-zoom вважається операторським прийомом, суть якого полягає в одночасному синхронному від'їзді камери та наїзді трансфокатора на об'єкт зйомки. Завдяки розвитку цифрових технологій його можна досить легко реалізувати на етапі постпродакшну. Для цього лише потрібно, щоб була виконана одна з операторських умов, описаних вище. Зазвичай це від'їзд камери, а наїзд трансфокатора імітується в монтажній програмі. У результаті отримується ефект деформації простору: об'єкт зйомки залишається на однаковій відстані відносно рамки кадру, водночас фон або починає рухатись на об'єкт, або віддаляється. Особливо ефектно це виглядає в приміщеннях із чіткою перспективою, наприклад, в коридорах, тунелях тощо. Прийом чу-

дово передає відчуття тривоги, страху, невизначеності героїв. Автором вважається режисер Альфред Гічкок, який разом з оператором Ірміном Робертсом застосував його в фільмі «Запаморочення» (1959) для візуалізації страху висоти у головного героя.

Вперше прийом подвійної експозиції використав Жорж Мельєс. Митця вважають винахідником спецефектів у кіно. Ж. Мельєс помітив, як набитий людьми omnibus на екрані раптом перетворився на чорний автомобіль. Він дуже здивувався, але згодом побачив, що плівка в апараті на хвилину «заїла», і за цей час omnibus проїхав далі та поступився місцем: «Це був перший кінотрюк, відкритий в історії кіно. І, можливо, саме тоді Ж. Мельєс збагнув, що його мрія про справжній театр може стати реальністю. Кінематограф виявився неймовірним видовищем, кращим за будь-яке мистецтво» (Інститут кіно і телебачення, 2020). Це прийом поєднання двох і більше зображень в абстрактному просторі. Використовуючи його, можна створити дивовижні, гротескні композиції. Важливо, щоб поєднані зображення були протилежними за кольоровим і світловим наповненням. Зазвичай один об'єкт виконує роль форми, інший – наповнення. Особливо ефектно виглядає, коли роль першого виконує щось порівняно невелике, наприклад, голова людини в профіль, а роль другого – щось масштабне, наприклад, ліс, водоспад, фабрика. Якісним прикладом використання цього прийому є головні титри серіалу «Справжній детектив» (2014) Кері Фукунаґи.

Прийом прихованої склейки використовується як у малих формах аудіовізуальних творів, так і на великому екрані. У кіно прийом застосовується для продовження тривалості кадру

в моментах, коли важливо створити нерозривність простору. Адже, хоч глядач з кожною зміною кадру і приймає умовність зміни точки зйомки, крупності та ракурсу, але чим довшою є тривалість кадру, тим більше аудиторія вірить у подію. В окремих творах цей фактор має вирішальне значення. У воєнній драмі «1917» (2019) режисера Сема Мендеса та оператора Роджера Дікінса звичайний глядач вірить у безперервність простору і часу протягом усієї тривалості фільму саме завдяки цьому прийому. Важко уявити, щоб така надскладна масова постановка була дійсно успішно знята одним дублем. Це досконало підготовлена та синхронізована робота усіх департаментів, проте знімалась вона частинами. Всього фільм налічує близько 35 непомітних глядачеві зйомочних кадрів. Найзручніше їх робити, коли перед камерою проходить персонаж, камера заїжджає за предмет чи занурюється в темне приміщення. На монтажі поєднують дублі і завдяки збереженню швидкості та напрямку руху камери і дій героїв, розташуваних предметів глядачеві здається, що це продовження умовної реальності попереднього дубля. У кліпах і рекламі прихована склейка використовується переважно для створення WOW-ефекту. Зміна локації гомінкого розвиненого міста на безкрайню велич океану створює грандіозність і разучу свободу камери. Це сильно вражає глядача. Безліч варіацій використання прихованої склейки в малих формах аудіовізуального мистецтва підіймає статус продукту на новий рівень.

Отже, більшість описаних прийомів потребують певних умов зйомки для успішної реалізації задуму на монтажі. С. Люмет (Lumet, 1996) наголошує:

«Вся справа в підготовці. Приготування вбивають спонтанність? Зовсім ні. Коли точно знаєш, що робиш, відкривається більше свободи для імпровізації». Від якісної підготовки залежить успіх проекту, зокрема, особливої уваги потребують ефекти й переходи.

Висновки

Підсумовуючи, варто наголосити, що монтаж – рушійна сила кінематографа. Якби митці могли створювати фільми лише поєднуючи всі елементи одночасно, як в театрі, то діапазон можливих сюжетів був би набагато вужчим. Складний фільм може бути спланований і знятий найбільш ефективно способом, враховуючи безліч змінних: графіки акторів, доступність до локацій, реквізиту, потрібна погода. І вже потім фільм заново буде складений згідно з художнім задумом.

Також потрібно зазначити, що розуміння психології монтажу надає змогу митцям максимально ефективно маніпулювати сприйняттям їхніх аудіовізуальних творів і, як наслідок, змусувати глядача переживати емоції під час перегляду, що і є, на думку авторів, ключовою опцією кіно.

Проаналізувавши структурні елементи музичних та аудіовізуальних творів, варто зробити висновок, що теорія музики й теорія монтажу подібні та нерозривно пов'язані. Для того, щоб претендувати на виготовлення продукту високого рівня, митцям сучасності потрібно звертати увагу на всі види звуків, зокрема саунд-дизайн. Знаючи теоретичну базу і елементи, які можна поєднувати, митці створюють мелодію, а не какофонію. Музика – інтернаціональна мова, монтаж – теж. Якщо у фільмі не буде слів, але він грамотно змонтований, він буде зрозумілий.

Зауважимо, що для того, щоб митець мав змогу повністю розкрити потенціал і вдало реалізував свої креативні ідеї на постпродакшні, йому необхідно мати якісну теоретичну базу та розуміти можливості програм, які з розвитком технологій практично ні в чому не обмежують режисерів. Також їм варто звернути увагу на ретельну підготовку – це гарантує успішну реалізацію задуму та економить час, який потрібно використати на експерименти та імпровізацію. Поєднуючи досвід теоретиків монтажу ХХ ст. з цифровими технологіями сучасності, можна створювати ефектні елементи аудіовізуальних творів.

СПИСОК БІБЛІОГРАФІЧНИХ ПОСИЛАНЬ

- Брати Люм'єр не вірили в кіно, 2019. *Gazeta.ua*, [online] 10 квітня. Доступно: <https://gazeta.ua/articles/history/_brati-lyumyer-ne-virili-v-kino/896421> [Дата звернення 4 липня 2022].
- Горпенко, В.Г., 2000. Архітектоніка фільму. Режисерські засоби і способи формування структури екранного видовища. В: *Т. 4. Архітектоніка кольору. Ч.2. Видова специфіка кольору*. Київ: ДІТМ
- Горпенко, В.Г., 2002. *Аудіовізуальна культура. Витоки екранних мистецтв: нариси*. Київ: Київський міжнародний університет. Ч.1.
- Горпенко, В.Г., 2004. *Монтаж кіно телебачення*. Київ: Київський міжнародний університет.
- Демещенко, В.В., 2012. *Кіно як синтез мистецтв: звук і музика...* Київ: Національна академія керівних кадрів культури і мистецтв.
- Зубавіна, І.Б., 2008. *Час і простір у кінематографі*. Київ: Щек.

- Зубавіна, І.Б., 2021. *Онтологія віртуального простору: Екранознавчі зшитки*. Одеса: Гельветика.
- Інститут кіно і телебачення, 2020. *Жорж Мельєс і спецефекти*, [online] 05 березня. Доступно: <<https://ikitb.knukim.edu.ua/novyny/1833-yak-pershij-genij-kin-2.html>> [Дата звернення 5 квітня 2022].
- Коппола, Ф.Ф., 2021. *Живе кіно і техніка його виробництва*. Харків: Ранок.
- Корабльова, Н. та Чміль, Г., 2021. Операторське мистецтво – дескриптивна філософія «на пливці» образів homo: від фіксації образів (Homo Photographicus) до віроломства образів (Сучасний Homo Videns). *Вісник Харківського національного університету імені В.Н. Каразіна. Серія «Теорія культури і філософія науки»*, [e-journal] 64, с.32-43. <https://doi.org/10.26565/2306-6687-2021-64-04>.
- Литвинова, О., 2009. *Музика в кінематографі України*. Ч.1. Автори музики художньо-ігрових фільмів, які створювалися на кіностудіях України Київ: Інститут мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського НАН України..
- Скуратівський, В.Л., 1997. *Екранні мистецтва у соціально-культурних процесах ХХ століття. Генеза. Структура. Функції*. Київ: Поезія. Ч.1.
- Тимків, В.М., 2017а. Модуляція. В: *Словник музичних термінів*. Київ: Видавець Вадим Карпенко.
- Тимків, В.М., 2017b. Музична форма. В: *Словник музичних термінів*. Київ: Видавець Вадим Карпенко.
- Чміль, Г. та Пшенична, К., 2018. Монтаж кіно: від радянського кіноавангарду до сучасних практик монтажу. *Вісник Київського національного університету культури і мистецтв. Серія: Аудіовізуальне мистецтво і виробництво*, 2, с.98-106.
- Эйзенштейн, С.М., 1964а. Вертикальный монтаж. В: *Избранные произведения*. Москва: Искусство. Т.2, с.189-266.
- Эйзенштейн, С.М., 1964b. Режиссер и композитор. *Советская музыка*, 8, с.101-106.
- Эйзенштейн, С.М., 1992. Откровение в грозе и буре (Заметки к истории звукозрительного контрапункта). *Киноведческие записки*, 15, с.183-207.
- Юник, Т. та Царев, М., 2021. Саундтрек в сучасному кіно. *Вісник Київського національного університету культури і мистецтв. Серія: Аудіовізуальне мистецтво і виробництво*, 4 (1), с.67-77.
- Katz, S.D., 1991. *Film Directing Shot by Shot: Visualizing from Concept to Screen*. Massachusetts: Michael Wiese Productions.
- Lumet, S., 1996. *Making Movies*. New York: Vintage.
- Murch, W., 2001. *In the Blink of an Eye: A Perspective on Film Editing*. 2nd Ed. Los Angeles: Silman-James Press.

REFERENCES

- Braty Liumier ne virily v kino [The Lumière brothers did not believe in cinema], 2019. *Gazeta.ua*, [online] 10 April. Available at: <https://gazeta.ua/articles/history/_brati-lyumyer-ne-virili-v-kino/896421> [Accessed 4 July 2022].
- Chmil, H. and Pshenychna, K., 2018. Montazh kino: vid radianskoho kinoavanhardu do suchasnykh praktyk montazhu [Film editing: from the Soviet film avant-garde to modern editing practices]. *Bulletin of Kyiv National University of Culture and Arts. Series in Audiovisual Art and Production*, 2, pp.98-106.

- Demeshchenko, V.V., 2012. *Kino yak syntez mystetstv: zvuk i muzyka...* [Cinema as synthesis of arts: sound and music...]. Kyiv: National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts.
- Eizenshtein, S.M., 1964. Rezhisser i kompozitor [Director and composer]. *Sovetskaia muzyka*, 8, pp.101-106.
- Eizenshtein, S.M., 1964. Vertikalnyi montazh [Vertical mounting]. In: *Izbrannye proizvedeniia* [Selected Works]. Moscow: Iskusstvo. Vol. 2, pp.189-266.
- Eizenshtein, S.M., 1992. Otkrovenie v groze i bure (Zametki k istorii zvukozritel'nogo kontrapunkta) [Revelation in a thunderstorm and a storm (Notes on the history of sound-visual counterpoint)]. *Kinovedcheskie zapiski*, 15, pp.183-207.
- Horpenko, V.H., 2000. Arkhitektonika filmu. Rezhyserski zasoby i sposoby formuvannia struktury ekrannoho vydovyshcha [Film architecture. Directing tools and ways of forming the structure of the screen spectacle]. In: *T. 4. Arkhitektonika koloru. Ch. 2. Vydova spetsyfika koloru* [Vol. 4. Color architecture. Pt. 2. Species specificity of color]. Kyiv: DITM
- Horpenko, V.H., 2002. *Audiovizualna kultura. Vytoky ekrannykh mystetstv: narysy* [Audiovisual culture. Origins of screen arts: essays]. Kyiv: Kyiv International University. Pt. 1.
- Horpenko, V.H., 2004. *Montazh kino telebachennia* [Cinema and television editing]. Kyiv: Kyiv International University.
- Institut kino i telebachennia* [Institute of Cinema and Television], 2020. Zhorzh Melies i spetsefekty [Georges Méliès and special effects], [online] 05 March. Available at: <<https://ikitb.knukim.edu.ua/novyny/1833-yak-pershij-genij-kin-2.html>> [Accessed 5 April 2022].
- Katz, S.D., 1991. *Film Directing Shot by Shot: Visualizing from Concept to Screen*. Massachusetts: Michael Wiese Productions.
- Koppola, F.F., 2021. *Zhyve kino i tekhnika yoho vyrobnytstva* [Live cinema and the technique of its production]. Kharkiv: Ranok.
- Korablova, N. and Chmil, H., 2021. Cinematography as a descriptive philosophy "on the cinefilm" of images of homo: from the fixation of images (homo photographicus) to the treachery of images (contemporary homo videns) *The Journal of V. N. Karazin Kharkiv National University. Series The Theory of Culture and Philosophy of Science*, [e-journal] 64, pp.32-43. <https://doi.org/10.26565/2306-6687-2021-64-04>.
- Lumet, S., 1996. *Making Movies*. New York: Vintage.
- Lytvynova, O., 2009. *Muzyka v kinematohrafi Ukrainy. Ch. I. Avtory muzyky khudozhno-ihrovyykh filmiv, yaki stvoriuvalsia na kinostudiiakh Ukrainy* [Music in the cinematography of Ukraine. Part 1. Authors of music for feature films that were created at film studios in Ukraine]. Kyiv: Institute of Art Studies, Folklore and Ethnology. MT Rylsky NAS of Ukraine.
- Murch, W., 2001. *In the Blink of an Eye: A Perspective on Film Editing*. 2nd Ed. Los Angeles: Silman-James Press.
- Skurativskiy, V.L., 1997. *Ekranni mystetstva u sotsialno-kulturnykh protsesakh XX stolittia. Heneza. Struktura. Funktsii* [Screen arts in social and cultural processes of the 20th century. Genesis. Structure. Functions]. Kyiv: Poeziia. Part 1.
- Tymkiv, V.M., 2017a. Moduliatsiia [Modulation]. In: *Slovnnyk muzychnykh terminiv* [Dictionary of musical terms]. Kyiv: Vydavets Vadym Karpenko.
- Tymkiv, V.M., 2017b. Muzychna forma [Musical form]. In: *Slovnnyk muzychnykh terminiv* [Dictionary of musical terms]. Kyiv: Vydavets Vadym Karpenko.

Yunyk, T. and Tsarev, M., 2021. Saundtrek v suchashomu kino [Soundtrack in modern cinema]. *Bulletin of Kyiv National University of Culture and Arts. Series in Audiovisual Art and Production*, 4 (1), pp.67-77.

Zubavina, I.B., 2008. *Chas i prostir u kinematohrafi* [Time and space in cinematography]. Kyiv: Shchek.

Zubavina, I.B., 2021. *Ontolohiia virtualnoho prostoru: Ekranoznavchi zshytky* [Ontology of virtual space: Screen studies notebooks]. Odesa: Helvetyka.

FEATURES OF EDITING IN MODERN AUDIOVISUAL PRODUCTION: SPECIAL EFFECTS AND TRANSITIONS

Oleksandr Kovsh^{1a}, Oleksii Kopachynskiy^{2a}

¹ Lecturer at the Cinema and Television Arts Department;

e-mail: agkova@gmail.com; ORCID: 0000-0002-3007-8381

² Master of Audiovisual Arts and Production;

e-mail: assasinlesha1234@gmail.com; ORCID: 0000-0002-0621-1701

^a Kyiv National University of Culture and Arts, Kyiv, Ukraine

Abstract

The purpose of the research is to analyze the phenomenon of human perception of the combination of film images in varying space and time and with different actions. To determine the role of audio and video combination: soundtrack, counterpoint; to trace the parallels between the structure of musical works and music notation with composition, as well as the system of editing audiovisual works; to outline the main editing transitions and special effects, to note the feasibility of their use in modern audiovisual production. **The research methodology** is based on the following scientific methods: theoretical (analysis of physiological and psychological factors of the viewer's perception of an audiovisual work, analysis of outstanding examples of world cinema); comparative (drawing parallels between the language of cinema and music); practical (modelling specific examples of combining several frames). **Scientific novelty.** For the first time, the authors analyze the peculiarities of editing in contemporary audiovisual production, reveal the specifics of special effects and transitions, draw parallels between the levels of editing and the language of musical works; establish some details of the phenomenon of perception of editing at the level of psychology and everyday life and define the main criteria for the quality of editing transitions and effects. **Conclusions.** The peculiarities of montage have been identified, and the fact of perception of different moving images collision at the subconscious level in an audiovisual work has been analyzed. It is proved that pictures that are not united by space, time and action can create a coherent associative story. The role of audio and video combination has been defined – from synthesis with an amplifying effect to collision and creation of counterpoint. Parallels between musical works and the composition of an audiovisual work have been drawn. The main transitions and effects, as well as the conditions for their creation in modern audiovisual production, have been identified.

Keywords: cinema; audio; video; music; editing; editing director; counterpoint; psychology; perception; frame; scene; note; effect; transition



This is an open access journal and all published articles are licensed under a Creative Commons «Attribution» 4.0.