

Библиотека
кинолюбителя
Издательство «Искусство»
Москва 1970
Ю. Закревский Звуковой образ в фильме
Издание второе,
дополненное
и переработанное

6Ф2.7

3—20

От автора

Перед каждым кинолюбителем, создающим звуковой фильм, возникает задача решения звукового образа. Вопросам выразительных возможностей звука в кино и посвящена данная книга. По сравнению с первым изданием, в котором автор уделял внимание роли музыки, шумов и речи, настоящее издание несколько переработано и расширено практическими вопросами по созданию звукового любительского фильма.

Книга предназначена для кинолюбителей, звукооператоров кино и телевизионных передач, а также для читателей, интересующихся искусством звукового кино.

3-21-1

Искусство кино молодо и сейчас.

И, конечно, за десятилетие, прошедшее со времени первого издания книги, в жизни кинематографа произошло немало значительных событий.

Существенно изменилось отношение к звуковому строю фильмов, это особенно заметно в наших кинолентах, отличающихся новизной художественной формы. Причем серьезное, творческое отношение к звуку можно наблюдать во всех жанрах кино. Особое внимание уделяется звуку, подчеркивающему достоверность событий (шумы и репортажно записанные диалоги) в документальном и научно-популярном кинематографе. И все-таки автор решил не переписывать книгу заново. И вот почему.

Основные принципы звукозрительного решения фильмов не очень-то изменились с времен творческих работ С. М. Эйзенштейна и В. И. Пудовкина. Только теперь их рассуждения и мысли стали все чаще и зримее входить в ткань фильмов, Второе издание книги предназначено для кинолюбителей. Но следует ли из этого, что нужно идти на упрощения? Вряд ли. Более того, автор полагает, что многие замыслы профессиональных режиссеров и звукооператоров, не осуществимые в силу ряда условий кинопроизводства, могут быть осуществлены в работах кинолюбителей. Ибо они имеют большее право на эксперимент. Можно возразить: право-то есть, а возможностей маловато и техника не почво-

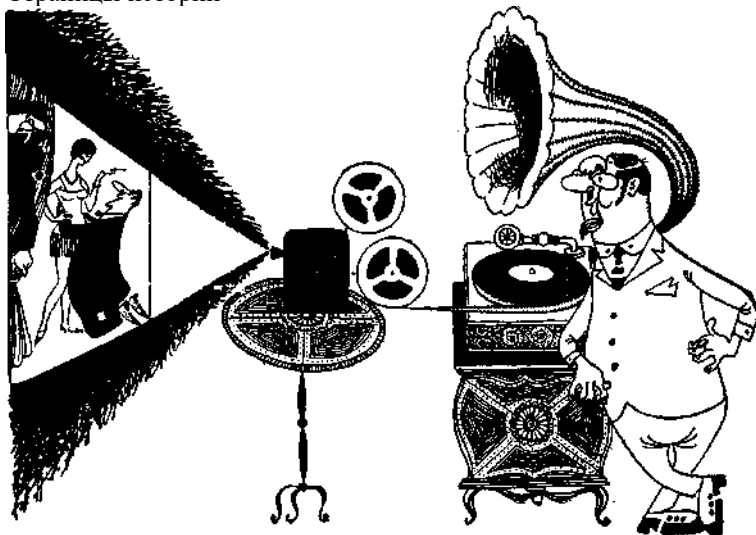
ляет. Но разве такие открытия, как крупный план, монтаж, замедленная и ускоренная съемка, стоп-кадр и т. п., были сделаны благодаря совершенству кинотехники?! Скорее, наоборот: многие кинематографические «находки» появлялись тогда, когда «техника подводила».

Итак, автор заменил ряд примеров из фильмов 50-х годов новыми — из кинолент последних лет — и дополнил некоторые главы-очерки (особенно о звуке в неигровом кино).

В книге почти не затрагивается техническая сторона создания звукового ряда фильма. Об этих важнейших вопросах подробно рассказывается во втором издании книги Н. Панфилова «Звук в фильме», вышедшем также в серии «Библиотека кинолюбителя» (М., «Искусство», 1968).

Автор выражает признательность звукооператорам Л. Канну, А. Каминскому и Я. Харону за высказанные ими советы и пожелания, а также работникам кабинета истории кино Всесоюзного государственного института кинематографии, оказавшим содействие в ознакомлении с кинопериодикой 30-х годов.

Страницы истории



Помните, как ответил учитель словесности в мольеровской комедии «Мещанин во дворянстве» на вопрос своего великовозрастного ученика о том, что такое стихи и что такое проза? «Все что не стихи, то проза. Все что не проза, то стихи».

К такому примерно определению главного предмета нашей книги придется прибегнуть и нам. Она посвящена звуку. Но не речи и музыке, а тому звуку, который кроме речи и музыки присутствует почти в каждом фильме. В практике кинопроизводства этот компонент фильма принято называть шумами.

Книг, посвященных звуку в фильме, у нас было издано около десятка, и в основном они касаются вопросов технологии и техники. В кабинете истории советского ки-

но во ВГИКе нашлось еще пять неизданных рукописей (две из них о музыке) да несколько десятков статей на страницах журналов и газет. Причем вся эта литература относится к периоду с 1924 по 1934 год. С 1934 по 1960 год у нас были напечатаны две книги о музыке и

две крохотные статьи звукооператоров о звуке и шумах. В 1963 году была издана книга Л. Грахтенберга «Кинофильм и звукооператор», а в 1964 году вышла книга Т. Курганова и И. Фролова «Кино и музыка» (М., «Искусство»).

На это можно, конечно, возразить просто: а зачем писать о звуке, когда здесь все абсолютно ясно? Экран давно уже звучит и звучит неплохо. Технология записи речи и музыки сама по себе в настоящее время не представляет серьезных трудностей. Основные принципы звукового решения фильмов тоже, казалось бы, давно известны. Во всяком случае, большинство современных режиссеров никаких значительных проблем в вопросах звука не видит. Сценаристы и кинокритики также предпочитают не задумываться над этим компонентом фильма. Одни пишут длиннейшие диалоги, чаще всего видя только в них всю звуковую ткань сценария. Другие, разбирая готовые фильмы, это равнодушие к звуковым образам принимают как должное.

Заслуживают ли такого зачастую пренебрежительного и спокойного отношения звуки, и в частности шумы? И так ли все благополучно и бесппроблемно в этой области? Нет, далеко не все. Стоит только поговорить со звукооператорами и их ассистентами по шумам, как вы мгновенно убедитесь, что здесь много наболевшего и нерешенного как в вопросах техники, так и в вопросах творчества и эстетики.

Самое непосредственное отношение к звуковому решению фильма имеют композиторы и звукооператоры. И если для композиторов кино это далеко не единственное занятие (в самом деле, нет и десяти советских композиторов, творчество которых было бы целиком посвящено киномузыке), то звукооператоры, в отличие от них, работают в кино безраздельно; этим, видимо, и объясняется их кровная заинтересованность в повышении культуры звукового решения фильма. Профессионалам хорошо известны творческие искания и немалые достижения таких художников звука, как, например, И. Волк, Е. Нестеров, А. Шаргородский, Н. Тимарцев, В. Богданкевич, Л. Трахтенберг, Е. Кашкевич, Б. Вольский, С. Минервин, В. Лещев, Д. Флянгольц, А. Избуцкий, А. Камионский, И. Гунгер, К. Бак, Г. Синчило. Но звукооператор отличается от композитора еще и функционально: как и оператор, он чаще всего не столько автор, сколько интерпретатор. Интерпретация же исходит прежде всего из произведения, которое нужно интерпретировать, в данном случае — полноценного сценария звукового кинофильма.

Конечно, звуковое решение того или иного эпизода и фильма в целом в основных чертах должно быть намечено в литературном сценарии и в режиссерском его толковании (от этого во многом зависит плодотворная работа звукооператора). Следовательно, мы и адресуемся в первую очередь к авторам сценариев и к режиссерам. За последние годы в наше кино пришло немало новых людей: сценаристов и режиссеров, операторов и композиторов, звукооператоров и организаторов производства. Нет оснований предполагать, что в дальнейшем творческие кадры кинематографистов не будут пополняться за счет молодежи. Очень важно, чтобы люди, начинающие работать в кинематографии, не забывали об одном из его сильнейших выразительных средств — о звуке, о звукозрительной образности.

Но не только к новичкам в кино обращается автор. Ведь и у опытных мастеров кинематографа не так уж велик интерес к звуковому образу. Не случаен, например, тот факт, что наши режиссеры редко заходят в шумовые кабинеты студий. И если на это можно ответить, что созданием шумов должны заниматься звукооператоры и их ассистенты по шумам, то такой ответ вряд ли будет резонен.

Разве не связано теснейшими узами кинотворчество с практическими вопросами кинопроизводства? Вспомните С. Эйзенштейна, В. Пудовкина, И. Савченко. Все, кто видел их в работе, знают, с какой большой охотой проводили они время за монтажным столом, с какой любовью держали в своих руках каждый метр отснятой пленки.

Характерны, к сожалению, и другие примеры — примеры того, как люди, уделявшие в прошлом немалое внимание разработке звукового решения фильма, теперь относятся к ней весьма спокойно.

Вспомните первые звуковые фильмы Г. Козинцева, Е. Дзигана, Л. Арнштама и многих других наших мастеров. Вспомнив, сравните их с последними работами тех же режиссеров.

В звуке, в нахождении звуковых деталей и образов, построенных на звуке, эти фильмы уже не так ярки.

Может показаться, что автор слишком заостряет вопрос на шумах, требуя от них очень многого. Но ведь только большие и серьезные требования могут принести плодотворные результаты.

Умение прислушиваться к жизни, умение мыслить звуковыми компонентами, находить яркие детали в звуке, наконец, умение строить из звуковых образов эпизоды и весь фильм — все это необходимо каждому кинодраматургу и каждому режиссеру, работающим над созданием звуковых фильмов.

Нельзя признать профессионалом кинооператора, если он не может найти выразительной композиции кадра и его светового решения. Так же нельзя признать профессионалом кинодраматурга, сценарий которого не обладает одним из важнейших элементов киноискусства — звукозрительной образностью.

Звуковые решения фильмов, звуковые образы в них далеко не исчерпывают всей широты и разнообразия форм и функций звука в кино.

Поэтому, говоря о звуке в кино, автору постоянно приходится ссылаться на звук в жизни и на звуковые композиции в литературе.

Такие ссылки, видимо, логичны, ибо природа звуковых образов, формы и приемы их введения в произведения литературы и произведения кино во многом одни и те же. Горячей, активной любовью к звуковому образу полны лучшие произведения литературы, драматического искусства и искусства немого кино.

В литературе ...

В их руках не было ни микрофонов, ни звукозаписывающей аппаратуры, ни оптической или магнитной пленки. Только перо и бумага. Пером писались на бумаге слова.

Потом эта бумага со словами попадала в руки других людей, и тут совершалось чудо. Мертвая, немая бумага начинала говорить...

Слова оживали, человек, смотревший на них, начинал видеть и слышать ту жизнь, о которой хотел сказать человек, написавший эти слова.

Художники слова часто различаются и потому, какую сторону жизни они воспринимают и передают ярче, интенсивнее. Есть писатели, для которых главное — зрительное восприятие. Но есть писатели и поэты «слухового» восприятия.

Таков, например, В. Маяковский (особенно в ранний период своего творчества), таковы А. Блок и М. Горький в его романтической прозе.

Писатель, обостренно воспринимающий звучащую жизнь, отличается, конечно, не только тем, что подробно и много описывает звуки и шумы. Сами слова, строки, фразы его произведений передают ритм и имеют свое ярко выраженное звучание. Звучит, звенит само слово, а не только то, что этим словом обозначается. Известно, что таким свойством слов особенно дорожат поэты.

И не случайно, что в связи со звуком чаще всего вспоминаются стихи. Из всех видов литературы именно в них наиболее четко определен не только звучащий мир, но и ритм и окраска его звучания.

По эхам города проносят шумы

На шепоте подошв и на громах колес...

Прносят девоньки крохотные шумики.

Ящички гула пронесет грузовоз.

Рысак прошуршит в сетчатой тунике,

Трамвай расплещет перекаты гроз *.
Это ранний Маяковский. Все стихотворение — звуко-
вая картина города.

Луна проснулась. Город шумный
Гремит вдали и льет огни,
Здесь все так тихо, так безумно.
Там все звенит, — а мы одни...**.

Поэт смотрит и слушает город со стороны. Для него
город недорог и чужд, хотя сам он городской житель.
Это — Александр Блок.

А в ответ им гремит мостовая!
Дикий крик продавца-мужика,
И шарманка с пронзительным воем,
И кондуктор с трубой, и войска,

* В. Маяковский, Полное собрание сочинений, т. 1, М., Гос-
литиздат, 1955, стр. 54.

** А. Блок, Сочинения в 2-х томах, т. I, М., Гослитиздат, 1955,
стр. 9.

С барабанным идущие боем.
Понуканье измученных кляч...
.....•.....•>>>>••••••«•

И детей раздирающий плач... *

Для этой картины взяты совсем иные звуки-шумы. Они очень конкретны, почти натуралистичны. Для поэта-бытописателя этого достаточно. Но для страстного художника-публициста — мало. Он должен вынести свое заключение, свой гражданский приговор. И он это делает (причем также в звуковом, только более обобщенном образе).

Все сливается, стонет, гудёт,

Как-то глухо и грозно рокочет,

Словно цепи куют на несчастный народ,

Словно город обрушиться хочет **.

Теперь отношение поэта к изображаемому явлению предельно ясно. Нетрудно угадать имя автора. Это — Н. А. Некрасов.

Так три различных по мировоззрению и художественному методу поэта используют звук при описании одного и того же города. И делают они это не только для того, чтобы нарисовать каждый по-своему картину города, но и для того, чтобы выявить свое определенное отношение к нему.

Вернемся снова к стихам Некрасова. Всего семь выписанных нами строк дают представление и об образе города, и о занятиях людей, его населяющих, и даже об их характерах. Прислушиваясь к словам «гремит мостовая!», нетрудно представить и мостовую и улицу зрительно. «Дикий крик продавца-мужика» несет в себе хоть и грубо очерченный, но характер. «Шарманка с пронзительным воем» дает представление о ее хозяине — шарманщике. «Кондуктор с трубой» — обязательная принадлежность «конки» — переносит нас в 70-е годы прошлого столетия. И, наконец, «войска, с барабанным идущие боем», в контрасте с «понуканьем кляч» и раздирающим плачем детей передают большую социальную драму люден этого города. Целеустремленность в подборе и расположении звуков в этих строках предельная. Здесь каждый

* Н. А. Некрасов, (липки: гочши-ипм и 8-ми томах, т. 1, М., изд-во «Художественная литература!»), стр. 317.

** Г \ м ж с.

10

япук выписан ярко, осязаемо, образно. При перенесении УТИХ стихов на экран можно спорить о том, насколько разнообразным будет зрительный ряд (может быть, всего лишь один кадр), но то, что главным в этой сцене будет звук, — несомненно.

Чаще же всего у художников слова развито зрительно-слуховое восприятие. И ни у одного из них звук не вводится в произведение как случайный или второпланный элемент. Редки случаи, когда звук — всего лишь натуралистическая деталь, вводимая для правдоподобия.

Приведем пример из рассказа писателя, чье имя не стоит в одном ряду с крупнейшими художниками слова. Это Конан-Дойль. Откроем одну из страниц «Записок о Шерлоке Холмсе».

«В полном молчании мы притаились в кустах. Сначала до нас доносились шаги запоздалых прохожих и голоса из деревни, но мало-помалу эти звуки замерли. Только бой часов на далекой церкви извещал нас о том, что время идет, да мелкий дождь шуршал и шептал в той листве, которая служила нам кровом»*.

Лаконично и точно автор изображает обстановку, в которой находятся Шерлок Холмс и доктор Уотсон. Причем звуки здесь использованы отнюдь не случайно. То, что герои больше слышат, чем видят, подчеркивает темноту ночи. Ясно также, что герои сидят в засаде и что время тянется медленно, напряженно...

Посмотрим и послушаем, как разворачиваются события дальше.

«Пробило половина третьего. Внезапно мы вздрогнули, услышав тихий, но отчетливый скрип калитки, а через мгновение лязг и шум металла».

Сосредоточенно прислушиваясь, нетрудно заключить: Человек пытается взломать замок! Дальнейшие звуки подтверждают догадку Холмса: «Скоро послышался треск, и дверные петли заскрипели».

Только теперь автор переносит описание в «изобразительный ряд». Он обязан это сделать. Ведь человек, взломав замок, вошел в дом, звуки, вызываемые его действиями (а героев и автора сейчас интересуют только эти действия, им не до боя часов и не до дождя!), прегражда-

дены стенами дома. Они не могут донестись до слуха притаившихся в кустах Холмса и Уотсона.

Теперь надо видеть! И автор показывает: «...чиркнула спичка, и в следующее мгновение ровный свет свечи озарил внутренность хижины. Сквозь тонкие занавески мы увидели все, что происходило внутри»*.

Еще несколько строк того же автора.

В них нет прямого развития сюжета. Действие происходит в спокойной атмосфере уютной комнаты. Здесь звук идет параллельно с изображением, но не дублирует его, а вступает с ним в противоречие. И именно это противоречие вносит в повествование нужные автору беспокойство и тревогу.

Доктор Уотсон (от его лица ведется рассказ) сидел в своем теплом обжитом кабинете. А «ветер в трубе плакал и всхлипывал, как ребенок... Я так углубился в чтение морских рассказов, что завывание бури слилось в моем сознании с текстом, а шум дождя стал мне казаться рокотом волн» **.

Надо сказать, что такое контрастирующее использование звука не просто интересно и эффектно — оно очень характерно для нашего восприятия. Слуховое внимание и слуховая память наиболее остро отмечают именно тот звук, который не иллюстрирует видимое человеком, а входит с ним в противоречие.

Примеров построения эпизодов на звуковом контрасте в литературе множество. О том, как применялся и применяется этот художественный прием, нам придется говорить еще не раз.

Чудо, которое открыли людям перо и бумага, давно всем известно. Сейчас же нам важно подчеркнуть, что в свершении этого чуда участвуют не только тот, кто пишет, но и тот, кто читает написанное.

Люди, имевшие дело с пером и бумагой, знали, что пользуются не идеальным способом передачи своих мыслей и чувств. Так, создавая образную звуковую жизнь с помощью слов, они мечтали о том, чтобы передавать звуковые образы слушателям непосредственно, без помощи бумаги. Таким средством (тоже правда, не лучшим) явилось искусство театра.

* А. К о н а н • Д о и л ь, Записки о Шерлоке Холмсе, стр. 388.

** Т а м ж е, стр. 103.

12

В театре...

Звуковое «оформление» спектакля существует, видимо, столько же тысячелетий, сколько существует театр.

Вот несколько строк из трагедии Эсхила «Прометей»:

Уже на деле, а не на словах,

Задрожала земля,

И грома глухие раскаты гремят,

В неистовой пляске несутся ветра

Навстречу друг другу: сшибаясь, шумят *.

Это не авторская ремарка, это монолог Прометея. Но нельзя не предположить, что в греческом театре, так любимом наглядность и достоверность, во время этого монолога гремел гром и шумели ветры. Надо отметить, что в греческих трагедиях очень часто присутствуют олицетворенные стихии природы. И едва ли в первых постановках этих трагедий они присутствовали только в словах героев. Вернее всего, что стихии природы изображались как в декорациях и световых эффектах, так и в звуке. Об этом свидетельствуют и существовавшие в то время в театре довольно сложные постановочные ма-

шины.

На всех этапах истории театра одним из существенных компонентов спектакля были звуки, шумы. Трудно найти такой спектакль, в котором не были бы слышны выстрелы или стуки за сценой, скрипы дверей или звонки в прихожей, колокольные звоны или гудение машин... Часто, правда, эти звуки не несут художественной нагрузки. Но чем интереснее и добротнее спектакль, тем органичнее и образнее его звуковое «оформление». Не случайно это слово мы обрамляем кавычками. Надо сказать, что оно, хотя и бытует в практике театра и кино, не очень точно выражает смысл существования звука в спектаклях и фильмах. Хороший режиссер не оформляет звуком (как чем-то второстепенным) спектакль, он ищет звуковое (как шумовое, так и музыкальное) решение. Так, К. С. Станиславский еще до рождения Художественного театра в спектаклях Общества искусства и литературы находил интересные сюжетные, эмоциональные (п не только иллюстративные) звуковые композиции.

* Сб. «Греческая трагедия», М., Гослитиздат, 1950, стр. 48.

Приведем несколько примеров из опубликованного режиссерского экземпляра драмы Эркмана-Шатриана «Польский еврей» и из воспоминаний того же К. С. Станиславского.

Спектакль начинался с шумовой увертюры: «До поднятия занавеса ветер. Занавес поднимается. Катерина мурлычет песню... Ветер, стук ставен; при сильном порыве ветра снег ударяет в стекла...»*.

«...За ужином в рождественскую ночь собрались: дочь бургомистра, ее жених — офицер пограничной стражи, лесничий, еще какой-то горец. На дворе буря, вой ветра... Но компания веселится... Один особенно сильный порыв ветра испугал собравшихся и заставил их вспомнить такую же бурю несколько лет тому назад»**.

Тогда произошло убийство заезжавшего в трактир купца — польского еврея. Воспоминание прерывается сильным порывом ветра и звоном разбитых стекол. Эти звуки усиливают напряжение и тревогу веселой компании. Убийца остался неизвестным.

«Подивившись... странному происшествию, веселая компания снова принялась за вино и песни. Пришел бургомистр, хозяин дома, веселье росло под аккомпанемент порывов ветра, в вое которого опять (как в рассказе об ограблении и убийстве купца.— Ю. З.) почудился звон высокого колокольчика... Еще несколько минут—и звонок зазвучал близко, сразу остановился...

«Мир вам!» — сказал вошедший. Сбросив шубу, он распоясался, положил тяжелый кушак, в котором зазвенело золото. Присутствующие замерли. Бургомистр грохнулся об пол»***.

Второй акт начинается веселой свадьбой в доме трактирщика и бургомистра Матиса.

«...Домашние уже в церкви, откуда доносится звон колокола. Один бургомистр остался дома... Пришел жених проводить и развлечь его. Среди разговоров бургомистр насторожился. В звоне церкви ему чудился тонкий, сверлящий голову, серебристый звук колокольчика. И действительно, как будто вдали звенел звонок... Нет! Ничего не слышно...

* К. С. Станиславский, Материалы. Письма. Исследования, М., Изд-во Академии наук СССР, 1955, стр. 63.

** К. С. Станиславский, Моя жизнь в искусстве, М., «Искусство», 1962, стр. 194—195.

*** Там же, стр. 195.

Н

Приходят из церкви, собираются гости на свадьбу...

Начала играть музыка. Бал в самом разгаре. Но вот все яснее и яснее, в созвучии с оркестром, снова слышится звон колокольчика... Он все резче пробивает звук оркестра, все шире расплывается, точно вбирает в себя все остальные звуки, и, наконец, кричит один (колокольчик.— Ю. З.) до боли пронзительно, сверля голову, уши и мозг. Обезумевший бургомистр, желая заглушить колокольчик, умоляет, чтоб оркестр играл громче... Но колокольчик звучит все сильнее, гуще и пронзительнее»*.

В следующем акте на сцене — мансарда в доме бургомистра. Темно и пусто. «Снизу доносятся веселые свадебные песни, музыка, звонкие молодые голоса, пьяные крики». Это гости провожают отца невесты бургомистра Матиса, он устал, измучен и весельем и какими-то внутренними переживаниями. Наконец бургомистр остается один. «...А снизу опять несется шум и звон посуды, среди которого можно, пожалуй, различить назойливый звук

зловещего колокольчика. С тоской и волнением прислушиваясь к нему, бургомистр спешит раздеться, лечь...». Но в темноте звуки становятся явственнее, громче и тревожнее. Начинается «слуховая галлюцинация» — целая симфония звуков, «в которой перемешивается веселое пение, музыка, незаметно переходящая из свадебной песни в погребальный мотив; веселые голоса и возгласы молодых, перемешивающиеся с мрачными загробными голосами пьяниц; звон кружек и посуды, временами напоминающий церковный колокол. И через все звуки, точно лейтмотив симфонии, пронизывается, то мучительно и назойливо, то победоносно и угрожающе, зловещий колокольчик» **.

Далее идет сцена кошмарного бреда Матиса. В ней также немаловажную роль играют шумы: тот же колокольчик, звон золотых монет и возмущенный гул толпы. Убийца — бургомистр, это ясно. Его больной бред заканчивается смертью. Из-за сцены врываются веселые крики подвыпивших гостей. Крик переходит в недоуменный шепот — дверь в комнату заперта, и бургомистр не отвечает. Наконец дверь отперта — гости врываются на сцену. Хозяин мертв...

* К. С. Станиславский, *Моя жизнь в искусстве*, пр. 195—196.

** Там же, стр. 196—197.

Может показаться, что в подробной звуковой разработке спектакля очень уж сильно нагнетание тревоги и ужасов. Но ведь именно эту задачу ставил перед собой режиссер (по его собственному признанию).

В более поздние времена К. С. Станиславский, ставя пьесы Чехова и Горького, тоже много экспериментировал со звуком и находил очень яркие выразительные звуковые решения. О них еще будет идти речь.

Интересные звуковые решения нередки и в современном театре. Так, например, в подчеркнуто реалистическом спектакле «Гамлет» в постановке режиссера Питера Брука почти совсем не было музыки. Но шумы, вторгавшиеся в диалог (колокола, шумы моря, скрежет лебедек и т. д.), не только рисовали жизненный фон, но (и это главное) несли эмоциональную нагрузку.

Примеры из области звука в театре можно было бы продолжить. Сейчас же мы только напомним, казалось бы, незначительный, но примечательный факт: пионером «шумового оформления» наших фильмов был не кто иной, как Владимир Попов — старейший и популярнейший звукооформитель театра.

Важное и прочное место заняли шумы и на радио.

Нет, наверно, ни одной литературно-драматической композиции, в которую не были бы введены шумы.

Но как в театре, так и на радио зачастую нужно объяснить зрителю и слушателю смысл и источник того или иного звука, что и делают актеры или диктор. В кино такой посредник не нужен. Зритель сам видит, откуда исходит звук, и понимает его смысл.

В кино...

Таким образом, самые богатые возможности выразительного использования звука, шумов — конечно, у кино. И надо сказать, что крупнейшие деятели киноискусства понимали это давно, с тех пор как кинематограф, тогда еще немой, начал брать в свои руки и совершенствовать свое главное и очень сильное оружие — монтаж.

1925— 1926— 1927-е годы.

Не будем подробно останавливаться на тех принципиальных успехах, которых достигло советское кино в эти

16

годы. О них уже много сказано как в нашей, так и в зарубежной кинолитературе. Отметим только одну особенность лучших фильмов тех лет — звук.

Звук в немом кино? Да, именно так. Не музыка, сопровождавшая демонстрацию фильмов в некоторых кинотеатрах, а те же самые звуковые образы, введенные в монтажный строй. Такие режиссеры, как В. Пудовкин и С. Эйзенштейн, не забывали о звуковой стороне фильма. Вот как, например, добивался режиссер звучания немой ленты фильма «Стачка»: «Две пленки будущего — изображение и фонограмму — здесь подменяла двойная экспозиция. На одной было уходящее в далекую глубину белое пятно пруда у подножия холма. От него из глубины вверх на аппарат шли группы гуляющих с гармошкой. Во второй экспозиции, ритмически окаймляя пейзаж, двигались блестящие полосы — освещенные ребра мехов громадной гармошки, снятой во весь экран. Своим движением и игрою взаимного расположения под разными углами они давали полное ощущение движения мелодии, вторящей самой сцене...»*.

В другом фильме С. Эйзенштейна — «Октябрь» (1927)—звуковых композиций, переданных средствами пластических построений, было еще больше. Показанные

с нижней точки неестественно крупные колеса пулеметов, катящиеся по первому плану, давали толчок к звуковой ассоциации — слышался грохот ввозимых в Смольный пулеметов... Система сменяющихся и замедляющихся в своем движении «ирис»-диафрагм, раскрывающих и закрывающих дворцовые залы, передавала эхо залпа «Авроры», прокатывающееся по анфиладе комнат Зимнего. Блики на дрожащем хрустале люстр вызывали ощущение звенящего в ответ на залп стекла.

Такое пластически звуковое решение эпизодов фильма делало их, правда, несколько вычурными, тяжеловатыми. И надо сказать, что сам С. Эйзенштейн понимал это. Понимал и огромное преимущество такого кинематографа, в котором для создания звукового образа не нужно будет дополнительных кадров — их функцию возьмет на себя звуковая дорожка. А вспомните фильм «Мать» (1926) В. Пудовкина! Точно найденный ракурс в кадре, выверенный монтаж передавали звучание заводского

*С. М. Эйзенштейн, Избранные статьи, М., «Искусство», 1956, стр. 306.

!7

гудка и маятника часов, грохот и звон льдин, уныло капаящую из крана воду.

Разве не говорят все эти примеры о том, что забота о звуковых образах была внутренней потребностью лучших режиссеров нашего кино. «Так за много лет до разрешения технической проблемы звукового кинематографа внутри его немого предшественника уже билась тоска по звуку: немой кинематограф рвался к звуку, к эффекту звука, к звуковому образу...»*.

Но вместе с тем к приближающейся эре звукового кино не все отнеслись одинаково. Были и такие, которые совершенно не принимали звука, видя в нем гибель кинематографа.

«Круг обслуживания кинематографа говорящего суживается — он будет обслуживать только ту страну, на языке которой говорит.

Говорящий кино крайне затрудняет монтаж, без которого кино уже не кино, а лишь бледная копия театра. Говорящий кино не нужен» **.

Более примитивные поборники такой точки зрения рисовали и печатали в газетах и журналах карикатуры на звук. Была, например, такая карикатура: на сидящего в комнате человека обрушилось радио, телефон, кошачий писк и орущий экран. Человек в ужасе хватается за голову...

Рифмовались фельетоны:

Молчанье рушится экрана.

V будет слушать очень странно,

Как, крупным планом, подал глас

Прыгун божественный Дуглас ***.

Другие писали о звуке с восторгом, они видели в нем новый арсенал киноискусства.

«Тональная фильма... откроет нам целый мир акустики, голоса вещей и тайную речь предметов и природы...

От рева пожаров, грохота заводов до монотонной песни осеннего дождя... Чуткие лирики — поэты охотно описывали эти, полные содержания, голоса природы и вещей.

Теперь мы должны их подлинно услышать...»****.

* С. М. Эйзенштейн, Избранные статьи, стр. 307.

** «Киногазета», 1 апреля 1924 г.

*** «Киногазета», 1 января 1929 г. Имеется в виду киноактер Дуглас Фербенкс.

**** Сб. «Звуковое кино», изд. «Рабнс», 1930, стр. 90 (но ту же мысль автор этих строк Б. Балаш излагал еще в 1928 г.).

18

Мнения были разные. Много и горячо спорили. Но следует отметить, что все (как практики, так и теоретики кино) были против избытка речи, диалогов. Не надо смешивать звуковое кино с говорящим. «Говорящее кино» — пошлятина, которой нужно помешать попасть на экран». Так говорил Г. Александров на диспуте в московской АРРК в 1929 году.

Подобное писалось и в украинском кинематографическом журнале. «Никто не требует слов от балета — балет превратился бы в свою противоположность. Не будет ли того же самого с кино, которое начнет разговаривать?.. Диалог, если ввести его в кино, будет звучать неправдоподобно» *.

Враждебно относились к введению речи и многие прогрессивные кинематографисты Европы и Америки (Рене Клер, Ч. Чаплин и другие). Такое отношение нетрудно понять.

Стремление сделать кино звуковым насчитывает

столько же лет, сколько и сам кинематограф. Фонограф Эдисона, например, даже старше кинетоскопа. Но нельзя забывать, что кино, более чем какое-либо другое искусство, связано с техникой. И если техника дала прежде всего толчок развитию изобразительной его стороны, то, естественно, и творческие поиски кинематографистов были направлены в эту сторону. Поиски были успешными.

И вот в дни расцвета немого кино (Великого немого!) явился некогда ожидаемый, но в то время уже не очень желанный гость — звук. Гость, прямо надо сказать, оказался далеко не скромным. Он сразу же начал хозяйничать сам и делал это довольно-таки отчаянно, не считаясь с обычаями прежнего владыки. Такое вторжение звука, конечно, не могло не вызвать неприязни. Даже у тех людей, которые о нем мечтали. Очень уж не соответствовало это варварское вторжение давним мечтам о звуке, который, казалось, поможет обогатить немой кинематограф, но уж никак не будет подавлять его. В самом деле, ведь никто не принимал звук за основу фильма, а тем более — речь за главное в этой основе.

Так относились к звуку в 1924—1928 годы, когда звук появился на пороге кинематографа. Что же случилось потом?

Журн. «Шно», 1927, № 4.

Как сбывались и утрачивались мечты
Первые звучащие фильмы появились в 1926—1927 годах. Премьера первого полнометражного фильма братьев Уорнер «Дон-Жуан» состоялась в 1926 году. Фильм был создан по методу «Вайтафон» (сочетание изображения с грамзаписью музыки).

А через год теми же братьями Уорнер был сделан фильм «Певец джаза», в котором уже использовались диалоги и синхронно снятые музыкальные и вокальные номера. Его сюжет был, по существу, подчинен этим компонентам.

«Певец джаза» принес влачившей до этого нищенское существование фирме «Уорнер Бразерс» огромный по тому времени доход в 3,5 миллиона долларов. Следующий, снова музыкальный, фильм, «Поющий глупец», перекрыл этот рекорд. В Голливуде началась погоня за патентами на аппараты «говорящий фильм». Оснащалась фирма Уильяма Фокса. С ней состязалась кинокомпания Рокфеллеров.

Развернул деятельность немецкий «Тобис-фильм».

В Англии снимался «Шантаж» Хичкока. Зрители заполняли залы кинотеатров, дивясь на новое чудо кино. Можно было не только видеть, как поет или говорит на полотне экрана актер, можно было слышать, о чем он говорит. Причем слова точно совпадали с артикуляцией его губ! Так же как на заре кинематографа зрителям были интересны сами по себе живые картины, движущиеся на белом полотне, так и теперь чудом было то, что это полотно звучит и звук совпадает с действием. «Естественно, что продюсеры эксплуатировали это любопытство зрителей до конца. Звук применялся без разбора и по возможности подчеркнуто синхронно с изображением, а так как синхронность эффектнее всего демонстрируется в разговорных кадрах, то «стопроцентно разговорные» фильмы стали самыми популярными» *.

Одним из замечательных достижений Великого немого был монтаж эпизодов, сцен, кадров. Вторжение и засыле синхронных диалогов, песен и музыки грозило культуре монтажа. «Стопроцентно разговорные» фильмы фактически возвращали кино к первобытному его состоянию.

* Э. Л и н д г р е П, Искусство кино, М., Изд-но иностранной литературы, 1956, стр. 106.

20

По существу, они повторяли (только с добавлением речи) те «театральные» кинопостановки, какими были фильмы первых лет кинематографа. Таким образом, «стопроцентно разговорные» фильмы с точки зрения искусства {не говорим о технике} явились не прогрессом, а регрессом. «Это возрождение словесных штампов, этот возврат к рабской зависимости от слова... вот опасность, к которой нас может привести великолепное само по себе изобретение, но могущее стать губительным по своим последствиям» *, — писал Рене Клер. Был ли такой вывод заблуждением ряда талантливых людей? Думаем, что нет. В пылу полемики употреблялись, конечно, излишне резкие выражения. Но суть споров тех лет заслуживает внимания: звук как повторение зрительного образа, звук как сплошная синхронность не нужен. «К тому же преимущества, которые давала синхронность за счет утраты кинематографической выразительности, оказались ничтожными. В немом фильме можно показать лающую собаку. Если добавить сюда звук ее лая, то реалистичность кадра несколько усилится, но это ничего не прибавит к

тому, что мы уже видели, и не делает образ более выразительным...»**.

Так пишет в наше время видный английский киновед Э. Линдгрэн. Ясно, что он представляет себе и другой, отличный от иллюстративного сопровождения зрительного ряда... путь использования звука и развития звукового кино в целом. Но, не найдя примера интересного, творческого решения проблем звука в фильмах, он обращается к... Л. Толстому и Ч. Диккенсу. Упомянув о спорах сторонников монтажного кинематографа со «стопроцентно разговорными» фильмами, Линдгрэн не говорит о том, как разрешить эти споры. А они разрешились. И на бумаге и в практике нашего кино 30-х годов.

Первые наши звуковые фильмы начали делать в 1928—1929 годах.

Дело велось с поразительным энтузиазмом (особенно со стороны технической) и широким размахом. В Москве экспериментировал инженер П. Тагер, в Ленинграде — группа А. Шорина. Организовались экспериментальные группы на кинофабриках ВУФКУ в Киеве, в Белгоскино.

* Рене Клер, Размышления о киноискусстве, М., «Искусство», 1958, стр. 132.

** Э. Линдгрэн, Искусство кино, стр. 107.

Было запущено в производство несколько фильмов. «План великих работ» («Пятилетка»)режиссер А. Ром, звукооператор А. Шорин — и «Симфония Донбасса» Дзэнги Вертова.

На московской фабрике «Межрабпомфильм» с группой Всеволода Пудовкина (фильм «Простой случай») соревновалась группа молодого Николая Экка (фильм «Путевка в жизнь»). Оборудовался новый звуковой кинотеатр. И вот в середине 1930 года на его экране стала демонстрироваться первая советская звуковая кинопрограмма. Она открывалась речью А. В. Луначарского о значении звукового кино, затем шел большой (как по размеру, так и по охвату событий) документальный фильм «План великих работ».

Этот фильм делался без опыта предшественников, на несовершенной технической базе и в очень короткий срок. Он был смонтирован в основном из снятого для других фильмов документального материала. Но и в нем, несмотря на ряд неудач, «загибов», перенасыщенность шумами, было много для того времени нового и интересного. Особенно в кинематографическом использовании звука.

В частности, смещение речи говорящего в кадре человека на другие кадры (видим не того, кто говорит, а слушающих). Интересным и принципиально новым был эпизод радиопереклички городов и заводов. «Говорит» Сибирь, ей «отвечает» Туркестан. Путиловский завод «разговаривает» с иваново-вознесенскими фабриками и т. п. Хорошо была сделана шумовая канва. Индустриальная атмосфера создавалась не пассивной записью натурального звучания машин, а шумоимитацией, созданной музыкальными инструментами. Такое звукоподражание было органической частью музыки.

Так, уже с первых дней своего роста и развития советское звуковое кино пошло по иному пути, чем зарубежное. Это был путь творческих поисков, которые, однако, не зачеркивали основных достижений немого кино. Вместе с тем многие мастера и теоретики нашего кинематографа видели в тонфильме совершенно новый вид искусства. То, что при первых его шагах он механически перенимал приемы других видов искусств (в частности, театрального), вызывало тревогу. Чуждым для тонфильма оказались и навыки немого кино. Стремление сохранить зрительные пластические образы в качестве основного элемента построения фильма не считалось правомерным.

22

Ошибочным считали сведение роли звука только к синхронному сопровождению происходящего в кадре. Не представляли также и монтаж звукового фильма, как монтаж немых кадров.

«Звуковое кино — это совершенно новый вид искусства, принципиально отличный и от кино и от театра...»* — писал один из первых теоретиков звукового кинематографа, режиссер А. Андриевский.

Звук был нужен нашему кинематографу не как разрядка кризиса введением эффектного аттракциона, а как новое выразительное средство огромной силы. И выходило наше кино на эту дорогу не случайно, не стихийно, а вполне сознательно.

«Очевидно для всех и каждого — звук как аттракцион балаганного порядка, как диковинка... в советском кино себе места "не найдет. Наступление театральной пещеры джаз-банда должно быть отбито» **.

Таково было мнение режиссера «левого» направления,

одного из основателей ФЭКС, Леонида Трауберга. С несколько других позиций подходил к вопросам звука режиссер другого направления, Абрам Роом: «Я уверен, что точная синхронизация звуков в нашей тонфильме за редким исключением — как правило и как принципиальная установка — не будет иметь применения»***.

Но вывод он делал примерно тот же: «То, что под названием тонфильмы крутится и прокатывается в Европе и Америке, ничего общего не имеет с тем новым видом киноленты, который получится из органического соединения основных элементов кино, изображения и звука»****.

Не салонные разговоры и джазовые песенки, а многозвучное биение жизни несло наше кино. И звучало оно не под сурдинку, а во весь голос. И что еще примечательно: наше звуковое кино, делая свои первые шаги, не обращалось, за редким исключением, к экранизациям популярных произведений. Многоголосый оркестр современной жизни звучал с наших экранов. Причем так называемые «шумы» играли зачастую первую скрипку.

Вспомните лучшие и даже средние фильмы первых пяти-*

* А, Андриевский, Построение тонфильма, М., ГИХЛ 1931, стр. 6.

** Газ. «Кино», Ленинград, 7 ноября 1929 г.

*** «Киногазета», Москва, 27 августа 1929 г.

**** Там же.

семи лет звукового кино. Разве бедны они яркими «шумовыми» образами? И разве похожи они на те фильмы стопроцентной синхронности, о которых с такой нелюбовью пишет Э. Линдгрэн?

Один из первых наших звуковых фильмов — «Путевка в жизнь» (1931)*. Никак нельзя сказать, что он страдает избытком диалогов или эффектностью синхронных кадров. В звуковой партитуре этого фильма есть место и точным образным шумам и выразительным паузам.

«Златые горы» (1931)**. В этом фильме сохранены лучшие черты немого кинематографа. Но вместе с тем в нем звук, шумы и шумовые композиции несут огромную драматургическую нагрузку.

Проследим линию одного из образов. Приехавшему из деревни на завод Петру хозяин подарил карманные часы с «музыкой». Радуетя Петр. Только вот какая досадная мелочь — крышка часов щелкает громко, пугая его. Постепенно он привыкает и к щелчку и к мелодии, издаваемой часами. Ему приятно слышать даже их тиканье (оно слышно и тогда, когда часы лежат в кармане). Но вот Петр стал предателем. Он покушается на жизнь одного из своих товарищей. И то же тиканье часов пугает Петра и напоминает о тех, ради кого он чуть не убил своего же друга, рабочего.

В следующем эпизоде с этими же часами играет ребенок. Тиканье часов приводит его в восторг, а Петра в страх и отчаяние. И, наконец, тиканье и «музыка» часов начинают вызывать у него злобу и протест против хозяев, сунувших ему эту подачку.

«Одна» (1931)***. Все начало фильма (первые две части) построено на разноголосых шумах улицы и квартиры и на предельно простом дуэте мужского и женского голосов. Ни одного синхронного кадра. И в то же время именно звуковая сторона фильма несет главную нагрузку (как сюжетную, так и эмоциональную).

Мы упомянули только о трех фильмах. Примеров можно было бы привести сколько угодно, почти из каж-

* Режиссер Н. Экк, звукооператор Е. Нестеров.

** Режиссер С. Юткевич, звукорежиссер Л. Арнштам, звукооператоры И. Волк, И. Дмитриев.

*** Сценарий и режиссура Г. Козинцева и Л. Трауберга, композитор Д. Шостакович, звукорежиссер Л. Арнштам, звукооператор И. Волк.

24

дого нашего фильма тех лет. Образно-звуковое решение этих фильмов было продиктовано не только своеобразием таланта их режиссеров, звукооператоров или звукооформителей. Нет, в этом была закономерность. И одна из ее главных причин в том, что переход к звуку в нашем кино был творчески подготовлен. Поэтому, приобретя «звуковую дорожку», создатели наших фильмов отнеслись к ней не как к новому аттракциону, а как к сильнейшему художественному средству. И как всякое сильное средство, звук был использован экономно.

В этих фильмах и изображение, и диалог, и шумы, и музыка были полноправными хозяевами. Все они поочередно брали на себя главную образную нагрузку того или иного эпизода. В них практически воплощалось то, о чем мечтали прогрессивные кинематографисты Запада.

«Именно чередование зрительного образа и звука, а не их одновременное использование, — писал Рене Клер, — позволяют создать лучшие эффекты говорящего и звукового кино»*.

Большой эмоциональной силы в наших фильмах достигали эпизоды, в которых основным компонентом был наш главный герой — звук. Приведем еще несколько примеров.

Руками бывших воров и беспризорников построена железная дорога. Сегодня торжественный день — идет первый поезд. Его ждет толпа молодых строителей — собралась вся колония. Состояние у всех возбужденное, радостное. Поезд почему-то опаздывает. Но вот толпа утихла — из-за деревьев появился дымок. И снова мы видим толпу строителей. Вдали прогудел паровоз. Гудок все громче и тревожнее. Беспокойство на лице Сергеева, тревога в толпе. Приближается паровоз — на нем тело Мустафы, бывшего вора, ставшего лучшим строителем. Тревожные и печальные гудки паровоза подхватили заводы и фабрики — траурная переключка гудков разной тональности и тембров.

Этот большой эпизод из фильма «Путевка в жизнь» идет без слов и музыки. Только изображение и шумы. И неизвестно еще, что здесь важнее. Во всяком случае, в эмоциональном отношении шумы здесь действуют сильнее изображения.

*Рене Клер, Размышления о киноискусстве, стр. 128.

А вспомните такой незаслуженно забытый фильм, как «Дела и люди» (1932) *. Начало фильма: стучат колеса поезда, и в этот стук вплетается очень темповая джазовая музыка. В вагоне, глядя в окно, стоит человек в броском европейском костюме. Человек открыл окно — вместе с шумами поезда влетели «козлячьи» крики рожков стрелочников,

Специфичность этих звуков, их контраст с джазовой музыкой очень точно говорят о стране, по которой едет человек. Хотя этой страны, молодой Советской России, ни герой, ни зритель еще не видят.

Вот он (это американский специалист) прибыл на одно из наших крупнейших строителей. Его знакомят с начальником участка Захаровым. Американец (он должен начать работать на соседнем участке) показывает «класс» работы. А потом предлагает советскому коллеге сделать то же самое... Как ответит Захаров, не владеющий техникой и в то же время боящийся уронить достоинство советского человека? Его чувства, его волнение трудно передать словами. Да и нельзя о них сейчас говорить... В этом эпизоде и нет слов. Есть великолепно ритмически сделанная гамма шумов. Она точно передает сложную гамму чувств «припертого к стенке» Захарова. Сначала слышится целая симфония крановых гудков. Потом, по мере того как сосредоточивается внимание Захарова, сужается и круг шумов. Нарастает темп насоса-вibrатора. Быстрее бежит по стройплощадке паровозик. Словно чечетку, выбивают месящие цементный раствор ноги рабочих. И вдруг звуковой ритм резко сменился: протяжно и жалобно заскрипела лебедка. Уныло скребутся рычаги. Пищит вырывающийся из крана пар. И снова заметался поршень паровозика. Громче звучит вплетающаяся в шумы музыка. Как же все-таки ответит американцу Захаров? Вопросом звучат те же гудки: «ту-ту-ту». Ответ предельно короток и прост: «Я не умею». Но после этой психологически выверенной звуковой гаммы (которая сделана на, казалось бы, очень неблагодарном для раскрытия чувств человека материале — на шумах машин) ясно, как трудно и мучительно шел к этому ответу человек.

* Автор сценария и постановщик А. Мачерет, звукооператор Н. Тимарцев, звуковое оформление В. Попова.

И еще эпизод из фильма «Мертвый дом» (1932) *, совершенно иного по теме и по форме. По утреннему Петербургу идет Достоевский (артист Н. Хмелев). Гулки шаги редких прохожих, откуда-то издали — звон колоколов. Но вот в эти шаги все громче и настойчивее врывается барабанный бой. Из переулка стала видна площадь. На площади — коридор из солдат. По коридору под ударами шпицрутенов волочат человека. Бьют шпицрутены, бьет барабан. Достоевский отвернулся, заткнул уши. На мгновение тишина и — снова бой барабана. Уходит от площади, зажав уши, Достоевский, но не смолкает барабан. Наоборот, чем быстрее он идет, тем громче барабанный бой.

Эпизодов, построенных на звуке, в лучших и даже средних советских фильмах 30-х годов было много. И было это не так давно. На последних страницах наших газет и журналов, на фасадах кинотеатров афиши: «Смотрите и слушайте! Новый звуковой фильм...» «Слушайте!» — радовался юный кинематограф.

Что же случилось потом?

Потом постепенно, но очень упрямо звуковые дорож-

ки фильмов заполнила речь действующих лиц — диалог.

«Слова и слова — огнесловая лава!»

Мы ни в какой степени не хотим умалять успехов кино 40—50-х годов. Но нельзя не заметить, что яркие звуковые и звукозрительные образы становились в эти годы все более редкими гостями экрана. Слово стало главным и чуть ли не единственным средством передачи идейно-эмоционального содержания.

Почему же так укрепилось господство диалога? Вопрос очень сложный. Сколько-нибудь полно ответить на него мы не в силах. Но и обходить его молчанием, игнорировать тоже не можем. Ведь диалог лежит на той же звуковой дорожке, что и предмет нашего разговора — шум. Обратимся за ответом к четырем авторитетным кинематографистам.

Трое из них — советские кинорежиссеры В. Пудовкин, С. Эйзенштейн и Г. Александров. Вот как отвечали они на наш вопрос еще на заре звукового кино:

«Наиболее вероятно, что использование звука пойдет по линии наименьшего сопротивления. Первый период

* Режиссер В. Федоров, сценарий В. Шкловского, звукооператор С. Вахмистров.

(период сенсации. — Ю. З.) не страшен, он скоро пройдет. Страшно (второй период. — Ю. З.) автоматическое использование кино для «высоко культурных драм» и прочих «сфотографированных» представлений театрального порядка» *.

А вот что пишет по этому поводу четверть века спустя английский критик Э. Линдгрэн: «...поскольку экранизации пьес считаются легким и прибыльным делом и поскольку малоквалифицированным сценаристам легче писать в литературной форме, чем пользоваться зрительными (и звуковыми! — Ю. З.) образами, многие фильмы и выполнены главным образом средствами диалога; в киностудиях еще продолжает жить дух «стопроцентно разговорного кино» **.

В самом деле, в диалоге можно рассказать и объяснить все. Значительно труднее найти идентичный, но всегда более яркий в кино зрительный или звуковой образ. Бывает зачастую и в наших сценариях так. Автор захотел изобразить положительного героя и пишет — этот человек хорош. Потому что сам человек говорит или о нем говорят хорошие слова. А этот плох. Потому что он плохо говорит о своей работе, о друзьях, о женщинах и о прочем, достойном хороших слов. Или, наоборот, маскирует в словах свое истинное лицо.

Спора нет — слово играет большую роль в нашей жизни. Но нельзя не согласиться с поговоркой: «О человеке судят по его поступкам». Вы скажете, что и поступки есть: герой горячо любит труд, поднимает целину или выращивает племенной скот. Верно, о таких поступках сценаристы пишут часто. Но как? Либо в пространным диалоге, либо в стандартных изобразительных решениях. Очень известное чувство — радость. Но часто в сценариях и в фильмах радость выражают просто словами, спокойными или эмоциональными, но словами. Труднее вспомнить фильм, в котором радость героя передается, например, через ликующую природу.

А ведь выражение чувств человека в образах природы, в зрительном или звуковом пейзаже не только возможно, но и очень действенно и близко зрителю.

Итак, перенос всей смысловой нагрузки и эмоциональ-

* В. Пудовкин, С. Эйзенштейн и Г. Александров, Будущее звуковой фильмы. — «Советский экран», 1928, № 32.

** Э. Линдгрэн, Искусство кино, стр. 113.

28

ной па диалог (то есть, в конечном счете, на актера) — наиболее легкий путь для сценариста и режиссера. Легкий, но не наиболее верный и выразительный метод в художественном решении темы.

Смеем утверждать, что этот метод рождается не в новаторских поисках, а скорее всего из творческой лености авторов сценариев и режиссеров.

Если вам дороги интересы искусства кино — поменьше диалога, поменьше речей. Даже на звуковой дорожке слово не должно царствовать безраздельно. Оно обязано уступить место и шумам, и музыке, и паузе.

Особенно шумам. Хотя бы потому, что это сильное художественное средство слабее всего используется в современных фильмах.

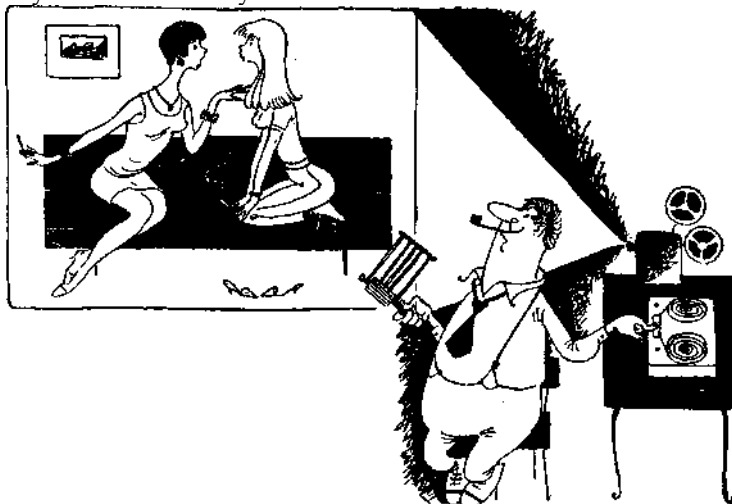
В неимоверно тяжелых условиях делались фильмы первых лет нашего звукового кино. Не было приличного технического оснащения, не было и избытка времени. Но сколько творческого горения было у создателей этих фильмов! В работе над каждым фильмом проводилась

масса экспериментов. Каким должен быть звук: натуральным или созданным искусственно? Как вводить его, чтоб он не мешал, а помогал в создании образов людей и в монтаже сцен? Сценаристы и режиссеры искали наиболее выразительные шумы и придумывали, как интереснее вплести их в образный строй фильма.

Горячо работали, горячо спорили. На страницах газет и журналов печатались статьи о звуке, в АРПК созывались конференции, на кинофабриках организовывались учебно-экспериментальные группы.

Можно было бы предположить, что теперь звук не является проблемой и о нем незачем думать. Но это предположение, как уже говорилось, неправильное. Проблем в звуковом решении фильмов множество.

И сейчас нужны смелые поиски и эксперименты.



Звучание и слышание

Так что же такое звук?

Какова его физическая природа? Как и где он рождается? Долго ли живет и почему умирает? Какую роль играет звук в жизни человека?

Последний вопрос наиболее близок вопросам звукового образа в художественном произведении. Поэтому, говоря о звуке как о явлении физическом, мы постоянно будем обращаться к восприятию звука человеком и напоминать о его значении в жизни.

Из элементарной физики известно, что основа звука — порождаемые физическим телом волны-колебания, распространяющиеся в гой или иной среде. Энергия звуковых колебаний обусловлена упругостью тел. Но не все свободные колебания предметов воспринимаются нами как звук.

Каждый из наших органов чувств имеет свои пределы чувствительности. Ограничены возможности зрения

и осязания, ограничен вкус. Попробуйте бросить в стакан воды крупицу соли. Соленость воды не будет ощутимой. Только после добавления еще нескольких крупиц вы почувствуете солоноватость воды. То же происходит и со звуком. По воздуху распространяется масса звуковых колебаний, но слышны только те, энергия которых достаточно сильна для того, чтобы прогнуть барабанную перепонку уха и передать полученное раздражение в мозг.

С другой стороны, слишком громкий звук (например, громкий пушечный выстрел) способен причинить физическую боль и даже пробить барабанную перепонку уха. Слышимый нами объем звучания — от легчайшего шороха или шепота (нижний порог слышания) до мощного орудийного выстрела (верхний, или болевой, порог) — именуется динамическим диапазоном.

Но существует еще так называемый частотный диапазон. Это означает, что и при условии оптимальной громкости звука мы услышим его лишь в том случае, если он лежит в границах примерно от 20 колебаний в секунду до 20 тысяч. Для наглядности напомним: самый низкий звук на рояле — это тон с частотой 28 колебаний струны в секунду. А самый высокий — около 4 тысяч. Ниже 20 колебаний (инфразвук) и выше 20 тысяч колебаний в секунду (ультразвук) человеческое ухо уже не воспринимает.

Мир плотно населен звуками. Человек вместе с первыми шагами в познании природы учился различать населяющие ее звуковые колебания. Эта «наука» и была, собственно, одним из путей к познанию мира.

Органы слуха должны были совершенствоваться, ибо сведения, получаемые с их помощью, очень важны. Иногда они даже решают вопросы жизни и смерти.

Представьте себе нашего сравнительно недалекого предка, живущего охотой в девственных лесах. Разве мог он без органов слуха и без знания звуков природы выслеживать дичь? Не услышав крадущихся шагов хищника, человек мог быть легко растерзан им.

Сама жизнь вынуждала устанавливать ассоциативные связи между видимым и слышимым. Росло и продолжает расти число предметов, издающих звук. Ведь не за тем же создает сам человек предметы и вещи, чтоб они были неподвижно мертвы и бесполезны. Движение же их чаще всего сопровождается звуковыми колебаниями. Значит, с

рождением новых предметов рождаются и новые звуки.

А вместе с ними и новые ассоциативные связи.

Звуковое образование человека продолжается.

Звуковая жизнь предметов и веществ весьма разно-

образна. В разных состояниях они звучат по-разному.

Вода, например, звучит и как твердое тело (звон льдины), и как жидкое (плеск воды, шум дождя и т. д.), и как газ (свист или шипение пара).

Несколько слов о том, как передается и воспринимается звук.

Известно, что главной (для человека) средой распространения звуковых волн является воздух. Воздухом окутана наша планета. Леса, поля, горы, городские квартиры и цеха заводов, улицы и зрительные залы. Почти для всего живого на Земле воздух служит главным передатчиком звука. Скорость его движения в этой среде 340 метров в секунду.

Воздух наполнен огромным количеством звуков, но всегда оставляет место для новых. Это прекрасное свойство приносит людям в некоторых случаях и неприятности. Плотная заполненная транспортом и пешеходами улица излишне шумна. Чересчур шумный цех завода мешает людям, в нем работающим. Гул авиационного мотора неприятен пассажирам и т. д. Существуют даже специальные учреждения по борьбе с вредными шумами.

И вместе с тем есть одна особенность в жизни звуковых волн — их способность рассеиваться, терять часть энергии при прохождении через любое тело — среду. Это поглощение энергии звуковых колебаний называется абсорбцией звука. Степень поглощения звука зависит в основном от плотности среды, в которой он движется, и от длины его звуковой волны. В тумане, например, звуковые колебания затухают быстрее, чем в прозрачном, чистом воздухе. Причем раньше других гаснут короткие волны. А так как короткие волны присущи высоким тонам, то их исчезновение влечет за собой глухое, тусклое звучание — вспомните, как глухо звучит далекий голос в тумане. Высота звучания зависит от частоты колебаний. Чем больше относительная частота колебаний, тем выше и ярче звук.

Возьмем простые житейские примеры. Чем быстрее мы разрываем, например, коленкорковую ткань, тем более высокий звук она издает. Чем быстрее вращается патефонная пластинка, тем выше («тоньше») она звучит.

32

Сильно натянутая струна издает звук более высокий, чем слабо натянутая. Удаляясь от главной улицы в переулки, можно заметить, что шум не просто исчезает, а сначала становится глуше, то есть пропадают высокие тона (частоты). Поэтому, например, иногда мы слышим вдалеке духовой оркестр, но не улавливаем мелодии, доносятся лишь басовые звуки (труба, большой барабан), а мелодия, исполняемая в верхнем регистре, оказывается как бы «срезанной».

Всем известно, что поставленная на пути света непрозрачная преграда (щит, стенка, экран и т. п.) не позволяет видеть его с другой стороны преграды. Свет не может обойти эту преграду, а звук обходит. Не пробивает, а именно обходит. Для звука и самая прочная преграда не помеха. Даже заключенный в коробку комнаты звук проникает наружу. Чтоб оградить его, нужны стены из специальных материалов, например войлока, пробковых опилок или других веществ, которые состоят из не-

больших крупинок с прослойками воздуха.

Полную же изоляцию может дать только безвоздушное пространство. Так, электрический звонок, заключенный в колбу, из которой выкачан воздух, не слышен даже на расстоянии полуметра. Относительно большая длина звуковых волн приводит к ряду особых явлений.

Вслушайтесь, например, в звучание сирены пожарной машины или «скорой помощи», проносимой мимо вас на большой скорости. Вы обязательно обнаружите, что звук сирены, приближаясь, как бы повышается, а как только машина поравнялась с вами и начала удаляться, звук сирены ощутимо понижается. По высоте звука можно судить о скорости, с которой идет автомашина. Так, кстати говоря, и делают некоторые орудовцы — регулировщики движения.

Кажущееся изменение высоты звука происходит потому, что скорость движения машины (и сирены) вызывает в первом случае как бы подталкивание звуковых волн друг другом, ускорение их движения, а во втором — как бы «растягивание» этих же волн, их замедление за счет быстрого удаления источника звука. Это явление (кажущееся повышение и понижение звука за счет быстрого перемещения источника звука относительно слушателя) называется эффектом Доплера. Им часто пользуются и в театре и в кино, например, имитируя проносимый поезд (с гудком).

Следует еще упомянуть такие акустические явления, как резонанс, эхо и реверберация.

Принцип резонанса использован почти во всех музыкальных инструментах. Без резонанса не существует ни один радиоприемник. Без резонирующей барабанной перепонки мы бы не слышали ни голоса человека, ни стрекота кузнечиков. И сам голос немислим без резонансного аппарата. А у домашних и полевых сверчков, например, есть даже свои «смычки» и «деки». Цикадам резонирующей поверхностью служит собственное растягивающееся брюшко. Известны насекомые с настолько приятным резонирующим звучанием, что их специально разводят.

Пусть извинит нас читатель за невольное сопоставление: человек, не имеющий сильного голоса (то есть хороших резонаторов в своем звуковом аппарате), охотно пользуется случайно найденной резонирующей средой. Всякий замечал, как хорошо звучит его голос в пустом, но не создающем эха помещении.

Давно была замечена способность звуковых волн, достигнув какого-либо препятствия, отражаться от него и возвращаться к их источнику. Это известно всем явление — эхо. Чаще всего оно сохраняет тональность звука, изменяя его тембр и силу. Иногда, правда, эхо на октаву выше самого звука. Происходит это потому, что возвращается не главный тон, а один из обертонов. Таково, например, отражение звука сосновым лесом. Тонкая хвоя пропускает длинные волны и не пропускает короткие, и до нас доносится эхо более высокого тона, чем сам звук. Эхо — это один из частных случаев явления реверберации. Наиболее известный пример этого явления — та «гулкость звучания», которая заметна во многих больших помещениях (пустые залы, соборы, планетарии и т. п.).

Искусственно создаваемый эффект реверберации довольно часто применяется в фильмах.

В декорации снят эпизод, действие которого происходит в большом зале. Одновременно записаны голоса. Естественно, никакой гулкости нет — на всех студиях стараются сделать так, чтобы в павильонах не было искажений звука. Уже потом речевая, а если нужно, и музыкальная фонограммы в реверберационном устройстве приобретают гулкость звучания.

Можно смонтировать эпизод из кадров, в которых не видно, где происходит действие. Только за счет «гулко-

34 сти» — реверберации звука — будет ясно, что действие происходит в большом пустом помещении.

Но кроме функций передатчика, гасителя и участника эффектов резонанса, эха и реверберации звука воздух имеет еще одно свойство: приведенный в движение, он звучит сам, и это звучание мы часто называем «шумом ветра». Сила и тональность этого шума зависят от скорости ветра и от фактуры и размеров предметов, на которые он «натывается» или мимо которых проходит.

Но нередко так называемый «шум ветра» — это звуки, издаваемые колеблемыми ветром предметами. От ветра звенят телеграфные провода и шелестят листья деревьев, шуршит песок и завывает печная труба.

Таковы общие черты физической природы звука. Но существуют и психологические или психотехнические факторы восприятия звука. Они связаны с привычками и воспитанием людей. Каждое движение живого существа, предмета и тела вызывает звук — шорох, шелест, скрип,

стук и т. д. Мы привыкаем к этим звукам и зачастую перестаем замечать их. Так, порой человек не слышит, что рядом с ним тикают часы, шумит море или грохочет трамвай. Он «пропускает мимо ушей» даже более сильные и тревожные звуки: известно, что «привычными», а потому и незамечаемыми могут стать и артиллерийская канонада, и вой сирены, и разрывы снарядов. Бывает даже так, что человек может под аккомпанемент этих звуков спать, а просыпается от внезапно наступившей тишины. Наше сознание интуитивно выделяет из массы доносящихся звуков только те, которые новы, необычны, интересны, важны для нас.

Не всякий, например, обратит внимание на то, как неровно шумит автомобильный мотор. Только опытный шофер заметит особенности этого шума. Ненатренированный слух воспринимает в работающем телеграфном аппарате общее звучание. Телеграфист же отчетливо различает и длину сигналов и пауз. А его сознание воспринимает уже не звуки, а буквы и слова. Во многих случаях мы хорошо слышим тихий звук даже тогда, когда он вплетается в сильнейший шум. Слабый звук не «тонет» не только потому, что он отличен по тембру, но и потому, что на него направлено слуховое внимание человека.

При всем этом нельзя сказать, что наш слух отлично «образован», Звуки богаты оттенками. Часто мы их не

различаем. А если даже замечаем некоторое отличие звука от привычного звучания, то не знаем, что это отличие означает. Множество же звуков большинству людей вообще неизвестно. Не случайно на заре звукового кино мечтали об акустическом воспитании зрителя-слушателя с помощью звучащего экрана. Не так уж наивны были эти мечты...

Несомненно, что слуховое (так же, как и зрительное) восприятие можно воспитывать, развивать. Этому могут служить обогащение слуховой памяти новыми звуками и установление новых звукозрительных ассоциативных связей.

Прямая связь слышимого звука с представлением о предмете, издающем этот звук, — важнейшая сторона слухового восприятия. Она присуща почти всем живым существам, населяющим нашу планету, — насекомым, птицам, животным и даже «молчаливым» рыбам. У человека она развита особенно многогранно. По звукам человек узнает различные существа и предметы, определяет их местонахождение, не видя их глазам. Слух помогает ночью найти дорогу. По характеру шагов, кашля, шумов, сопровождающих движение, мы не только определяем, кто находится в соседней комнате, но даже догадываемся, в каком состоянии и настроении находится этот «кто». Надо сказать, что такая ассоциативная звукозрительная связь имеет множество индивидуальных оттенков и отклонений.

Один и тот же шум штормового моря вызывает у разных людей и в разное время совершенно различные ассоциации, мысли и чувства. Первый, услышав его, вспомнит о рыбацкой шхуне, не вернувшейся на берег, второй — о друге, погибшем вот в такой же шторм, третий почему-то обрадуется, а четвертый просто не заметит этого громкого шума, зато услышит слабый писк комара, кружащегося около его лица. Различна целеустремленность слухового внимания. Различно и само восприятие звука. Оно зависит от тех событий и образов, связь с которыми наиболее интересует, волнует человека. Это свойство нашего слухового внимания дает возможность интереснейшего использования звука в литературе, в театре и особенно в кино.

В художественном произведении чаще всего важен звук не сам по себе, а то, как он воспринимается персонажами произведения или автором. Так, один и тот же

шум моря может звучать и тревожно, и радостно, и печально. Более того: в слуховом восприятии возможны полные смещения, при которых один звук может быть принят за другой. Стекающие с крыши струйки дождя могут казаться щебетом воробьев, легкий скрип рессор автомобиля — писком сусликов и т. д. Что и в каком виде воспринимает человек из окружающих его звуков зависит от свойств его слухового восприятия и от ситуации, в какой он находится. От ситуации в конечном счете зависит его физическое и душевное состояние (настроения, чувства и т. д.). Так бывает в жизни.

Как же все эти разнообразные свойства звука и слухового восприятия могут быть использованы в художественном произведении?

Мы уже говорили, что окружающий нас мир изобилует голосами одушевленной и неодушевленной природы. Но не всякий голос пригоден для выражения нужной мысли и создания художественного образа.

Попробуем «послушать» жизнь. Даже не выходя из комнаты. Обычная городская квартира на втором, третьем... двадцатом этаже. Обычный поздний вечер. Свет в комнате погашен. Чтобы не было душно, окно чуть приоткрыто. С улицы, откуда-то совсем издалека, доносятся обрывки какой-то мелодии — где-то танцуют. Вот проскрипели на повороте колеса трамвая. Прошуршали шины по асфальту, а через секунду — заскрежетали тормоза. Где-то на станции прокричали маневровые паровозы, один — солидно, другой — визгливо. Залаяла собака, ей ответила другая. Внизу хлопнула входная дверь, потом послышался ритмичный стук ботинок о ступеньки лестницы. Радиолоа смолкла. В тишине стал вдруг слышен сухой треск электросварки. Прозвенели о провода «башмаки» троллейбуса. А теперь щелкнул замок входной двери — это пришел сосед. Что-то он позднова-то — куранты-то на башне проббили двенадцать... Последние удары, правда, было услышать трудно — прогромычал грузовик. И еще раз прогремел трамвай. Тихо. Только где-то на заводе неутомимо ровно гудит какая-то машина. Скрипнула дверь в коридоре, зашумела вода — это сосед прошел в ванную. С вокзала донесся гулкий голос диктора, объявляющего о том, что через пять минут отходит поезд на Одессу. Тихо. Очень отчетливо простучали каблучки и более приглушенно — мужские ботинки. Их обладатели о чем-то говорят. Слов не разобрать, но

по тону голосов ясно, что они о чем-то спорят. В коридоре прошаркали тапочки и тихонько щелкнула дверь. И снова стал слышен приглушенный говор спорящих. Но вам надоело их слушать. Теперь ваше внимание остановилось на тикающих часах. Часы затихают — вы засыпаете. В этой записи только незначительная часть того, что слышно в городской квартире. Причем звуки записаны в стихийном порядке, так, как были однажды услышаны. Но и при такой записи уже «прощупывается сюжет». И несомненно видны обстоятельства, при которых он разворачивается. Ясно, например, что дело происходит в большом городе весной или летом: шуршат шины по асфальту, стучат женские каблочки... Зимой таких звуков не услышишь. Судя по всему, это жизнь нашего города. А если так, то мы обнаружим, что дело происходит не ранее 1955 года: с улицы не донеслось ни одного гудка автомашин! При более внимательном вслушивании и осмыслении слышимого можно, конечно, найти еще более конкретные приметы времени и среды. Мы нарочно взяли пример самого обычного восприятия самых обычных звуков. Но уже из этого простого примера ясно, насколько богата палитра звуков.

Почти каждый из этих звуков вызывает ту или иную мысль, ту или иную образную ассоциацию. Естественно, что отбор звуков для использования их в художественном произведении должен основываться на том, какую мысль, какие ассоциации должны они вызывать в каждом конкретном случае.

В связи с нашим примером представим себе такую ситуацию. Человек, находящийся вечером в комнате, только что проводил товарища с женой. Они поехали на вокзал. Сначала человеку было грустно, но затем он успокоился. И вдруг почему-то товарищ с женой вернулись. Вот и весь «сюжет». Посмотрим, какие звуки для него нужны и на каких звуках акцентирует свое внимание герой этого «сюжета».

1. Внизу хлопнула входная дверь — товарищ с женой вышли из дома.
2. Прошуршали шины легковой машины — они уехали.
3. Где-то на станции прокричали маневровые паровозы — ассоциация с тем, куда они уехали, — на вокзал.
4. Донеслась знакомая всем троице (герою «сюжета», товарищу и его жене) мелодия. Ее звуки воспринимаются человеком как грустные: уехали друзья.

38

5. С вокзала донесся гулкий голос диктора — отправился поезд.
6. Но в тишине у дома вдруг послышался звук знакомых каблучков и ботинок. Донеслись неразборчивые, но знакомые голоса. «Они вернулись. Почему?» — подумал человек.

Вот, собственно, и все звуки, на которые обратит внимание находящийся в подобной ситуации человек. Эти же звуки нужны будут в эпизоде художественного произведения с таким сюжетом. Все остальное будет лишним. И это лишнее не принесет пользы, скорее, — вред. Писатель ищет наиболее точное и образное слово, актер — жест и речевую интонацию, кинооператор — наиболее выразительные композиции и освещение. Создатели пьес и спектаклей, сценариев и кинокартин обязаны искать точный, яркий нестандартный звук и использовать его только тогда, когда он нужен для раскрытия замысла, развития сюжета, характеристики образа или, наконец,

для эмоциональной окраски эпизода. Истина проста и давно известна, но в практике как нашего, так и зарубежного кино ею часто пренебрегают.

Давайте посмотрим и послушаем обычную сцену в обычном современном фильме.

Что видно: человек открыл дверь кабинета своего начальника. Прошел к столу, поздоровался и после приглашения сесть сел. Сидящий за столом снял трубку телефона и начал что-то говорить.

Что слышно: открылась дверь, шаги, слова, звук отодвигаемого стула, звонок телефона, слова.

Обратите внимание: слышно то же, что и видно.

Может быть, как-нибудь по-особенному скрипит дверь, или скрипят ботинки вошедшего, или странно звенит телефон? Нет, ничего подобного.

По какому художественному принципу применяются здесь шумы? По принципу стремления к полному правдоподобию— в жизни ведь так бывает? Нет, в жизни-то как раз чаще бывает иначе. Когда вы видите человека, входящего в комнату и потом шагающего по ней, то вы обычно не слышите его шагов. Вы не замечаете их, если они не звучат как-то особенно. Сначала вы слышите этот особенный звук, потом обращаете внимание на ботинки и только после этого переводите взгляд на человека.

В большинстве современных фильмов сохраняются почти все случайные шорохи, стуки, шаги актеров и т. д.,

уловленные микрофоном во время синхронных съемок. И если даже сцена переозвучивается заново, о ее снова стараются заполнить теми же шумами, ни в какой степени не важными для фильма. Во имя чего? Во имя достоверности или во имя буквального и постоянного совпадения шумов с видимым на экране действием?

Думаем, что такую механическую иллюстрацию шумами каждого внутрикадрового движения актеров и предметов (шарканье шагов, отодвигание стульев, шелест бумаг, звон посуды и т. п.) нельзя возводить в художественный принцип. Скорее, это неряшливость. И примеры такой неряшливости далеко не единичны.

Как эти звуки «работают» на драматургию фильма?

Какие художественные образы создают?

Теперь шумовая засоренность переключалась из кинематографа в телевидение. Обратите внимание, сколько ненужных, излишне громко звучащих шагов, скрипов, шорохов, стуков в телевизионных спектаклях и телефильмах. А ведь в современном фильме все, что касается звука, принципиально. Там, где нет «звуковой принципиальности», где нет продуманной звуковой драматургии, появляется «озвученность», то есть механическое соединение иллюстративного звука с образом зрительным.

Чтобы найти тот или иной выразительный звуковой образ, нужны усилия сценариста, режиссера. А чтобы каждое движение актера и предметов, его окружающих, сопровождалось соответствующими шумами и шумками, для этого ни от режиссера, ни тем более от сценариста никаких усилий не требуется. С шумами, которые записывались на речевую фонограмму во время синхронных павильонных съемок и которые в таком же виде войдут в фильм, вообще ничего делать не надо. Кадры же, требующие последующего озвучения, озвучиваются, как правило, без режиссера. Шумовики, не задумываясь, «обшуршат» все внутрикадровые движения. Для них это привычное дело.

Было бы ошибочным думать, что мы против всех синхронных изображению шумов; мы только против случайных, никак не работающих ни на сюжетный, ни на эмоциональный смысл эпизода шумов и прочих звуков. «Екатерина Воронина» (1955)*. Действие романа и Режиссер И. Анненский, звукооператор С. Юрцев. фильма происходит на Волге. В самой теме—простор для эмоциональных звуковых образов огромен. Одни только гудки и гудочки пароходов могут рассказать многое о настроении героев, создать нужную атмосферу эпизодов. То торжествующие, то тревожные, то веселые, то очень грустные. Как печально гудят пароходы, уходя поздней осенью в затон! В этом нет и доли «художнической мистики». Просто есть такой обычай у речников: прощаясь, пароход дает гудок особого, «прощального» характера. Шелест весел о воду, летящие с берега голоса; то ворчливое, то бодрое шлепанье плиц пароходов. А полные жизненного смысла и больших страстей шумы порта! Словом, звуковой материал богатейший. А использован он в фильме так, что не вспомнишь ни одного звукового образа.

Прочтите первую страницу горьковского «Челкаша».

Ее строки — прекрасная шумовая увертюра: звуковая жизнь морского порта с ясно выраженным отношением автора.

Сравните начало рассказа с поставленным по нему фильмом*.

Различие существенное — и, увы, не в пользу фильма. Шумы в фильме физически существуют. Так, вначале мы слышим пароходные гудки, плеск воды, какие-то далекие голоса и что-то еще. Но дело в том, что все эти звучания никак эмоционально не окрашены, ни о чем не говорят и введены, видимо, только для «правдоподобия». Есть разрозненные звучания — нет целостной звуковой композиции, какая есть в рассказе М. Горького.

Бывает в жизненных и в кинодраматургических ситуациях и так, что действие происходит в темноте. В таких случаях человек замечает даже что-то незначительное. Невольно обостряется его слуховое внимание. В аналогичных же экранных ситуациях видно все, а слышно только кое-что.

Это что — тоже «жизненная правда»?

Нет, это не жизненная и тем более не художественная правда, а недоверчивое отношение режиссера к звуку.

Вспомним несколько сцен из фильмов, действие которых происходит в лесу.

* «Челкаш» (1956). Режиссер Ф. Филиппов, звукооператор Л. Павлов.

«Музыкальная история». Видно, как по лесу идут двое влюбленных (шофер-певец и девушка Клава). Слышно: щебечут какие-то птички.

«Секретарь райкома». Суровое время войны. В лесу собрались партизаны перед очень опасным боем. И опять в звуке те же птички.

«Жуковский». По лесу идет ученый. Думает, следует понимать, о судьбах воздухоплавания. И его мысли иллюстрируют те же щебечущие птички.

Три совершенно разных по смыслу и настроению эпизода. Различен и лес, в котором разворачивается действие. А шумы одни — щебетание каких-то птичек.

Если город, то обязательно гудки автомашин и какой-то общий шум. Лес или поле — так птички неизвестного сословия, но известного всем звукооператорам фоновочного происхождения. Попробуйте собрать этих «птичек» из нескольких десятков различных по сюжету и стилю фильмов и послушайте их без изображения. Даже при самом тонком слухе вы вряд ли обнаружите разницу. А тем более — не определите даже в общих чертах содержание эпизода, в котором поют эти птицы.

Основная причина, видимо, в том, что режиссер при озвучении фильма (а до этого он чаще всего не вспоминал о шумах) просит «подложить» щебет птиц для «оживления» эпизода. Какие птицы — его не интересует. Естественно предположить, что такой режиссер никогда не бывал в лесу. А как многоголосо его жизнь!

Вот как, например, пишет о шумах леса физик Вильям Брегг: «Шум ветра в лесу зависит от породы деревьев. Нежные иглы сосновой хвои разбивают его на вихрь, при этом получается мягкий звук высокого тона. Широкая поверхность буковых листьев вызывает в воздухе сильную пульсацию. Буковый лес постоянно и глухо шумит. А при дожде — ревет»*. Шумят по-своему яблони, и совсем по-иному скрипят верхушками ели. Гудит чаща ивняка. Шуршат опадающие лепестки роз и т. д. А полистайте рассказы Пришвина. На его страницах вы встретите и по-особенному поющих дроздов и «живую, творческую тишину».

С каким упорством М. Пришвин искал по звуку «рычащее дерево», пока нити наблюдений не привели его к цели. «Мы сегодня нашли, наконец, рычащее дерево».

* В. Брегг, Мир звука, М, ОНТИ, 1934, стр. 78.
по: это береза терлась от самого легкого ветра с осиной»*.

Эти примеры не означают, конечно, что сценаристы и режиссеры должны рабски подражать природе. Но наблюдать ее обязаны. Хотя бы для того, чтобы избежать уже существующих в кино звуковых штампов.

Тот же самый лес в стихах Некрасова благодаря образному звуковому строю оживает. То он ликует, то сердится, то стонет от боли. Интересна в этом смысле замечательная поэма «Саша». Вот первая в поэме картина леса. Послушайте, как он красив и благороден в своем величии:

Сосны вершинами машут приветно,
Кажется, шепчут, струясь незаметно,
Волны под сводом зеленых ветвей:
«Путник усталый! бросайся скорей
В наши объятия...» **.

Но однажды утром
...мужики с топорами явились —
Лес зазвенел, застонал, затрещал.

Заяц послушал — и вон побежал...
А вечером]
Трупы деревьев недвижно лежали;
Сучья ломались, скрипели, трещали.
Жалобно листья шумели кругом.
Звонко кукушка вдали куковала,
Да, как безумная, галка кричала,
Шумно летая над лесом... но ей
Не отыскать неразумных детей!***

Трудно создать более живую, эмоциональную картину жизни леса и его обитателей. Трудно, но возможно. Возможно в кино, где звуковые образы приобретают во сто крат более осязаемый характер.

Звуки в руках человека, делающего звуковой фильм, — то же, что и тюбики с красками в руках живописца. Только звуковых «тюбиков» значительно больше. Понятно, что не все они нужны для вашей композиции. А вы выбирайте нужные вам краски.

*М. Пришвин, Избранное, М., Гослитиздат, 1946, стр. 204.

** Н. А. Некрасов, Собрание сочинений в 8-ми томах, т. I, стр. 208.

*** Там же, стр. 208.

Г

«Когда режиссер сумеет повести наше ухо так же, как он ведет наш глаз, выдвигая, указывая и подчеркивая^ тогда шум мира не будет проплывать мертвой звуковой массой. Только тогда звуковое кино станет новым искусством» *.

Понятно, что, снимая ту или иную сцену, нельзя записывать ее в том виде, в каком она в данный момент звучит. Сначала надо решить, какие шумы нужны для этой сцены, в какой последовательности должны они звучать и как звучать, какие из звуков близкие, первоплановые, а какие — далекие, и т. д. Затем решить, какие шумы будут записаны непосредственно на натуре, а какие сделаны в шумовом кабинете. Не заставишь, например, куковать кукушку именно в нужную для данной сцены секунду, не будет греметь по расписанию и дальний гром. Эти звуки надо будет записывать по отдельности на натуре, либо «делать» их.

Итак, не все шумы и звуки, существующие физически в жизни, нужны для фильма. В переложении жизненной ситуации в кинематографическую необходим отбор звуков. Но какими должны быть эти отобранные звуки?

Только ли такими, какими мы слышим их в жизни, или же они могут приобретать иное звучание, иную форму? Образность звука

В процитированных выше стихах прекрасно знающий жизнь леса Некрасов пишет, что в одном случае лес «приветно» шепчет, а в другом — стонет и жалобно шумит. Это различие в восприятии определяется душевным состоянием героини поэмы Некрасова. Сначала Саша видит только радостную, безоблачную сторону окружающей ее жизни. Приветливым слышится ей лес. Потом в ее жизни появились заботы и тревоги. Пришлось ей «знавать и печали». Тревожным и печальным услышала она лес.

Шумы, как и любое явление жизни, художник может передавать как бы в восприятии героев. Но он может иметь и свой взгляд, не сходный со взглядом персонажей произведения.

Б. Б

44

а л а ш, Дух фильма, М., Гослитиздат, 1935, стр. 135.

Во всяком случае, индивидуальное восприятие явлений необходимо. Без этого невозможен художественный образ ни в литературе, ни в кино. Режиссер, прося оператора снять, например, пейзаж, говорит о его «состоянии», о том, «какими глазами» нужно этот пейзаж видеть. Такой подход необходим и к звуку.

Естественно, что, как всякий иной образ, звуковой образ должен иметь определенную форму.

Били копыта.

Пели будто:

•— Гриб.

Грабь.

Гроб.

Груб. —*

...Чтобы шелест страниц,

надо лбами

как шелест знамен,

годов

шелестел .

Трах-тах-тах! — И только эхо

Откликается в домах...

Только вьюга долгим смехом
Заливается в снегах...***.
Как будто батарея полковая,
Грохочет водосточная труба ****.
В недавнем прошлом находились люди, которые считали такие стихи «формалистическими выкрутасами». Как это копыта могут петь, знамена шелестеть, как бумага, вьюга заливаться смехом, а водосточная труба грохотать, как батарея орудий? Это только эстетствующие поэты «загибают» такое...

Ну а как же быть с таким «правильным» поэтом, как Пушкин?

И тяжело Нева дышала,
Как с битвы прибежавший конь*****.

* В. Маяковский, Полное собрание сочинений т. 2, 1956, стр. 10,

**В. Маяковский, Полное собрание сочинений, т. 8, 1958, стр. 236.

*** А. Блок, Сочинения в 2-х томах, т. 1, стр. 534.

**** Стихи И. Рядченко в газ. «Знамя коммунизма», Одесса, 10 апреля 1958 г.

***** А. С. Пушкин, Избранные произведения в 2-х томах, т. I, М., изд-во «Художественная литература», 1968, стр. 459,
45

Или с автором «Слова о полку Игореве»?

И бегут неезжими путями

К Дону тьмы поганых, и отвсюду

От телег их скрип пошел, — ты скажешь:

Лебедей испуганные крики *.

Нет, это не «загибы» и не «выкрутасы». Это — художественное, образное мышление. Поют копыта, заливаются смехом вьюга, тяжело дышит река, словно испуганные лебеди скрипят телеги. Все это очень точные звукозрительные образы, выраженные в яркой форме.

Имеют ли право на существование такие образы в кино? Да, имеют. Более того, именно они должны занимать почетные места на звуковой дорожке фильмов.

В кино, как во всяком художественном произведении, каждый введенный в фильм звук должен иметь определенные, нужные для данного эпизода форму и эмоциональную окраску.

Паровозный гудок, например, не может быть просто гудком, гудком вообще. Он должен быть грустным или веселым, жалобным или ликующим, требовательным или раздражительным.

Все зависит от того, как воспринимают звук герои фильма или сам автор, если повествование ведется от его лица. Иногда, например, говорят: этот звук приятен, а тот — нет. Но бывает, что один и тот же звук называют в зависимости от обстоятельств то приятным, то неприятным. Так, резкий звук стреляющего пулемета может вызвать удовлетворение и радость.

Нужно только, чтоб зритель ждал его стрельбы и чтобы пулемет был в руках тех, кому зритель сочувствует (например, пулемет Анки в эпизоде атаки в «Чапаеве»). А приятное пение птиц может в некоторых случаях только раздражать.

Для придания звуку образности в литературе используется художественное слово, в кино эта образность выражается непосредственно, точно найденными фактурой, тембровой окраской, силой звука, его ритмом. Сохраняя смысловую конкретность звучания, можно сделать так, что копыта будут «петь» какую-то определенную мелодию, вьюга «заливаться смехом», скрип телег будет похож на крик лебедей и т. д.

* «Слово о полку Игореве», М., «Советский писатель», 1938, стр. 183.

46

Важно иметь в виду, что, как и прочие компоненты данного произведения, звуковой его строй национален по форме.

О том, что речь всегда имеет национальную форму, нет нужды распространяться. Общеизвестно также, что музыка — во всяком случае, хорошая — отражает культуру определенного народа на определенной стадии развития, то есть она тоже национальна по форме. Как же обстоит дело с шумами — так ли они вненациональны, как это представляется на первый взгляд?

Звон бубенцов санной тройки, ритмический плеск длинного весла гондольера или шлепанье по асфальту босых ног рикши под аккомпанемент поскрипывания ресор его тележки — не менее национальны по форме (даже в реальной жизни), чем зримые источники этих звуков. В произведениях искусства эти национальные особенности звучания могут быть усилены, подчеркнуты. Гром в тургеневских «Записках охотника» звучит совершенно иначе, чем, казалось бы, «тот же» или «такой же

самый» гром в «Короле Лире» или «Макбете» Шекспира. По-разному звучат часы в «Мертвых душах» Гоголя и в «Сверчке на печи» Диккенса.

Ценность любого произведения искусства и в его национальной самобытности. В частности, обмен фильмами между народами дорог нам тем, что помогает лучше узнать жизнь другого народа, его обычаи, нравы, привычки, проникнуться его нуждами, мечтами...

Фильмы одной страны при выходе на экраны кинотеатров другой чаще всего переводятся на язык этой страны — дублируются. Но, к счастью, дублирование отнимает у фильма только речевую фонограмму, музыка и шумы остаются неприкосновенными, и мы им в большей степени обязаны сохранению того колорита, той национальной формы, без которой произведение киноискусства не может существовать.

Итак, один и тот же звук, сообразно задаче того или иного эпизода и фильма в целом, должен иметь соответствующую окраску, иметь определенную форму. Понимая это, советские кинематографисты уже на ранней стадии становления звукового кино высказывали опасение, что фотографирование звука, то есть звукозапись натуральных звучаний, может оказаться не только недостаточным, но даже принести вред — именно в силу своей «натуралистичности», слепого копирования шумов реальной жиз-

ни. А. Роом, например, писал: «... хочу высказать твердую уверенность, что, как бы принципиальны ни/были те из нас, которые захотят в звуковом кино поставить догму засъемки жизни, «как она есть» (имеется в виду звукозапись природы. — Ю. З.), такая погшла обречена на стопроцентную неудачу» *.

Эти опасения не касались, видимо, технической стороны вопроса. Мы знаем, что сегодняшний звукооператор может записать натурное звучание, начиная от комариного писка и кончая взрывом снаряда на крупном плане, или любые транспортные шумы, или любые звучания стихий «жизнеподобно», то есть «похоже» на оригинал. Но, к сожалению, далеко не всегда он «организует» этот натуральный материал, далеко не всегда придает звуку образную форму. А это вполне возможно.

Живописец должен знать способ подготовки холста и приготовления красок. Сценаристу и режиссеру, создающим звуковой фильм, не мешает знать «способы приготовления» звуков.

Как это делается

Шумоимитация не только в театре, но и в кино существует довольно давно. Из рассказов очевидцев известен, например, такой эпизод в истории нашего киноискусства.

В 1914 году в Астрахани в течение нескольких недель демонстрировался большой, сенсационный в то время патриотический фильм «Оборона Севастополя». Как видно уже из названия, в фильме было много батальных сцен, были обстреливающие форты корабли, сражения на бастионах и т. п. Астраханские зрители этого фильма в 1914 году слышали звуки боя, и крики «ура», и шумы моря, и человеческую речь, и свист и шипение пушечных ядер. То есть они слышали и видели фактически если не звуковой фильм, то по меньшей мере фильм со звуком. Звуковое оформление создавалось элементарнейшим способом. Во время демонстрации фильма за экраном находились актеры местного театра и шумовики. Первые произносили реплики, стараясь точно попасть в артикуляцию губ актеров фильма, которых они видели с обрат-

* А. Роом, Наш опыт.—Газ. «Кино», 1930, № 2.

48
пой стороны экрана. Вторые с помощью несложных приспособлений и своих собственных речевых аппаратов изображали звуки батареи.

Естественно, что зритель не видел находящихся за экраном людей, поэтому впечатление от слышимого с экрана было примерно таким же, как при просмотре современного звукового фильма *.

Теперь, казалось бы, нет нужды в имитации шумов — почти все звуки, существующие в природе, можно записывать в их «натуральном виде».

Почему же, несмотря на эту возможность, многие звукооператоры не отказываются от шумоимитации? На это есть ряд причин как технического, так и творческого характера. Приведем несколько примеров.

Допустим, что вы хотите создать звуковой образ при помощи гудения телеграфных проводов. Разумеется, вы можете записать эту нехитрую «музыку» на натуре.

Но... это будет всегда «случайная» композиция, совершенно произвольное созвучие нескольких по-разному настроенных проводов. Вдумчивый звукооператор откажется от такой природы. Он привлечет сюда композитора, который без труда создаст необходимое эмоциональное

звучание, связанное с предыдущим и последующим музыкальным материалом фильма, то есть попросту напишет те ноты, которые должны войти в это созвучие. А для шумовиков не составит никакого труда «исполнить» этот аккорд на своих инструментах.

Другой пример. Художник выстроил для съемок грандиозный комплекс крепости или замка... Гранитные стены и плиты, кованые ворота, подъемные мосты на тяжелых цепях... Разумеется, все это великолеpie — фундаментально-фаерное. Выглядит-то оно убедительно, но снимать его синхронно, то есть записывать в этой декорации подлинное звучание, например, раскрытия ворот, лязга засовов, даже простых шагов — затаея, лишняя смысла. Тут не обойтись без опытных шумовиков, которые только и могут придать всему вашему замку должное и, кстати говоря, не менее достоверное, чем в натуре, звучание. В связи с достоверностью звучания приведем еще один пример.

* Мы привели этот пример со слов очевидца, одного из старейших работников шумового кабинета киностудии «Мосфильм» — Ч Г, Литохипа, который в те годы жил в Астрахани.

Более тридцати лет назад создавался большой фильм о рыбаках. Конечно, в нем много места должны были занимать шумы морской стихии, судов и щ-люпок.

Шумовики, предварительно прорепетировав, с помощью соответствующих приспособлений изобразили в звуковом ателье и плеск волн, и шум прибоя, и бурю, и скрип качающихся на волнах судов. Но постановщику фильма не понравился такой «примитивный» способ создания шумов. Он потребовал записи звука на натуре.

На морские берега был послан звукооператор с несколькими помощниками и со сложной, очень громоздкой в те времена аппаратурой.

Бригада звуковиков проработала на натуре около месяца, было истрачено несколько сот метров пленки.

И вот пленка проявлена и прослушана в том же звуковом ателье. Шумы оказались столь хаотичными и не похожими на звуки моря, что режиссер схватился за голову. Как же быть?

Выход нашли те же самые шумовики.

Они решили сделать и записать шумы втайне от режиссера. На это ушла всего лишь одна вечерняя смена. Через день постановщик фильма был снова приглашен в звуковое ателье... Он слушал и морской прибой, и шелест галечника, и грозную бурю. Прослушал и остался доволен. «Вот теперь очень похоже», — сказал он.

Необходимо упомянуть еще и о том, что целая серия самых, казалось бы, элементарных натуральных шумов и шумосочетаний вообще не поддается «фотографированию», то есть натурной записи. Сюда относится, например, обычный ветер, причем именно обычный, а не тайфун или буран. Невозможно также записать гул землетрясения и записать что-либо звучащее вне нашей обычной среды — воздуха: например, звуки, возникающие под водой или в условиях повышенного давления. Наконец, целый мир звуков, пришедших в кино из литературы и поэзии, в реальной жизни вообще не существует: он относится к области условно-аллегорического и поэтому может быть выражен лишь условно. «Звон в ушах», «гудит голова», «сильнее забилося сердце» * и целая тысяча других, часто применяемых в разговоре условных * Достоверный шум работающего сердца изредка можно услышать в учебных фильмах. Но вряд ли резонно использовать его как образ в художественном фильме.

50

понятий можно передать зрителю только средствами шумоимитации. Экран дает возможность конкретно воспроизвести те метафоры, гиперболы, сравнения, которые применяет литература для звуковой характеристики человека или явлений природы: «голос нежный, как арфа», «голос оглушительный, как паровозный гудок» и т. п. То же следует сказать и о звуках, издаваемых предметами живой и неживой природы.

Пользуются сейчас (правда, реже, чем на заре кинематографа) и необычными видами съемок: съемка не в фокусе (для некоторой «размытости» изображения), особенные ракурсы, нарочно искажающие форму снимаемого предмета, замедленная съемка, рапид и т. п. Использование аналогичных приемов возможно и в области звука. Утрировка и деформация звука, искусственная реверберация, темповые искажения звучания и т. п. — все эти приемы не выходят за границы слухового восприятия и поэтому возможны в кино.

Техника имитации шумов перешла в кино из театра и

радио. Микрофон, звукоулавливающие и звукоусиливающие приборы сделали возможным доводить тихие звуки до определенной степени громкости. Возможной стала и преднамеренная деформация звуков. Так, замедленное движение пленки в звукозаписывающей аппаратуре или ускоренное ее движение при звуковоспроизведении придает звуку (будь то речь или шумы) значительно более высокую, чем жизненно реальная, тональность. Ускоренное же движение пленки при записи или замедленное при воспроизведении — более низкое звучание. На радио такие возможности используются довольно широко. Применимы они и в кино.

Замедленная звукозапись, например, использовалась в фильме «Новый Гулливер» (1935) *. Здесь этим способом создавались голоса лилипутов, музыка и некоторые шумы. В сочетании — противопоставлении с реально, «по-человечески» звучащими голосами и шумами «лилипутские» звучания придавали фильму совершенно особое, беспрецедентное в те годы качества. Благодаря необычайной звукозаписи такой эпизод, как «работа пожарников», построенный на шумах, военный оркестр Лилипутии, песенка «Моя лилипуточка», приобрели особую остроту и выразительность.

* Режиссер А. Птушко, композитор Л. Шварц, звукооператор А. Коробов^

В другой постановке того же А. Птушко — сказочном фильме «Сампо» (1958)* — наряду с обычными для зрителя персонажами-людьми действуют Дорога, Береза, Солнце, Ветер. Озвучение таких образов осуществлялось трюковыми методами звукозаписи. Специальная установка для синхронного озвучения с переменными скоростями звукозаписи и проекции позволила придавать головам необычно высокую или, наоборот, пониженную тональность. Таков, например, диалог Солнца и Дороги. Эксцентрическая насадка на ведущий вал магнитофона придала вибрацию голосу Березы. Показанное на экране замедленное движение морских волн сопровождалось соответствующим «звуковым рапидом» прибоя и т. д. В подыскивании нужных для той или иной сцены образов звука огромную роль играет, конечно, изобретательность и опыт шумовика.

Надо сказать, что техника, используемая для производства шумов, сама по себе не очень сложна. За редким исключением шумоимитаторы работают на весьма простых приборах и приспособлениях. Причем зачастую необходимый звук извлекается из совершенно неожиданных (для непосвященного человека) предметов. Так, например, в имитации шума морского прибоя вода не принимает участия. Его звучание воспроизводится в звуковом павильоне прибором, который так и называется — «прибой». Одна из его конструкций представляет собой четырехметровый деревянный короб со свободным «качальным» креплением на оси в центре, напоминающим качели-весы на детских площадках. В короб насыпан горох или дробь. Сверху короб закрыт брезентом. При наклоне-качании короба его содержимое шуршит, как галька, перекатываемая набегающей на берег волной. Благодаря своей «маневренности» этот прибор позволяет очень точно (в смысле синхронности) озвучивать кадры прибоя.

Не участвует вода и в имитации шума дождя.

Вращение рукоятки «амплиона» (решетчатого барабана со спицами-лопастями, наполненного кусочками пергамента) передает основу этого шума. К основе нужны иногда детали и первый план, например капли, барабаниющие по крыше, или поток, бурлящий в водосточной трубе. Здесь бывает нужна и «настоящая» вода.

Композитор И. Морозов, звукооператор М. Бляхина.

52

Рев мощного водопада отлично имитируется... двумя поильными лампами. Грохот и треск льдов, раздвигаемых ледоколом, — перебором пальцев по поверхности... детских воздушных шаров. Всевозможные скрипы (мачт, половиц, калиток и т. п.) имитируются вращением деревянных пробок в деревянной колодке, вмонтированной в ящик-резонатор переменного объема.

Шторм обычно сопровождается сильным ветром.

Но его невозможно записать на натуре: «задувая» микрофон, он вызывает беспорядочный тяжелый грохот — браковочный признак многих натуральных фонограмм.

Звукооператору нет смысла гоняться за настоящим ветром, чтобы записать его звучание. Для воспроизведения этого звука существует несколько приборов.

Самый распространенный — как в кино, так и в театре — это «вертушка-ветер» — барабан из тонких дощечек, напоминающий плицевое колесо. На «ветре» работают два человека: один вращает барабан, другой прижимает к его плечам репсовую или шелковую ленту. Трение лен-

ты о дощечки издает звук, очень похожий на свист и вой ветра. Разные по величине барабаны и разная фактура покрывающей их ткани, изменение скорости вращения и степени прижатия ленты дают различную динамику и тональность.

Существует и ряд других приборов, имитирующих ветер. Обратимся к наиболее интересному и совершенному из них. Лет пятнадцать назад в лаборатории радиовещательной техники Всесоюзного научно-исследовательского института звукозаписи инженером И. Д. Симоновым был сконструирован прибор, названный электронным шумофоном. Принцип его действия в основном схож со многими электрическими музыкальными инструментами. При помощи кварцевой лампы в шумофоне создается так называемая полоса «белого шума». Подчас она напоминает шипящий шум радиоприемника.

Но там это помеха, здесь же — источник «полезного сигнала». Система переменных сопротивлений позволяет по желанию расширять и сужать полосу от атонального общего шума до весьма узкого посвиста. Такое звучание можно варьировать тонально вверх и вниз, подобно тому как это делается на терменвоксе *.

* Терменвокс — наиболее простой одноголосый электроинструмент, сконструированный в 30-х гг. советским инженером Л. Термсиом.

Шумофоном можно воспроизвести ветер самого разнообразного характера. Совершенно закономерно работники лаборатории пользуются терминами, как «ветер в октаву», «многоголосая музыка ветра» и т. п. При желании шумофон может «играть по нотам»: «в тембре ветра» можно исполнить мелодию. Усовершенствование этого прибора позволило воспроизводить на нем не только ветер, но и другие шумы.

Для имитации таких простых и весьма распространенных шумов, как шаги, на полу некоторых шумовых кабинетов выложено несколько дорожек: булыжная, асфальтовая, гравийная, металлическая. Озвучивая ту или иную сцену, шумовики шагают по соответствующей дорожке. Для озвучения скрипящих дверей, створок и т. п. здесь смонтированы двери из различных материалов.

Для телефонных, дверных и других звонков существует целая система различных по тональности звонков и звончков.

Шумов, которые можно имитировать, великое множество, поэтому-то в шкафах шумового кабинета собрана масса разнообразнейших предметов: пишущая машинка и слесарный инструмент, чайный сервиз и лопата, топор и детские игрушки, вентилятор и радиоприемник и т. д. При подыскании той или иной звуковой фактуры пробуются сразу несколько предметов. Большую роль в этих поисках играет, конечно, выдумка, опыт и интуиция имитаторов.

Правильно найденная фактура звука, его оттенки очень важны для всего звукового строя фильма. В фильме «Судьба человека» (1959) * есть такой эпизод: изможденные до крайности пленные роют могилу для своих же расстрелянных товарищей. Лопаты скребут каменистую сухую землю. И этот шум (скрип лопат, шорох земли) приобретает очень точную для этого эпизода окраску — он похож на всхлипы плачущего человека.

И наоборот, неправильно подобранная фактура звука может исказить смысл изобразительного ряда. В одном из первых эпизодов фильма «Жизнь прошла мимо» (1959) ** на экране — большая группа заключенных, идущих на работу. Дождливый вечер, грязная дорога. Шумовики, видимо, стараясь иллюстративно озвучить кадр, сделали * Режиссер С. Бондарчук, звукооператор Ю. Михайлов. ** Режиссер В. Басов, звукооператор В. Лещев.

54

Звук очень похожим... на нестройный топот стада крупного рогатого скота. Из-за небрежного отношения режиссера и звукооператора к шумам именно такую ассоциацию вызывают эти кадры. Вряд ли такое решение сцены было в замысле ее авторов.

Конечно, шумоимитация не исключает возможности использования натуральных шумов. Для делающихся теперь фильмов кроме специально записанных шумов звукооператору представляется возможность использовать уже готовые записи. На всех больших киностудиях есть так называемые шумотеки. Здесь хранятся записи самых разнообразных, иногда уникальных звучаний. Шумотеки выполняют также различные задачи справочно-познавательного характера. Имитируя звук (особенно если он не очень известен), желательно знать его жизненно достоверную основу. Именно поэтому необходим широкий фонотечный обмен между студиями разных стран. Например, действие одного из эпизодов фильма происходит в 20-х годах в Германии, у железнодорожно-

го переезда. Эпизод снимается в Советском Союзе. Художник разыскивает соответствующий изобразительный материал, делает декорацию... Но оказывается, что работа такого шлагбаума-автомата сопровождается специфическим звуком сигнального колокола. В чем же его специфичность? На это может ответить только фонограмма с записью подлинного звучания этого колокола. В задачи шумотек должна входить, наконец, и функция исторической документации. С огромным вниманием и интересом относимся мы к записям речей, произнесенных В. И. Лениным, стихов, прочитанных Маяковским, слов, сказанных Толстым. Мы огорчаемся, что не имеем возможности услышать скрипку Паганини. С каким интересом будут наши потомки слушать сигналы первых спутников Земли или шумы трамвая и гудки пароходов! Записи множества шумов необходимо сохранять.

...Но вернемся к разговору об имитации шумов. Создание звуков в кино — дело сложное и кропотливое. Оно требует опыта и неистощимой выдумки. Профессия людей, занимающихся созданием звуков, — профессия очень редкая и в кино, к сожалению, недостаточно оцененная. В нашем кинопроизводстве с развитием техники синхронной записи и записи натуральных шумов профессия шумоимитатора становилась все более и более незначительной.

Раньше существовало такое хорошее и нужное понятие — "Звукорежиссура". Человек, занимавшийся звукорежиссурой, брал на себя заботу и ответственность за нею звуковую сторону фильма. Со временем эта (и прежде не слишком распространенная) профессия перестала упоминаться в титрах — функции звукорежиссера перешли целиком к звукооператору.

В идеале звукооператор должен быть главным, ведущим интерпретатором звуковой стороны сценария, тем более что на него возложена и завершающая редакция фильма, именуемая на наших студиях сверхскромным термином «перезапись». Практически же далеко не все звукооператоры — подлинные звукорежиссеры.

Звукооператоры — чуть ли не единственная творческая профессия, кадры которой готовит не ВГИК, а инженерные институты. Не как к художнику звука, а в основном как к инженеру-звукотехнику относятся к звукооператору подчас на некоторых студиях. Не потому ли многие звукооператоры так не требовательны к сценарию, к режиссуре, к композитору, наконец, к шумам в своих фильмах? Нетребовательность — это, по сути, и беспринципность. Когда на шумовом озвучении звукооператор не ставит перед шумовиками художественных задач, последние работают по принципу «абы похоже было!» Далеко ли уедешь в искусстве, следуя только принципу похожести? Стоит же поставить шумовикам ясные — пусть самые сложные! — творческие задачи, и они помогут вам всем своим арсеналом опыта и мастерства.

Итак, различная форма, различная образность одного и того же звука возможны не только в жизни и в литературе, но и в кино. Посмотрим теперь, как звук может сочетаться с изображением, чтоб это сочетание было звукозрительным образом.

Функции шумов в фильме



В зависимости от сочетания с изображением шумы в практике нашего кинопроизводства подразделяют обычно на внутрикадровые (синхронные), закадровые (несинхронные) и фоновые. Деление это связано с технологией записи шумов и их монтажа с изображением. Внутрикадровыми называют те шумы, которые сопровождают видимое в кадре движение. Обычно они фиксируются на фонограмму вместе с речью во время синхронных съемок или записываются синхронно на последующем шумовом озвучении. Закадровыми называют шумы, источник которых находится вне кадра. Абсолютная синхронность для таких шумов зачастую не обязательна. Например, чело-

век, поговорив о чем-то со своим приятелем, пошел к двери; дверь в кадре не видна — виден оставшийся в кадре приятель, стук же двери слышен. Этот стук и будет закадровым. Фоновые — это те шумы, что звучат на фоне. На первом плане происходит какое-то действие, слышны соответствующие звуки, на фоне же (иногда видимом, иногда невидимом) звучат какие-то другие, второплановые шумы. Обычно они не требуют синхронности.

Например, на первом плане мы видим кузнеца, ударяющего молотом по наковальне,— звуки ударов молота синхронны с изображением, а вдали стоит горн. Горн гудит. Его гул и будет в данном случае фоновым шумом. Для закадровых и фоновых шумов важна их протяженность во времени. Если звук синхронен с изображением, он может быть услышан и понят сразу же. Человек стреляет из ружья — выстрел воспринят менее чем за секунду, то есть на полметра изображения на пленке. А вот кадр, показывающий человека, мирно расположившегося в комнате или идущего по лесу. Раздается тот же самый выстрел — но теперь он уже может быть принят не за выстрел, а за звук упавшего предмета или треск сухого сука.

Чтобы закадровые шумы были восприняты зрителем, они должны достаточно долго звучать. А в тех случаях, когда авторы фильма хотят возложить на шумы эмоциональную, образную нагрузку, их длительность должна быть еще большей.

На городской окраине проводник дрессирует своего Мухтара *. Собака была тяжело ранена, и ее приходится обучать заново. Еще и еще раз проводник пытается заставить Мухтара пройти по бревну... Еще и еще раз доносятся откуда-то короткие нерешительные гудки. Они уже на грани назойливости. Но именно потому, что они повторяются много раз, начинаешь понимать (и ощущать), как мучительно трудно сейчас и собаке и человеку. Продолжительность шумов (самих по себе не очень-то выразительных) усиливает гнетуще грустное настроение от этого эпизода.

Иногда понятия закадровых и фоновых шумов соединяют в одно и называют их либо фоновыми, либо закадровыми — точной, стандартизированной терминологии пока еще нет.

В основу нашего деления мы возьмем другой принцип: для нас важно, с одной стороны, как сочетаются шумы с изображением (совпадают или не совпадают), с другой — какую задачу выполняют шумы.

Говоря о совпадении шумов с изображением (а также с диалогом), мы включаем сюда и внутрикадровые, и закадровые, и фоновые шумы, если они повторяют изображение * «Ко мне, Мухтаръ (1%4). Режиссер С. Туманов, звукооператор И. Майоров.

58

ражские, то есть передают тот же смысл, что и изображение и текст диалога. И, наоборот, в понятие несовпадения включаются те шумы, которые не повторяют прямого смысла и эмоций, передаваемых в изображении и диалоге, даже если они синхронны изображению в буквальном смысле слова.

Начнем с наиболее обычного для современного кино вида сочетания шумов с изображением и наиболее распространенных функций, выполняемых шумами.

Что видим, то и слышим

Мы уже говорили, что использовать шумы для иллюстрации происходящего на экране действия наиболее просто, но и наиболее эффективно. От принципа сопровождения каждого видимого в кадре движения соответствующим звуком не отличается принципиально и фоновое применение звуков, если этот звуковой фон повторяет фон изобразительный. На экране — цех завода. Здесь встретились герои фильма. В глубине кадра — станки, краны и т. п. Но они настолько далеки, что никакого их движе-

ния незаметно. Известно, однако, что станки работают, а не стоят. Звукооператор «подкладывает» под такое изображение фонограмму с шумами завода. Далее, по ходу действия, кадр укрупняется — станки уже вне кадра, видны только герои фильма. Но шум завода продолжает звучать. Здесь «подложенный» звук не синхронен изображению в буквальном смысле слова, но по существу он все же повторяет видимое и в данном случае маловыразителен.

В каких же случаях совпадение звука с изображением его источника художественно целесообразно?

Во всех, где он дополняет это изображение, дает ему новое измерение и активно включается в звукозрительный образ. Например, мы имеем дело со звуком неизвестным (или малоизвестным) зрителю-слушателю. Без показа предмета, издающего такой звук, последний просто не будет понят. Только тогда, когда зритель в своем представлении свяжет звук с его источником, звук сможет «жить» самостоятельно, в отрыве от видимого источника, по взаимодействию уже с иным изображением. Оправдано подобное совпадение звука с изображением и в тех случаях, когда авторам фильма необходимо связать с ге-

роем или каким-либо зрительным образом тот или иной характерный звук (если даже он и широко известен в жизни). Связать опять же для того, чтобы в дальнейшем, не показывая зримого образа, напоминать о нем звуком. Мы видим на экране человека, идущего по улице (по комнате, по лесу и т. д.). Видим сапоги на его ногах. Но авторам фильма нужно подчеркнуть, что сапоги новые, впервые надетые. Своеобразный скрип кожи подчеркивает это их качество — «со страшным скрипом сапоги» (известно, что костюм и обувь тоже характеризуют человека). Интересны в этом смысле некоторые сцены фильма «Повесть о настоящем человеке» (1948). Герой фильма, лишившись ног, учится ходить на протезах; своеобразие шага, «походки» актера дополняется звуком — необычным поскрипыванием кожи.

Часты в практике кино и такие случаи. В павильоне построена стена дома, на полу выложен небольшой участок бутафорской булыжной мостовой. Но в кадре надо создать ощущение целой улицы. В этом кроме изобразительных средств прекрасно помогает звук. Стучащие о камень каблучки (копыта, колеса и т. д.) заставят зрителя увидеть булыжную мостовую. А если придать шагам, топоту, голосам и т. д. гулкость, то возникнет представление о пустынной улице.

Незаслуженно редко используется в кино эхо. А ведь эхо, как отраженный звук, дает точное представление о пространстве и о месте действия. Дворец или пещера, степь или долина гор, длинный коридор или двор между домами...

В подобных случаях звук не только образ, но он решает и утилитарные задачи. Возможности использования шумов в качестве «палочки-выручалочки» весьма широки. К сожалению, о них не часто вспоминают.

Звуками, шумами создается или подчеркивается перспектива изображаемого. Художник создает объем и перспективу с помощью линий, света, тени и сочетания цветов на плоском полотне или на бумаге. То же стремится сделать и кинематографист на полотне экрана. Что касается изображения, то в этом направлении киноискусством достигнуто многое. Но очень обидно, что так редко берется в помощники звук. А ведь это надежный помощник.

Вот как, например, служит он Л. Толстому, рисуящему картину, сюжет которой разворачивается ночью:

60

«Нехлюдов сошел с крыльца и, шагая через лужи по обледеневшему снегу, подошел к окну девичьей. Сердце его колотилось в груди так, что он слышал его; дыханье то останавливалось, то вырывалось тяжелым вздохом... На реке, в тумане шла какая-то неустанная, медленная работа, и то сопело что-то, то обсыпалось, то звенели, как стекло, тонкие льдины...

...Недалеко из тумана во дворе прокричал один петух, отозвались близко другие, и издали с деревни слышались перебивающие друг друга и сливающиеся в одно петушиные крики»*.

Перед нами довольно сложная многоплановая звуковая перспектива. Причем очень живая, постоянно движущаяся. Если рассматривать ее как кинокадр, нетрудно заметить, что в «резкости звука» входит то первый план — хруст оледенелого снега, и дыхание Нехлюдова, то второй — крик петуха, то дальние планы — шумы на реке и петушиные крики на деревне.

Такую глубинную разработку картины вряд ли можно создать на полотне художника. В кино с помощью звуковой композиции сделать это сравнительно нетрудно. Для создания звуковой перспективы можно использовать различие звуков не только по тональности, силе и тембру, но и по ритму, то есть размещая их во времени, во «временном пространстве». В практике радиовещания и кино накоплено немало приемов «звукового мизансценирования», или, иными словами, пространственного применения звука. Для наглядности укажем хотя бы на технику многомикрофонной записи музыки: с ее помощью звукооператор кино, радио, телевидения и грамзаписи может не только выделить «крупным планом» солиста, но и произвольно выбрать «ракурс» для любого звучания. Например, аккорд, исполняемый четырьмя валторнами, можно (при помощи соответствующей установки микрофона) услышать «снизу вверх», то есть с басом на первом плане, или же «сверху вниз», с доминирующим верхним голосом. Нечто подобное делается и с шумами — к сожалению, гораздо реже и более робко, чем в работе с музыкой. Большие возможности в создании пространственного звучания шумов дает стереофония. Основная привлекательность.

* Л. Толстой, Воскресение, М, Гослитиздат, 1946
стр. 63—64.

тсая сторона широкоэкранныа, панорамного и широкоформатного кино в так называемом «эффеае учаая» (или присуавая). Досагааа аао ааааа в основном проеаируаемым на экран особааа формата изобрааением, между тем как в создании эаааааа учаая веаущаау роль может игратъ стереофонический звук.

Веаь если даае в панорамном кино изобрааение проеаируется на площааь, не преаышааущаау оаной аааи обзореаемаау площааи зала, ао звук уже сейас может воспроизводиться с ааи из всех шести плоскосаей зала. Самолет, ааомашина, поезд, наав свое движение из алубины экрана, выаия на первый план и как бы соаия (в изобрааении) к зрительау, может в звуае продолаать движение по зрительному залу. Расаат грома, наавшийся от экрана, может «проааааа» над аоловами зрительей и «смакнааа вдали», за их спинами.

Стереофония позволяет создавать вокруг зрителья своеобразнаау оболочку из звуаов. Создааать аизненно реальнаау и небывалаау фантастическаау звуаоваау аамосферу и алюбаау звуаоваау перспекаиву.

С помощью звуаов можно определяаь ааае время и место действия: аасы суаов, времена аааа, десятилетия и эпохи. Зная, нааример, аао аройка и бубенцы — принадлеаность русского аыа XVII и XVIII веаов, кондукторский роаок— аонца XIX веаа, а алектриаеская ареаааа— ааала XX веаа, можно понять, на ааом виде аранспорааа и аааа еаеа аерой поэаы, повеаи или фильаа. Оаии и те же аасы, нааример, аикали, били, «ахрипели» и игралаи в разаичные времена по-разному. Услыаав их, можно узнать об эпохе, ааорой посвяаен фильм. Скрип флагеров, аоловиаи и аверей аоворит о аоае, в ааором ариосаааа действие. Шураание акаи, звон шпор и т. п.— о алаае и обуви, в ааорых аааа аерои. Колоаольный звон или «завывание» муэдзина, бубенцы аройки или аисяаае на верблосаей шеа колоаольаики расааааа о стране, в ааорой аивут аерои фильма.

Арислушиваясь к алицаа аороаа или села, легко ааметить, аао их звучание в ауренние аасы аалично от аневного и аноаааа.

Оаии и те же ааомашины анем слышны не аак, как аоаью.

Леса и аоля аивут разаичной аизняау в разаичные времена аааа. Летом в аолях — аоры звонких кузничиков, аиск суслиаов, шелест аолосаев, ааааа-ао особенная знойно-зпонкаа тишина. Ранней осенью — шум комбайнов и молотилок, аоносааийся с аоаа, аолоса алоаей, «аыраканье» арузовиков. И совсем инаае звучит ао же поле аозаней осенью — уныло шумит аоаь, курлыкааут журавли, изредка аоносаае выааааа оааааа.

Аналоаичных звуаовых ариаеа времени в аизни не-аало.

Звук, как ариаеа времени и места действия, может аыаь синхронным и несинхронным, ао аеаь ануарикааровым и аакааровым. Так же как в аах ааааааа, аааа он аслужит аоааааиванию иллюзии движения.

Ааоае ариаенение шумов в кино и в аеатре весьаа расааааааа. В ааае (или на ааене) аоказывааеаь ааоаа аорабля. Если не видно движущегося фона, ао и не ааметно, аао аорабль алывет. Но аоаит веасти шум аашины и алеск аоаы, и у зрителья создается впечатление, аао аорабль движется. Или мы аидим алоаей, аидяаих в аупе вагона. Вагон неподвиаен. «Аоаолоаили» шумы поезда— и вагон «аобеаал». Ао же можно ароаалааь с аабиной са-

молета, автомашиной, троллейбусом и любым движущимся объектом. И совсем не обязательно вставлять кадр, показывающий движение троллейбуса, поезда или самолета.

Использование звука для создания эффекта движения вполне закономерно в кино. Но плохо то, что зачастую в таких случаях звук несет одну, только иллюстративную функцию, в то время как, вплетенный в диалог и драматургию, он может приобрести действенную, художественную силу.

Представим себе тот же самый вагон. Два человека, сидящих в купе, о чем-то ожесточенно спорят. И чем острее их спор, тем тревожнее шумят колеса. Вот уже не слышно слов (зачем слова, если их смысл уже ясен) — шум поезда заглушил все. Вдруг стук колес оборвался, смолкли и спорящие—видимо, один из них «припер другого к стенке» или же оба сразу поняли бессмысленность злого спора. Только откуда-то издали донесся насмешливый гудок паровоза, и снова, исподволь, тихонько побежали колеса...

Простая сценка, можно даже сказать примитивная, но уже в ней звук не только иллюстрация, но и элемент драматургии.

Ясно, что в практике кино звук может и должен выполнять несколько функций одновременно.

Очень естественна и важна звуковая эмоциональная окраска того или иного эпизода. В литературе и в театре примеров такого использования звука много. В поэзии, например, звуковые средства для создания настроения применялись чуть ли не со дня ее рождения.

Воют волки по крутым оврагам,
Ощетинясь, словно бурю кличут;
На красны щиты лисицы брешут,
А орлы, своим звериным клектом,
По степям зверье зовут на кости *.

Особенно часто использовались в классической поэзии вой ветра, шум дождя, стоны деревьев.

Уж было поздно и темно,
Сердито бился дождь в окно,
И ветер дул, печально воя **.

Заунывный ветер гонит
Стаю туч на край небес.
Ель надломленная стонет,
Глухо шепчет темный лес ***.

Шумы для настроения довольно давно известны драматургии. Когда говорят о «настроенческих» пьесах Чехова, то чаще всего имеют в виду недосказанность и полутона диалогов, забывая об очень серьезном компоненте, выражающем настроение, — о звуке. А ведь знаменитые чеховские паузы — это в большинстве случаев лишь перерыв в диалоге, но отнюдь не полное выключение звука.

Скорее, наоборот: паузы в диалоге затем, может быть, и нужны, чтобы слышать звучание окружающей действующих лиц жизни. Чехов далеко не везде конкретно «расписывает» это звучание. Но в ключевых местах его пьес звуковые ремарки точно выбраны и эмоционально окрашены. Они подчеркивают мысль автора, делают ее образной, чувственно осязаемой. Вот как, например, заканчивается «Вишневый сад»:

«Слышится отдаленный звук, точно с неба, звук лопнувшей струны, замирающий, печальный. Наступает тишина, и только слышно, как далеко в саду топором стучат по дереву» ****.

* «Слово о полку Игореве», стр. 184.

** А. С. Пушкин, Избранные произведения в 2-х томах, т. 1, стр. 455.

»

.

*** Н. А. Некрасов, Собрание сочинений в 8-ми томах, т. I, стр. 71.

,

**** А. П. Чехов, Собрание сочинений, т. 9, М., Гослитиздат, 1950, стр. 4G1.

64

Этот последний аккорд пьесы не только передает настроение, но и выражает главную ее идею.

В кино звук, как единственный элемент, передающий общую атмосферу эпизода или сцены, применяется редко. Обычно он сопровождает (или дублирует) аналогичное по функции изображение. Слышен шум дождя — виден дождь, воеет ветер — видна снежная поземка или вихрь песка и т. п.

К эмоциональным функциям звука следует отнести и те случаи, в которых шум может играть активную роль в раскрытии чувств героев.

Над ночной Москвой летают вражеские самолеты.

Воют падающие на город бомбы. В пустой квартире биты стекла окон. В одной из комнат — девушка (ге-

роиня фильма*), недавно потерявшая родителей, и брат ее жениха. Он хочет, чтобы она принадлежала ему. Совсем близко слышны разрывы бомб, отсветы пожаров мечутся по голым стенам. Он настойчив в своих необузданных желаниях. Но это не взаимная любовь, это борьба. Девушка боится его страсти, хочет быть верной своему любимому, воюющему сейчас на фронте. Беспокойны оба. Их волнение подчеркивают блики огня на стенах, прерывистый гул самолета и вой сирен.

Хрустит под ногами стекло — звук резкий, тревожный. Видны лица двух человек. Оба внешне сдержанны. Но сталкивающиеся, борющиеся звуки — фортепьянная импровизация (брат жениха — пианист, в предыдущем эпизоде он играл эту импровизацию) и шумы бомбежки и хрустящего стекла — передают остроту чувств.

В этом эпизоде звук играет несколько ролей. Он рисует обстановку — война, бомбежка; дает атмосферу сцены — тревожная ночь; передает столкновение страстей (и все это — без буквального дублирования изобразительного ряда). Но сейчас мы выделяем в данном примере только одну функцию звука: его способность доигрывать за актеров чувства героев.

В такой роли в кино (да и в театре) чаще всего выступает музыка. Но звуки, шумы во многих случаях более годный исполнитель — они не только эмоциональны, но и предметны. А значит, — и более многогранны, конкретно образны.

* «Летят журавли» (1957). Режиссер М. Калатозов, звукоопе- ш nip И. Майоров, композитор М. Вайнберг.

Очень обычный рейс шофера Румянцева *.

Ничего необычного нет в том, что рядом с ним в кабине сидит девушка-попутчица. Только что прошел небольшой дождь — асфальт мокр. Румянцев — опытный, аккуратный шофер, и на душе у него спокойно. Но вдруг впереди на мостовой — ребенок. Чтоб не сбить его, шофер круто повернул руль. Машина врезалась в каменную стену. Шофер подбежал к девочке, поднял ее на руки — жива!

Но тяжело ранена сидевшая с ним рядом попутчица. Шофер стоит, прижавшись лицом к свае виадук (несчастный случай произошел в нескольких метрах от путе-провода-виадук). От волнения руки шофера дрожат и, видимо, тяжело бьется сердце.

Чтобы сделать этот эпизод более эмоциональным и ярким, режиссер усиливает выраженное актером волнение с помощью звука. В кадре — лицо актера, в звуке — стук колес идущего поезда. Этот стук тревожен, беспокоен. Сочетаясь же с видимым в кадре волнением человека и вызывая ассоциацию с тревожным биением его сердца, он перерастает в эмоциональный образ.

Способность звука выражать чувства людей используется, во многих индийских фильмах. Вспомните «Бродягу» (1951) **. Гром и ливень — в том эпизоде, где судья выгоняет жену. Ветер и «скребущие по сердцу» звуки — в пробеге Риты по берегу моря (Рита ищет Раджа и узнает, что он — вор). В этих сценах, как в двух предыдущих примерах, звуковой-образ сочетается (не по синхронности, а по смыслу и эмоциональной сути) с изображением.

Возможны и, с нашей точки зрения, очень интересны случаи опережения (или запаздывания) звука, то есть, полной его несинхронности с изображением.

Несовпадение звука с изображением.

Подтекст в звуке

«Та роль, которую звук должен играть в кино, гораздо значительнее рабского подражания натурализму; главное назначение звука — усилить потенциальную выразительность содержания фильма.

* «Дело Румянцева» (1955). Режиссер И. Хейфиц, звукооператор А. Шаргородский.

** Режиссер Радж Капур, звукооператор Аллаудин.

66

Ясно, что такое более глубокое проникновение в содержание фильма нельзя дать зрителю, просто добавив натуралистический звук в виде аккомпанемента; нужно сделать нечто большее. Это большее заключается в организации изобразительного и звукового ряда по двум самостоятельным ритмическим линиям» *. Так писал В. Пудовкин в 1929 году.

Еще на заре звукового кинематографа В. Пудовкин приводил любопытный пример введения шумов в фильм. На экране заросший бурьяном и крапивой пустырь. Однажды сюда пришел человек (один из героев фильма), остановился, задумался. И вдруг послышались необычные для пустыря звуки: шум станков. Шум становился все отчетливее и громче, к нему присоединились и другие индустриальные шумы, звучит уже большой многоголосый завод. А человек все стоит и думает. И хотя он не сказал ни одного слова, зрителю ясно, о чем он думает. Правда, такого эпизода экран не увидел. В. Пудовкин только рассказывал о нем. Но в первом же его звуковом фильме **, есть эпизоды, похожие на этот.

На железнодорожном вокзале у вагона поезда прощаются два близких человека. Их отношения натянуты, неясны.

— Я тебе что-то хотела сказать... — произносит она.

И вдруг в паузу врываются шумы трогającego поезда, хотя мы ясно видим, что вагоны стоят на месте. Поезд (в звуке) набирает скорость.

— Что же, что?

А поезд уже гремит по стрелкам.

— Я... забыла.

Грохочет поезд. Колеса захлебываются, отстукивая полный ход: «тра-та-та... гра-та-та!»

— Ты у меня высокого роста...

Звук торопящегося поезда вдруг обрывается, после небольшой паузы — шипение пара, свисток. Только теперь мы видим, как медленно тронулся поезд — до этого он стоял. Звук в этом эпизоде как бы забегает вперед.

Благодаря этому сцена с простым диалогом становится волнующе тревожной. Звук, выражая волнение героев, невысказанное в словах, держит зрителя в напряжении.

* Сб. «Вопросы киноискусства», М., Изд-во Академии наук СССР, 1958, стр. 310.

** «Простой случай» («Очень хорошо живется», 1932). Сценарий Л. Л'жешевской, режиссер В. Пудовкин, сорежиссер М. Доллер.

а*

Оба эпизода построены на несовпадении слышимого с видимым. Но и в них между звуковым образом и чувствами героев противоречия нет — звук идет в том же направлении, что и чувства людей, он усиливает их, делает ясно ощутимыми.

Возможно (но почти не используется в кино) полное смысловое и эмоциональное несовпадение звукового образа с мыслями, чувствами и поступками людей. Таким приемом охотно пользовались А. П. Чехов и К. С. Станиславский, ставивший в театре его пьесы.

Ирина мечтает о Москве как о чем-то светлом: «Мне Москва снится каждую ночь, я совсем как помешанная... Мы переезжаем туда в июне, а до июня осталось еще... февраль, март, апрель, май...»*.

А в это время сидящий рядом Вершинин «взял лежащую на столе игрушку — Петрушка с цимбалами — и пошумел ею — потом он держит эту игрушку в руках и изредка шумит ею»**, сопровождая этим ироническим аккомпанементом слова Ирины.

Такое несовпадение звука со смыслом слов героя создает звуковой «подтекст», характеризуя тот или иной образ.

Представьте себе героя, который на протяжении всего спектакля или фильма произносит возвышенные, «красивые» слова, а звук, с ним связанный, подчеркнута прозаичен и даже вульгарен. Или — неприятны ассоциации, вызываемые звуком с показанным однажды неблагоприятным поступком того же героя.

Интересно использован принцип контраста звука и изображения в одном из наших первых звуковых фильмов.

«Через тонкий потолок врывается топот, вопли новогодних гуляк и завывания гармошек.

Под шум, визг, грохот в самодельной люльке мирно спит ребенок; на лице его безмятежная улыбка»***.

Так же как и в первом примере, это не простое несовпадение диалога и звука или видимого и слышимого. Это — столкновение, конфликт.

* А. П. Чехов, Собрание сочинений, т. 9, стр. 359.

** К. С. Станиславский, Режиссерский экземпляр «Трех сестер», — Цит. по сб. «Театральное наследство», I, М., Изд-во Академии наук СССР, 1955, стр. 656.

*** «Юность Максима» (1936). Сценарий Г. Козинцева и Л. Трауберга.

68

Как в немом фильме благодаря продуманному монтажу столкновение двух кадров рождало новое представление, так и в споре звука с изображением, шумов с диалогом рождаются новые ассоциации и образы, не раскрытые ни в звуке, ни в изображении и словах, взятых в отдельности.

Необходимость такого столкновения признается и в театре. Один из крупнейших театральных режиссеров Г. Товстоногов в статье о музыке в спектакле считает, что вводить ее следует только тогда, когда она контрастирует с происходящим на сцене, а не вторит тому, что играют актеры.

«В спектакле ...«Гибель эскадры» матросы покидают в последней сцене корабль под ликующую, торжественную музыку. Это самый трагический момент спектакля». И наоборот: «В спектакле «Идиот» у нас есть музыкальная тема, которая создает вокруг Мышкина атмосферу острого напряжения, а Мышкин идет с открытой улыб-

кой и как бы не слышит ее. Представьте себе, как было бы пошло, если бы артист «играл под музыку», изображая тревогу...»*.

Надо сказать, что существующая сейчас техника записи звуков на нескольких отдельных фонограммах и их последующая перезапись дают творческую свободу в любом сочетании звука с изобразительным рядом.

Лишь бы это сочетание было продумано авторами фильма.

По тому же принципу столкновение звука с актерской речью может быть построен своеобразный диалог между человеком и предметом.

В фильме «Одна» есть такой эпизод. Только что окончившая педагогическое училище молодая учительница (артистка Е. Кузьмина) пришла в Наркомпрос. В кабинете пожилая женщина — заведующая — жестом пригласила ее сесть, но сама не оторвалась от лежащих на столе бумаг. Молодая учительница пришла отказываться от работы в глухом северном селе. Но она не в силах сказать об этом — очень уж строга обстановка и очень уж занятые люди в Наркомпросе. А главное, что смущает, — это... стук пишущей машинки. Машинка как бы разговаривает с ней. Хотя учительница не произносит слов,

* Г. Товстоногов, О профессии режиссера, М. изд. ВТО, 1967, стр. 310.

КИЖСІСЯ, что мы явственно слышим диалог. Она стоит у стола — видно, что слова вот-вот слетят с ее языка, но им уже отвечает машинка. Вот учительница решилась что-то сказать — стук машинки еще громче и энергичнее. Эпизод заканчивается тем, что учительница выходит из кабинета, так и не высказав своего протеста. А вот небольшой эпизод из фильма «Депутат Балтики» (1936) *. Полежаев поссорился со своим любимым учеником. Ученик рассердился и ушел, и вслед за ним выбежала на лестничную площадку жена Полежаева. Она хочет остановить слишком гордого ученика: — Викентий! Викентий!..

Но в ответ снизу доносится только резкий стук входной двери.

Возможны и формы диалога одного неодушевленного предмета с другим. Примером может служить разговор колосьев друг с другом и колосьев с ветром в некрасовской «Несжатой полосе». Или реки Терека с морем Каспием в лермонтовском стихотворении «Дары Терека»:

Терек воеет, дик и злобен,
Меж утесистых громад,
Буре плач его подобен,
Слезы брызгами летят.
Но, по степи разбегаясь,
Он лукавый принял вид
И, приветливо ласкаясь,
Морю Каспию журчит.

Далее идут слова реки:
«Расступись, о старец-море,
Дай приют моей волне!..»**

Здесь строй «речи» Терека как бы подчинен звучанию журчащей реки. Прямой же смысл его слов передают детали сюжета: Терек просит дать приют его волне, «Каспий дремлет и молчит»; когда Терек предлагает в дар труп удалого кабардинца — Каспий по-прежнему молчит; потом Терек обещает «примчать» с волнами молодую казачку — старый Каспий «взыграл, веселья полный», и с «ропотом любви» принял реку в свои объятия.

Если при переводе этого стихотворения на язык кино мы заменим слова Терека зрелищем, изображаемым эти-

* Режиссеры И. Хейфиц и А. Зархи, звукооператор А. Шаргородский.

** М. Ю. Лермонто в, Сочинения в 6-ти томах, т. 2, М.—Л., Изд-во Академии наук СССР, 1954, стр. 128.

70

ии словами, то... форма диалога все равно останется.

П останется не в качестве чего-то второстепенного и малозаметного, а будет тем же стержнем кинематографического построения, каким форма диалога была в стихотворении. Правда, этот диалог не будет чисто звуковым.

В нем будут сталкиваться два звукозрительных образа (Терек и Каспий). Но то, что ритмически эмоциональный тон будет задавать звук, — несомненно. В кино такие диалоги редки. Но безусловно возможны.

Обширнейшее целинное поле для интересного и очень яркого использования звука представляет комедия.

В ней, как нигде более, оправданны и звуковая утрировка, и звуковая гипербола, и смешение звуковых понятий.

Какие дрожки были у старосветских помещиков!

Когда они трогались с места, «воздух наполнялся странными звуками, так что вдруг были слышны и флейта, и бубны, и барабан; каждый гвоздик и железная скобка звенели до того, что возле самых мельниц было слышно,

как пани выезжала со двора, хотя это расстояние было не менее двух верст» *.

А разноголосый концерт дверей в их доме! А часы у Коробочки — их шум «походил на то, как бы вся комната наполнялась змеями... За шипением следовало хрипение, и, наконец, понатужась всеми силами, они пробили два часа таким звуком, как бы кто колотил палкой по разбитому горшку» **.

Фактура звука в комедии может быть самой неожиданной и причудливой. Что же касается использования звука, то и оно может быть очень разнообразным. Звук может стать и подтекстом к словам того или иного персонажа, и ироническим фоном к целой сцене, и элементом диалога.

Бродяга Чарли в доме своего случайного богатого, «приятеля». Он великолепно поужинал, но... невзначай проглотил полицейский свисток. И сейчас его одолела икота. Приступ икоты сопровождается трелью свистка. Понимая неуместность издаваемых им звуков, Чарли хочет сдержаться, но не может. На свист подходит собака, за ней другая, третья. Свист не умолкает — собаки начинают лаять и рычать. Бедняге очень неловко, еще более

* Н. В. Гоголь, Собрание сочинений, т. I, М., изд-во «Правда», 1952, стр. 182.

** Н. В. Гоголь, Собрание сочинений, т. III, 1952, стр. 36.

грустным становится выражение его лица. Зрителю, поначалу смеявшемуся, становится жалко бродягу...

В этом небольшом эпизоде из фильма «Огни большого города» Ч. Чаплина контраст звука с изображением (грустный Чарли) и своеобразный диалог человека с собакой дают большой эффект.

Иногда характер человека определяют очень лаконично, сравнивая его с каким-либо другим живым существом. Об одном, например, говорят, что он хитер как лиса, о другом, что он добродушен как слон. Такой принцип характеристики двух девушек-подружек использован в фильме «Горячие денечки» (1935) *. Причем характеристика дана не только в их речевом материале и внешнем облике, но и в звуке. Сделано это беззлобно, легким намеком. Первое появление Кики (артистка Я. Жеймо) озвучено криком петуха — Кика часто «петушится». А проход Тони (артистка Т. Окуневская), спешащей на свидание, — козлиными криками: Тоня чрезмерно упряма.

В качестве комического трюка может быть использовано то же смысловое несовпадение звука с изображением. Помните, в «Цирке» милиционер поднес к губам свисток, но вместо его трели мы услышали гудок паровоза. Или в фильме «Светлый путь»... Чтобы расширить ткацкий цех, нужно было сломать его стену. Ее и ломают, только вместо ударов лома и кувалды слышно победное звучание барабана.

Интересно использован этот прием в одной из зарубежных мультипликаций. Только что появившегося на свет цыпленка схватил коршун. Схватил и взвился в небо. Полет коршуна дан и в звуке — это... гул бомбардировщика. Выражено и волнение цыпленка — вместо писка он шлет на землю сигналы бедствия — SOS. Друзья и родители цыпленка приняли сигналы и начали стучать в какую-то доску, но звучат не удары по доске, а выстрелы зенитных орудий.

Такое звуковое решение эпизода вызывает совершенно точные ассоциации, делает его предельно ярким и трагикомичным.

А теперь несколько слов и о таком великолепном способе применения звука, как пауза. Пауза — это отсутст-

* Авторы сценария и постановщики А. Зархи и И. Хейфиц, звукооператор А. Шаргородский.

72

ние звука, тишина. Но почему же существуют тогда такие выражения — «звнящая тишина» или «торжественная тишина»?

Немой кинематограф как будто был сплошной паузой.

Но это не совсем верно. То есть даже совсем неверно.

Ибо и в немых фильмах известны эпизоды, которые подчеркивали тишину, были построены на тишине. Зачем же авторам этих фильмов нужна была тишина в сплошной тишине немого экрана? Да, видимо, затем, чтобы тишиной — ритмически выверенной паузой — выразить атмосферу того или иного события, его смысл. Ибо тишина — пауза — тоже может служить материалом для художественного образа. И как образ передавать мысли и чувства героев и авторов фильма.

Одной из первых пауз (не случайной и не вынужденной, а специально созданной) в нашем кино была пауза, подсказанная режиссеру «Броненосца «Потемкин» одним из участников восстания на этом корабле. «В воздухе повисла мертвая тишина» — эта незамысловатая фраза

дала толчок к созданию одного из лучших эпизодов фильма.

Катер доставил в Одессу тело погибшего Вакулинчука. Его положили на молу. Наступила ночь. И вместе с ночью — торжественно печальная тишина. Тихо наступил и рассвет.

Ощущение тишины в этом эпизоде было создано, во-первых, за счет точно выбранного зрительного ряда.

Он мало движет сюжет, зато очень емко передает атмосферу, настроение.

1. Дальний план освещенного луной моря.
2. Подернутый туманом залив. На переднем плане — корабль с опавшими от безветрия парусами.
3. В лунной полосе на воде — замершее на месте парусное суденышко.
4. Еще корабли со спущенными парусами.
5. Гладкая поверхность воды. Низкий полет чайки.
6. Неподвижный бакен.
7. Тихое покачивание носа судна.

Во-вторых, тишину подчеркивает абсолютная статичность кадров с незначительным мерным внутрикадровым движением.

Затем — метражная длина кусков. По сравнению с другими эпизодами фильма здесь кадры длинные — по три и даже четыре метра.

Сам ритм монтажа подчеркивает паузу.

Так было в немых фильмах. В звуковом же кино «немота» (полное отсутствие звука) тем более должна быть всегда предусмотренной, задуманной паузой. Здесь она обретает еще большую значимость — из-за контраста с общей звуковой композицией фильма.

Напряжение, выразительность паузы зависят, разумеется, прежде всего от подготовки, от того, после чего она наступает. Очень важна поэтому ее длина, ее удельный вес в ритмическом построении монтажной фразы. После насыщенного звуками куска «прочитается» и «сработает» и короткая пауза. При постепенном же затихании звуков заметной будет только длительная тишина.

Интересными бывают в кино случаи преднамеренного выведения звука.

На экране мы видим говорящих о чем-то людей.

И вдруг перестаем слышать их голоса. Люди по-прежнему жестикулируют, но слов не слышно или их не разобрать. Такой прямой или косвенной паузой авторы как бы подчеркивают, что разговор людей на экране так ничтожен и неинтересен, что его не стоит слушать.

Или самый простой пример того, как пауза раскрывает смысл сюжета. На экране — летящий высоко в воздухе самолет. Естественно, что слышен гул мотора. Но вдруг гул оборвался, и зритель мгновенно понял, что заглох мотор. И далее, чем дольше пауза, тем большую тревогу она вызывает.

Приемы использования звуковых деталей и образов неисчерпаемы. Многие из них найдены для кино, но забыты. Во всяком случае, весьма редко встречаются в фильмах последних лет. А еще больше ненайденного.

Звук как элемент сюжета

Очень известная сцена из «Чапаева» (1934) *. Полковник Бороздин играет на рояле «Лунную сонату». В этой же комнате его денщик натирает пол. Размеренные движения ноги, сумрачное лицо денщика. Его взгляд упал на лежащую на столе бумагу с резолюцией полковника: «Подвергнуть экзекуции» (это написано о брате денщика * Авторы сценария и режиссеры Г. и С. Васильевы, композитор Г. Попов, звукооператор А. Беккер.

74

к «ч; зритель не видел его, но знает, что он уже был подвергнут экзекуции и тяжело заболел). Снова лицо денщика. Мы не знаем еще, что случилось с братом Митькой, но уже ясно, что произошло что-то непоправимо страшное. Ритм сцены спокоен, размерен, подчеркнута медлительны движения актеров — и, видимо, от этого возникает смутная тревога.

Полковник продолжает играть... Вдруг в кадре, в котором виден только затылок Бороздина, мы слышим, словно выстрел, резкий, сухой удар, кажется, что полковник сейчас свалится со стула смертельно раненный. Но вот он очень спокойно повернул голову, и зритель видит, что денщик не стрелял, а просто уронил на пол щетку. «Умер брат Митька...» — ответил денщик на вопросительный взгляд полковника.

Точно смонтированные кадры ритмически выверенной сцены, внешне спокойная музыка и, наконец, звук, вызывающий прямую ассоциацию с выстрелом, делают эту сцену предельно напряженной и драматической.

Несколько похожая сцена есть в польском фильме «Кто он?», но еще с большим значением звуковых деталей.

Два человека идут по деревне. Их состояние тревожно — они в стане врага.

Ночь. Тишина. Каждый шорох настораживает героев фильма, а вместе с ними и зрителя. Вдруг где-то рядом громко закудахтала испуганная невидимая курица. И это кудахтанье действует так же сильно, как любой самый «страшный» звук.

Примеры построения сцен и эпизодов, включающих звук как главный элемент драматургии, часты в литературе и в театре. Кино же дает для них еще большие возможности.

Звук и его звуковые детали могут лежать в основе драматургии и не только отдельных сцен, но и всего фильма.

Одной из наиболее полных и интересных драматургических функций звука является звуковой лейтмотив — лейттема, лейтобраз. Представим себе элементарную ситуацию. В начале фильма мы видим человека, слышим его характерное покашливание или особенный скрип его обуви. Мы привыкаем к тому, что эти звуковые детали принадлежат определенному герою. Далее по ходу сюжета мы уже не видим его (человек не выходит из своей

комнаты). Но покашливание и скрип обуви периодически напоминают зрителю и героям фильма об этом человеке. Звук вызывает у них те или иные мысли и чувства. Предположим, чувство раздражения. Но вот однажды утром никто не услышал привычных покашливаний и скрипа ботинок. Оказалось, что их обладатель куда-то исчез. У соседей по квартире смешанное чувство: и радость и тревога — куда же исчез человек? Прошло время. Некоторые из жильцов квартиры разъехались по белу свету... И вдруг в совершенно неожиданном месте — тот же кашель и тот же скрип.

Что будет дальше — можно нафантазировать сколько угодно. Ясно одно — в такой лейтобразной функции звук способен вести самостоятельную сюжетную линию на протяжении всего фильма.

Кроме прямой сюжетной нагрузки звуковой лейтмотив, связанный с одним из героев, может нести и эмоциональную функцию. Тот же скрип обуви в нашем примере, размеренно и монотонно звучащий в соседней комнате, будет вызывать раздражение или чувство уныния.

Например, в английском фильме «Газовый свет» периодически повторяющиеся шорохи и шаги, доносящиеся откуда-то с чердака дома, вызывают у героини (да и у зрителей) чувство тревоги и смутения.

Интересен и почти не используется в кино прием «показа» воспоминаний или лирических отступлений в звуковых образах. Очень мягко, ненавязчиво и в то же время ярко такое отступление введено в фильме «Большая семья» (1954) *.

Старик Журбин дежурит в кабинете директора завода. Вечер. Старик погасил свет, в кабинете полутьма. С верфи доносятся гудки, громко тикают часы на столе. «Кончилась твоя рабочая жизнь, старый», — тихо сказал дед Матвей. Часы пробили половину одиннадцатого. Старик сидит чуть задумавшись. Перед ним на столе небольшая бронзовая скульптурная группа: рабочий, крестьянин и солдат с винтовкой. Журбин потрогал фигуры. И вот в тишину кабинета ворвалась мелодия революционной песни «Смело мы в бой пойдём...». Песня — и никаких изобразительных иллюстраций!

* Авторы сценария В. Кочетов, С. Кара, режиссер И. Хейфиц, композитор В. Пушкин, звукооператор А. Шаргородский.

76

Какое введение звука раскрывает то, о чем задумался герой, «показывает» его прошлое, и в то же время значительно расширяет тему всего фильма.

В этом эпизоде звучит песня, но по такому же принципу лирическое отступление может быть построено на других звуках. Необходимо только, чтобы эти звуки вызвали у зрителя определенные ассоциации. То ли связанные с какой-то эпохой и судьбами людей, то ли с каким-либо конкретным человеком.

Интересна еще одна закономерность введения звука в драматургию сцены или в сюжет произведения в целом. Звук вводится в наиболее острый, решающий момент развития действия. Этот прием использовали в своих произведениях Л. Толстой, Ф. Достоевский и другие крупные мастера прозы.

Такой подход к звуку имеет жизненную основу. В тот или иной решающий судьбу человека момент обостряются чувства. Невольно человек отмечает даже незначительные сами по себе подробности этого момента. Они

глубоко врезаются в память, обретая потом особую значимость. Обостряется слух. А так как острота момента обычно исключает многословие действующих в нем лиц (под влиянием значительности происходящего люди чаще всего молчат), то обостренное слуховое внимание неизбежно отмечает звуковые детали. Причем эти детали воспринимаются человеком не только как натуралистические подробности, а как связанные с его чувством субъективные образы.

Не удивительно, что наблюдательный художник пользуется этой характерной чертой нашего восприятия (слухового).

Вот как, например, герой чеховской «Драмы на охоте» слышит голоса природы в кульминационный для него (да и для всей повести) момент.

«Дорога моя лежала по берегу озера. Водяное чудовище уже начинало реветь свою вечернюю песню... В воздухе стояли гул и рокот. Холодный, сырой ветер пронизывал меня до костей. Слева было сердитое озеро, справа несясь монотонный шум сурового леса. Я чувствовал себя с природой один на один, как на очной ставке. Казалось, весь ее гнев, весь этот шум и рев были для одной только моей головы» *.

А. П. Чехов, Собрание сочинений, т. 3, 1955, стр. 133.

Надо сказать, что это самый большой «звуковой кусок» но всей повести. И разве в нем автор вместе с героем отмечает ряд подробностей? Ведь можно было бы описать достоверно и детально шумы озера и леса (Чехов их прекрасно знал). Но нет, автор берет только совсем незначительную их часть. Зато, следуя за чувствами своего героя, он преломляет их через эти чувства: заставляет озеро реветь «водяным чудовищем», называет его «сердитым», а вечерний лес — «суровым». Герой повести как бы невольно для себя объединяет шумы природы в единый звуковой образ, рожденный его субъективным восприятием: «...весь этот шум и рев были для одной только моей головы».

И именно в этом образном звучании — художественная и жизненная правда!

Примеры введения звукового образа в наиболее напряженные моменты развития действия встречаются и в некоторых фильмах.

«Великий гражданин» (1939) *. Враги народа решили перейти от идеологических провокаций к прямой диверсии.

«Меня в первую очередь интересует будущее Шахова и Каналстрой,— уточняет человек в пальто.

— Конечно, конечно, и Каналстрой...— соглашается Карташев».

Сразу после этой сцены идет эпизод на Каналстрое.

Вдали — темные котлованы. На лесах стройки — огни фонарей и прожекторов. Идет дождь. В ритмический шум работы врывается грозный нарастающий грохот взрыва. Меркнут огни, стройка во мраке. После небольшой паузы — тревожные голоса сирен (видимо, санитарные машины). Хлещет дождь, ревет ветер. По загородной дороге несется машина Шахова. Все громче и тревожнее звуки сирен.

В зрительном ряде этого эпизода нет никакого взрыва. Все, что случилось на стройке (а случилось, как легко догадаться, очень важное), передается в звуке.

«Судьба человека». Герой фильма Андрей Соколов везет в своем грузовике боеприпасы. В небе появились немецкие самолеты, они начинают обстреливать и бомбить наших солдат и машины, движущиеся по дороге.

Все тяжелее и напряженнее гудит мотор грузовика.

Режиссер Ф. Эрмлер, звукооператор И. Дмитриев.

78

Бомбы падают совсем близко. Гул мотора подчеркивает остроту момента и ассоциируется с напряженным состоянием самого Андрея.

Тишину постепенно прорезает на одной ноте гудящая струна. Все громче и заунывнее... К Андрею подходят два немецких солдата...

Понятно, что в этом эпизоде звук играет важнейшую роль. Причем не столько в развитии сюжета (сюжет в данном случае может быть ясен и без звука), сколько в эмоциональном строе эпизода. Его впечатляющая сила достигается реальными, но доведенными до яркой образности звуками. В наиболее же острый, уже сюжетный момент введена пауза. А пауза, как мы говорили, в такой ситуации — это яркий звуковой образ.

В прямой связи с использованием звука в развитии сюжета находится монтаж кадров и эпизодов звукового фильма.

Монтируя звуковой фильм (думаем, что не надо напоминать, что этот процесс должен начинаться с работы

над литературным сценарием), нельзя забывать, что звук может брать на себя большую часть функций изображения. Мы уже имели возможность убедиться, что даже перспектива и движение предметов, требующие, казалось бы, только изобразительного решения, могут быть переведены из зрительного ряда в звуковой. Причем этот переход не очень труден и, надо сказать, для кино органичен.

Перенос смысла и эмоциональной нагрузки с видимого на слышимое осуществляется уже в первых наших звуковых фильмах. В начале того же фильма «Одна» показывается стоящий на тумбочке будильник. Потом действие переносится на улицу; и здесь, перекрывая уличные шумы, громко тикает будильник. Мы видим стоящую на перекрестке молодую учительницу (она ждет жениха), слышим все усиливающийся и учащающийся стук часов. Ритм стука очень ясно и выразительно передает напряженное ожидание и вызывает ассоциацию с взволнованным биением сердца ждущей.

Есть в звуковом решении этого и подобных ему эпизодов и еще одна черта. В нем с помощью звука два, три и более изобразительных кадров разнородного содержания абсолютно логично и плавно (без скачков) слишотся в единую иесть. Они как бы нанизываются на звуковой стержень. Свойство звука объединять в монта-

же внешне различные кадры используется в современном кино довольно часто. Причем звуком объединяются даже кадры, показывающие совершенно различные места действия. В качестве примера приведем начало одного сценария*. «1916 год. Взрыв. Он треснул и покатился, как гром. Петербург. Грохот взрыва. Москва, Киев, Одесса. Громовые раскаты войны потрясают небо. Непроезжие дороги. Облупившийся собор над рекой. А дальше — степь. В степи, поглощаемый пространством, грохот смолк. Безмятежная гладь воды. Тишина». Прокатывающийся, как гром, звук разорвавшегося снаряда дает ясное представление об огромных пространствах воюющей России. Но, охватывая отдаленные друг от друга места, звук объединяет здесь кадры одного только эпизода. А возможны звуковые переходы и от эпизода к эпизоду.

В практике монтажа известны соединения эпизода с эпизодом через затемнения, через «шторку», через акцентное внутрикадровое движение (например, жест актера, резкое движение, как бы обрывающее эпизод), а также переходы, построенные на звуке. Как правило, они основываются не на плавности выведения одного и введения другого звука, а на их конкретности или внезапности.

Та же Россия и то же время действия, что и в предыдущем примере. В южной приморской степи встретились Даша и Телегин**. Оба очень рады встрече. Это состояние героев подчеркивает мажорный взлет в музыке. Но вот Телегин заговорил: «Я ведь проститься приехал». Музыка смолкла. Только в паузе далеким отголоском повторяется симфоническая фраза. «Война, оказывается, Дарья Дмитриевна, вот в чем дело».

Даша чуть успела всплеснуть в ужасе руками, как в звук ворвался грохот поезда. Это воинский эшелон. В его грохот вплетена песня «Соловей, соловей, пташечка...». Властно стучат колеса. Они затихают лишь на кадре идущих по пыльной прифронтовой дороге солдатских ног. С этого кадра начинается уже новый эпизод. Таким образом, резкий переход от одного места действия к другому, от одной темы к другой сделан с помощью * «По ту сторону зла». Сценарий Н. Ершова.

** «Сестры» (1957). Режиссер Г. Рошаль, композитор Д. Кабальевский, звукооператор Л. Трахтенберг.

80

щью звука. Но иногда бывают нужны плавные соединения эпизодов. И в этом может помочь звук. Ведь и в звуковой канве, как и в изображении, возможны «наплывы», медленные «затемнения», вытеснение одного звука другим. Звуковой наплыв давно известен таким музыкальным формам, как опера, оратория, симфония. Оркестр исполняет одну тему, предположим, в ритме вальса. Но вот она начинает звучать тише, как бы уходя на второй план, — ее ведет сейчас только одна группа инструментов, в другой же группе (или соло) возникла другая тема, уже иного ритма, предположим, марш или гимн. Она звучит все полнее и громче, как бы подавляя предыдущую мелодию, выходит на первый план. Очень неплохо введены звуковые наплывы в один из эпизодов фильма «Третий удар» (1948) *. Прорвавшись через самую крепкую оборонительную линию Крыма — через Турецкий вал, наши солдаты, уставшие, но радостные, идут по весенним дорогам. По обочинам — стройные кипарисы, дружно цветущие сады, встречающие

солдат женщины. Евпатория, Ялта, Симферополь...
И с каждым новым местом — новая песня. Сначала это «По дороге войско красное идет! Эй, по дороге...», на нее наплывает другая солдатская песня — «Все пушки, пушки заряжены», и не окончилась еще эта песня, как загремел духовой оркестр (он играет марш), на оркестр снова наплывает песня: «Кипучая, могучая, никем не победимая, страна моя...».

Звуковой (и музыкальный и шумовой) наплыв осуществляется в кино технически просто: наличие двух и более параллельных фонограмм позволяет сделать его на перезаписи. При тональной близости «наплывающих» шумовых фактур наплыв будет очень мягок, переход от одного шума к другому почти не ощутим.

Одной из самых плодотворных форм сочетания звука с изображением является, пожалуй, их параллельный монтаж — одновременное развитие двух и более сюжетных линий. Здесь происходит одно, а в это же время в другом месте свершается нечто иное, но так или иначе связанное с событиями первого. По сходству или по контрасту этих одновременно развивающихся линий у зрителя рождается представление об их взаимосвязи, взаимозависимости.

* Режиссер И. Савченко, звукооператоры Н. Мина и А. Бабий.

Такой монтаж событий, выраженный в двух или более рядах кадров, дает очень многое: и напряжение в развитии сюжета, и интересные аналогии, и глубокие подтексты. Но была в параллельном монтаже немых фильмов и серьезная слабость. Смонтированные таким образом эпизоды были, как правило, вычурны и зачастую тяжелы для восприятия. Ведь само понятие одновременности развивающихся событий в немом кино условно. Вот несколько кадров, показывающих первое событие, за ними следуют кадры, говорящие о другом. Следуют, а не показываются на экране одновременно. Зритель должен догадываться об их одновременности.

Звук же, говорящий об этом втором событии, может быть слышен одновременно с показом первого события. В одном из ранних звуковых фильмов был эпизод, построенный именно так.

Шериф, гонясь за преступником, зашел в парикмахерскую. А зрителю уже известно, что преступник находится в соседней, душевой, комнате. Он просто моется под душем. Шум падающих струй слышен и в парикмахерской, где сидит шериф. Весь разговор шерифа с его другом идет под аккомпанемент душа, доносящийся из-за стены. Но вот этот звук смолк. Шериф не обратил на это внимания. Зрителю же ясно, что преступник ушел.

Использование звуковой канвы как сюжетной параллели изображению возможно, конечно, в самых разнообразнейших вариантах.

Соединение речи, музыки и шумов

Теперь обратимся к сочетанию звуковых компонентов фильма друг с другом. В частности, шумов и диалога. Диалог и шумы располагаются на одной звуковой дорожке совсем рядом, иногда они даже переплетаются. Но это еще не значит, что они должны мешать друг другу. А так, к сожалению, бывает довольно часто. Для каждого фильма должна быть, видимо, найдена единственная, в каждом случае своя - пропорция звуковых компонентов. Поскольку слово — наиболее лаг эпичное выражение мысли, вполне естественно, что темы большой философской глубины, публицистичности, полемичности и т. п. лучше всего разрабатываются с помощью слова в диалогах.

82

Но, к сожалению, значительно большее распространение имеют сценарии и фильмы, в которых словесный материал несет функции сугубо информационные, описательные, констатирующие, объясняющие.

Неоправданное во многих фильмах обилие словесного материала нередко снижает художественное качество еще и тем, что этот материал преподносится зрителю в весьма невысоком исполнительском изложении. Помня об огромной воспитательной роли кино, нельзя не задуматься над тем уроном, который наносится языковой культуре народа невыразительным, шаблонным, не всегда даже орфоэпически правильным языком иных наших картин.

Образными могут быть слова диалога по прямому их литературному смыслу. Авторам лучших киносценариев удается этого добиться. Про такой сценарий так и говорят: «В нем образный язык героев, у каждого своя индивидуальная манера разговаривать». А ведь образными должны быть не только слова сами по себе, но и их звучание.

Так ли обстоит дело с диалогом в большинстве филь-

мов? Решает ли он звуковой образ сцены, эпизода или всего фильма? Можете ли вы, прослушав сцену, сказать, на что похоже ее речевое звучание? На унылый шепот осеннего леса или на брызжущий, звенящий солнечный каскад? Часто ли вы замечаете, как речь героя сначала течет спокойной, величественной рекой, а потом обретает звучание грозного раската?

Разве не искали и не находили режиссеры и актеры в лучших спектаклях образного звучания отдельных сцен и даже всего спектакля в целом? Все, кому довелось смотреть и слушать спектакли французского театра «Комеди Франсэз», восторженно отмечали музыкальность речи актеров. А вспомните прекрасную, звучную, как по ногам расписанную сценическую речь Ермоловой и Остужева, Тарханова и Качалова, Хмелева и Мордвинова. Представьте себе зрителя, не понимающего русского языка: ведь и он уловит эмоционально-музыкальный строй речи человека, в котором развита способность говорить выразительно. И он поймет чувства, передаваемые этим человеком.

Мы ссылаемся на театр, но разве не касается искусство художественного слова и кинематографа? Тем более что теперь в кино так много требуют от диалога.

Так почему же кинорежиссеры, имея дело с хорошими актерами, так мало заботятся о выразительности их речи и образности звучания диалога в фильмах?

Сейчас большинство режиссеров в работе с актерами стремятся в основном к жизнеподобному, естественному их поведению перед киноаппаратом. А так как речь, собственно, является одним из главных элементов этого поведения, то от нее требуют правдоподобия.

Спору нет, что актер в фильме должен вести себя естественно и правдоподобно. При возросшей культуре и профессионализме наших актеров не так уж трудно добиться от них естественности и простоты поведения перед съемочной камерой. Но ведь это еще далеко не все в работе актера! Известны многочисленные случаи, когда совершенно непрофессиональные актеры (студенты училищ, участники самодеятельности и дети) ведут себя перед камерой даже более естественно, чем опытные актеры. Следует ли из этого, что работу актера (включая, конечно, его речь) надо оценивать, исходя лишь из правдоподобия его игры, то есть из умения натуралистически воспроизвести жизнь?

А ведь иногда дело доходит до того, что некоторые актеры кино (а вслед за ними и актеры театра) чуть ли не в заслугу ставят свою речевую беспомощность: на жизнь-де более похоже. Иные, поскромнее, кивают на микрофон¹ он, мол, у вас чуткий — все невнятные слова делает ясными, да и визгливые нотки «подрежет». Верно, современная запись звука фиксирует даже самые тихие, «невнятные» звуки. Но никакая звукозапись не в силах сделать того, что не сделал актер. Если слова, произносимые им, звучали предельно бесцветно или даже невнятно, такими они будут звучать и с экрана.

Что же касается ссылок на правдоподобие, то нам кажется, что за ним частенько скрывается не что иное, как особая форма актерского киноштампа. Послушайте живых, обычных людей в обостренных ситуациях, и вы убедитесь, как ярко и образно звучат их слова. Они не боятся ни «слишком громких восклицаний», ни «дрожи в голосе».

На заре звукового кино в одной из статей по поводу диалога было сказано: «В немом кино можно говорить сколько угодно, в звуковом кино — придется помолчать». Теперь, конечно, такое мнение кажется странным.

Но, отбросив некоторую парадоксальность формы выра-

84
жения, нетрудно обнаружить в нем зерно истины. Истины, актуальной и теперь. В немом кино актер мог говорить, как угодно и сколько угодно, — все равно зритель его не слышал.

Теперь же, если ты ценишь слово, считаешь его главным, так дорожи им, используй только там, где обойтись без него нельзя. Не забывай, как важно оно и значительно, ищи наиболее действенную его форму. Не забывай о его месте на звуковой дорожке, о его органическом и выразительном соединении с другими звуковыми компонентами фильма.

Форм сочетания актерской речи с шумами и музыкой много. Последние могут, например, сопровождать речь, но могут и вклиниваться в речь, обрывая или заглушая ее. Если в первом случае они должны звучать негромко, под сурдинку, то во втором — во весь голос, принимая на себя главную нагрузку.

В смысле «вклинивания» диалога в зрительный и шу-

мовой строй очень кинематографичны, ритмически выверены некоторые стихотворные произведения. Например:

Санки по Фонтанке
летят вперед.
Полоз остер —
полосатит снег,
чьи это там
голоса и смех?
— Руку на сердце
свое положи,
я тебе скажу:
ты не тронь палаша!
Белыми копытами
лед колотя,
тени по Литейному —
дальше летят.
— Я тебе отвечу,
друг дорогой, —
гибель не страшная
в петле тугой! *

Здесь диалог как бы вырастает из звукозрительного ряда. «Изображение» и главным образом звук диктуют ритм диалога, подчиняют себе его звучание.

* Николай Асеев, Самое лучшее, М., «Молодая гвардия» 1959, стр. 64.

Приведем еще один пример. Представим себе двух человек, идущих по берегу моря. Плещутся о берег волны, шуршит галька. Люди молчат, но вот звучание моря становится все более и более похожим на звучание человеческой речи. И совершенно незаметно плеск и журчание воды переливаются в явственно различимые слова. Это говорит один. Второй не отвечает. И снова так же незаметно слова первого переходят в шум моря, как бы погружаются в него.

Подобные переходы от шумов к речи и наоборот художественно оправданны. Более того: они оправданы даже физической природой речи и шумов. Четких границ между человеческой речью и шумами в жизни не существует. Так, например, услышав разговор одного, двух, трех, четырех человек, мы заключаем, что они о чем-то разговаривают. Но вот они заговорили одновременно, и мы называем их разговор галдежом. Ну а когда говорят одновременно сотни и тысячи человек, то это уже гул толпы. Очевидно, здесь сказывается закон о переходе количества в качество, однако определить четко, при каких условиях разговор переходит в галдеж, а галдеж в шум, невозможно.

Это касается громкого разговора. Но нечто похожее происходит и с тихой речью. Шепот человека невозможно зачастую отличить от шелеста листьев, а далекий гул толпы — от гула горной реки и т. д. Поэтому случаи «ошумления речи и, наоборот, «очеловечивания» шумов вполне возможны технически и художественно правомерны в кино.

Вспомните начало фильма «Огни большого города». Какое-то важное лицо (видимо, мэр города) произносит речь на открытии монумента. После первых же его слов речь переходит в невнятные выкрики, которые учащаются и затем становятся совсем непохожими на человеческую речь.

Возможны самые разнообразные сочетания шумов с диалогом. Используется сейчас в основном примитивное сопровождение диалога шумами.

Прежде чем обратиться к возможным формам «взаимоотношения» между шумами и музыкой, немного о музыке самой по себе.

Не будем разбирать вопросов музыки в кино подробно, о ней было написано несколько книг (к последней из них — «Кино и музыка» Т. Корганова и И. Фролова —

86 мы отсылаем читателя). В нашей же книге речь может идти лишь о сочетании музыки с другими звуковыми компонентами фильма.

Во время перезаписи — сведения нескольких звуковых пленок в одну — звукооператор почти всегда вынужден решать: а что же выделить в том или ином эпизоде — музыку, шум или речь? Часто, особенно в неигровых фильмах, бывает так, что выразительные эмоциональные музыкальные куски приходится сводить к минимальному звучанию — иначе не услышишь речи (т. е. дикторского текста). Обидно, досадно, но что делать: речь чаще всего несет смысловую нагрузку, и во имя музыки ее не заглушишь. Разрешить этот «конфликт» без потерь для музыки возможно только тогда, когда звукооператор и режиссер продумывают музыку значительно раньше перезаписи. Еще до встречи с композитором (или человеком, подбирающим музыку) они должны абсолютно точно знать ее место в фильме. Не менее важно знать и какая

должна быть музыка. Теоретически на этот вопрос ответить очень просто: всякая, лишь бы она, музыка, органично входила в ткань фильма.

Практика же озвучения фильмов подсказывает ряд специфических особенностей для музыки в кино, ряд закономерностей.

Как бы вы ни определяли места для музыки в вашем фильме, в нем будут эпизоды, в которых она будет звучать одновременно с речью или шумами (если, конечно, вы делаете фильм звуковой, а не озвученный). А теперь представьте, что на сравнительно небольшой, в полторы-две минуты, эпизод ляжет музыкальный кусок с несколькими темами да еще в мощном оркестровом исполнении. Во время звучания речевой фонограммы звукооператор, конечно же, будет микшировать музыку — в результате пропадет не только мощь оркестра, но и некоторые темы, им исполняемые?. Не будет ли лучше и практичнее, оркеструя музыкальные темы, рассчитывать на небольшие ансамбли, добиваться прозрачного звучания и лишь в редких случаях прибегать к оркестровой насыщенности и мощи?

Часто говорят о музыкальной драматургии фильма.

13 наиболее элементарном виде она мне представляется примерно так. Где-то в начале фильма в связи с тем или иным зрительным образом или с характеристикой одного и:» героев вводится музыкальная тема-мелодия. Чтобы она

были ощутима, вводить ее стоит в несложном сольном или оркестровом исполнении. Вместе с этой темой или чуть позже, намеком или совершенно явственно, появляются вторая, третья (а может быть, и более) темы. Не важно, какая из них будет главной, главной может и не быть. Важнее, чтобы темы повторялись. При повторах, конечно же, возможны (и даже желательны) их ритмические и эмоциональные вариации, развитие и усложнение. Причем совершенно не обязательно совпадение музыкальной эмоциональной окраски с настроением сцены или эпизода. Так в грустном эпизоде может звучать тема в мажорном звучании. Несомненно, интересны и впечатляюще непосредственные столкновения в одном эпизоде двух контрастирующих, тем. Естественно, что при повторении тема угадывается быстрее и легче. И прослушивается даже вместе с речевым строем. Уже не связанная прямо со зрительным образом, теперь она может напоминать о нем. При таком «использовании» музыка делает фильм более емким и выразительным.

Известно, что музыкальных произведений написано множество, их количество продолжает расти... Обязательно ли для каждого фильма написание новых музыкальных тем? Думаю, что не обязательно.

Пришедший одним из первых в нашу кинематографию композитор Д. Шостакович в фильмах «Златые горы» и в трилогии о Максиме выстраивал музыкальную драматургию на мелодиях ранее известных. Вероятно, композитор мог сочинить новые темы.

Но в этих фильмах очень важно было создать атмосферу предреволюционных лет России. Этому помогло широкое использование фольклорных песен и романсов. Композитор понимал, что одно из главных условий успеха киномузыки—творческое подчинение интересам фильма.

В практике работы над документальными и научно-популярными фильмами часто используют записанные с совершенно иными целями музыкальные фонограммы. В этом нет ничего зазорного, это вполне оправдывает себя. Но построить музыкальную драматургию на какой-либо одной лейттеме из готовых фонограмм очень трудно, ведь данная музыка была написана без учета драматургии фильма. В подобных случаях возможен вариант сочетания фонограмм с «живым» музыкальным ансамблем. Такие варианты используются редко. А зря!

В работе над одним небольшим сюжетным фильмом * нам очень хотелось дать музыкальные характеристики двух главных героев. Выбрав за день до записи музыки одну из современных эстрадных песен, мы с музыкальным оформителем пригласили джазового типа квартет.

Импровизируя, без больших сложностей, музыканты варьировали, развивали тему, давали ей иронический подтекст. Но вот дошло дело до большого эпизода, в котором героиня спешит на представившийся ее возбужденному воображению пожар. Впечатление от пожара, снятого весьма скромно, нужно было усилить музыкой. Квартет с такой задачей явно не мог справиться — требовалось более мощное звучание. Зная об этом заранее, мы нашли фонограмму с записью большого оркестра, исполняющего «нечто тревожное». Но использовать одну эту фонограмму— значит потерять лейттему героини (эпизод был смонтирован так, что вместе с нарастанием пожара нарастает ее волнение). Решили «вплести» в единое музыкальное звучание фонограмму и исполняемую двумя

инструментами нашу тему. Что мы и сделали (и не на перезаписи, а во время записи «живой» музыки). Фокус удался — никто из смотрящих и слушающих потом фильм и не подозревал, что в нем звучали фонограммы, а не «живой» оркестр.

Возвращаясь к главному предмету нашего повествования, к шумам, надо, видимо, ответить на вопрос, могут ли они звучать одновременно с музыкой. Конечно, могут, и так бывает почти в каждом фильме. Наиболее простой принцип такого сочетания: музыка передает настроение, шумы — реальность обстановки в эпизоде. Значительно реже встречаются случаи, когда эмоциональную нагрузку берут на себя шумы.

Однажды летним днем юноша Жан Кристоф лежал на траве и, закрыв глаза, «...прислушивался к невидимому оркестру, к пению хора насекомых... различал фанфары мошкары, органное жужжание шмелей, колокольное гудение диких пчел... божественный шепот леса, слабые переборы ветерка в листве, ласковый шелест и колыхание трав...» **.

* «О директоре Нине и пожаре в магазине» (1962). Режиссер К), Закревский, музыкальный оформитель Б. Гольштейн. Киностудия «Леннаучфильм».

** Ромен Роллан, Собрание сочинений, т. 3, М., Гослитиздат, 1955, стр. 300.

Нетрудно заметить, что Жан Кристоф, вслушиваясь в звучания природы, воспринимал их как музыку. Он был музыкантом. Но ведь музыкальное восприятие звуков жизни свойственно в той или иной степени каждому человеку. И это очень естественно: шумы и музыка тоже находятся в близком родстве! Не случайно среди шумов встречаются звуки, близкие музыке: пение птиц, свист ветра, гудки, звон колоколов, свистки и т. п.

С другой стороны, известно, что в некоторых музыкальных инструментах есть шумовые призвуки: например, удар фортепьянного молоточка, «щипок» на всех щипковых, специфическое дребезжание раструбов у некоторых духовых и т. д.

Для человеческого восприятия, а значит, и для произведения искусства важно одно различие: музыкальный звук обычно беспредметен, прочие звуки конкретны, связаны с тем или иным явлением природы или предметом. Решая, что нужнее и выгоднее в том или ином эпизоде — шумы или музыка, не надо забывать, что возможен и третий вариант — шумо-музыка. Имеется в виду не шумоподражательная музыка и не простое сочетание музыки и шумов. Это новое формообразование, включающее в себя шумы, организованные ритмически, тембрально и тонально. Шумо-музыка — это конкретность звучания и эмоциональное обобщение. Именно она может проще всего и музыкальнее всего воплотить в фильме такие звуковые образы, как упомянутые выше «пение копыт», «фанфары мошкар», «колокольное гудение диких пчел», «радостный свист пуль» и т. п.

И, конечно, она позволяет органично вплести шумы в музыку. Так, например, были выполнены увертюры к фильмам «Огненные версты» и «Идиот», в музыку которых в одном случае вплетаются стук копыт, а в другом — шум поезда. Естественно, что шумо-музыку создает композитор, а исполняется она на музыкальных инструментах и шумоимитационных приспособлениях. В последние годы для исполнения шумо-музыки все чаще применяются электронный шумофон и другие электроинструменты. В сценарии фильма «Сорок первый» (1956) * был такой эпизод. В труднейших условиях длительного похода

* Режиссер Г. Чухрай, звукооператор Л. Булгаков, композитор Н. Крюков.

90

провинился один из бойцов отряда: заснул на посту. По (М'о вине враги увели верблюдов, по его вине убит любимый отрядом боец. Утром отряд уходит дальше, не взяв с собой провинившегося. Он, как отверженный, плетется за отрядом. Но вот, пропустив всех вперед, к бойцу подошел комиссар, протянул кусок хлеба. Боец, машинально жуя, плачет. Отряд идет дальше в пески.

Сцена была снята и смонтирована. Авторам фильма потребовалось музыкальное обобщение: в этом месте напрашивалась музыкальная лейттема фильма — тема гражданской войны.

Но режиссеру и композитору, по их собственному признанию, «очень уж не хотелось вводить в эпизод что-то постороннее: слишком интимна, обнажена сцена». Симфонический оркестр или какой-либо солирующий музыкальный инструмент тут был бы инородным телом, он мог разрушить атмосферу сцены. Выход был найден оригинальный — тот самый ветер, который свободно гуляет в песках пустыни, очень органичный для всего строя фильма ветер «сыграл» нужную мелодию. Исполненная

на электронном шумофоне, сохранившем тембральную конкретность ветра, выразительно и точно звучит лейт-тема фильма.

Одно из достоинств шумомузыки в том, что она уже своим присутствием исключает натуралистичность звука. Известно, например, наиболее выразительное звучание баталлий в фильмах «Чапаев», «Мы из Кронштадта», «Зори Парижа», «Поколение победителей» и в некоторых других было достигнуто сочетанием звукоимитационных приспособлений с музыкальными инструментами.

Такой подход к звуковому решению этих фильмов был продиктован стремлением отойти от объективистского, нейтрально-натуралистического слышания событий, сделать их звучание образным.

Музыкальные средства применяются чаще всего в самостоятельных шумовых композициях, не дублирующих изображение и диалог. Охотно, широко и интересно использовал шумомузыку один из лучших композиторов кино — Николай Крюков. В фильме «Сказание о земле Сибирской» музыка рождается из завывания метели. Конкретно и зримо звучат его музыкально-шумовые композиции в «Прологе». Органично вплетены в стремительную увертюру и мощный финал «Огненных верст» — топот Копыт и лязг несущейся по степи тачанки.

Опытнейший композитор (Н. Крюков написал музыку более чем к семидесяти фильмам!) начал свою кинематографическую деятельность именно с шумо-музыки. Одна из его первых работ — «Мы из Кронштадта» (1936)* — целиком построена на музыкально-шумовых композициях.

По аналогии с музыкальным восприятием звуков природы Жаном Кристофом построен эпизод рождения музыки в фильме «Большой вальс».

По весеннему солнечному лесу едут трое: извозчик, композитор Штраус и певица Карла Доннер. Нестройно стучат копыта лошади, чуть поскрипывают колеса, шелестит листьями легкий ветерок. Но вот Штраус начал прислушиваться. В перестуке копыт уловил ритм, в шелесте листьев, в скрипе колес, в пастушечьей свирели и в почтовом рожке услышал первые такты мелодии. Постепенно отдельные звуки стали выстраиваться в единый музыкальный строй. Контуры мелодии и ритм стали заметны и зрителю-слушателю. Композитор просвистел кусочек мелодии, ее продолжил рожок извозчика. И вот уже абсолютно явственно и мелодично зазвучала музыка вальса. Вальса, который был назван «Сказками Венского леса».

Надо сказать, что сочетание музыки с реальными, «грубыми» звуками считал возможным даже такой тонкий и глубокий мелодист, как П. И. Чайковский.

Конец первого акта «Пиковой дамы». Во время клятвы Германа композитор вводит грозу. Она врывается в мелодию арии и звучит не под сурдинку, а громко, и чем дальше, тем настойчивее и мощнее. Грохот большого барабана, «завывание» пассажей деревянной и струнной группы, «рев» меди — все это создает выразительную картину бури. Гром и ветер, выраженные в музыкально-шумовой композиции, раскрывают страсти, бушующие в Германе.

Еще большей эмоциональной силы достигает музыка в эпизоде галлюцинаций Германа (сцена в казарме).

Опять буря. Но теперь в завывании ветра слышна тема похоронного пения, хорала.

Как пример органического соединения шумов с музыкой в кино можно привести еще эпизод «передвижки»

* Режиссер Е. Дзиган, сорежиссер Г. Березко, звукооператор П. Павлов.

92

церкви в фильме «Композитор Глинка» (1952)*. В своеобразную шумовую симфонию слиты рабочий гул, отдаленные голоса, близкий стук топоров, колокольный звон...

Все это звучит вместе с музыкой Глинки. И надо сказать, что соседство шумов с прекрасной музыкой не мешает последней оставаться прекрасной, хотя и здесь шумы звучат во весь голос.

Сочетаться с музыкой могут даже такие неблагозвучные шумы, как стук пишущей машинки (в увертюре итальянского фильма «Рим, 11 часов») или гул реактивного самолета (в нашем фильме «Цель его жизни»). Конкретность этих звуков уже с первых кадров вводит зрителя-слушателя в среду и время, которым посвящены фильмы.

Кстати говоря, так распространенные в кино музыкальные увертюры совершенно не обязательны для всякого фильма (ведь не опера же это, а кино!).

Возможны не только шумо-музыкальные, но и чисто шумовые вступления — «шапки», «заставки», интродук-

ции.

Вспомните, например, французскую кинокомедию Жака Тати «Мой дядюшка»: ее вступительные титры идут под звук работающего отбойного молотка.

В нашем фильме «Неподдающиеся» (1959) ** почти вся «шапка» сопровождается ритмическим (но не музыкальным) звуком подошв, отбивающих чечетку.

Музыкальность шумов, приемы их вплетения в мелодическую канву фильмов — это еще мало исследованный, богатейший край звукового кино.

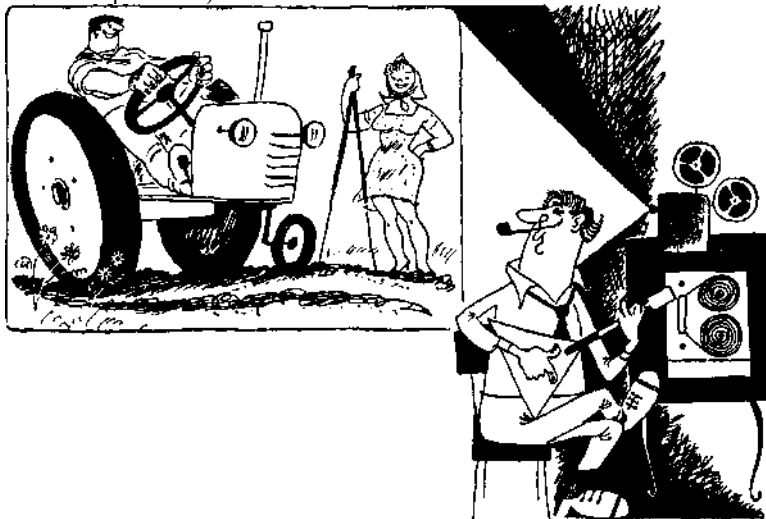
И вообще приведенные в этой главе примеры соединения одних звуковых элементов с другими и сочетания звуковых элементов с элементами зрительными — лишь незначительная часть возможного.

В этой области не может быть никаких канонов. Нужны поиски. И при поисках таких сочетаний необходимо только учитывать общую художественную форму звукозрительного строя всего фильма.

* Режиссер Г. Александров, звукооператор Е. Кашкевич.

** Режиссер Ю. Чулюкин, звукооператор О. Упейник.

От писка комара
до грохота блюминга
(Звук в научно-популярных и документальных фильмах)



0,1 к 99,9. Таково примерно соотношение между шумами и другими звуковыми компонентами в научно-популярных, технических и хроникально-документальных фильмах. Иначе говоря, шумы в них практически сведены к бесконечно малым величинам.

Поэтому, приступая к разговору о шумах в этих фильмах, начнем с других звуковых компонентов. Чаще всего это музыка и дикторский текст. В практике научно-популярного и хроникально-документального кино они уживаются великолепно. Их содружество гак тесно, что они не покидают друг друга ни на минуту. Так, локоть в локоть, бегут они по звуковой дорожке от первого до последнего кадра. И если дикторский текст иногда прерывается на секунду, то сопровождающая музыка не умолкает совсем.

Где уж тут «втиснуться» шумовой детали, звуковому образу!

94

Если спор о том, имеют ли отношение к искуачиу пп учно-популярные фильмы, велся много лет, то о значении звука в этой области кино не говорилось ничего.

Такою тишину надо нарушить решительно и резко.

Ведь если вопрос о принадлежности научно-технических фильмов к искусству сложен, то вопрос об их принадлежности к звуковому кино ясен: эти фильмы должны быть звуковыми! Часто они только озвученные, но не звуковые, в серьезном смысле слова, фильмы.

Правда, в последние годы и здесь положение стало несколько меняться. Стремление привлечь к этим фильмам широкий круг зрителей повлекло за собой более частое использование диалогов и шумов, стал интереснее и общезвуковой строй фильмов.

О единичных достижениях в области звука мы, конечно, расскажем, а сейчас вернемся к тому, что было (и пока остается) наиболее характерным для научно-технического и документального кино. Известно, как пассивно их авторы относятся к звуку. Не только личные склонности создателей этих фильмов, но и сам процесс производства, укоренившийся на студиях, ведет к выпуску фильмов озвученных, а не звуковых.

Полистайте литературные и режиссерские сценарии

научно-популярных фильмов, и вы убедитесь, как невнятно записана их звуковая часть. На первой странице — «вступает музыка». Что она делает дальше, авторы об этом не пишут. Только в редких случаях вы можете прочитать ремарки на полях режиссерского сценария: «марш», «вальс», «марш все громче и сильнее» и т. п. Как правило, ремарки о шумах отсутствуют. Но вот фильм по такому сценарию запущен в производство. Ни в подготовительном, ни в съемочном периоде о звуке никто не заботится. Фильм фактически делается как немой. И только в последние два-три дня работы обращаются к звуку: наспех компилируется музыка, наспех разыскиваются кое-какие шумы. Шумы и музыка начинают мешать друг другу. И побеждает, конечно, музыка. С ней проще режиссеру и звукооператору, ее не надо искать, не надо продумывать ее место в фильме. Она ни к чему не обязывает — звучит себе под сурдинку и пусть звучит. Объяснение устройства автомобильного двигателя можно сопровождать вальсом Соловьева-Седого, а работу железнодорожного диспетчера — маршем Чернецкого или — наоборот. Лишь бы музыка не была чересчур из-

вестна и своей явной (темповой или настроенческой) неуместностью не вызывала смеха в зале.

Смех она не вызывает, но и раскрытию смысла фильма не помогает.

Ведь если главной задачей научно-популярного кино считать популяризацию знаний, то и звуковой строй должен быть подчинен этой задаче, так же как подчиняются образы зрительные. Какое же значение в достижении этой цели играет музыка? Как, например, с помощью даже самых прекрасных мелодий можно объяснить процесс непрерывного литья стали или основы кибернетики?

Создатели научно-технических фильмов понимают, видимо, бесплодность таких попыток и поэтому, используя в фильме музыку в огромном количестве, не выводят ее на первый план.

В полную силу она звучит только на вступительных титрах да в коротких паузах в дикторском тексте. Вряд ли найдутся такие режиссеры и звукооператоры, которые бы решились заглушить диктора музыкой.

А так как дикторский текст пишется без учета музыки, а музыка без учета текста, то и вводится она в громкое звучание зачастую далеко не в лучших и выразительных местах. Таким образом, не будучи органически вплетенной ни в драматургию, ни в зрительно-дикторскую канву, музыка многих научно-технических фильмов инертна. В лучшем случае она только повторяет зрительный ряд, слегка подчеркивая внутрикадровое движение.

На экране — бегущий по железнодорожному пути поезд. Темповая музыка (например, галоп) подчеркивает движение. На экране бредущий по лесу медведь. Соответственный ритм и тональность (чаще всего это фагот в нижнем регистре) повторяют характер его движений. А вот действие происходит в какой-то лаборатории.

Здесь естественна спокойная музыка. Лучше не оркестр, а соло фортепьяно или виолончели.

Как видите, «принцип» озвучения учебно-технических фильмов музыкой прост. Прост, но — увы! — далеко но идеален даже в иллюстративном ее использовании. Во первых, потому, что, подчеркивая внешне видимое движение, атмосферу, обстановку или национальный колорит, музыка не передает сути происходящего и не несет авторского отношения к нему. А зачастую даже идет враз

96

рез с ними. Например, в упомянутой выше лаборатории ученые борются против страшной инфекционной болезни. Борьба напряженная, связанная с риском. Зритель должен волноваться за ученых, за их опыты и исследования, ждать результатов и радоваться успеху.

Почему же этот эпизод в лаборатории должен сопровождаться спокойной музыкой? Только потому, что обстановка лаборатории и действия ученых внешне спокойны?

Мы привели несколько особых, драматически обостренный случай — эпизод в лаборатории, где происходит борьба за жизнь. Но ведь и в иных местах (будь то палатка геологов или исследовательский институт строительных материалов, цех завода или мастерская художника) идет напряженная борьба на благо человечества. И разве работа инженера или агронома не связана с дерзкими поисками и риском? В большинстве же фильмов (особенно в заказных технических фильмах и в киножур-

налах) эта напряженность поисков и борьбы неощутима. И одна из причин этого — инертность их звукового оформления, И в частности — музыки. Только что мы убедились, что наиболее сильная — эмоциональная — сторона музыки используется в научно-популярном кино слабо. Главная же слабость музыки — почти полное отсутствие в ней конкретности, познавательности — используется более чем достаточно. Даже в тех местах, где были бы логичны шорохи леса, рев медведей, вой волков, гул моторов, уханье прокатных станов, щелканье реле автоматов, напряженная тишина операционных, грохот водопадов и т. д., и т. п., зритель слышит все ту же отвлеченную музыку.

Причиной тому — только укоренившиеся обычаи, только пассивность создателей фильмов!

Вот фильм о жизни пчел *. Начинается он рассветом на реке. Далее идут детали пробуждения природы. Поднимается и рассеивается предутренний туман, распускаются бутоны цветов. Просыпаются и вылетают из ульев пчелы. Интересно не только увидеть, но и услышать, как пробуждается природа. Нет, в фильме этого не услышишь. Ни в начале, ни в середине, ни в конце не слышно даже героев фильма — пчел. Музыка, и только музыка!

* «В мире пчел» (1953). Режиссер Я- Задорожный. Свердловская киностудия.

-710

97

Вот фильм о лесе*. В нем говорится о том, как выращиваются и охраняются леса. Показана своеобразная жизнь леса, его друзья и враги. Авторы не жалеют метража для показа насекомых и птиц. И правильно делают — это важнейшие обитатели лесов. Но и в этом фильме не услышишь ни леса, ни его обитателей, хоть фильм и называется «Зеленый шум». Птицы прыгают по веткам — соответственная музыка, птицы поют — снова музыкальные рулады.

А вот фильм об интереснейшей области техники — об автоматике. Как видно уже из названия («Будущее начинается сегодня», 1956)**, авторы рассказывают в нем о необычайной, о поразительно умной технике, которая только начинает входить в нашу жизнь. Автоматы, регулирующие движение на улицах, автоматы, пекущие хлеб и разливающие сталь, автоматы-игрушки, большой завод-автомат по изготовлению поршней. Автомат, управляющий самолетом, и электронная машина, производящая сложнейшие вычисления.

Необычного, нового в фильме много. Обычен и стар только звук. И использован он как раз не там, где надо. Как работают все эти остроумные автоматические машины и приборы — не слышно, зато в побочном, вставном эпизоде слышен шум дождя. Как будто самый обыкновенный дождь — главное в фильме. Непонятен и смысл музыки. Автомат на молочном заводе звучит грустноватым вальсом, а работа плавильной печи сопровождается звуками трубы и виолончели. Что собирались сказать авторы этими звуками? Какие ассоциации и чувства должны они вызвать?

Характерен в смысле звуковой разработки этого фильма один из его первых эпизодов.

По городу едет журналист, от имени которого авторы фильма ведут весь рассказ об автоматике. Вот его машина остановилась перед светофором, регулирующим уличное движение. Журналист (а его устами — авторы) объясняет принцип действия светофора.

Ясно, что для темы фильма важен автоматически работающий светофор. Авторы это прекрасно понимают, но * «Зеленый шум» (1957). Режиссер Н. Левицкий. Ленинградская студия научно-популярных фильмов, ** Режиссер В. Альтшулер, композитор Л. Шварц, звукооператор А. Камионский.

вместо звука автоматической светофорной системы зритель слушает весьма известный шум легкового автомобиля.

На нашу претензию можно возразить тем, что работа светофора обычно не слышна или чуть слышна. Предположим, что это так. Но ведь фильм-то рассказывает о новом, еще не успевшем стать обычным, и в этом его (как, впрочем, и многих других научно-популярных фильмов) главное достоинство. Естественно, что и шумы должны быть необычными. При целенаправленном показе автоматике звукошумовая канва должна, видимо, раскрывать эту же тему. В данном же фильме шумы совсем не имеют отношения к теме и, смеем утверждать, случайны.

Мы совсем не хотим сказать, что в научно-популярном кино звук должен повторять изображение (хотя здесь это было бы более приемлемо, чем в художественных фильмах).

Нет, и в научно-популярном фильме можно и должно, показывая одну сторону явления и объясняя ее диктор-

ским текстом, о других сторонах говорить шумами и музыкой.

Но ведь это другое должно быть само по себе интересным и обязательно работающим на главную тему. Что же может быть интересным в звуковой канве научно-технического фильма?

Во-первых, все звуки, редко встречающиеся или совсем не встречающиеся в обыденной жизни. Шипение змей, рычание льва, «плач» зайца, «разговор» медведицы с медвежатами и т. п. Сигналы летящего по орбите спутника, звуки льющегося из домны металла, электрические разряды, работа двигателей атомного ледохода и т. д. Все эти звуки интересны их достоверностью, характерностью, образностью.

Во-вторых, звуки, не доступные в обычных условиях человеческому уху.

Научно-техническое кино довольно широко пользуется микросъемками. С их помощью зритель видит то, чего не видит невооруженный глаз. Существуют в природе и в технике также и микровоздуки. Их присутствие на звуковых дорожках научно-технических фильмов не только вполне закономерно, но и является богатейшей областью поисков, изобретательности для звукооператоров и шумоимитаторов.

4*

QQ

T

Уч7

Звуки лопающихся почек, шелест злаковых, биение сердца, голоса насекомых, шумы химических реакций... Все, лежащее за границами реального слухового восприятия человека, может стать слышимым с помощью специальных видов звукозаписи, звукоимитации и т. д. Часто бывает важно замедлить движение того или иного предмета, расчленив его на фазы. Ускоренное движение пленки в съемочной камере позволяет это сделать. Но ведь подобное возможно и в звукозаписи! И если сталевар по цвету плавки может определить температуру и степень готовности металла к разливке, то, вероятно, услышав «расчлененный» шум станка или двигателя, человек мог бы точно определить режим их работы, характер дефектов и т. д.

«Звуковой рапид» несомненно интересен как элемент, раскрывающий то или иное явление, и его надо взять на вооружение научно-технического кино. Наконец, интересны и выразительны все те способы применения звука, которые существуют в художественных фильмах. Важны ассоциативные связи звука с тем или иным предметом или явлением.

Вот как, например, использует такой звук — признак явления — один из крупнейших популяризаторов науки писатель Поль де Крюи.

Ученый долго и упорно искал переносчика малярии.

Он «бродил по стране, наострив уши и держа наготове пробирку... Всюду, где слышался писк занзароне, Грасси видел лихорадочно пылающие лица или людей со стучавшими зубами. Везде, где этот комар пел свою вечернюю песню, Грасси находил пустынные, необработанные поля... и процессии с длинными черными ящиками»*.

Вряд ли нужно объяснять, как был важен и значителен для ученого (и для автора книги!) этот слабый писк комара.

Ассоциативные связи весьма широко распространены в мире всех живых существ. Услышав шаги хищника или треск горящих деревьев, звери догадываются об опасности. Зяблик, стриж, ласточка, журавль пением предупреждают свое семейство об опасности, и уже другим рисунком посвиста общаются они с птенцами, созывают соплеменников и т. д.

*Поль де Крюи, Охотники за микробами, М., «Молодая гвардия», 1957, стр. 236,

100

Легкое поскрипывание рыб (рыбы не немые!) из породы сциеновых и потрескивание рачков *alouis* также имеют, видимо, сигнальное значение. А как богата «речь» дельфинов!

Естественно, что звуки, издаваемые животными, птицами, насекомыми и рыбами, имеют значение и для человека. С давних пор охотник, для того чтобы привлечь дичь, воспроизводит звуки той же самой дичи. Рыболов, чтобы поймать сома, изображает бамбуковой палкой кваканье лягушки. Инфра- и ультразвук используют на рыбных промыслах. А полевод, чтоб сохранить посевы кукурузы от грачей, воспроизводит записанный на магнитную пленку предсмертный крик грача...*

Звуки живых существ должны занять свое место и в звуковой партитуре научно-популярных фильмов. Причем не только как познавательный элемент, но и как элемент драматургии того или иного эпизода. А может быть, и всего фильма.

Логично, наконец, использование шумов для создания

атмосферы эпизода. Почти во всех наших научно-популярных фильмах для этой цели используется музыка. Действие в горах, в песках сопровождается восточными мелодиями. Хлопковые поля — узбекскими напевами, виноградники или чайные плантации — грузинской мелодией и т. п. Вы скажете, что это вполне логично? Далеко не всегда. Зачастую точно найденные шумы могут сказать об атмосфере и колорите эпизода значительно больше, ярче и конкретнее, чем музыка. Для этого нужно только, чтобы авторы фильмов искали и отбирали звуковые детали так же тщательно и энергично, как кадры изображения и слова текста.

Созданием звуковой атмосферы и эмоциональной окраски среды и действия интересен фильм «Товарищ уходит в море» (1956)**. Его шумовая увертюра начинается еще до заглавных титров. Бушует море, грохочет гром. Стерефонические запись и воспроизведение переносят эту композицию на весь зрительный зал. Зритель как бы сам попадает в штормовое море.

* Обо всем этом подробно и увлекательно рассказано в фильме «Язык животных» (1969).

** Режиссер А. Гиндельштейн. Звукооператоры А. Камионский, К. Бек-Назаров и В. Лагутин. Широкоэкранный стерефонический фильм. Киностудия «Моснаучфильм».

Далее, в первых после титров эпизодах — многоголосая и благодаря той же стереофонии очень живая звуковая картина большого порта. Скрипы лебедек, гудочки паровоза и перестук колес идущего к судам состава, гул моторов катеров и далекие разноголосые пароходные гудки, плеск опускаемой на воду шлюпки и т. д. Хорошими звуковыми деталями служат бой склянок, усиленный динамиком зуммер и авральные свистки. Великолепно передают атмосферу моря в одном эпизоде крик чаек и песня людей, в другом — резкий воющий ветер и голоса борющихся со штормом курсантов-моряков. Оба эти эпизода построены на принципе своеобразного диалога между человеком и природой. В них наглядно видны богатейшие художественные возможности стереофонии.

Не случайно на одном из международных кинофестивалей в Каннах фильм был удостоен премии за звуковое решение.

Интересны в этом плане еще две работы студии «Моснаучфильм»: видовые широкоэкранные фильмы — «В краю вулканов и гейзеров» и «В горах Саянских» (1957) *.

Шумы в них не только делают более достоверными видимые глазом явления природы, но и создают то тревожную, то величественную атмосферу путешествия в малоизученные далекие края.

Шум моря, переходящий в гул летящего над просторами страны самолета и далее в грохот вулкана. Раскаты извержений, которые слышны уже в кадрах дневниковых записей путешественников, и — чем далее, тем тревожнее, — шипение паров гейзера, и звенящая текущая лава... Все эти звуки позволяют ощутить живое дыхание природы.

Эпизод в несущимися по речным порогам плотом в фильме «В горах Саянских» благодаря звуку держит зрителя в напряжении, заставляет волноваться за людей, смело идущих в опасное путешествие. Эпизод построен только на шуме воды. Сначала это легкое, даже ласковое журчание. Затем журчание становится суровее, кипит вода в бурунах. Издали донесся глухой рокот порога.

Бурлит вода в камнях. И вот уже грозно ревет поток, падая с огромной высоты, устрашающе трещат бревна плота, несущего отважных путешественников...

* Автор-режиссер Н. Тихонов, звукооператор А. Камионский.

102

Насыщенна и очень эмоциональна звуковая канва в фильме «Бородино» (1962) *. Смонтированные в ритме боя детали панорамы художника Рубо сопровождаются звуками сражения, короткими музыкальными фразами, переносят фильм из сферы познавательной в область страстей.

Озвучение статичного изобразительного материала шумами становится весьма распространенным (если не сказать — модным).

Но нельзя забывать, что этим выразительным средством надо пользоваться осторожно, учитывая задачу эпизода и единство формы всего фильма.

Представим себе какой-либо исторический эпизод.

На экране документы, описывающие это событие, фотографии его участников. Для «оживления» кадра можно сделать фонограмму из голосов, криков, шумов. Все это вроде бы должно ввести зрителя-слушателя в атмосферу истории. Однако внимание будет невольно раздваиваться, переноситься с ощущения подлинности документа на

явно неподлинными звуками (искусственный теперь в «чудесах» кино зритель не поверит, что шумы и голоса были записаны во время самого события). Возникнет такое же недоверчивое отношение к происходящему на экране, какое возникает при заполнении недостающего авторам фильма исторического изобразительного материала иллюстрациями явно более позднего времени.

И все-таки озвучение документов возможно. Например, в тех случаях, когда исторические события передаются опосредствованно. Когда рассказ идет от участника событий. Или авторы фильма умышленно в исторических событиях делают аналогию с настоящим...

За последние десять лет заметно обогатилось научно-популярное кино новыми звуковыми решениями. Немало было сделано фильмов с удачной, драматургически выстроенной музыкой. Есть примеры великолепного сочетания стихов, музыки и шумов (таков фильм «Болдинская осень», 1966, режиссер Я. Миримов, звукооператор Л. Камионский).

Технические фильмы, избежавшие иллюстративного, бессмысленного музыкального сопровождения, а почти целиком построенные на шумах, показали, что такое звуковое решение вполне закономерно.

Режиссер А. Усольцев, звукооператор М. Гофштейн.

Возможно оно не только в технических темах. Вот фильм явно лирического плана—«День на реке» (1961) *. Кажется бы, в этом случае нельзя обойтись без музыки. И тем не менее режиссер и звукооператор нашли такую шумовую фонограмму, при которой (без музыки) было передано настроение.

Немаловажную роль сыграли шумы, имитированные музыкальными инструментами, закадровые диалоги и конкретная музыка в фильме об ученых Дубны — «Мир, к которому надо привыкнуть» (1965) **.

Совершенно неожиданное для научно-популярного кино звуковое решение в детском фильме «Водой не разольешь» (1969)***. На экране — рыбы, морские звезды, краб. В звуке — с хорошим юмором исполненные актерами диалоги, хор (в буквальном смысле хор!) рыб и рыбешек, ария рака-отшельника...

Нетрудно заметить, что именно фонограмма делает этот фильм забавно трогательным и удивительно милым. Без такого звукового ряда обаяние потерялось бы полностью.

Можно было бы привести еще примеры. Но вот что любопытно: при разнообразнейших художественных решениях научно-популярных фильмов почти невозможно найти примеры того, как звук берет на себя функции познавательные. В бурно развивающихся науках и технике много удивительного, чудесного. И не так уж мдго из этого чудесного и удивительного попадает на экран. А жаль!..

Не вдаваясь в подробный разбор звукового компонента в документальном кино, сошлемся на несколько фильмов. Первый — созданный в 1938 году писателем Э. Хемингуэем и режиссером Йорисом Ивенсом фильм о войне в Испании — «Испанская земля». Вот что писал о нем человек, побывавший тогда в Испании, а значит, и воспринимавший события, показанные в фильме, как очевидец. «Превосходно решена звуковая часть... Даются временами четыре звуковых фона: музыкальная основа, текст объективного, отдаленного философа диктора... текст снятых испанцев, их слова, речи (работает испанская фак-

* Режиссер С. Райбурт, звукооператор В. Кутузов.

** Режиссер В. Капитановский, звукооператор М. Гофштейн, композитор Д. Трацюк.

*** Режиссер Г. Еляницкая, композитор Г. Гладков.

104

тура языка) и полифония звуков войны: глуховатые захлебывания пулемета, свист снарядов, моторы и пр.

Точный расчет чередований, слияний звуковых фактур, усиление то одного, то другого элемента дает сильнейшее воздействие»*.

Второй фильм сделан на литовской студии в 1958 году **. Его начало посвящено партизанскому движению в Каунасе. Но в нем нет ни одного кадра из хроники времен Великой Отечественной войны, нет и инсценировки событий. Есть пустынные улицы Каунаса, дома, комнаты, камеры тюрьмы, железнодорожная станция, фотографии молодых патриотов, погибших в борьбе с фашизмом. Это — в изображении. Зато в звуке — события, о которых рассказывает диктор.

Партизаны убежали из тюрьмы. Вот эта тюрьма, вот камера, вот железная дверь. Слышны осторожные шары, слышен скрежет сверла... И зритель не только понимает, что произошло здесь семнадцать лет назад, он чувствует и «видит», как это произошло.

Станционные пути. Неподвижные паровозы вдали. Но вдруг пулеметная стрельба, вой сирен, свист пуль и грохот взрывов. Впечатление короткого, но очень напряженного боя — полное! И вряд ли оно было бы сильнее, если б к звуку было добавлено соответствующее изображение. Партизаны подготовили взрыв фашистского эшелона... Крушение поездов показывалось в кино не раз. Делались сложные макеты, поджигались вагоны и т. д. Здесь ничего подобного нет. Есть мчащиеся на нас колеса паровоза, звук взрыва и быстрое ракурсное движение камеры. Но это заметно только внимательному глазу профессионала. Обычный же зритель видит, как взорвался поезд.

Принцип использования шумов в этом фильме не нов, но он еще раз подтверждает, как необходимы они и документальному кино.

«13 дней во Франции» (1968)—большой документальный фильм, снятый группой операторов во главе с режиссером и оператором Клодом Лелюшем на Олимпиаде в Гренобле. Вся звуковая сторона фильма очень стройна и принципиальна. Вспомним хотя бы начало.

*Вс. Вишневский, Письмо Е. Дзигапу от 27 января 1939 г.— «Вопросы кинодраматургии», вып. 2, М., «Искусство», 1956, стр. 264.

** «Они из Каунаса». Режиссер Е. Старошас, 105.

На титрах — как увертюра — судейские свистки. Мягко вступает главная музыкальная тема. Звучит она и в первом большом эпизоде: спортсмены передают из рук в руки Олимпийский огонь. Отношение к событиям как к делу нелегкому, поэтому в музыке нет ни доли торжественности (даже тогда, когда тема переходит из небольшого инструментального ансамбля в хор).

А вот на экране эпизод, в котором видно, как духовой оркестр репетирует встречу олимпийцев, но слышна опять основная тема.

Тренировка лыжников на скоростном спуске — подчеркнуто громкий скрип лыж, возгласы спортсменов: спуск трудный, опасный.

Спортсмен, неся факел, поднимается по лестнице, чтобы зажечь огонь на ее вершине. Лестница длинная, долгий подъем. И за все время подъема — нарастающий стук сердца. Вполне логичный по смыслу звук доводится до звучания символического. Перенос шумов из плана реального в символ характерен для всего фильма.

Огонь зажжен — и снова вступает главная музыкальная тема-

Один из основных принципов введения звука в документальные и научно-популярные фильмы был выдвинут сорок лет назад. Но, на наш взгляд, он актуален и теперь. «Хроникальные куски, фиксирующие и собирающие фактические события, снабженные звуковой записью, сделаются еще важнее, значительнее. Установка хроники на точную запись реального факта делается еще острее и актуальней»*.

Небольшой фильм «Горькая хроника» (1966). Никакого сюжета и никаких удивительных событий — просто репортаж из зала суда. Подсудимые сняты скрытой камерой. Но не меньшее (а может, и большее) значение, чем изображение, имеет для этого фильма документально-хроникальная фонограмма. В ней та сила воздействия, которая называется фактом.

Польский фильм «Остров женщин» (1969) начинается с натуральных шумов — шаги идущих по широкой лестнице работниц, звучание машин обувного цеха. Очень скромно, штрихами, вступает музыка. И снова реальные шумы и голоса: молодые женщины в общежитии гадают

* В. Пудовкин, К вопросу звукового начала в фильмах.— Газ. «Кино и культура», 1929, № 5—6,

106

о женихах. Удивительно непринужденно ведут себя героини фильма. И в то же время — никакого словесного «сорра», весьма обычного для всякой репортажной записи; в каждой фразе — образность, каждый эпизод вызывает добрую улыбку. Крохотные музыкальные вставки — и снова диалог. Диалоги так артистичны, что уже начинаешь сомневаться: да впрямь ли это настоящие работницы обувной фабрики, а не актрисы, так искусно играющие их?!

К сожалению, хроникальное, документальное и научно-популярное кино зачастую пренебрегает образностью и силой реального факта, реальных героев. Работники этой области кино считают за особую честь называть свои фильмы научно-художественными, художественно-документальными. И видят эту «художественность» в инсценировке фактов, в привлечении актеров.

Думаем, что подлинное достоинство документального и научно-популярного кино не в такой «художественности», а в их познавательной и воспитательной ценности,

в значительности показываемых на экране событий, в их достоверности и в страстности отношения авторов к этим событиям. В достижении этих качеств фильмов немалая роль принадлежит их звуковому строю.



В последние годы теоретики нашего кино снова начали спор о том, насколько близко родство киносценария и литературы. Этот давний спор затрагивает весьма многие вопросы. Касается он и звукового решения фильма. Должны ли быть найдены и записаны в литературном сценарии звуковые детали, звукозрительные образы и, наконец, звуковое решение фильма в целом? А если должны, то как? Только ли как факты введения предполагаемого в том или ином эпизоде звука? Или записаны образно, с помощью художественного слова? В предыдущих главах эти вопросы в некоторой степени затрагивались. Теперь попробуем разобрать их подробнее.

Представим себе такую примерно сцену. Человек проснулся ночью в несколько необычном месте — на парапете набережной. Набережная пустынна, мрачна. Капает дождь, дует резкий ветер. Издали, из ночной тьмы периодически доносятся крики часового. Холодно человеку, грустно и страшно. Что мы должны увидеть и услышать с экрана, чтобы получить более или менее полное представление об этой сцене?

108

1. Увидеть проснувшегося человека.
2. Темную пустынную набережную.
3. Услышать звук дождевых капель.
4. Шум ветра.
5. Крики часового.
6. Увидеть, как воспринял окружающую обстановку человек.

Пункты 3, 4 и 5 касаются только звука, и он должен, видимо, идти параллельно изображению, то есть звучать вместе с тем, что видно в пунктах 1, 2, 6. Звуки важны не сами по себе, а в силу того, что их слышит наш герой. По этой же причине и начинать эпизод надо с показа человека, а не с общего плана набережной. Заканчивать тоже показом человека, чтобы увидеть, как воспринимает он обстановку, в которой находится. Ему грустно и жутко. Теперь представим себе режиссера, который снимает такой эпизод. Как он будет говорить с актером? Скажет ли он ему: «Открой глаза, прислушайся, загрузи и ужаснись» — или объяснит, почему нужно открывать глаза, к чему прислушиваться, отчего грустить и ужасаться? Профессионально грамотный режиссер сделает, видимо, второе. Описывая обстановку, в которой находится изображаемый актером герой, режиссер скажет и о мрачной, пустынной набережной холодной реки, и о дожде, и об унылом вое ветра, и о далеких, столь же унылых и равно-

душных криках часового.

Встретясь потом со звукооператором, режиссер также, видимо, не скажет ему: «Сделай ветер, изобрази дождь и запиши крик «Слушай!» Нет, он добавит: «Пусть уныло воеет ветер. Монотонно, равнодушно и холодно капает дождь. Пусть издали доносится унылый и мрачный крик часового». То, что этот крик протяжный, объяснять, пожалуй, не обязательно. Эпитеты «мрачный» и «унылый» уже говорят об этом.

А теперь представим себе сценарий, в котором записан этот же эпизод.

«Евгений проснулся ночью на парапете набережной. Набережная была пустынна и мрачна. Капал дождь, дул резкий ветер. Откуда-то из темноты донеслись крики часового. Евгению и без того было не по себе, теперь же страх охватил его».

Эпизод записан достаточно грамотно, передает все факты приведенного нами случая. Но достаточно ли он образен? Не лучше ли записать его вот так:

Бедняк проснулся. Мрачно было:

Дождь капал, ветер выл уныло,

И с ним вдали, во тьме ночной

Перекликался часовой...*

С точки зрения звукового решения эпизода эта запись и кинематографически более ясна и подробна, не говоря уже о ее образности.

Но, к сожалению, такие записи в современных кино-сценариях весьма редки. Потому-то мы и были вынуждены так часто обращаться к кинематографическим примерам... из литературы.

Теперь о воплощении сценарной записи в эпизод фильма. При такой точной и эмоциональной окраске звукового образа, как у А. С. Пушкина, режиссеру вряд ли нужно ставить звукооператору какие-либо дополнительные задачи.

Если же режиссер в корне не согласен с авторским решением эпизода (так, в данном примере он почему-либо считает, что вместо унылого воя ветра и дождя нужны веселые крики толпы и такая же музыка), то автором эпизода будет уже не сценарист, а режиссер.

Такие случаи возможны, а при работе над слабо или неверно написанным сценарием практически даже неизбежны.

Но, повторяю, режиссер в таких случаях работу по звуковому решению фильма выполняет за сценариста.

Если же не выполнит режиссер, то приходится выполнять звукооператору.

А так как звуковое решение фильма должно быть теснейшим образом связано с другими его компонентами, то звукооператор, как бы он ни старался, ни изобретал, ни подменял собой драматурга и режиссера, серьезно повлиять на это решение не может. Если звукозрительные образы не были записаны в сценарии, не появились в режиссерской разработке, их не будет и в фильме.

Для того чтобы режиссеру и другим людям, участвующим в создании фильма, понять образный звуковой строй сценария, нужно... чтобы этот строй в сценарии был. Если не подробно описан, то по крайней мере задан. Именно в сценарии должно быть заложено звуковое решение фильма.

* А. С. Пушкин, Избранные произведения в 2-х томах, т. I. стр. 462.

UO

Обратимся снова к истории.

В 30-е годы авторы сценариев думали о звуке значительно больше, чем теперь. Думали и искали форму звукового фильма.

Были, естественно, и ошибки. Активно встретив рождение звука, авторы стремились наполнить донельзя свои сценарии натуральными шумами. Вот небольшой отрывок из сценария 1931 года: «Шепот, удары лопат, крики раненых, животных, хрюканье поросят, скрип лестницы, кряхтенье, свист косы, трение железа о камень, хрустенье падающих колосьев». И все это — подряд в одном маленьком эпизоде.

Звук часто дублировал зрительный ряд.

Специально искались чисто звуковые сюжеты. В частности, особенно распространены были сюжеты, построенные на тексте песни. Иногда сценарий был более похож на радиопьесу, чем на произведение кинодраматургии. И все же при всех ошибках было несомненно хорошо уже само стремление найти способы выразительного, ак-

тивного использования звука в фильме, найти звуковые образы. Сценаристы учились слушать жизнь и пробовали самые различные формы перенесения ее звуков на экран. Характерно, например, что условная, внекадровая речь была впервые применена не в 40-е годы и не в зарубежном кино, а в советском сценарии В. Гусева и М. Ромма «Рядом с нами», написанном в 1931 году. Да и почти все другие известные сейчас приемы использования шумов, музыки и речи были найдены в сценариях тех лет. Не случайно же так много писалось тогда о форме звукового сценария.

Так, например, кинодраматургам вменялось в обязанность следить, чтобы зрительная тональность на протяжении всего фильма увязывалась с музыкальной и общезвуковой тональностью, то есть требовалось конкретное целостное звуковое решение сценария. Нужно ли оно в сценариях современного кино?

Необходимо. Для каждого сценария должна быть найдена единственная мера и форма музыки, шумов, речи, пауз, которые естественны для содержания и формы именно этого драматургического произведения.

Чтобы доказать, что эти требования вполне реальная вещь, рассмотрим драматические произведения двух авторов, очень различных по манере письма и по затрагиваемым ими темам.

П1

Чеховская «Чайка», В ее основе лежит глубокий и тонко выраженный драматический конфликт. Столкновение чистых и благородных мыслей с засасывающим бытом обыденщины и пошлости.

Именно так понял «Чайку» К. С. Станиславский. Хотя с некоторыми частностями трактовки этого конфликта в спектакле Художественного театра Чехов, не был согласен. Чехов не мыслил, например, такого резко критического подхода к образам Аркадиной и Тригорина. Не предусматривал он и той декадентской неврастеничности Нины Заречной и Треплева, которая была в спектакле мхатовцев.

Известны также споры о трактовке пьесы между К. С. Станиславским и Вл. И. Немировичем-Данченко. Причем касались они не только актерского исполнения, но и звукошумовых эффектов. «Боюсь некоторых подробностей. Ну, вот хоть бы «квakanье лягушек» во время представления пьесы Треплева. Мне хочется как раз наоборот, полной таинственной тишины (разрядка Вл. И. Немировича-Данченко.— Ю. 3.). Удары колокола где-нибудь на погосте — другое дело...»* — писал Немирович-Данченко, споря с излишне бытовыми звуковыми деталями одной из сцен в режиссерской разработке Станиславского. Но при всем этом звуковое решение спектакля в Художественном театре не расходилось с основными мыслями автора. Оно только усиливало их и дополняло то, что уже было заложено в пьесе.

В режиссерской разработке Станиславского на первый план выдвигается образ Треплева. Его настроением окрашена и вся звуковая разработка пьесы. Далекие раскаты грома, заунывный дождь, хлопающие ставни и двери, стук колотушки сторожа и т. п.

Все это подчеркивает уныние и давящую душу безысходности жизни молодого человека. С другой стороны -- долетающий из дверей смех Аркадиной, храп .Сорина, банальный вальс, обрывки романсов Шамраева и т. п. На принципе столкновения, контраста между словами и звуком и одних звуков с другими построены почти все сцены.

«Пьеса начинается в темноте, августовский вечер.

Тусклое освещение фонаря, отдаленное пение загулявшие-
* «Ежегодник МХТ» за 1949—1950 гг., М., «Искусство», 1952, стр. 146.

112

гося пьяницы, отдаленный вой собаки, квakanье лягушек, крик коростеля, редкие удары отдаленного церковного колокола... Зарницы, вдали едва слышный гром»* (выделение подчеркнуто синим карандашом.— Ю, 3.).

Такая шумовая увертюра должна была, по мнению Станиславского, сразу же вводить зрителя в тревожную, тоскливую атмосферу жизни героев.

Лейт-тема тоски и грусти, выраженная в шумах, повторяется на протяжении всей пьесы. Но параллельно с ними, споря с ними, идет тема самодовольной пошлости. Она только подчеркивает тоску, несбыточность мечтаний Треплева, Заречной, Маши. Очень точен в этом смысле конец первого акта.

Машд, убитая равнодушием Треплева, «с отчаянием, с ухарством, махнув рукой... вынимает табакерку и нюхает... Пауза. Маша сидит неподвижно, убитая. Слышно, в доме играют самый пошлый, банальный вальс... Маша с рыданием опускается на колени и прячет свою голову на коленях Дорна. Пауза 15 секунд... Неистовый вальс раз-

дается еще громче, звон колокола, пение мужика, лягушки, коростель, стук сторожа и всякие другие ночные эффекты. Занавес» **.

По этому же принципу «работают» шумы и в четвертом акте. Все «грустнее и монотоннее» голос Маши, выкликающей цифры лото. Ему вторит вой ветра в трубе, шум дребезжащих стекол и далекая мелодия шопеновского вальса. И как контраст этим звукам все более оживленным становится самодовольный смех Аркадиной. Смех этот повторяется и во время монолога плачущей Нины Заречной.

После монолога «пауза секунд 10, во время которой слышен отдаленный удар колокола (как и в первом акте во время представления пьесы)...»***. Нина порывисто обнимает Треплева и убегает. «Стук одной двери (разбилось стекло, так сильно ветер притворил ее), потом стук другой двери, (удаляющиеся шаги по террасе. Шум ветра, звон колокола, стук сторожа)... и снова «смех в столовой усиливается» ****.

* «Чайка». Режиссерская партитура К. С. Станиславского, Л.—М., «Искусство», 1938, стр. 121.

** Там же, стр. 165, 167.

*** Там же, стр. 291.

**** Там же.

На том же принципе звукового контраста построен финал спектакля. Ушел Треплев (перед самоубийством), беззаботно кружится в вальсе его мать. Общий смех присутствующих. Смех обрывается выстрелом за сценой. Минута тревоги. И снова, уже под занавес, «монотонный голос Маши, читающий цифры лото, и вполголоса пение Аркадиной (веселый голос)» *.

Такое столкновение звуковых образов в партитуре режиссерской разработки раскрывало основную идею «Чайки» — противоречие между мечтой и действительностью.

В постановке другой пьесы Чехова Станиславский подошел к замыслу и художественной манере автора еще ближе.

Драма «Три сестры» начинается светлым, радостным звучанием, несмотря на то, что сестры вспоминают о смерти отца.

«Весна, весело, птицы поют, ярко светит солнце» **, и «в тон весеннего настроения Андрей играет на скрипке за кулисами какую-то звучную сонату» ***. То и дело слышатся громкий смех, радостные восклицания. Первый акт кончается объяснением Андрея в любви к Наташе. Подчеркнуто бодрое, жизнерадостное настроение первого акта очень характерно для драматургии Чехова.

Но, как и в других его пьесах, во втором действии светлые мечты героев сталкиваются с цинизмом реального быта.

В световом и звуковом решении второго действия Станиславский передает ощущение уютного быта и вместе с тем тревоги, прокрававшейся в дом Прозоровых.

«В гостиной темно, печь догорает, только полоса света падает из отворенной в комнату Андрея двери... Слышны шаги Андрея и разговор, монотонный вполголоса, изредка покашливание, вздохи, сморкание, передвижение стула. Все замолкает, он (Андрей.— Ю. З.) остановился у стола и перелистывает тетради (шум листов). Может быть, звук, намекающий на слезы, и опять сморкание, * «Чайка». Режиссерская партитура К. С. Станиславского, стр. 295.

** В л. И. Немирович-Данченко, Из прошлого. — Цит. по сб. «Театральное наследство», I, М., Изд-во Академии наук СССР, 1955, стр. 654.

*** К. С. Станиславский, Режиссерский экземпляр 1-го акта «Трех сестер». — Цит. по сб. «Театральное наследство», I, М., Изд-во Академии наук СССР, 1955, стр. 654.

114

шаги, говор вполголоса, и тень его (Андрей. — Ю. З.) на сцене»*.

Комната обставлена по вкусу Наташи. Свет и воздух изгнаны. В темноте раздастся лишь «монотонный стук маятников двух часов», «ветер воев в трубе печи...». Уныло, «шлепающая туфлями», проходит по сцене старая нянька. И даже в светлые мечты сестер, в любовь Маши и благороднейшего Вершинина врываются унылые звуки. То «скребется мышья», то «ужасно жалобная» мелодия на скрипке, то раздражающий «звук пилы», то «пьяные голоса» с улицы.

К середине акта пришедшие в дом Прозоровых офицеры вносят оживление. Веселые голоса, смех. Спор о счастье, о труде, о будущем. Но... спор постепенно гаснет и сменяется «тихим пением...». Затем и «пение как-то разладилось и прекратилось...» **. Маша, не желая сдаваться, говорит о счастье труда, о своих мечтах. Но... ее прерывает «зловещий звонок в передней» — это принесли пись-

мо Вершинину: «Жена опять отравилась».

В контрасте между благородными порывами людей и серостью жизни, сминающей эти порывы, построен весь второй акт. И именно звуковые детали напоминают об этой жизни — как в доме Прозоровых, так и вне его.

В третьем акте конфликт между мечтой и действительностью обостряется. «Паузами не злоупотреблять», — предупреждает режиссер. Уже не скребущиеся мыши и не звук детского органчика, а «учащенный набат в густой колокол» да «с грохотом мимо дома, по двору проезжают пожарные»***. Сгорел Кирсановский переулок, едва уцелел дом Вершининых. Обострены сейчас чувства сестер.

Маша порывиста, решительна: «...люблю этого человека... люблю Вершинина», — уже прямо признается она и уходит из дома. Подчеркивая важный поворот в ее судьбе, с улицы доносятся звуки, связанные с пожаром: «топот, звонки, пустые бочки, крики двух голосов». Маша прощается с сестрой на фоне этого тревожного шума.

Главную тему четвертого акта точнее всего, пожалуй, выражают слова Ольги: «... пройдет время, и мы уйдем навеки, нас забудут... но страдания наши перейдут в ра-
*К. С. Станиславский, Режиссерский экземпляр «Трех сестер». — Цит. по сб. «Театральное наследство», I, стр. 655.

** Там же, стр. 657.

*** Там же, стр. 660,

дость для тех, кто будет жить после нас» *. Философствуют в четвертом акте почти все: и сестры, и Андрей, и Тузенбах, и Вершинин, и даже Кулигин. Общий тон этих «философий» — грустный, но в конечном счете светлый и жизнеутверждающий. Сдержанная лирика грусти царит и в звуковой канве: из соседней церкви доносится трезвон, скрипка и арфа бродячих музыкантов, крик улетающих журавлей и, наконец, музыка духового оркестра (из города уходит полк).

Восприятие музыки часто зависит от того, при каких условиях ее слышишь. Так звучащий в этом эпизоде бодрый марш только усиливает настроение грусти и тревоги. Врываются на сцену и другие шумы: предотъездная суматоха и равнодушные грубо веселые «голоса, звук волчка, удары большого мячика о пол, шум катающегося по полу деревянного шара. Изредка хохот (выделяется бас)»**. Но эти, чуждые лирической грусти звуки в конце пьесы отступают. Тоска в минуту расставания и светлые мечты в финале спектакля важнее. Поэтому режиссер убирает все бытовые шумы, звучат только слова Ольги да удаляющийся оркестр.

Так Станиславский, раскрывая и акцентируя мысли автора, воплощал на сцене целостное движение жизни героев. И огромную роль в этом играло многоплановое, но единое на весь спектакль звуковое его решение. Режиссерская разработка пьес Чехова Станиславским была не чем иным, как звуковым сценарием. Требовать такой сценарий от автора, пишущего для театра, видимо, не следует.

Драматург же, работающий для кино, вероятно, обязан представлять звуковой киносценарий, а не пьесу, как это зачастую бывает.

Второй пример — сценарий Вс. Вишневского «Мы из Кронштадта». Необходимо, во-первых, отметить, что звуковые образы были уже в его замысле. «Кронштадт... Матросы на берегу. Парк. Тема вальса или старой песни. Гул орудий вдали... Статика колоссальных форм. Гранит... Звуки, как вздохи огромного существа»***. Так сказано в набросках к сценарию.

* А. П. Чехов, Собрание сочинений, т. 9, стр. 401.

**К. С. Станиславский, Режиссерский экземпляр «Трех сестер», стр. 660—661.

*** «Вопросы кинодраматургии», вып. 1, стр. 91 и 94.

Уб

Работая с режиссером и внимательно следя за развитием молодой звуковой кинематографии, Всеволод Вишневский постоянно думал о звуковом решении этой темы. Сам материал жизни доблестного Балтийского флота первых лет революции подсказывал форму сценария. Героической поэмой представлялся Вишневскому будущий фильм. «Судьба революции, судьба города (Питера), судьба народа» — вот что должно было лежать в сюжетной основе этой поэмы. Форма большого и многопланового кинематографического полотна диктовала и принцип его звукового решения. Вот запись в дневнике: «О звуке. Изучение фильмов показывает, что немое кино давало интим. Звуковое кино в массе нарушает это. Оно дает вторжение звука в лоб, форте. Надо найти теплоту, игру звука, от интима, пианиссимо до форте. Надо дать два-три-четыре плана звуков, добиваться полифонии... Звук должен быть органическим игровым компонентом. Он должен по-особому окрашивать действие, вторгаться как драматический элемент...»* — такова бы-

ла общая установка автора.

Но и при доработке сценария и уже во время съемок фильма Вс. Вишневский принимал активнейшее участие в конкретных поисках и выполнении звуковой разработки каждого эпизода.

Вряд ли можно встретить другого такого автора, который бы так настойчиво, так дотошно заботился о звуковом решении своего сценария. Его письма к режиссеру Е. Дзигану буквально пестрят напоминаниями, практическими советами и предложениями специально по звуку. 22 июля 1934 г.: «В первой части, я уверен, надо снять стрельбы, «катастрофические разрывы» снарядов — у бортов английских кораблей. Дать только крадущийся ход, шепоты, тайну... Один выстрел, свист снаряда — его разрыв (вдали.— Ю. З.)... Главное — экономить звук к пятой и шестой частям... На проводах рабочий оркестр должен чуть-чуть фальшивить». Далее об эпизодах атаки белых в пятой части: «И затем танки. Найти звук (узнать: какой мотор; какие обороты, число...). Точно воспроизводить, доводя до предела, ревы танковых масс... В шестой части перед залпом Балтийского флота надо все вести на тишине, под сурдину. Залп, как сотрясение, будет работать контрастом (разрядка Вс. Виш-»

* «Вопросы кинодраматургии», вып. 1, стр. 99.

невского.— Ю. З.). Выверьте все звуки. Я вижу — болотное засасывание, редкий щелк винтовочных выстрелов... В тишине гребет матрос... (Артем, спасшийся от казни, плывет в Кронштадт.— Ю. З.). В тишине (военная тайна!) аврал — субботник... В тишине — десант...»*.
Через день, в письме от 24 июля, возвращаясь к эпизоду «потопление матросов», Вишневецкий опять пишет о звуке: «Летит (первый матрос.— Ю. З.) несколько секунд один в темную воду... Всплеск, круг... Тихо. «Давай дальше!» Второй, третий... Всплески и круги не проходят, они бурлят... С последним летит объектив — всплеск и уход в зеленоватую муть и звуки (разрядка Вс. Вишневецкого.— Ю. З.) захлебывающегося...»**.
А в следующем письме (от 31 июля 1934 г.) снова напоминания о принципах общего звукового решения фильма: «Все думаю о звуке, о звуковых лейтмотивах, об образе звука и звуковых образах. Ясно, что звуковой образ моря и звуковой образ ветра должны иметь сплетение, игру, борьбу со звуковыми образами людей... Здесь, конечно, м узы к а (гармошка, гитара, маленький оркестрик) и военная техника. Подчеркиваю, что натуралистические звуки (лай, свистки, гудки и прочее и прочее) надо выкидывать вон. Надо рассчитать звуковые элементы, их объем, место сочетания, интенсивность. От стихийных начал ветра и моря — к борьбе, к проявлению и повышению человеческой роли (звук — голос, музыка, артиллерия и прочее) и утверждению человеческих начал...
Без такой композиции будет «вообще звук», инертные приемы! Надо добиться архитектурной ясности звуковой драмы, то есть борьбы звуковых начал»***. (Разрядка всюду Вс. Вишневецкого.— Ю. З.)
Цитируя эти письма автора сценария, мы вовсе не хотим сказать, что режиссер, звукорежиссер и звукооператор фильма не думали о звуке. Постановщик фильма Е. Дзиган, звукорежиссер и композитор фильма Н. Крюков и звукооператор П. Павлов сделали многое. Но общее звуковое решение заложено было все-таки в сценарии. И сейчас, разбирая работу Вс. Вишневецкого и восхищаясь ею, мы еще раз хотим сказать: «Товарищи

* «Вопросы кинодраматургии», вып. I, стр. 101—102.
** Там же, стр. 105.
*** Там же, стр. 107.

118

сценаристы, следуйте передовому опыту автора кинопоэмы «Мы из Кронштадта!» Знаем, что сослаться на этот сценарий и фильм — не ново. Но что же делать, если более яркого примера целенаправленного и всестороннего использования звука в кинодраматургии пока еще нет! Перелистаем несколько страниц сценария, последний вариант которого максимально близок к фильму, обращая внимание на звук.
Первая страница: «Омертвелую тишину Невы нарушил гул мотора... Катер идет по каналам притихшего города... Гранитные стены и своды мостов отражают эхо...». Лаконичная звуковая зарисовка дает очень точное образное представление о суровом и гордом Питере и о тревожном времени, которое он переживает. «Катер проходит сквозь сумрак под мостом. Донеслась песня «Смело, товарищи, в ногу...». И затихла в отдалении»*. Не снимая тревожного напряжения, песня вносит в суровую холодность картины города своеобразную мужественную лирику.

Катер выходит на взморье. Сильнее ветер, темнее холодные волны. Вот и Кронштадт. Атмосфера несколько суровой торжественности царит и здесь. Та же настороженная тишина. Пусты улицы. Ни в изображении, ни в звуке ни одного «быстрого» штриха, только «оцепенелые корабли» в военной гавани, да «иногда, как тяжкий вздох, вырывается где-то пар... Хриплый вой гудка»**. Звук в сценарии выполняет несколько функций. Широко, например, введены шумовые лейтмотивы. Так, по всему фильму и в различных эпизодах по-разному звучит тема ветра. Врывается она вместе с волнами Балтики, как бы подчеркивая ее холодный простор. Всего через одну сцену (в эпизоде прохода матросов по кронштадтским улицам) тема повторяется. «...Клячонка тянет дроги — на них гроб. На нем фуражка с ленточкой... За гробом... трое ребят. Смотрят моряки... Свистит ветер»***. Здесь ветер звучит уже по-иному — оттенок грусти и печали в его мелодии.

Следующая сцена (встреча с женщиной и пехотинцем) заканчивается тем же ветром. Но теперь он вместе

* «Избранные сценарии советского кино», т. 1, Госкиноиздат, 1949, стр. 405.

** Там же, стр. 406.

*** Там же, стр. 407.

с грустью., как бы повторяя настроение людей, несет и угрюмую сдержанность. Командир пехотинцев простился с женой и сыном. Прощание было суровым, без лишних слов, без слез. И автор, подчеркивая сдержанность чувств, пишет предельно лаконично: «Пехотинец уходит. Женщина и мальчик смотрят вслед. Скрипит где-то ветром оторванное железо на крышах домов, вост ветер» *. Из эпизода в эпизод все труднее и напряженнее становится положение моряков и пехотинцев — бойцов революции. «Все смыкается в мрачное кольцо: голод, враги, море, небо...» **. «...Юденич идет на Питер... Фронт прорван», — говорит комиссар на митинге моряков. И в паузах прерывающейся речи — «вой балтийского ветра в снастях» ***. Теперь он грозен и требователен!..

Интересен в сценарии и звуковой лейтмотив, сопровождающий одного из действующих лиц — Валентина Беспрозванного. Гитара, принадлежащая этому чуть рисующемуся матросу «голубых кровей», звучит впервые в том же проходе моряков по Кронштадту. Меланхолично и нарочито лениво перебирает струны гитарист. Мелодия старинная и внешне не вяжущаяся с суровостью жизни революционной Балтики. Она как бы напоминает о недавнем, но в данный момент уже таком далеком прошлом. Далее, в первой встрече матросов с комиссаром, в тесном кубрике, гитара иронизирует: «Подчеркивая безразличие к комиссару, заиграл гитарист» ****.

А вот гитара звучит уже без его участия: «Спит гитарист. Какой-то карапуз подкрался и тронул струны. Гитара загудела» *****. Загудела чуть удивленно, но добродушно, хотя сам карапуз, испугавшись, отдернул руку... И, наконец, эпизод казни моряков. Крутой высокий берег моря. У края обрыва стоит группа моряков. Над ними с криком носятся чайки. Матросам связали руки, повесили камни на шею. Пошел к краю обрыва Валентин Беспрозванный. Но... «увидел у солдата свою гитару», отнять не может — связаны руки, ударил гитару ногой. «Полетела гитара с обрыва. Упала гитара в море. Жалобно зазвенела струна... *****.

* «Избранные сценарии советского кино», т. 1, стр. 409.

** «Вопросы кинодраматургии», вып. 1, стр. 110.

*** «Избранные сценарии советского кино», т. 1, стр. 412,

**** Там же, стр. 410.

***** Там же, стр. 418.

***•>** Там же, стр. 427,

120

Эта небольшая часть эпизода (не более пятнадцати метров) благодаря звуку обрела огромную впечатляющую силу. Авторы нашли очень точную деталь: после удара ноги о гитару струны не просто «жалобно звенят» — они как бы случайно «выпевают» начало мелодии любимой песни гитариста. Аккорд протяжен, смолкает он только с ударом гитары о воду.

Гитарист погиб — его вместе с товарищами белые сбросили в море. Но его звуковой лейтмотив повторяется еще раз, как бы символизируя жизнь героя в памяти людей. Спасшийся от гибели матрос Артем пробирается в Кронштадт. По нему стреляют, но назло врагам Артем запекает песню. Ту песню, что пел его друг — гитарист... Существенны в фильме и шумовые лейтмотивы. Вой корабельных вентиляторов и гул машин, тяжелые разрывы и шипение снарядов, рев сирен на кораблях и «всплипы крепостной тревоги», повторяясь, пронизывают весь фильм. Они постоянно напоминают о тяжелом труде и

напряженной жизни моряков.

Кроме лейтмотивных решений звук несет еще важнейшую сюжетную нагрузку внутри отдельных эпизодов. В них он является своеобразным стержнем, вокруг которого разворачивается действие. Таков, например, эпизод танковой атаки. Сами танки появляются только в конце эпизода. Но лишь один шум танков ярко раскрывает чувства, людей.

«Доносится слабый, трудно различимый звук... Внимание (залегших в окопах бойцов.— /0. 3.) постепенно усиливается... в нем появляются черты испуга. Звук низкий, тяжелый, то нарастающий, то спадающий... Он доходит до огромной, чудовищной силы, заставляя людей оцепенело вслушиваться. Наконец, звук определяется...» *. Но даже и теперь автор не торопится показывать танки. Люди, подавляющие в себе испуг и находящие мужество сопротивляться «чудовищной силе»,—в центре внимания. И только в конце сцены совсем рядом с окопами мы видим танки.

Сюжетным элементом входит звук и в широко известный эпизод с солдатом, то надевающим, то сдирающим погоны. Почему «псковской» надевает погоны? Да потому, что слышит пулемет белых. Почему снимает погоны? Потому, что слышит «ура» наступающих моряков.

* «Избранные сцены советского кино», т. 1, стр. 421.

Эпизод сделан с точным расчетом на звук. И, видимо, именно звуковой замысел «родил» этот эпизод. Автор сценария ясно представляет себе, что главное в той или иной сцене: изобразительное или звуковое начало. То дополняя и усиливая одно другим, то сталкивая их, он создал партитуру многоголосой симфонии. Партитура, в которой во весь голос звучат то стихии природы, то речь столкнувшегося в смертной схватке с врагом человека, то сумрачный, суровый город, то прорвавшаяся сквозь огромные трудности жизни лирическая мечта. На первый план выходят то предельно яркое зрелище, то звуковой лейтмотив, то скупой актерский жест, то лаконичное, весомое слово...

Более кинематографичного, более целостного звукообразного сценария мы не знаем до сих пор.

Читая литературные сценарии, по которым созданы лучшие фильмы последних лет, еще раз убеждаешься в том, что звуковое решение того или иного эпизода и фильма в целом должно быть задано его автором. Если мы видим и слышим интересно звукозрительно решенный эпизод с экрана, то можно не сомневаться, что не менее точно он был записан на бумаге, в сценарии.

Попробуем разобрать один из таких сценариев и сделанный по нему фильм.

Сценарий Ю. Лукина и Ф. Шахмагонова по рассказу Михаила Шолохова «Судьба человека» и фильм режиссера С. Бондарчука по этому сценарию.

Самое начало сценария. Скромный, очень русский пейзаж. И не музыка, а пение птиц, голоса кузнечиков да далекое чье-то уханье. Звуки природы не только подчеркивают достоверность кинематографического пейзажа, они придают ему «прозрачность», окрашивают весь эпизод в задумчиво-грустные тона. В этой же тональности начинаются и первые слова диалога.

Аналогично использованы шумы и в одном из последующих больших эпизодов: «Церковь. Пленные».

В сценарии этот эпизод начинался с кадров колокольни и зловещего крика сыча. Этот крик в течение эпизода повторялся два-три раза.

В фильме в начале эпизода (раненых загнали в церковь) доносятся дальние раскаты грома, потом идет дождь. Сквозь зияющую в куполе огромную дыру вода попадает в церковь. Но падающие капли слышны только в наиболее напряженные моменты эпизода — после рас-

122
стрела верующего и во время казни предателя, который хотел выдать командира-коммуниста.

Задумчивый звук редких капель и далекие раскаты грома очень точно по мысли и по чувствам завершают эти сцены.

Таким образом, в этом эпизоде был заменен конкретный звук (в сценарии — крик сыча, а в фильме — шум дождя), его появление стало более оправданным. Но места его ввода и смысловая нагрузка были определены все же в сценарии.

Была записана в сценарии звуковая часть и другого эпизода — побег Андрея Соколова. Андрей добежал до бескрайнего поля овса, упал, жадно жует зерно. Потом задремал. От легкого ветра бегут по полю волны, где-то над головой заливается веселой песней жаворонок. Далее эпизод записан так:

«Жаворонок и лай собак... Далекий лай собак и треск мотоцикла... Захлебывается торжествующей песней жа-

воронок. Ветер гонит волны по овсяному полю. Опять доносится лай. Андрей открывает глаза, вслушивается. Только пение жаворонка. Андрей дремлет. Лай и треск мотоцикла доносятся более отчетливо. Андрей просыпается... Прикладывает ладонь к уху. Лай и шум явно приближаются. Андрей ложится плашмя и закрывает лицо руками»*.

Как видите, драматургия этого эпизода построена на столкновении двух звуковых образов: пение жаворонка и лай собак на фоне треска мотоцикла (эти два звука неразрывны — они слиты в один образ преследователей). В фильме этот эпизод сокращен, поэтому несколько стерлись и его звуковые образы. Режиссер не дал, как следует, послушать жаворонка, не дал Андрею ощутить радость свободы. Думаем, что такое сокращение эпизода не сделало его более выразительным.

Интересны и важны в сценарии и фильме два своеобразных лейтмотива. Один из них — песня «Дроля мой! Ах дроля мой!». На ней строится один из довоенных эпизодов — начало любви Андрея и Насти.

Далее эта песня повторяется в проходе Андрея по концентрационному лагерю. Здесь он как бы сталкивается

* Ю. Лукин и Ф. Шахмагонов, «Судьба человека», машинописный экземпляр, находящийся в сценарном отделе киностудии «Мосфильм», стр. 33.

ся, борется с другой, немецкой солдатской песенкой (ее поют осипшие подвыпившие патрульные). Такой повтор и столкновение передают мысли и чувства Андрея. Вряд ли можно было столь же глубоко и ярко передать их с помощью других кинематографических средств.

Второй, более подробно разработанный звуковой лейт-мотив — немецкое танго и крики угоняемых детей и матерей.

«...Нарядный, весь в молодой зелени вокзал. Оркестр играет танго «О, донна Клара!»

Из вагонов выходят пленные»*.

Здесь же недалеко от путей — женщины, старики, дети.

Крики матерей — у них отнимают детей. Их плач, вопли, стоны старается заглушить оркестр.

Под звуки танго немцы гонят людей в мрачное здание с огромной трубой. Здание называется баней, но всем ясно: это лагерь крематорий. Там — смерть.

Танго повторяется в эпизоде адского труда пленных в каменоломне. Его звуки ассоциируются со сценой казни невинных людей, напоминают о смерти, витающей и здесь.

... Наконец Андрей Соколов вырвался из долгого плена. Он дома. Но самого дома уже нет — только груда кирпичей от печи да исковерканная кровать. От старика Андрей узнал, что жена и дочь погибли. Нет слов для утешений. И, чтоб хоть как-нибудь развеять горе солдата, сосед заводит брошенный немцами патефон, ставит пластинку... «Крутится пластинка. Шипит игла. Мягкий вкрадчивый баритон поет:

О, донна Клара!

Их хаб зи танцен гезейн...

...Андрей поднимает глаза. Морщит мучительно лоб.

...Танго звучит громче.

Надвигаются расширенные темные глаза Андрея. Они во весь экран — огромные глаза. В них отражается проволока лагеря, дымящиеся печи лагерьного крематория, поднятые руки людей, которых тащат в печь.

...Андрей хватает пластинку, срывает ее с диска. Поднимает ее над головой. Оркестр продолжает греметь.

*Ю. Лукин и Ф. Шамагонов, «Судьба человека», стр. 37.

124

Андрей с размаху швыряет пластинку об пол. Оглушительный удар. Взлетает в воздухе фонтан разрыва тяжелого снаряда»*.

Так записан эпизод в сценарии. По сути своей таким он и остался в фильме. Изменилось только то, что в фильме нет «отражающихся» в глазах Андрея картин казни людей в лагерьном крематории. Есть крики, плач детей, шум толпы и танго — зрительный ряд перенесен в звук. Это удачное решение эпизода, но оно было заложено и в сценарии.

Мы ничуть не хотим умалять заслуг режиссера (тем более что режиссер этого фильма принимал активнейшее участие в работе над литературным сценарием), мы просто еще раз хотим сказать, что работа над звуковой партитурой фильма должна начинаться до съемки фильма, а не во время тонирующего периода, как это зачастую бывает даже у очень зрелых режиссеров.

Желая найти примеры интересного звукового решения фильма, мы просмотрели довольно много сценариев (литературных и режиссерских), находящихся в производ-

стве на киностудии «Мосфильм». В большинстве из них шумы, не говоря уже о звуковых композициях, упоминаются редко. Исключение составляют лишь несколько сценариев...

А ведь «основы звукового решения фильма должны быть заложены еще в литературном сценарии; однако авторы в своих работах не уделяют должного внимания звуку. Это приводит к тому, что звук в фильме приобретает не драматургические свойства, а сугубо иллюстративные». Это написано не каким-нибудь оторванным от практики кинопроизводства теоретиком. К такому выводу пришли люди, практически осуществляющие «функцию звука» в фильме, — звукооператоры. Это первые строки первого пункта решения Совещания звукооператоров московских студий, состоявшегося в конце 1959 года. Такие же требования к сценаристам предъявляют звукооператоры и сейчас.

Перед вторым изданием книги у автора было желание дополнить этот очерк небольшим разбором сценария документального фильма в звуковой его части. Не найдя подходящего примера в нашем профессиональном кинематографе,* Ю. Лукин и Ф. Шахмагонов, «Судьба человека», стр. 78—79.

матографе последних лет, автор нашел таковой у кинолюбителя.

Сценарий инженера В. Воробьева «Человек живет для мифа о нем» изобилует описаниями звука. Все эти описания входят равноправно и органично в общий звукозрительный ряд. Прочитую только две страницы: «Лифт медленно спускается к земле. Все вокруг наполнено звуками симфонии Дмитрия Шостаковича (с Пятой симфонии начинается сценарий. — Ю. З.). Чувствуется приближение земли. И вдруг музыку сменяет шум опускающегося лифта... Энергично раскрылась дверь-ограда. Слышен скрежет металла, где-то с большой высоты падает вода. Вышли из лифта люди...

Метростроевцы входят в барокамеру-шлюз... Засвистел, вырвавшись из компрессора на свободу, сжатый воздух и заполнил барокамеру. Сидят в огромной стальной бочке люди. Слышно только тиканье часов...

Барокамера. Мерно раздаются звуки метронома (вполне логично: музыка здесь ни при чем, голоса тоже. — Ю. З.). Слово вспомнив о чем-то, смотрит вверх проходчик. Нева. Кировский мост. Бегут по Неве баржи и речные трамваи...». Автор не пишет, что тут должно звучать; видимо, музыка. Ибо через несколько строк: «Строители входят в забой. Музыку Шостаковича как бы сменяет симфония шума режущих породу механических щитов, лязг металла, грохот тьюбингов» *.

Автор, он же оператор и режиссер, ставит перед собой непростые задачи. Но ведь только при решении трудных задач получается хороший результат. Снятый по этому сценарию фильм был удостоен первой премии ВЦСПС на Всесоюзном смотре любительских фильмов.

Итак, звукозрительные образы, звуковые штрихи и детали должны быть найдены и записаны драматургом. И надо сказать, что важно не только что, но и как записано. Своеобразие, форма будущего фильма зависят от формы литературного изложения.

Сравните, например, фильмы С. Эйзенштейна с фильмами А. Довженко. Никто не станет отрицать, что поэтика их киноязыка различна. Но разве это различие не заметно и в их литературных сценариях?

В художественных течениях всего прогрессивного киноискусства последних лет нетрудно увидеть торную дорогу. Раскрытие дум и чувств человека, тонкая обрисовка сложных характеров, глубокий психологический анализ — главное на этой дороге.

Несомненно, что вперед выходит со своим искусством умный, большой культуры актер.

Но, поднимая значение актера, совсем не обязательно отказываться от присущих кино черт. Разве удачные кинематографические решения мешали когда-нибудь созданию ярких и глубоких характеров? И разве даже сам театр — колыбель актера — не учится теперь у кино? Разве в сегодняшней литературе и театре нет черт кинематографа?

Так почему же кино должно терять определившееся с помощью литературы и театра, но все-таки свое лицо?! А ведь лицо звукового кино — звукозрительный образ! И чем более яркую форму имеют звукозрительные образы, тем совершеннее художественная форма всего фильма.

Кино — молодое искусство. Оно обязано быть смелым. Кому, как не молодости, сказано:

<Твори,

выдумывай,
пробуй!»

* Сценарий почти полностью приведен в книге Э. Марьямова
«Поиски и находки» (М., Бюро пропаганды киноискусства, 1964,
стр. 45—50).

126

Содержание

3	От автора
5	Страницы истории
8	В литературе...
13	В театре...
16	В кино...
20	Как сбывались и утрачивались мечты
30	Звук в жизни и в искусстве
30	Звучание и слышание
44	Образность звука
48	Как это делается
57	Функции шумов в фильме
59	Ч то видим, то и слышим
66	Несовпадение звука с изображением.
Подтекст в звуке	
74	Звук как элемент сюжета
82	Соединение речи, музыки и шумов
94	От писка комара
до грохота блюминга	
108	Сценарий звукового фильма
Закревский	
Юрий Александрович	
Звуковой	
образ	
в фильме	
Редактор Иваново М. Г. Оформление Клейнар-	
да И. С. и Е. В. Викторова. Рисунки Викторо-	
ва Е. А. Художественный редактор Орлова Л. И.	
Технический редактор Бачек Р. П. Корректор	
А. И. Басов.	
Подп. к печ. 19/111 1970 г. А 06453. Форм. бум.	
84X108 ¹ / ₃₂ . Бум. тип. № 1. Усл. печ. л. 6,72.	
Уч.-изд. л. 6,23. Тираж 34 000 экз. Изд. № 16576.	
Цена 24 коп. Зак. 710. Издательство «Искусство»,	
Москва, К-51, Цветной бульвар, 25.	
Ярославский полнграфкомбинат Главполиграфпро-	
ма Комитета по печати при Совете Министров	
СССР. Ярославль, ул. Свободы, 97.	