

И. Н. ВОСКРЕСЕНСКАЯ

БИБЛИОТЕКА
КИНОЛЮБИТЕЛЯ

**ЗВУКОВОЕ
РЕШЕНИЕ
ФИЛЬМА**



И. Н. ВОСКРЕСЕНСКАЯ

**ЗВУКОВОЕ
РЕШЕНИЕ
ФИЛЬМА**

**МОСКВА
«ИСКУССТВО»
1978**

**ББК 37.95
В76**

В $\frac{32304-177}{025(01)-78}$ 145-78

© Издательство «Искусство», 1978 г.

ВЫРАЗИТЕЛЬНЫЕ СРЕДСТВА НЕМОГО И ЗВУКОВОГО КИНЕМАТОГРАФА

Разговор о создании звукового любительского фильма следует начать с общего разговора о природе звукового фильма, о его эстетике и выразительных возможностях, о том, как синтезируется звукозрительный образ, как в звуковом решении реализуется авторский замысел — основная идея фильма.

Огромное количество разнообразных выразительных средств выгодно отличает сегодняшний кинематограф от других искусств. Он располагает материалами зрительной образности с привнесением в них таких творческих элементов, как монтаж с его пластикой и темпо-ритмическими построениями, звуковая выразительность и разнообразие звукозрительных решений. Для реализации творческого замысла постановщик фильма сегодня располагает богатым разнообразием технических средств, таких, как звук, цвет, объем, стереоскопия, стереофония, формат и пр.

Богатства эти накапливались постепенно, по мере того как росло и совершенствовалось само искусство кино; начиналось же оно со скромных любительских съемок, первых киросъемок, произведенных в 1895 г. во Франции Луи Люмьером.

Вся история мирового кинематографа представляет собой историю непрерывающихся поисков новых форм и творческих решений, технологических приемов и других выразительных средств.

Поэтому попытка сопоставить и провести аналогию между историей развития профессионального кинопроизводства и историей развития отдельных килюбительских студий может оказаться весьма полезной. Ведь характерные этапы развития любительской студии, ее становление и совершенствование, преодоление возникающих творческих и технических проблем, как бы воспроизводят и повторяют этапы развития профессионального кино. И оче-

видно, кинолюбителю с его ограничениями, с его извечными «ножницами» между «желаемым и возможным», с его жадным стремлением к постижению профессиональных тайн небезынтересно будет узнать, что все «муки творчества», с которыми предстоит ему столкнуться, все его подъемы и спады, успехи и разочарования, потери и внезапные находки — все это было пережито в свое время и «пионерами кино», людьми, проложившими первые тропинки в неведомое еще тогда искусство кинематографа.

И Люмьер, а несколько позднее Меллес, демонстрируя свои первые ленты, уже испытывали потребность в звуковом выражении и, прибегая к всевозможным ухищрениям, пробовали осуществлять звуковое сопровождение экранного действия. Это были первые наивные попытки ввести в кинофильм недостающий ему звуковой компонент.

На протяжении всего дозвукового периода своего развития кинематограф испытывал острую потребность в звуковом подкреплении демонстрируемого на экране действия. Первые немые фильмы обычно сопровождались музыкой. Для этого приглашались музыканты: пианисты, скрипачи, певцы и даже целые ансамбли. Сопровождение готового немого фильма музыкой стало очень распространенной формой и вместе с тем своеобразным компромиссным решением проблемы озвучения немого фильма. «Музыка должна была, в частности, заменить экспрессию непосредственно произносимого живого слова» *.

Иной раз режиссер, стремясь сделать фильм занимательнее, сопровождал его пением куплетов, которые объясняли сюжет и создавали настроение. В других случаях во время демонстрации фильма за экраном размещали специально приглашенных для этого актеров, которые должны были следить за происходящим действием и воспроизводить различные «звучания»: произносить отдельные реплики и даже целые фразы, а иногда имитировать шумы, то есть озвучивать все то, что было задумано режиссером в каждой сцене.

Когда фильмы стали сложнее, озвучивать их с помощью актеров, помещенных за экраном, уже было невозможно. Реплики и словесные пояснения заменили титрами. Титры, выполнявшиеся на отдельных кадрах, неми-

* Корганов Т., Фролов И. Кино и музыка. М., «Искусство», 1964, с. 44.

нуемо прерывали и замедляли ход повествования, чем снижали художественные достоинства кинопроизведения.

Звуковые образы в немом кино. Одной из специфических особенностей человека является единство восприятия зрительных и звуковых ощущений, поэтому не случайно в эпоху немого кинематографа рождались приемы, которые зрительными средствами пытались компенсировать отсутствие звука. Не имея возможности записывать и воспроизводить звуки и, следовательно, пользоваться звуковыми характеристиками и создавать звуковые образы, мастера немого кино прибегали к всевозможным зрительным эффектам, чтобы с их помощью сделать звук в кадре ощутимым. Это достигалось порой включением в фильм планов, фиксирующих внимание зрителей на звучащих предметах: свистках, барабанах, трубах и т. п. Отдельные крупные планы орущих ртов, чередующиеся со средними и общими планами кричащей толпы, должны были создавать ощущение нарастающего гула негодования. Так крупные планы звонящих колоколов монтировали в ритме их ударов; смену планов изображения разной величины колоколов могли производить с любой скоростью, что должно было означать медленный или быстрый перезвон.

Вот отрывок из сценария фильма «Наполеон», в котором, по выражению известного критика Мартена, задуман так называемый «немой звуковой эффект»:

«...Четыре различных крупных плана колоколов...

Четыре других крупнее прежних очень коротких плана колоколов.

Четыре новых плана (еще крупнее и еще более быстрых колоколов). Сто колоколов в четыре секунды вперемежку!» *. Двигающиеся стрелки часов или качающийся маятник заменяли недостающие звуки и символизировали ход времени. Перестук колес идущего поезда отождествлялся с показом планов вращающихся колес, смонтированных в определенном ритме.

Стараясь воспроизвести звуковую атмосферу сцены в немом кино, зрителю показывали все, что могло ассоциироваться со звучанием; это приводило к привлечению большого дополнительного материала, введению всякого рода перебивок, крупных планов разных деталей (долженствующих создать «эффект звучания»). Все это, естественно, загромаждало зрительный ряд, замедляло разви-

* Мартен М. Язык кино. М., «Искусство», 1965, с. 123.

тие действия, тормозило ход событий на экране, утяжеляло восприятие.

Замедленное раскрытие драматургии фильма изобразительными средствами заставляло многих авторов избегать «звуковых» форм передачи чувств и мыслей, ограничивать все жестом и мимикой или монтажными приемами.

Эстетика немого фильма во многом была выпущденной и определялась отсутствием звука. Ее специфика была вызвана необходимостью так или иначе одними лишь зрительными средствами кинопроизведения передать содержание, идею, жизненную правду. Быстрый, эмоциональный монтаж коротких планов был характерен для многих лент того времени, даже лучшие из них страдали раздробленностью кинодействия.

Интенсивное развитие искусства монтажа в дозвучном кино можно объяснить тем, что кроме основной цели монтаж должен был буквально «создавать» звук, то есть в монтаж включали вставные пояснительные планы, чтобы зритель мог правильно воспринять происходящее на экране.

Эстетика немого фильма диктовала и определенный стиль актерской игры. Преобладала подчеркнутая мимика и жестикуляция.

Несмотря на все трудности и противоречия, немое кино достигло значительной художественной выразительности, стало особым видом искусства, имеющим своих приверженцев и почитателей.

Однако, как бы высоко ни оценивались произведения немого кинематографа, как бы талантливы ни были отдельные авторы, нельзя не признать, что их немые детища были порождением времени и обусловлены несовершенством как самого, молодого еще, киноискусства, так и его технических средств.

Многие мастера мирового кино стали ощущать это несовершенство немых форм и мечтали о звуке. «Наиболее выдающиеся произведения немого искусства: «Мать» Вс. Пудовкина, «Земля» А. Довженко, «Соломенная шляпка» Р. Клера, «Ветер» В. Шестрома, «Страсти Жанны д'Арк» К. Дрейера — все они, по выражению Ж. Садуля, «взывали о звуке и о слове» *.

* Садуль Ж. История киноискусства. М., Изд-во иностр. лит., 1957, с. 220.

Известные кинорежиссеры датчанин Карл Дрейер и француз Рене Клер при постановке своих картин столкнулись с проблемами, разрешить которые можно было лишь средствами звукового кинематографа. В фильме «Страсти Жанны д'Арк» К. Дрейер широко применял титры, придавая им значение театрального диалога, но это ломало монтажный ритм чередующихся крупных планов действующих лиц. К. Дрейеру необходимы были «подлинные слова, а не подписи. Он так и заявил тогда об этом, выразив вместе с тем сожаление, что не может еще полностью использовать технику говорящего кино» *.

Рене Клер в фильме «Соломенная шляпка» почти исключил титры, заменив диалог пьесы серией аксессуаров, атрибутов и мимических сцен, как это бывает в балете, и сопроводил действие веселой музыкой.

В фильме «Под крышами Парижа» Р. Клер уже осуществил принцип контрапунктического сочетания изображения и звука. Он обыграл сцены с говорящими людьми, губы которых шевелятся, а звука их голоса не слышно. Многие кинообразы здесь создавались не за счет зрительных, а за счет звуковых характеристик. Тем не менее этот фильм при всех его достоинствах не стал еще подлинным произведением звукового киноискусства.

Эстетическую необходимость в звуковых формах выразительности не менее остро ощущал и советский режиссер А. Довженко. В немом фильме «Арсенал» он исключительно образно показал картину железнодорожного крушения.

Ошибка машиниста — и поезд, мчавшийся с бешеной скоростью, сходит с рельсов. Обезумевшие люди выскакивают из вагонов и разбиваются на путях, ломаются вагоны, во все стороны летят обломки и разные предметы... гармошка катится вниз по насыпи, двигая мехами, словно вызывает о помощи. И вот поднимается герой, он говорит: «Я буду машинистом!» Эти слова, к сожалению, даны в титрах, а должны бы были прозвучать здесь во всеуслышание очень уверенно, со спокойной убежденностью, резко контрастируя с бешеным ритмом предшествующих сцен.

Титры, заменявшие звучащее слово, всегда играли в фильмах Довженко важную, чаще всего поэтическую роль. Без них многое в значительной степени утратило бы свою

* Садуль Ж. История киноискусства, с. 222.

ценность. Но тем не менее вызываемое титрами нарушение монтажного ритма и пластики сдерживало режиссера, заставляло действовать осмотрительно.

Его немой фильм «Земля» (признанный шедевр немого кино) в 1931 г. был экспортирован за границу, но успеха не имел, так как там уже появилось звуковое кино.

К этому времени усовершенствование техники звукозаписи позволило получать синхронное совмещение звука и изображения.

В Америке широко распространились так называемые «поющие» и «говорящие» фильмы.

Первый «поющий» фильм — «Певец джаза», — вышедший в 1927 г., был озвучен популярными песенками и ариями.

По сути дела это был немой фильм, в который вставили несколько номеров диалога и пения. Успех его можно было объяснить лишь наивным восхищением публики самим «чудом» синхронного пения, а также внешностью и голосом популярного певца.

Первый «говорящий» фильм — «Огни Нью-Йорка» — вышел в 1929 г. Слаборазвитое искусство монтажа, неподвижность камеры во время съемок приводили к тому, что первые «сто процентно говорящие» фильмы были просто кинокопиями театральных постановок. За пределами страны американские «говорящие» фильмы не встретили признания зрителей. Французы возмущались, не понимая диалогов, и требовали французской речи. Англичане осмистывали фильмы, так как диалоги с американским акцентом многим казались смешными и непонятными. Это на некоторое время приостановило выпуск «говорящих» фильмов.

Однако ни отрицательная реакция зрителей, ни соображения коммерческого порядка не могли задержать развитие звукового кино.

Дальнейшее совершенствование кинотехники позволило более плодотворно использовать эмоциональную силу звукозрительных и звуковых образов. Подвижность съемочной камеры, раздельное фиксирование звука и изображения, запись звуковых компонентов на отдельных носителях — все это способствовало созданию звуковых фильмов с разнообразным характером звукозрительных композиций. Стал возможным серьезный разговор о том или ином звуковом решении фильма, его замысле и реализации.

ЗВУКОВОЙ ФИЛЬМ — НОВЫЙ ВИД КИНОИСКУССТВА

Приход звука в кино повлек за собой пересмотр творческих приемов, принципов построения художественных образов, привел к переосмыслению всей системы выразительных средств. Требовали пересмотра многие устоявшиеся принципы профессионального мастерства. Возникли новые звукозрительные формы творческого мышления.

«Приход в кино звука был не только переворотом в технике отображения действительности на экране. Он неизбежно повлек за собой революцию в стилистике и поэтике киноискусства» *. В звуковом кино значительно расширился выбор выразительных средств, теперь с их помощью достигается объемное построение образов, раскрытие жизненных явлений, своеобразие мироощущений. Внутренний мир человека может передаваться через восприятие им звучаний окружающей жизни. Стал осуществим такой художественный прием, как внутренний монолог. Звуковое киноискусство внесло коренные изменения и в кинодраматургию. Сценарий, являющийся основой построения фильма, обретает новые художественные средства, позволяющие более глубоко и тонко исследовать человеческие чувства и взаимоотношения между людьми.

Современный сценарий должен содержать все предпосылки для создания стройной системы звукозрительных образов на экране: глубину и целостность монтажно-пластического мышления кинопроизведения, стремление максимально использовать весь арсенал выразительных средств.

Стремление проникнуть в глубины духовной жизни современного человека, творчески исследовать человеческий характер, мотивы его поступков, связь отдельной личности с поступательным ходом исторического процесса — все это приводит к изменениям взаимодействия различных выразительных элементов. В рамках сценария это должно определяться сценаристом в виде определенных законов построения звукозрительного ряда.

Особое эстетическое обновление киноискусства вызвало включение в ткань фильма речи. Важнейшее средство выражения мыслей и чувств — звучащее слово, — вступив

* Лебедев Н. Внимание: кинематограф! М., «Искусство», 1974, с. 278.

во взаимодействие с изобразительной частью фильма, усиливает его в идейном и художественном плане.

Реплики, диалоги, закадровый голос и другие формы звучащей речи способствуют созданию глубоких, живых разносторонних характеров.

Музыка перестает быть иллюстративным сопровождением и становится одним из главных художественных средств, превращается в мощный выразительный элемент.

Композиция, монтаж, смена планов из главных стилистических приемов становятся вспомогательными средствами формирования звукозрительных образов.

Внутреннее действие передается в звуковом фильме уже не в виде монтажной вставки и не с помощью титров, а как диалог, монолог, рассказ от первого лица, закадровый комментарий либо в форме музыки и шумов. Так называемые «раскрывающие», то есть пояснительные, кадры, необходимые для немого рассказа, сейчас кажутся лишними, искусственными, а потому с успехом могут быть заменены элементами звуковой выразительности. Многие предметы и явления успешно характеризуются звуком и могут быть воплощены не только в звукозрительном, но и в чисто звуковом образе.

Искусство монтажа в звуковом фильме служит основной цели — ведению рассказа. Построение мизансцен становится более естественным и свободным.

К пластическому экранному движению, к монтажному выражению этого движения прибавилось движение чувств и переживаний, понятий и мыслей, непосредственно выражаемых через музыку фильма, шумы, звучащее живое слово.

Огромное значение приобретает умелое обращение со звуковыми компонентами, составляющими сумму выразительных средств звукового фильма; неумение найти правильное их сочетание и соотношение дает возможность некоторым критикам говорить о том, что существует опасность противоборства принципов пластики монтажного немого и звукового кино. Не следует, однако, думать, что звуковое кино — это искусство, которое этой пластике не подчиняется и противоречит ей, просто новая, более высокая степень его выразительности требует новых эстетических принципов, новых способов организации материала.

Суть дела заключается именно в том (сегодня это уже

становится очевидным всем), что пластика монтажа звукового фильма отлична от пластики монтажа немого фильма, она создается по иным законам. Монтаж изображения звукового фильма следует производить не только по законам зрительной пластики, но и по законам звуковой пластики — пластики выражения чувств, мыслей и действия, пластики, с помощью которой звук и изображение сливаются в гармоническом единстве полифонического звукозрительного образа.

Первые советские звуковые фильмы. Хотя переход от немого кино к звуковому для многих актеров и режиссеров явился труднопреодолимой вехой, отмеченной рядом неудач, тем не менее именно в этот период появляются первые звуковые фильмы с интересным звуковым решением. Начинается новый, уверенный подъем в развитии советского звукового кино.

Первым советским звуковым фильмом, завоевавшим серьезный успех, была «Путевка в жизнь» режиссера Н. Экка (звукооператор Е. Нестеров). Удачными можно считать и первые «говорящие» фильмы: «Одна» Г. Козинцева и Л. Трауберга, «Златые горы» С. Юткевича. Однако ни одна из этих картин еще полностью не решила проблемы звукового кино.

В «Путевке в жизнь», правда, применена была новая звуковая техника, но звуковой ряд фильма решался, скорее, в театральных традициях, в двух других фильмах авторы пользовались звуком преимущественно как монтажным элементом. И тем не менее совершенно очевидно, что в этих фильмах образно-звуковое решение уже стало результатом творческого осмысления и пересмотра новых художественных средств и творческих возможностей звукового кино.

«Крупнейшим вкладом в процесс овладения выразительными средствами звукового кино и первым кинопроизведением, успешно решившим проблему использования речи для создания реалистических образов-характеров» *, явился фильм «Встречный». Он был поставлен режиссерами С. Юткевичем и Ф. Эрмлером на рубеже появления звукового кино; его высоко оценили зрители и кинокритики, в газетах отмечалось, что фильм не только показывает борьбу за встречный план, но и мобилизует на эту борьбу.

* Лебедев Н. Вниманию: кинематограф! с. 312.

Звуковая палитра фильма полнокровна — в ней музыка композитора Д. Шостаковича, диалоги и шумы вместе с изображением формируют эмоциональный звукозрительный строй. Отдельные эпизоды, в которых основную образную нагрузку берет на себя звук, достигают большой выразительной силы; различные звуковые детали были положены в основу драматургии не только отдельных сцен, но и всего произведения.

Во «Встречном» впервые в советском киноискусстве введена киноувертюра. «Это было не просто музыкальное «вступление к зрелищу», как в первых зарубежных тонфильмах, а органичная часть образного строя фильма. Она намечала тему произведения, знакомила зрителя с его мотивами, давала эмоциональный тон картине...» *.

В увертюру фильма «Встречный» была вплетена мелодия «Песни о «Встречном», проходившая затем через весь фильм, многократно повторяясь в разных вариациях, она перерастала в лейтмотив всего произведения, удачно раскрывая общую его идею, подчеркивая пронизывающие его оптимизм, энергию, бодрость».

Зрители с удовольствием смотрели эту картину и, выходя из кинотеатра, распевали прекрасную, специально написанную композитором для фильма песню, начинающуюся словами: «Нас утро встречает прохладой, нас ветром встречает река...»

Эта песня вошла в историю советской песни и часто исполняется в наши дни.

Одной из наиболее полных и интересных драматургических функций звука является звуковой лейтмотив — это яркая музыкальная тема или характерная звуковая атмосфера, присущая тому или иному событию, явлению или действующему лицу.

Прием лейтмотива был широко использован Д. Шостаковичем в фильме С. Юткевича «Златые горы». Здесь «впервые в художественной кинематографии была разработана специальная звукозрительная партитура. И это позволило постановочной группе добиться того высокого ритмического единства звуковых и зрительных образов, которое явилось одним из достоинств картины» **. Музыка, органически вплетаясь в драматургию фильма, «не только дополняла и эмоционально окрашивала видимое дейст-

* Лебедев Н. Внимание: кинематограф! с. 314.

** Там же, с. 310.

вие, но и подсказывала зрителю отношение к людям и событиям, предваряя появление главных персонажей, подготавливая зрителя к решающим сценам...» *.

«Чапаев» братьев Васильевых, по мнению Ж. Садуля, явился «сгустком поисков нового стиля, началом расцвета звукового кино, который можно было сравнить только с «золотым веком» советского немого кино» **. Самая сильная сцена фильма — психическая атака каппелевцев. В ней точно рассчитанная схема построения изобразительного материала, взаимодействуя со звуком, создает предельное напряжение. Офицеры-фанатики шагают медленно, словно на параде, без выстрелов; в тишине движутся длинные шеренги. Их бравада — безостановочный, равномерный механизм движения. Что остановит их? Напряженное лицо Анки-пулеметчицы застыло в ожидании. Лавина движется, вот-вот покатится на окопы чапаевцев. Напряженность ожидания доведена до предела полной тишиной. Паузу в звуке взрывает первая пулеметная очередь — ряды атакующих дрогнули и смешались.

Напряжение эпизода построено не только на точном ритме движения в монтаже — драматургия подчеркнута и усилена звуком. Это, кстати, тот случай, когда безмолвие паузы драматургически воздействует сильнее, чем музыка, шум или любые другие звучания.

Работая в 1938 г. над фильмом «Александр Невский», С. Эйзенштейн в содружестве с композитором С. Прокофьевым пытался применить контрапунктное решение отдельных эпизодов. Текст, музыку, композицию массовых сцен, игру актеров — все нужно было довести до возможного совершенства и в сложном взаимодействии образовать впечатляющее торжественное зрелище. Тщательный монтаж, изысканные кадры, прекрасная музыка С. Прокофьева. «Эта исключительная работа была выполнена, как симфония в мажорном тоне... Правда, фильму не хватает тепла: исключительно утонченное применение техники, напряженность, монументальность заставляют забывать о человеке и его переживаниях» ***. Увлечение новыми формами помешало восприятию сюжета фильма.

В 30-е годы в нашей стране началось смелое освоение выразительных средств звукового кино. Эмоциональная и

* Лебедев Н. Внимание: кинематограф! с. 311.

** Садуль Ж. История киноискусства, с. 302.

*** Там же, с. 306.

познавательная емкость кинематографа стала возрастать с введением в него речи. Шла ломка господствующих тогда представлений о включении речевых эпизодов в фильм. Режиссеры перестали бояться диалогов. Стало ясно, что без широкого использования звучащего слова невозможно решать такие задачи, как выявление идейно-тематического содержания фильма через глубокие образы — характеры героев. Звучащее слово становится не только равноправным с изображением и музыкой элементом, но в ряде случаев играет главенствующую роль. Так, в фильме «Встречный» снятый одним планом монолог Скворцова занял 60 м — такой монтажный кусок в немом кинематографе был немыслим.

«Слово укрепило связь между молодым искусством экрана и такими обладающими огромными традициями и богатейшими художественными накоплениями видами искусства, как литература и театр...» *. А с приходом в кинематограф звука появилась возможность «не только полноценного освоения великих традиций и опыта этих искусств, но и привлечения к созданию фильмов наиболее выдающихся современных писателей и актеров театра, многие из которых, не получая творческого удовлетворения, отказывались от работы в немом кино» **.

В 1933 г. свой первый звуковой фильм, «Гроза», поставил на «Ленфильме» режиссер В. Петров. Для участия в постановке были привлечены выдающиеся мастера — И. Зарубина, Е. Корчагина-Александровская, В. Массалитинова, М. Жаров. В воспоминаниях М. Жарова (опубликованы в журнале «Искусство кино», 1972, № 2) удивительно точно передана та особая атмосфера, которая царила на съемочных площадках киностудий в те годы — годы первых звуковых съемок, когда все было в новинку.

«За столом, казалось бы, совершенно мирно беседуя, сидели две старухи: одна постарше — Феклуша — Корчагина, а другая помоложе — Кабаниха — Массалитинова. Происходил турнир талантов: кто кого прижмет к доске.

И все тихо, ласково.

— А ты не устала, Варюша?

— Ну что ты, Катюша! Может, ты хочешь полежать?

* Лебедев Н. Внимание: кинематограф! с. 315.

** Там же, с. 316.

— Я? Нет.

— А я и подавно!

Говорили они в паузе, отдыхая и нежно подкалывая друг друга, но, как только начиналась съемка, все замирало.

Ни съемочного аппарата, ни микрофона для них не существовало.

Все участники съемки — осветители, рабочие — все, кто был в павильоне в это время, паходились под впечатлением творческой «литургии», творимой этими старухами. Было тихо, как в храме. Все говорили шепотом, ходили на цыпочках, и только изредка Корчагина спрашивала Петрова, указывая на микрофон:

— А этот колдун-то слышит нас там?.. Мы не тихо говорим, я-то громче не буду... Вот, может, Варвара хочет погромче?

Но Массалитинова, сосредоточенная и величественная в своей роли, только молча кивала головой, шепча про себя текст. И если Петров говорил: «Хорошо!» — целуя им руки, то Массалитинова с широкой улыбкой на своем на редкость характерном и обаятельном лице говорила, протянув руки к микрофону:

— Ух! Синхрончик, дорогой! Спасибо!

Если же сцена не удавалась, ворчала, грозя кулаком:

— У! У! Проклятый синхрон!.. — чем приводила Владимира Михайловича в неописуемый восторг...».

Эти воспоминания свидетельствуют о том, как благоговейно относились в те времена актеры, да и не только актеры, а все участники съемок, к процессу звукозаписи, к этому «чуду» синхронного звучания, ко всему новому, что принесла с собой в павильоны студий техника и технология звукового кино. Актеры драматических и музыкальных театров, приглашаемые в кино, только начали постигать тайны нового искусства, его специфику и своеобразие. Они знакомились с особым, «звуковым» режимом синхронной съемки и магическими свойствами монтажных совмещений звукозрительного ряда. Привыкали к «коварству и колдовской силе» микрофона и всей звукозаписывающей техники, которая на первых порах неизменно вызывала чувство пастороженности и даже страха.

Микрофон заставлял актеров постоянно быть в напряжении, контролировать звучание своего голоса. Свойство микрофона «остро реагировать» на все побочные, так на-

ываемые вредные звучания — шорохи одежды, скрип обуви, шуршание переворачиваемых страниц, хруст сминаемой бумаги и пр. — на первых порах выводило многих исполнителей из равновесия. Необходимость по-новому вести себя перед аппаратом и микрофоном, повышенная требовательность к четкому звучанию слова, владению голосом приводила в трепет не только молодых исполнителей, но, как можно судить по рассказу М. Жарова, и опытейших актеров. Необходимость соблюдения особого, «звукового» режима — тишины во время съемки — была непривычной и неудобной не только для актеров, но и для всех остальных участников процесса.

С приходом звука жизнь творческой группы на съемочной площадке стала значительно труднее, но и интереснее. На студиях появляется новая техника — специальное оборудование для проведения синхронных съемок, аппаратура для записи и воспроизведения звука. Обновляется весь производственный процесс, осваивается необходимая для изготовления звуковых фильмов технология. Идет широкое освоение новых выразительных средств. Рядом с режиссером и кинооператором в киногруппе появляется хозяин новых выразительных средств, создатель звукового материала фильма — звукооператор.

Энтузиасты, работавшие над первыми звуковыми картинками, бесконечно экспериментировали, отыскивая новые формы и средства осуществления звукового решения эпизода, кадра. Пионеры звука — звукооператоры Е. Нестеров, И. Тимарцев, А. Шаргородский, И. Волк, В. Лещев, В. Попов, А. Павлов, Е. Кашкевич и другие — действовали решительно, совмещая в одном лице функции и творческие и технические. Они дерзали, преодолевая трудности, осваивали новую технику и постепенно совершенствовали свое мастерство.

Первые записи, однако, не всегда отличались высоким качеством звучания. Порой только вмешательство конструкторов — создателей звуковой аппаратуры приводило к желаемым результатам. Законы звукового кинематографа познавались эмпирическим путем. Поиски, находки, удачи, разочарования познал каждый звукооператор. И все же каждый новый день рождал не только трудности, но и новые успехи, приносил новые знания, опыт, сноровку. Когда не хватало знаний, действовали, полагаясь на интуицию. В таких условиях и сформировалась постепенно эта новая творческая профессия.

Условия, в которых приходилось работать тогда, в известной степени можно сравнить с условиями работы современных кинолюбителей, приступивших к освоению звукового кино.

Правда, у кинолюбителей сегодня имеется ряд неоспоримых преимуществ. Это прежде всего огромный опыт профессионалов, широкий поток информации. Кино, радио, телевидение дают возможность кинолюбителям постоянно изучать лучшие образцы звуковой выразительности, а также делать надлежащие выводы при знакомстве с малоудачными по звуку произведениями. Книги, в том числе написанные специально для кинолюбителей, также помогают ориентироваться в работе над звуковым фильмом, детально разбираться как в творческих, так и в технических вопросах.

В отличие от профессионалов звукооператор-кинолюбитель — это часто одновременно и автор, и режиссер-постановщик, и оператор фильма. Казалось бы, такое совмещение профессии удобно, так как позволяет все решать самостоятельно, единолично. Но это не так — ведь именно в спорах рождается истина, особенно если это споры творческие.

Это подтверждается практикой многих любительских коллективов и студий, где творческие функции разграничены и условия работы по фильму приближаются к профессиональным.

Каждый этап создания звукового фильма имеет свои специфические условия, которые так или иначе влияют на конечный результат. Очень важно знать все технологические стадии прохождения звуковых материалов в процессе производства, четко представлять возможное влияние на качество звукопередачи каждой операции в отдельности и во взаимодействии. Вопрос систематического контроля качества звучания фонограмм должен быть постоянно в центре внимания.

Функции звукооператора, его роль в производственно-творческом процессе, степень его участия в выборе и воплощении звукового решения, а также другие аспекты его деятельности определяются теми условиями, в которых протекает работа по созданию фильма.

Как сама природа игрового кино отличается, скажем, от кино документального или научно-популярного, так и подход к звуковому решению этих фильмов складывается по-разному.

Работа с микрофонами при музыкальных и речевых записях в условиях павильона и на натуре, работа за микшерским пультом, выбор звучаний, звуковых соотношений, динамического и частотного диапазона, нахождение оптимальных условий записи — все это проблемы общие, но в разных условиях работы по звукозаписи организованы по-разному.

Специфика игрового кино предполагает тщательную организацию всех съемок, большую подготовительную и репетиционную работу.

Для воплощения всего задуманного на экране разрабатывают режиссерский сценарий, в него вносят все указания относительно звукового решения. Уточняют звуковую партитуру всего произведения и каждого отдельного эпизода.

Когда вопросы звукового решения в общих чертах определены, начинают звуковую разработку. Подготавливают так называемую звуковую экспликацию, в которой уточняют и детализируют все звуковые краски в соответствии со сценарием. Продумывают и уточняют каждый эпизод с точки зрения выбора наиболее выгодных условий и средств записи.

Художественный образ возникает из сочетания разных художественно-выразительных средств, основа которых краски, формы, звуки.

В отличие от зрительных образов в произведениях живописи кинообраз динамичен. Движение внутри кадра, монтажный темп, ритм и звуковое решение — вот дополнительные выразительные средства, создающие кинообраз.

Звукозрительный образ может раскрываться через выразительную деталь, подчеркнутую крупным планом или характерной звуковой краской, звуковой деталью. Звучком может быть решено или дополнено любое образное описание — пейзаж, кадры, раскрывающие условия быта, исторические приметы времени.

Звукооператор — главный художник звука, его интерпретатор и создатель, в процессе работы над образом опробует и выверяет все звуковые средства, звуковые краски в многообразии их сочетаний и взаимодействий. Каждая сцена, каждый эпизод продумывается им и разрабатывается с точки зрения зрительного и звукового построения. Происходит постепенное осуществление звукозрительной композиции фильма.

В синтезе художественного образа могут участвовать все звуковые компоненты — музыка, речь, шумы. Каждый из них достаточно содержателен и многозначен и может формировать образные характеристики. Прежде чем перейти к разговору о принципах звукового решения фильма и его звукозрительной образности, рассмотрим подробнее каждый из трех основных звуковых компонентов.

СРЕДСТВА ЗВУКОВОЙ ВЫРАЗИТЕЛЬНОСТИ

МУЗЫКА

Музыкальная концепция, характер музыки в фильме определяются замыслом кинопроизведения и непосредственно зависят от него. Музыка выполняет в фильме важнейшие функции: сообщает картине в целом и отдельным эпизодам необходимую эмоциональную окраску, выявляет главные мысли и основную идею произведения, дает авторское отношение к изображаемому.

«...Музыка в кинематографе при взаимодействии то с кадром, то со словом, то с монтажным строем, то со всеми вместе приобретает новые функции и вместе с тем как бы новые качества, во многом отличающие ее от музыки как самостоятельного искусства» *.

Такое определение дает основание считать автора фильма полноправным хозяином всего звукового строя фильма и в первую очередь музыки и позволяет ему решать вопрос привлечения музыки любого подходящего к замыслу жанра, любого звучания в том исполнении и в той форме, которую автор мыслит себе в звукозрительном единстве всего произведения.

Использование музыки в кино началось еще в дозвуковом периоде. Потребность в звуковой выразительности немых лент, а порой и чисто технические причины (такие, как заглушение шума проекционного аппарата) вызывали необходимость участия в кинопоказе различных звуковых средств и прежде всего музыки. На раннем этапе фильм снимали немым и только во время демонстрации происходило его озвучение либо механическими средствами (граммофон, пианола, фисгармония), либо музыкой, исполняемой музыкантами непосредственно во время сеанса.

Сопровождение кинодействия музыкой осуществлялось иногда целыми оркестрами, ансамблями, но чаще от-

* Корганов Т., Фролов И. Кино и музыка. М., «Искусство», 1964, с. 85.

дельными пианистами, или, как их тогда называли, иллюстраторами. Они обычно работали по принципу совмещения импровизации с программной музыкой, то есть музыкой, составленной по определенной программе. К каждому фильму составлялся план музыкального сопровождения, он строился так, чтобы одна или несколько главных тем (музыкальные характеристики героев или событий) по ходу кинодействия, повторяясь, превращались в музыкальные образы, создавали главную музыкальную тему произведения. Так впервые возникла идея музыкальной лейттемы и лейтмотива кинофильма.

Кроме компилятивной музыки часто использовали оригинальную музыку, сочиненную самими иллюстраторами. Широко была распространена импровизация музыки по ходу фильма отдельными талантливыми музыкантами.

Своеобразным пособием для пианистов-иллюстраторов, да и для дирижеров, работавших с оркестрами во время киносеанса, были сборники рекомендуемых произведений для разных случаев. Сходные ситуации, находившие отражение в немых кинолентах, такие, как стихийные бедствия, переживания людей и т. д., систематизировались и на этой основе создавались специальные кинотеки. В них перечислялись музыкальные произведения, рекомендуемые на все подобные случаи. Каждая музыкальная пьеса такой кинотеки рассчитывалась примерно на 2—3 мин и должна была языком музыки передавать определенное состояние, настроение (угроза, состояние радости и т. п.).

Музыка, сопровождавшая фильмы тех дней, была фрагментарна и служила в основном для создания эмоционального тонуса, созвучного основной идее и настроению отдельных эпизодов. В музыке должны были отражаться и основные эмоциональные переломы и отдельные происходящие на экране события, их ритмический рисунок, темп движения (в сценах автомобильных гонок, скачек, погони и т. п.). Музыка помогала передать национальный колорит всего произведения и отдельных кинообразов.

Опыт первых киноиллюстраторов в известной мере может использоваться и сейчас при озвучении немых любительских лент, где музыка призвана играть лишь иллюстративную роль, создавать темп, настроение и т. п., иначе говоря, выполнять те функции, какие были ей присущи при первых попытках озвучения немых лент.

Несмотря на отдельные успехи некоторых талантливых музыкантов-оформителей, «как правило, музыка (созда-

ваемая иллюстраторами) пассивно следовала за кадрами, более или менее удачно «изображая» их своими средствами. Самое же высшее, на что она была способна, — это подняться над примитивными, «служебными» звукоизобразительными целями — воспроизведением шумов и звуков действительности — и в достаточной степени соответствовать кадрам, оперативно меняя — в зависимости от происходящего на экране — свой характер. Но соответствие это было, как правило, поверхностным: музыка не вторгалась в действие, не раскрывала скрытых чувств и переживаний героев, не рождала новых мыслей. В большинстве случаев она была бледным эмоциональным придатком кадров и потому ее воздействие на зрителя было весьма ограниченным» *.

Такое использование музыки объяснялось тем, что музыканты-иллюстраторы и оформители часто были людьми случайными, не связанными с авторами, создателями фильмов, им приходилось решать трудные задачи, создавая звуковую интерпретацию уже готовых фильмов самых разных жанров. Они были далеки от глубокого понимания нового кинематографического искусства, специфики его выразительных средств.

Сегодняшний кинолюбитель, живя в мире широко распространенного и высокоразвитого звукового киноискусства, на первой стадии творчества тоже испытывает трудности, правда, несколько иного порядка. Но «эра» звукового фильма у большинства кинолюбителей тоже начинается с озвучения готовых, снятых «на немую» лент, и чаще всего процесс этот начинают с озвучения музыкой.

Озвучением называется процесс записи различных звуковых компонентов с учетом уже готового изобразительного материала.

ОЗВУЧЕНИЕ МУЗЫКОЙ

Приобщение человека к современному киноискусству немислимо без знакомства с другими искусствами, такими, как живопись, поэзия, скульптура, и, конечно, не мыслится без неперменного, обязательного постижения музыки, ее законов, выразительных средств и возможностей. Для успешной работы по музыкальному оформлению человек должен быть хоть частично подготовлен к этому:

* Корганов Т., Фролов И. Кино и музыка, с. 44.

иметь музыкальный слух, обладать определенным музыкальным вкусом.

Если кинолюбитель на первых порах будет озвучивать отснятый и смонтированный фильм музыкой, воспроизводимой магнитофоном или проигрывателем во время его демонстрации, то и тогда для успеха дела ему нужны музыкальные знания, ведь понадобится подобрать музыкальные фрагменты, умело, правильно их скомпоновать, определить смысловые и эмоциональные акценты и т. п.

Если же задумывается серьезный фильм с использованием музыки как драматургической и эмоциональной основы сюжета, если сценарий предусматривает выразительность музыкального языка, использование музыки как основополагающей концепции фильма, тогда необходимы глубокие, серьезные знания и понимание музыки.

Среди кинолюбителей немало людей, имеющих музыкальное образование, владеющих игрой на музыкальных инструментах, а также занимающихся композицией музыки, для них работа по созданию звукового музыкального фильма во многом упрощается. Мы же в своих рассуждениях ориентируемся на среднего кинолюбителя, то есть человека, не имеющего специального музыкального образования, но имеющего определенную подготовку в области правильного восприятия и понимания музыки.

Некоторые усилия в области музыкального самообразования могут в известной степени помочь делу. Главное — это желание. Если человек испытывает желание услышать ту или иную музыку в своем фильме, значит он обладает потенциально выраженными музыкальными способностями, и если первые неудачи не сломят его упорство, то в дальнейшем, совершенствуя свои знания, он сможет создавать хорошие звуковые фильмы.

Любительское кино — это прежде всего кино авторское. Главное — автор должен быть искренним, выражать себя в своем фильме и в его звуковом решении. Если вы не любите музыку, ее звучание в фильме не доставляет вам удовольствия, значит, в вашем фильме ей нет места и не старайтесь использовать ее только потому, что она прозвучала в понравившемся вам фильме; не следует также по чьим-то советам идти наперекор своим ощущениям, своим понятиям о звуковой атмосфере фильма, о его звуковой выразительности. Можно, наверное, и совсем без музыки сделать интересный фильм, используя лишь записи речи или шумов.

Точка зрения на то, как, когда и какую использовать музыку в любительском фильме и какова ее роль в нем, у разных авторов различна.

Музыка фильма и другие звуковые компоненты, так же как и весь его зрительный ряд, его построение и все смысловые и эмоциональные акценты, выражают авторское отношение к материалу, и это особенно дорого в начинающих авторах-любителях. Самобытность таланта всегда выражается в отходе от стандартов, в стремлении избежать штампов.

Вопрос удач и неудач с выбором музыки или шумов, текста и других компонентов фильма решится сам собой, после того как аудитория, для которой сделан этот фильм, воспримет его или отвергнет, одобрит или отнесется скептически, выразит свое восхищение или останется равнодушной.

Кроме того, и сами авторы должны быть способны на объективность суждений. Критически оценивая собственные неудачи, они будут от фильма к фильму совершенствовать свой вкус. В сопоставлении собственных работ с произведениями других авторов и со своими предшествующими работами будет формироваться профессиональное мастерство, творческая индивидуальность, а порой может проявиться и талант.

Рассуждая о музыкальном решении любительского фильма, следует ориентироваться на музыкальный вкус автора. Любые рекомендации в этой области давать надо с осторожностью. Мы говорили, что музыканты-иллюстраторы прошлых лет на протяжении всей истории немого кино старались придать музыке большую кинематографическую активность, тем не менее предпринимавшиеся попытки систематизировать их деятельность приводили лишь к ремесленному пользованию уже готовых (отобранных на каждый случай) произведений, то есть к шаблонному музыкальному оформлению, что ни в коей мере не могло отвечать задачам нового искусства.

В отличие от иллюстратора кинолюбитель — создатель фильма, автор его замысла, человек, достаточно искушенный в вопросах понимания искусства звукового кино и специфики его выразительных средств. Приступая к озвучению фильма, снятого и смонтированного им самим, кинолюбитель знает, какие чувства и мысли должны раскрываться или подчеркиваться музыкой, какие зрительные впечатления должны музыкой усиливаться или, наоборот,

отодвигаться на второй план, уступая место музыкальной выразительности образа.

В распоряжении автора фильма есть множество других звуковых выразительных средств кроме музыки, и восполнять ею отсутствие каких-либо шумов или реплик, как это практиковалось раньше, нет необходимости. Музыка стала подлинно художественным средством выражения авторского видения кинообраза.

Возможности выражения мыслей и чувств языком музыки не ограничены, однако, озвучивая фильмы, кинолюбитель должен помнить, что пользоваться ею надо бережно и экономно.

Выбор и разработка основной музыкальной темы, точная мера продолжительности звучания музыки в отдельных эпизодах определяют художественные достоинства всего произведения.

АВТОРСКАЯ МУЗЫКА ФИЛЬМА

Большое распространение радио, телевидения, кино, а также огромное количество музыкальных произведений, которые ежедневно звучат в концертных залах и клубах, наконец, огромное количество музыкальных учебных заведений, всевозможных пособий способствуют тому, что средний уровень музыкального развития людей повышается с каждым годом.

В наше время нередко встречаешь людей, основная профессия которых имеет мало общего с музыкой, — это врачи и рабочие, инженеры или труженики сельского хозяйства, но любовь к музыке, к песне, к народной мелодии сделала их популярными музыкантами, композиторами. Любительское кино — самодеятельное искусство, в котором находят свое выражение многие человеческие способности. Очень часто в любительских лентах звучат песни, слова и музыка которых написаны самими авторами, и почти всегда это делает фильм более интересным, выразительным и ярким.

Музыка фильма воспринимается человеческим сознанием не механически, не так, как она фиксируется, скажем, на магнитную ленту. Мысли и чувства, которые вложил в свои сочинения композитор, рождают у слушателя ответный отклик, обобщенные образы музыки конкретизируются в его сознании. В случае музыкального решения кинообраза надо учитывать, что фантазия слушателя-ки-

зрителя ассоциирует их с виденным и пережитым ранее и переносит на экранное действие. Каждый человек самостоятельно, по-своему воспринимает одно и то же произведение искусства. Музыка, соединенная с кинозрительным повествованием, создает особые образы и настроения, которые приходят во взаимодействие с индивидуальным миром каждого зрителя и вызывает разную реакцию. По образному выражению писателя Л. Леонова, сила музыки в том и заключается, что «всякий соразмерно собственному опыту вписывает свое содержание в ее нотные линейки».

Для человека, решившего создавать звуковые фильмы, огромное значение имеет его индивидуальный музыкальный вкус, который обычно связан с эстетическим вкусом человека, с его умением видеть и ценить красоту, — красоту везде: в труде, в быту, в природе... Мировоззрение человека, его интеллектуальный уровень, этические принципы, жизненный опыт, темперамент, способность к установлению ассоциаций — все это и определяет его индивидуальный вкус. Музыкальные симпатии и антипатии людей не случайны, обычно по ним можно угадать их человеческую сущность.

Сочиняя музыку для фильма, композитор создает музыкальную интерпретацию всего произведения, его главной идеи и характеристики действующих лиц, причем музыкальную характеристику могут иметь как положительные, так и отрицательные киногерои.

Например, в кадрах, показывающих студентов, уезжающих на комсомольские стройки, должны звучать хорошие, радостные песни, в которых ощущается бодрость духа, патриотизм и гражданская возвышенность помыслов. А вот в кадрах, показывающих представителей «золотой молодежи», обывателей, должны звучать иные мотивы. Раскрыть скудость духа, мелкие мещанские интересы таких людей поможет музыка с меланхолическим надрывом, повышенной чувствительностью, пошлыми интонациями; музыка, звучание которой взывает к низменным сторонам человеческой натуры, ошарашивает, побуждает к распушенности, разнузданности.

В ведущейся в мире борьбе идей музыка — один из серьезных видов оружия, и это следует всегда учитывать создателям фильма.

Музыкальное решение определяется прежде всего жанром фильма; философская концепция произведения,

его идея подсказывают композитору направление творческих исканий. Если включение музыки в фильм, ее движение и развитие, переходы и паузы вызваны эмоционально-смысловой логикой, то она будет восприниматься естественно и органично. Хорошо, когда музыкальная тема или выразительность отдельных образов предусмотрена уже в сценарии. Если этого нет, то авторы фильма при изучении сценария должны наметить музыкальную основу, подыскать музыкальные темы, музыкальные характеристики, определить лейтмотив.

Авторская позиция и понимание предмета художественного исследования обуславливают выбор выразительных средств и систему организации материала. Музыка должна непременно решаться в соответствии со всей системой художественных образов и выражать основную тему фильма.

КОНТРАПУНКТ

Контрапункт — это многоголосый склад музыки, в котором все голоса мелодически самостоятельны. Принцип контрапункта широко применяется не только в музыке, но и в других искусствах. В кино он существует как один из композиционных приемов построения звукозрительных образов.

Для людей, которые хотят создавать звуковые фильмы, но не обладают достаточной музыкальностью, будет полезной информация о том, чем нужно руководствоваться при решении вопроса о музыке фильма. С самого начала следует сказать об одной из основных особенностей киномузыки — это способности сочетаться с изобразительным рядом не только при совпадении с содержанием кадра по ритму и настроению, но и при полном несовпадении, то есть при так называемом контрапунктическом звучании. На этом свойстве построено много лучших эпизодов в фильмах, известных своей художественной выразительностью.

Работая над музыкальным оформлением немых фильмов, можно убедиться в том, что музыка способна приносить в изобразительный ряд совершенно особые качества; вторгаясь в его концепцию, она рождает новые ассоциативные впечатления, создает иное драматургическое содержание материала. Проследить эти «превращения» можно путем экспериментирования во время подбо-

ра музыки. Отобрав несколько различных по характеру музыкальных отрывков и сравнивая взаимодействие их с изобразительным материалом, можно убедиться в том, что часто именно контрапунктическое решение звукозрительного образа будет оптимальным.

В телефильме «Вся королевская рать», сделанном на Центральном телевидении по одноименному роману американского писателя В. Уорена, есть такой эпизод: судья Ирвин (его играет Р. Плятт), задумавшись, молча сидит в кресле; он находится под впечатлением только что происшедшего разговора. У судьи побывал Джек, шантажировавший его с помощью старого, давно забытого письма. Крупный план предоставляет зрителю возможность наблюдать за лицом и особенно за глазами судьи, который внешне спокоен, сосредоточен и погружен в воспоминания. Вдруг подкравшаяся к нему опасность разоблачения старых грехов, о которых он, казалось, уже забыл и думать, врывается в его сознание — это передано неожиданно возникающими в тишине, резко и тревожно звучащими аккордами, взятыми группой медных инструментов. Эти звуки воспринимаются как мгновенно возникшая боль, ощущение внезапно нависшей угрозы, всплывшее из тайников памяти тяжелое чувство вины.

В данном случае контрастное сочетание музыки и действия привело к усилению драматического эффекта, но оно может использоваться и с иными целями.

Закадровая музыка в эпизодах с комедийными ситуациями способствует выявлению комических противоречий; музыка же сама по себе отнюдь не обязательно должна быть комической, и даже наоборот — темпо-ритмическое несоответствие музыки и изображения может создавать комедийный эффект, выражать иронию.

В комедийной ситуации музыкальный контрапункт часто усиливает комедийность сюжета. Например, в фильме «Пес Барбос и необычный кросс» (режиссер Л. Гайдай) горе-рыболовы браконьеры под трагическую музыку Пятой симфонии Бетховена, в которой звучит тема рока, в ужасе пытаются удрать от бегущего к ним с взрывчаткой Барбоса. Грозная тема звучит как злая насмешка над браконьерами-неудачниками, сочетание этой полной драматизма музыки с изображением неожиданно создает необыкновенно сильный комический эффект и неминуемо вызывает хохот в зрительном зале.

ЛЕЙТМОТИВ

В кино широко распространен лейтмотивный принцип музыкальной характеристики. Это принцип повторности музыкальных тем, сквозного проведения их через фильм. Лейтмотив — это ведущая музыкальная тема, характеризующая действующее лицо или группу лиц, она сопровождает обычно либо неоднократное появление действующего лица, либо повторение того или иного события.

Лейтмотив, давая некую психологическую характеристику героям и событиям, призван помочь зрителю в понимании происходящего на экране. В музыке композитора Д. Шостаковича, написанной для фильма Г. Козинцева «Гамлет», шекспировский лейтмотив «быть или не быть», скорбные и мучительные раздумья Гамлета композитор выражает музыкальной темой, которая проходит через весь фильм, становится его лейтмотивом. Это простая свободная импровизация, она развивается постепенно, в ней появляются трагические звучания, перерастающие в триумфально-траурную музыку фильма, возвеличивающую героя. Так музыка становится важным художественным компонентом, который не только усиливает выразительность кинообраза, но и помогает понять философский смысл трагедии.

Лейтмотивом фильма может быть не только музыкальная тема, звучащая в оркестре, это может быть и песня, исполняемая солистами или хором, вокальная партия и т. п.

ПЕСНЯ-ЛЕЙТМОТИВ

Звучание песни в фильме может носить характер закадрового обобщения и в то же время выявлять черты, раскрывающие человеческую индивидуальность. В песне чаще всего выражается не действие, а чувство, настроение действующего лица, в ней заложены не только музыкальные характеристики экранного действия, но и смысловые, поскольку в каждой песне есть слова, выражающие определенную идею, отвечающие содержанию и смыслу эпизода.

В широкоизвестном многосерийном телевизионном фильме режиссера Т. Лиозновой «Семнадцать мгновений весны» две песни, написанные композитором М. Таривердиевым на слова поэта Р. Рождественского. Они активно

участвуют в создании художественного образа фильма, передают сложный внутренний мир главного действующего лица — разведчика, выполняющего свой высокопатриотический долг, подвиг.

Песни, звучащие за кадром, — это раздумья о жизни, о Родине, о судьбе. Состояние огромного нервного напряжения, мужество и готовность к преодолению любых опасностей, подстерегающих разведчика в логове фашистского зверя, где каждый неточный шаг может обернуться провалом, каждое мгновение может стать последним, — все это передается в песне:

«Не думай о секундах свысока,
Наступит время сам поймешь, наверное,
Свистят они, как пули у виска,
Мгновения, мгновения, мгновения...»

Мягкой лирикой пронизана интонация второй песни — она о душевных переживаниях героя фильма, в ней раскрываются его сокровенные чувства и желания, мечты о доме, о Родине...

«Берег мой, покажись вдали
Краешком, тонкой линией.
Берег мой, берег ласковый,
Ах, до тебя, родной, доплыть бы,
Доплыть бы хоть когда-нибудь.
Где-то далеко, где-то далеко
Идут грибные дожди;
Прямо у реки в маленьком саду
Созрели вишни, поклоняясь до земли».

Сменяя одна другую, песни звучат в фильме как образно трансформирующийся лейтмотив. Музыкальные темы хорошо согласуются с развитием сюжета — варьируются и транспонируются по ходу фильма, звучат то в мажоре, то в миноре, то в оркестровом, то в вокальном исполнении, отчего воздействие их возрастает.

Экранное действие заканчивается, но песни еще продолжают звучать, они долго остаются в памяти зрителей, как воплощение идейно-художественного смысла, как результат всего драматургического развития фильма.

Часто песня или танец используется в фильме в виде вставного номера, когда по ходу развития сюжета автор просто испытывает необходимость в передышке, в небольшой паузе.

При использовании песенного материала для озвучения немых фильмов надо учитывать возникающие в связи с этим дополнительные трудности при монтаже фонограмм, содержащих песню, — ведь, как говорится, из песни слова не выкинешь, и если в музыке песни купюру сделать довольно просто, то в тексте такие купюры не всегда допустимы; часто оказывается, что даже изъять куплет целиком невозможно. Поэтому вводить песню в фильм следует с расчетом на определенную продолжительность ее звучания либо применять постепенный увод звучания песни, то есть плавное затихание ее до полного исчезновения, но этот прием должен сочетаться с зрительным рядом. Например, в кадре марширует колонна физкультурников, сопровождаемая песней, которая затихает вместе с их удалением. Если физкультурники удаляются на значительное расстояние, то песня может затихнуть совсем, исчезнув даже на полуслове. Если же они остаются в кадре не удаляясь, а следующие кадры переносят нас в другое место, делать быстрый увод песни до полного ее исчезновения в середине куплета не рекомендуется.

В этом случае, чтобы достичь соразмерности песни и изображения, придется делать музыкальный наплыв (см. с. 40) при переходе к следующему куску, что не всегда хорошо получается. Иногда приходится прибегать к удлинению планов изображения, чтобы слова песни были допеты до конца.

МУЗЫКА ВНУТРИКАДРОВАЯ И ЗАКАДРОВАЯ

Музыка внутрикадровая. Принято делить музыку фильма на мотивированную (внутрикадровую) и немотивированную (закадровую). Под словами «мотивированная музыка» понимают музыку, звучание которой в сцене мотивировано, обусловлено конкретно происходящим в кадре действием. Например, в кадре человек, занимающийся игрой на каком-либо музыкальном инструменте. Понятно, что музыка, исполняемая им, должна быть синхронна с изображением и передавать то, что хотел ею выразить в этой сцене автор. Это может быть необыкновенно красивая музыкальная пьеса или произведение классическое, исполненное с определенной степенью мастерства и виртуозности. Если же сюжетом предусмотрено подчеркнуть бездарность исполнителя или композитора исполняемой вещи, то это должно найти отражение в соответствующем

звучании и передано в синхронной съемке такого эпизода. Мотивированная музыка и по содержанию и по качеству зависит от сюжета и ограничена им в своих выразительных возможностях.

Будучи определена обстоятельствами кинодействия, внутрикадровая музыка обычно не отличается глубиной проникновения в сущность происходящих на экране событий; привязанность ее к изображению, непосредственная и полная зависимость от него сужают драматургическую роль музыки, мешают ей стать подлинным носителем идейно-смысловой нагрузки кинопроизведения.

Закадровая музыка. В закадровой музыке более полно используется весь арсенал звучаний, все полифоническое, гармоническое, мелодическое и фактурное богатство; точнее и свободнее в ней может проявиться авторская индивидуальность. Закадровая музыка, как правило, усиливает воздействие кинопроизведения, поднимает эмоционально-выразительную силу его образов, передает зрителю необходимый авторский подтекст и обладает способностью обобщений при выражении глубоких мыслей и сильных чувств. С помощью закадровой музыки можно опоэтизировать образ героя или разоблачить его.

Хорошо написанная и удачно подобранная к изображению материалу музыка усилит красоту летнего пейзажа или усугубит драматизм разбушевавшейся стихии. Так, кадры изображения, передающие грозу — темное низкое небо, ползущие по нему грозовые тучи и резкие порывы ветра, — подкрепленные соответствующей музыкой, в которой содержится авторское толкование трагедии разбушевавшейся стихии, несомненно вызовут более глубокие, более сильные эмоции.

Звучание закадровой музыки может быть мотивировано не только внешним поводом, но и вызвано внутренней потребностью ярче, непосредственнее вскрыть эмоциональную сущность показываемого на экране.

Закадровая музыка — сильное художественное средство, и его можно успешно использовать, но для этого автор фильма должен точно чувствовать момент, когда изображение перестает быть строго реалистичным и требует музыкального поэтического отступления или обобщения.

Многие режиссеры уже при монтаже снятого изображения четко ощущают необходимость присутствия определенной по характеру закадровой музыки или музыкальной темы или, напротив, полного ее отсутствия. Некото-

рые из них даже ведут монтаж под мысленно звучащее музыкальное произведение или отдельные музыкальные темы, иногда прерывающиеся паузами. Порой ощущение музыки не покидает режиссера в течение всего процесса создания фильма, возникая в самых его истоках, еще при написании сценария.

Человек, охваченный творческим порывом, ощущает образы своих будущих героев живыми, видимыми, слышимыми и осязаемыми. И когда происходит съемка определенной сцены, она складывается в воображении автора по его музыкальным композициям или по уже конкретно существующему произведению, например песне.

Очень часто, а в мультипликационном кино почти всегда, процесс построения зрительного ряда предшествует процесс выбора или написания музыкальной основы, после чего уже по законам музыки строится изобразительная часть фильма. Есть специальный прием монтирования фильмов, так называемый монтаж изображения по фонограмме.

Существуют и способы съемок под музыкальную фонограмму. В этом случае сначала записывают музыку, заранее выбранную или созданную специально для данной сцены, а затем под ее звучание производят съемку изображения. Причем это делают не только, когда речь идет о съемке танца под фонограмму или условного «пения» под заранее заготовленную фонограмму с апробированным вокальным исполнением. Отдельные сцены фильма снимают под готовую фонограмму музыки и тогда, когда автор фильма, чувствуя музыкальное решение данной сцены, это свое ощущение стремится передать исполнителям, задать тон всему строю снимаемой сцены, то есть вложить его в звукозрительный образ в самый момент его созидания. Это очень распространенный и результативный способ получения выразительных музыкальных сцен фильма. В этом случае происходит своеобразное обогащение музыкой и зрительной композиции сцены и актерской игры.

Музыка способствует возникновению и проявлению эмоций не только у зрителей во время демонстрирования готового фильма, но и у самих актеров в момент съемки, при этом эмоции могут быть совершенно разные: слезы или смех, бурное негодование, испуг. Удачно подобранная музыка поможет полнее и точнее выразить их.

При съемке немых крупных планов, создаваемая актером гамма чувств и переживаний тоже может быть усилен-

на и расширена соответствующим музыкальным сопровождением.

Если музыка фигурирует в кадре как «незримо» присутствующая, то есть звучит из радиоприемника или исполняется за окном, за стеной и т. п., но ее звучание определяет игру актеров (к ней могут относиться реплики актеров), то она тоже должна присутствовать в момент съемки — создавать атмосферу, настрой, ритм всей сцены.

Лучше всего, когда технические и творческие условия позволяют все эпизоды, связанные с музыкой, снимать синхронно, то есть воспроизводить на пленке сразу всю звукозрительную сущность сцены. Однако условия съемки даже на хорошо организованных и технически оснащенных профессиональных студиях не всегда позволяют проводить синхронные музыкальные съемки.

ИСПОЛЬЗОВАНИЕ МУЗЫКИ ФОНОТЕКИ

Немногие кинолюбители могут позволить себе сочинение музыки специально к своему фильму.

Обычно же кинолюбители, как, впрочем, и многие профессионалы, для музыкального сопровождения фильмов используют уже готовую, ранее записанную на магнитной ленте или диске музыку.

Во многих профессиональных киностудиях производят записи музыки специально для кино. Это удобно, так как киномузыка имеет свою специфику, и поскольку ее пишут специально, то и хранят ее в студийных фонотеках и классифицируют с помощью специальных каталогов, составленных особым образом, позволяющим производить быстрый и точный ее отбор. В каталогах кроме фамилий авторов, исполнителей и названия произведения указывается характер музыки, соответствие ее определенному киножанру.

Кинолюбители, занимающиеся музыкальным оформлением своих произведений, могут завести свою, домашнюю фонотеку, снабдив ее каталогом с аннотациями музыкальных произведений.

Много интересных мелодий можно переписать на магнитную ленту прямо с радио- или телеприемника.

Первые попытки музыкального оформления зрительного материала лучше начинать с озвучения небольших фильмов на определенную тему или отдельных законченных эпизодов.

При подборе музыки постарайтесь почувствовать прежде всего внутреннюю необходимость в ней, затем продумайте и уточните, какой по характеру должна быть музыка при вашем толковании зрительного материала.

После просмотра фильма (примерно двух-трех раз бывает достаточно, чтобы уточнить его драматургическое построение с точки зрения предстоящего озвучения) попробуйте найти музыкальную форму выражения основных авторских мыслей и идей. Попробуйте поискать желаемые звучания в своей памяти, обратитесь к домашней музыкальной фонотеке: грампластинкам, магнитным лентам, накопеч, к нотам, если вы имеете музыкальную подготовку.

ОТБОР МУЗЫКАЛЬНЫХ ФРАГМЕНТОВ

Прослушивая иное музыкальное произведение, можно обнаружить в музыке резкую смену настроения, то есть изменение ее характера, темпа ритмического рисунка. Это может наилучшим образом соответствовать такому же переходу настроения в изобразительном материале. Такой музыкальный переход иногда решает драматургию эпизода. Взяв это место музыкального отрывка как основу для сочетания музыкального и зрительного рядов, отсчитайте от него соответствующее по длине вашему изобразительному материалу число тактов музыки вперед и назад и найдите таким образом подходящее место в музыке — музыкальную фразу для начала и конца эпизода. Если понадобится, сократите или добавьте изображение. Если в отмеренном месте музыкального произведения не окажется подходящей для начала музыкальной фразы, ее находят где-то поблизости и тогда соответственно немного удлиняют или сокращают изображение. С этой же целью делают и купюры в музыкальном произведении, вырезая участки фонограмм, содержащие длинные протяжные ноты, или отдельные музыкальные фразы, повторяющиеся аккорды.

Путем перезаписи нужного отрывка вторично и соединения его с первым получают два повторяющихся музыкальных отрывка. Таким путем можно искусственно удлинить музыкальное сопровождение, соизмеряя его протяженность с изобразительным материалом, при условии, что это будет хорошо восприниматься на слух.

Рассмотрим пример: надо озвучить музыкой эпизод, снятый 16-мм кинокамерой с частотой 16 *кадр/с*, длина его 15 м. Это примерно 2 *мин* звучания. Если эпизод сопровождается музыкой на всем его протяжении, значит, надо подобрать музыкальное произведение, содержащее элементы драматургии, имеющиеся в эпизоде, и соответствующее ему по содержанию, форме и протяженности во времени.

Допустим, зрительный ряд эпизода представлен в виде нескольких кадров, на протяжении которых драматизм повествования возникает, нарастая, достигает кульминации, а затем спадает (продолжительность каждого кадра определяется с помощью секундомера). В соответствии с этим следует искать и музыкальную выразительность сцены.

Пусть зрительный ряд строится из следующих пяти кадров.

1. Общий план (2 м): море, заметно легкое волнение, к берегу направляется рыболовецкое судно. Постепенно усиливаются волны, видны первые признаки шторма (продолжительность звучания примерно 16 с).

2. Средний план (3 м): шторм, бушует море. Судно бросает из стороны в сторону (продолжительность звучания около 24 с).

3. Средний план (4 м): упорная борьба со стихией, напряженно двигаются люди, их лица суровы. В определенный момент (на третьем метре) драматизм достигает кульминации. Огромная волна перекатывается через палубу. Судно на краю гибели. Но... ураган стихает. Море постепенно успокаивается. Напряжение спадает (продолжительность звучания 32 с.).

4. Крупный план (3 м): панорама по лицам рыбаков. По выражению их глаз видно, что опасность миновала. Лица проясняются (продолжительность звучания 24 с).

5. Общий план (3 м): затихающее море. Тучи рассеиваются. Судно спокойно причаливает к берегу. Появляются проблески солнца. Все трудности позади (продолжительность звучания 24 с.).

Такому зрительному ряду должен соответствовать и определенный подбор музыки. Очевидно, в музыкальной ткани естественно предположить те же законы развития драматургии: возникновение опасности, ее приближение, нарастание до кульминации, кульминация и спад с пере-

ходом на простую спокойную музыкальную форму, выражающую возвращение к обычному течению жизни.

Трудно давать рекомендации о выборе музыкального произведения, его характере и форме. У каждого человека описанная картина может вызывать свои музыкальные ассоциации, это могут быть симфонические формы или песня, современная электронная музыка или классическое произведение, написанное для органа. Но эмоциональный строй изобразительного ряда должен сочетаться с музыкальным строем так, чтобы была передана основная мысль данного эпизода.

Если следовать традиционной трактовке подобного эпизода, можно представить созвучной ему классическую симфоническую музыкальную интерпретацию морской стихии, какая встречается в произведениях Римского-Корсакова, Глазунова и в музыке других симфонистов. Во многих музыкальных произведениях современных композиторов также разработана тема борьбы со стихией и победы над ней.

Остановив свой выбор на том или ином произведении, попытайтесь найти в нем отрывки, которые бы соответствовали кадрам данного эпизода. Сначала с помощью секундомера определите протяженность отдельных кадров изображения и время, соответствующее отдельным эмоциональным оттенкам, которые вы хотите подчеркнуть музыкой. Потом попробуйте поискать соответствующие краски в музыке.

Отыскав подходящий отрывок, проанализируйте его по времени, то есть с помощью секундомера найдите сначала момент кульминации, а затем определите время, в течение которого происходит нарастание музыки перед кульминацией, сама кульминация и спад после нее. Взяв кульминационное звучание за основу, найдите возможность сокращения или удлинения предшествующего и последующего музыкальных отрывков. Умение находить нужные музыкальные фрагменты и с помощью купюр и повторов приводить их в соответствие со всем строем эпизода достигается не просто, это требует определенных навыков и знаний. В профессиональных студиях этим занимаются музыкальные оформители — люди, имеющие музыкальное образование и специальную подготовку.

Кинолюбители в меру своих способностей и осведомленности могут действовать более или менее плодотворно. Решающую роль в этом процессе играет практика. Опыт

и сноровка помогут преодолеть известные трудности даже тем, у кого нет соответствующей теоретической подготовки. Большое значение имеет интуиция, умение внимательно слушать и анализировать уже готовые звуковые фильмы, перенимать творческую манеру и опыт профессионалов, чья манера образного мышления заслуживает внимания.

Музыкальное оформление включает в себя не только выбор и подготовку фонограмм, но и их монтаж. Для монтажа фонограммы необходимы секундомер, ножницы, липкая лента (имеется в виду, что магнитофон и проекционный аппарат всегда в вашем распоряжении). Обычно используют несколько музыкальных отрывков, соединяя их воедино так, чтобы общая протяженность музыки совпадала с длиной изображения, а развитие музыкальной темы соответствовало развитию действия. Сложность заключается в том, чтобы соединение отдельных отрывков сделать в точном соответствии с изображением, не разрушая музыкальной ткани. В том месте, где первый музыкальный отрывок перестает соответствовать изображаемому материалу, надо сделать музыкальный переход, то есть незаметно перейти к другому музыкальному отрывку, по характеру соответствующему изображению.

Чтобы музыкальные переходы были незаметны, их делают по закону музыкальных купюр*. То место в музыке, где можно сделать купюру или переход, должно быть заранее определено и отмечено. Для этого музыкальный отрывок многократно прослушивают, находят подходящий музыкальный пассаж и хронометрируют.

Если музыкальные переходы сделать незаметными не удастся, постарайтесь, чтобы в дальнейшем в этих местах лежал дикторский текст или шумы, под которыми уровень громкости музыки снижается, и переход станет менее ощутим.

МОНТАЖ ФОНОГРАММ

Для соединения нескольких музыкальных фрагментов в один прибегают к монтажу и перезаписи фонограмм. Когда музыкальные фрагменты хорошо сочетаются в по-

* Музыкальная купюра — сокращение за счет изъятия отдельных отрывков без заметного нарушения тонального, гармонического и мелодического рисунка музыкального произведения.

следовательном чередовании, тогда монтаж прост, он ведется на одной ленте в соответствии с изобразительным рядом. Это так называемый монтаж встык.

После того как музыкальные произведения выбраны, найдены места кульминации, нарастания и спада эмоций, необходимо точно распределить музыку по планам изображения. При прослушивании фонограмм надо заложить бумажки с пометками начала «Н» и конца «К» отобранного отрывка и затем, переписав его на пленку, которая предназначается для дальнейшего монтажа, перенести на нее пометки «Н» и «К».

Если фонограмма записана на магнитной ленте по всей ее ширине, то, приступая к монтажу можно не соблюдать особых предосторожностей. Если же используется магнитная лента с двухдорожечной или многодорожечной записью, надо быть внимательным и помнить, что, монтируя музыкальный отрывок, записанный на одной из дорожек, вы, разрезая ленту, можете испортить записи на других дорожках. Поэтому, приступив к монтажу, убедитесь в том, что фонограммы на других дорожках не представляют ценности.

Отобранные и переписанные музыкальные отрывки соедините между собой в намеченном порядке. Прежде чем окончательно соединить две фонограммы, постарайтесь мысленно представить себе, как они будут звучать в соединении. Срезав лишние звуки после отметки «К» в первой фонограмме и перед отметкой «Н» второй фонограммы, склейте магнитные ленты так, чтобы образовалось соединение «К» — «Н». После склеивания прослушайте фонограмму. Обратите внимание на то, как звучит место соединения фонограмм. Иногда при прослушивании обнаруживается излишне большая пауза между «К» и «Н», которая воспринимается как нарушение ритмического рисунка в музыке. В этом случае надо переделать склейку, уменьшив расстояние между «К» и «Н».

Если при прослушивании обнаружится, что в месте склейки получается скачок — одна фонограмма как бы на скакивает на другую, — это значит, что пауза между «К» и «Н» слишком мала. Увеличить паузу труднее, чем сократить ее, поэтому, если нет твердой уверенности относительно величины паузы, лучше оставить ее сначала чуть длиннее, с тем чтобы потом постепенно уменьшить.

Порой ощущение толчка может вызвать не укороченная пауза, а несоответствие двух соединяемых фонограмм

по громкости или тембру. Когда такое ощущение толчка сообразуется с изобразительным рядом, им можно воспользоваться как звуковым акцентом. В противном случае надо проверить и заново переписать выбранные музыкальные фрагменты, сделав необходимое выравнивание громкости и тембра, особенно в тех местах, где предполагается соединение фонограмм.

Иногда музыкальные фрагменты необходимо сочетать так, чтобы они могли звучать одновременно или плавно переходить друг в друга, чтобы звучание последующего фрагмента начиналось до того, как закончилось звучание предыдущего. При этом одна музыка как бы наплывает на другую — это так называемый музыкальный наплыв. Музыкальный наплыв может иметь разную продолжительность. В зависимости от характера музыки и изображения и в соответствии с художественным замыслом его можно производить быстрым введением одного звучания с одновременным уводом другого или плавным наложением.

Осуществить музыкальные наплывы (как и любые другие звуковые наплывы) можно в процессе перезаписи. Для этого необходимо предварительно смонтировать фонограммы на нескольких пленках, рассчитав место и протяженность наплывов в соответствии с изображением. Короткий музыкальный наплыв часто позволяет соединить такие музыкальные фрагменты, которые не удается сочетать простым монтажом встык.

На тех любительских киностудиях, где есть необходимое оборудование для изготовления звуковых фильмов, монтаж фонограмм ведется по изображению, так как кинопленка и перфорированная магнитная лента совмещаются, синхронизируются и протягиваются на монтажном столе без потери синхронности.

В практике отдельных кинолюбителей монтаж фонограмм представляет собой просто склеивание магнитных лент с записями нужных звуковых фрагментов. Соотношение длины фонограммы с протяженностью изобразительного материала приводят в этом случае по секундомеру.

Сначала точно рассчитывают время всех звуковых переходов, то есть мест, где должны производиться монтажные соединения. По этим данным в дальнейшем производят монтаж магнитной ленты встык.

Купюры в музыке с целью увеличения или сокращения времени звучания фонограммы можно производить на од-

ной ленте встык при условии, что при этом не будет нарушена ни одна из закономерностей музыкального произведения (ритм, мелодический рисунок, гармоническое развитие). Такой способ требует высокой степени профессиональной подготовки и часто приводит к необходимости делать последующие поправки в монтаже изображения.

Монтаж двух музыкальных фонограмм встык обуславливает определенную точность переходов, в то время как соединение двух фонограмм в одну методом перезаписи позволяет делать музыкальные наплывы; в этом случае переходы из одной музыки в другую происходят менее четко, но зато не так критичны по условиям их соединения.

Напомним, что переходы можно рассчитывать не только по законам музыки, но следуя драматургическому замыслу, резко их нарушая (гармоническое и ритмическое несовпадение, внезапный спад или всплеск звучания, оборванная музыкальная фраза, диссонанс и т. п.). В этих случаях монтаж встык может дать определенный эффект, так как позволит осуществить резкие переходы от одного звучания к другому, передать резкий перепад настроений.

Иногда музыкальные переходы, сделанные встык, не дают желаемого результата и лишь при разведении фонограмм на два канала и применении для соединения их перезаписи с микшированным наплывом (одновременный, рассчитанный по музыкальной фразе постепенный уход первой фонограммы и ввод второй) можно получить вполне удовлетворительный музыкальный переход.

Т а б л и ц а 1

КОЭФФИЦИЕНТЫ ДЛЯ РАСЧЕТА ВРЕМЕНИ ЗВУЧАНИЯ (в с)
И ДЛИНЫ ПЛЕНКИ (в см)

1		2	3	4	5	6
Ширина пленки, мм	Частота съемки, кадр/с	8	16	24	32	48
		8	16	24	32	48
16		—	12	18	24	36
8		3	6	9	12	18
2×8		3	6	9	12	18
35		15	30	45	60	90

Однако если условия ограничены — нет пульта пере-записи, монтажного стола и приспособлений для парал-лельного монтажа фонограмм, — надо приобрести практи-ческие навыки и овладеть искусством монтажа музыкаль-ной фонограммы на одной пленке методом монтажа встык. Кинолюбители, не имеющие в своем распоряжении син-хронной аппаратуры и звукомонтажного оборудования, ведут обычно монтаж музыки на узкой ленте и все рас-четы производят с помощью секундомера.

Во время работ по озвучению при монтаже музыкаль-ных фонограмм, их подборе и совмещении с изображением важно заранее знать, как связаны между собой протяжен-ность звучания эпизода и длина пленки его изображения. Кинолюбители пользуются для немых съемок самыми раз-личными камерами. То же можно сказать и о типе приме-няемых пленок и о частоте съемки. Таким образом, мате-риалы съемок, полученные разным способом, будут пред-ставлены разным количеством пленки, проходящей за единицу времени. Время звучания музыкальной фоно-граммы измеряют с помощью секундомера. Очень важно знать, с каким отрезком пленки соизмеряется, скажем, 10 с звучания музыки*. Иной раз важно знать, сколько секунд музыки надо добавить, чтобы она точно соответст-вовала определенной длине изображения.

С помощью табл. 1 и 2 легко быстро рассчитать протя-

Таблица 2

КОЭФФИЦИЕНТЫ ДЛЯ РАСЧЕТА ВРЕМЕНИ ЗВУЧАНИЯ (в мин)
И ДЛИНЫ ПЛЕНКИ (в м)

1 Ширина пленки, мм	Частота съемки, кадр/с	2	3	4	5	6
		8	16	24	32	48
16	—	7,2	10,8	14,4	21,6	
8	1,8	3,6	5,4	7,2	10,8	
2×8	1,8	3,6	5,4	7,2	10,8	
35	9	18	27	36	54	

* Имеется в виду, что аппаратура записи и воспроизведения фонограмм заранее известна и неизменна.

женность звучания для озвучения тех или иных кадров или эпизодов изображения. Если длина таких кусков невелика и может быть выражена в сантиметрах, то следует пользоваться табл. 1, по которой в соответствии с типом используемой пленки и частотой съемки находят пужный коэффициент. Разделив на этот коэффициент длину интересующего куска, получим величину времени звучания в секундах.

Если длина изобразительного материала исчисляется метрами, расчет производят по табл. 2. Время звучания вычисляется точно таким же способом, только теперь полученная величина будет выражать число минут. Если время звучания известно и следует исходя из него определить длину соответствующего изображения (например, при озвучении песней, сократить которую невозможно), пользуются этими же таблицами. Умножив время звучания на коэффициент соответствующей таблицы, получают искоемое количество съемочного материала, которое будет соответствовать времени звучания выбранной песни.

Предположим, вы хотите использовать для озвучения песню, первый куплет которой звучит 20 с. Вы решили озвучить им план ночного города, снятый папорамой, длина которого 110 см. Требуется рассчитать, сколько метров изображения нужно для того, чтобы оно начиналось вместе с первым и заканчивалось вместе с последним звуком первого куплета.

Известно, что съемка велась на пленке 2×8 мм с частотой 16 кадр/с. По табл. 1 находим коэффициент (третья строка, третий столбец). Он равен 6. Умножив продолжительность звучания (20 с) на этот коэффициент, находим соответствующую этому времени длину изображения: $6 \times 20 = 120$ см. Снятая же папорама оказалась на 10 см короче. Следовательно, необходимо увеличить длину изображения. Этого можно достичь, вставив перебивочные планы, если такие имеются, или прибегнуть к затемнению, что предпочтительнее, так как не всегда имеет смысл съемку панорамой разбивать на части; если панорама хорошо выполнена, она дает определенный зрительный эффект, который перебивками будет нарушен.

Многое из того, что было сказано в этом разделе о монтаже музыкальных фонограмм, распространяется на случаи монтажа других звуковых материалов. Может быть также монтаж, сочетающий на одной пленке музыкальные, речевые и шумовые компоненты.

РЕЧЬ

Пришедшие в звуковой фильм наряду с музыкой естественные и искусственные шумы значительно расширили возможности более верного и яркого отображения мира. Но особенно большое влияние на развитие кинематографа оказало включение в фильм речи, этого звукового языка, который, по выражению Маркса, является непосредственной действительностью мысли.

Речь человеческая... сколько силы в ней и красоты, сколько чувств, мыслей может передать она. В звучании человеческой речи — тысячи оттенков.

В разных формах может быть выражена мысль человека: начертана на скале в виде иероглифов или рисунков, написана от руки или отпечатана на бумаге, но прочитанная вслух, прозвучавшая, она обретает для нас новые свойства. Новые черты придает словам их произношение; звучание и напевность голоса, интонация, чередование чувственных оттенков, динамика речи (нарастание и спад громкости), ускорение и замедление в отдельных фразах. Особенности тембрального и ритмического характера придают своеобразие речи каждого человека, отличают его от других, выражают его индивидуальность.

Как часто небрежный или равнодушный тон, звучащая в голосе насмешка или ирония ранит нас значительно сильнее и острее, чем сами слова. Одна и та же мысль, выраженная одной и той же фразой, но по-разному прочитанная, может пробудить разные чувства, вызвать разное восприятие, разную реакцию.

Каждый национальный язык имеет свои фонетические, архитектурные и ритмические особенности. Распевность русской речи, ее ширь и многокрасочность, динамика и мягкость, ее эмоциональность общеизвестны. Неоценимые достоинства русского языка запечатлены великими русскими чтецами, актерами. До наших дней сохранились записи гениальных художников звука и слова: Ф. Шаляпина, В. Собинова, В. Качалова, В. Яхонтова и других. Звучание голоса, звуковая, эмоциональная и смысловая интерпретация исполняемого литературного или музыкального произведения, каждого слова, каждой спетой или произнесенной фразы, запечатленной на пленке, сделали эти записи бессмертными произведениями искусства.

В Советском Союзе живут люди самых различных национальностей. Пятнадцать равноправных республик, и в

каждой свой национальный язык с его особенностями и своеобразной красотой.

Музыкально-распевный колорит характерен для южных районов нашей страны — Крыма, Кавказа, Украины. Не менее мелодичны, но содержат иные фонетические краски языки народов Прибалтийских республик. Средняя Азия, Сибирь, Чукотка... Поистине необъятны просторы родной страны, красочна и многоцветна речевая палитра каждого народа, и надо уметь прислушиваться и улавливать отличительные черты того или иного языка, характерные его особенности.

Каждому народу присуще не только своеобразие языковой формы, но характерны и тембровые особенности разговорной речи. Например, у восточных народов голоса мужчин и женщин содержат меньшее количество низкочастотных звуков, тембр их голосов высок, с небольшим количеством обертонов. Представители Вьетнама, Китая, Кореи, Японии, как правило, говорят высокими голосами. Аборигенов Африки и негритянское население Америки отличает низкое грудное звучание голоса с широким диапазоном и гармоническим наполнением.

В наше время, когда значительно расширилось общение людей и «звуковые» связи их стали по сути дела безграничны, особое значение приобрело звучащее слово. Чтобы убедиться в том, как велика сила звучащего слова, достаточно обратиться к опыту радио. Заметим, что на действие произносимых слов, на драматургию звука рассчитаны почти все радиопостановки. В свое время они по аналогии с кинематографом именовались акустическими фильмами. «Жанр радиопьесы укоренялся, обретая свою эстетическую суверенность, и сегодня, несмотря на соперничество кино и телевидения, приобрел широкое распространение» *. Специфика драматических произведений, написанных специально для радио, заключается в том, что этот особый вид драматургии создается с учетом выразительных возможностей звука вообще и в особенности восприятия на слух слова.

«Говори так, чтобы я тебя видел», так назывался один из сборников радиопьес. В этом названии удачно схвачена самая суть необычного жанра, в котором «голый» голос и паузы, музыка и шумы призваны создать зримый образ...».

* *Пронин В.* Литература для радио. — «Иностр. лит.», 1973, № 3, с. 263.

«Человеческий голос в радиопьесе не просто инструмент, а герой действия, ибо голос замещает собою личность» *.

Итак, «голый голос», музыка и шумы — средства для создания художественных образов на радио.

В отличие от радио в кино голос актера, его вокальные данные, драматургия, тембр, оттенки, диапазон звучания имеют важное, но отнюдь не решающее значение, они дополняют другие актерские качества, которые здесь имеют первостепенное значение, и часто случается так, что несовершенство голосовых данных исполнителя компенсируется наличием других очень важных для создания кинообраза, так сказать, незвуковых достоинств (пластика, артистичность, типаж и пр.).

РЕЧЬ — ВЫРАЗИТЕЛЬНЫЙ ЭЛЕМЕНТ ЗВУКОЗРИТЕЛЬНОГО ОБРАЗА

В литературе художественные образы формируются с помощью слов. Л. Н. Толстой писал: «...сила мысли, выразительность видения, трепетность отношения к тому, о чем пишет художник, — все отливается в единственно возможные слова» **. Воплощенная в слова авторская мысль определяет точность передачи идеи произведения.

В кино произносимая с экрана в форме монолога, диалога от первого лица и от разных других действующих лиц речь несет в себе не только мысли и чувства, но создает дополнительное эмоциональное напряжение благодаря той или иной актерской трактовке, той или иной манере подачи материала.

Написанные в сценарии слова, предназначенные к произношению их в соответствии с характером всего строя фильма, сами по себе еще не создают законченного художественного образа. Они служат лишь основой, материалом, из которого формируется в дальнейшем звуковая выразительность кинопроизведения, его звуковые образы. В их звучании, в совмещении с экранным действием, в сочетании со множеством других звуковых красок и обретает фильм свою звукозрительную образность. Достигается это

* Пронин В. Литература для радио.— «Иностр. лит.», 1973, № 3, с. 264.

** Смелкова З. Потайной фонарь. М., изд. Бюро пропаганды советского искусства, 1971, с. 21.

совместными усилиями всех участников творческого процесса, которые заинтересованы в том, чтобы каждое слово, каждая реплика персонажа не просто дошли до зрителя, но передали точную мысль, определенное настроение.

Добиться наибольшей выразительности, образности звучащего с экрана слова помогает не только актерское мастерство исполнителей, но также тщательная подготовка и проведение записи. Уловив индивидуальные особенности речи исполнителей, голосовые данные, надо создать оптимальные условия их записи. Необходимо следить за тем, чтобы характер голоса, интонационный рисунок и подача материала соответствовали эмоциональному и смысловому содержанию эпизода.

Записывая голос актера для того или иного эпизода, следует хорошо знать и правильно воспроизводить не только внешнюю, но и внутреннюю драматургию сцены. В голосе актера могут появляться краски, создающие своеобразный подтекст: в одном случае голос может сорваться, в ином — задрожать, в нем может появиться хрип, вибрация, может перехватываться дыхание — все это привносит в прочтение роли эмоциональное своеобразие. Например, по ходу действия героиня читает письмо, слова которого сами по себе не содержат ничего трагичного, но читающая знает о драматических обстоятельствах, связанных с этим письмом, и при чтении у нее перехватывает дыхание, хрипит и прерывается голос. Учитывая эти подробности, не надо стремиться записать ее голос чисто, без хрипа, так как это снизит художественную достоверность.

В художественном кино голосу и дикции актера придают большое значение, но часто при сопоставлении суммы качеств в чем-то (а в кино этим «чем-то» чаще всего бывает звуковая сторона) идут на уступки. Следует с особым вниманием относиться не только к звуковой выразительности слова, но и к звучанию голоса. К тембральным, речевым и другим недостаткам исполнителей относиться критически не только с точки зрения получения качественной записи звука, но главным образом с целью использования всех творческих возможностей для максимального и всестороннего раскрытия художественного образа.

Заметим, что восприятие звука с экрана в кинозале и на съемочной площадке совсем не одно и то же. Часто в пылу увлечения съемкой можно не обратить внимания на то, как нежный голос героини вдруг захрипел или сделался тусклым, маловыразительным, а в крупном плане вздох

или учащенное дыхание, зафиксированное микрофоном, совершенно не соответствует создаваемому характеру. Небольшой звуковой нюанс, но он может внести неточность в формирующийся кинообраз. Вздых героини в крупном плане, где она олицетворяет безмятежность, не передается мимикой лица, но в звуке этот вздох передает другую грань характера, создает иное восприятие эпизода.

Изобразительно дубль получился удачным, однако необходимо уточнить звуковые нюансы и, если понадобится, произвести пересъемку или предусмотреть последующее тонирование.

Во время синхронных съемок часто случаются различные досадные чисто звуковые «накладки» — то застучит нечаянно задетый и упавший предмет, то скрипит дверь и т. п., малозаметные на первый взгляд, они тем не менее могут привести к значительному снижению выразительности звуковых средств.

Речевые записи — задача весьма нелегкая и ответственная, так как роль диалога в передаче сюжета и идейного содержания фильма первостепенна. Запись реплик проводят во время съемки изображения, а если условия не позволяют, это делают на последующих этапах, озвучивая репликами уже снятые кадры. Этот процесс так и называют процессом озвучения. Озвучение может не требовать покадровой синхронизации с изобразительным рядом в случаях, если это просто комментарий происходящего на экране либо несинхронные реплики.

Когда же необходимо симитировать синхронную речь героя, это делают методом дубляжа или тонированием, то есть синхронизированным озвучением репликами ранее снятого изображения.

Метод этот широко распространен при производстве художественных, мультипликационных и даже научно-популярных фильмов, но совершенно не приемлем при создании документальных лент.

На любительских студиях в трудных условиях съемки художественного фильма, когда не удастся одновременно получить качественные результаты по всем составляющим кинообраз компонентам, можно прибегнуть к разделению процесса на съемочный и звуковой. Материал сначала снимают, а потом озвучивают, тонируют.

В документальном кино, когда речь идет о речевых синхронных документальных съемках, не приходится рассчитывать на последующее озвучение и тонирование. За-

пись выступлений трудящихся, ученых, известных политических и общественных деятелей должна точно передавать атмосферу, в которой происходит событие. Надо быть внимательным ко всем характерным особенностям звучания голоса, чтобы с максимальной достоверностью передать подлинную голосовую и речевую индивидуальность говорящих. Запись во время таких съемок желательно проводить без особых попыток «округления звучания», введения тембральных коррекций. Эти записи должны проводиться, так сказать, «без грима» — естественно. Изменение тембра, выравнивание динамических акцентов не очень желательно, так как здесь это может привести к нивелированию голосовых особенностей, к потере документальности. В этих случаях следует проявлять особое чувство меры и такта, ведь голос человека, его речь неповторимо индивидуальны.

Частотные фильтры при записи голоса во время синхронных документальных съемок рекомендуется применять лишь для устранения явных помех, вредных призвуков.

Голос и речь человека, ее ритм, интонация и тембр являются характерной особенностью данной конкретной личности. Даже дефекты речи, присущие лицу, которое вы хотите запечатлеть в синхронной съемке и передать в документальном кинопортрете, должны быть с точностью воспроизведены, иначе он не будет достоверным.

Другое дело, если вашей целью является запись комментирующего текста, который звучит за кадром и основное назначение которого передать мысли, чувства и настроение, заложенные автором в тот или иной эпизод, мизансцену или отрывок фильма. Чтение закадрового комментария лучше всего выполняют профессионалы — дикторы или актеры, которые имеют хорошо поставленный голос, красивый тембр, хорошую дикцию, правильное произношение слов и интонационную убедительность донесения мыслей, эмоций, настроения.

Чтение закадрового комментария или дикторского текста происходит обычно во время демонстрации уже смонтированного изображения всего фильма или его отдельных фрагментов.

Приступая к съемке фильма, в котором предполагается чтение дикторского текста, авторского комментария, чтение стихов или просто чтение от первого лица, очень важно позаботиться заранее о том, кому доверить это чтение.

В документальном и научно-популярном кино, на телевидении да и в ряде художественных картин для чтения дикторского текста и авторского комментария часто приглашают дикторов или актеров. Среди них — человек, голос которого знаком многим, это диктор А. Хмара. Про него без ошибки можно сказать — это подлинный художник дикторского слова! Редкий талант этого человека заслуживает особого внимания.

Текст в прочтении А. Хмары звучит с огромным смысловым и эмоциональным обогащением; по признанию многих авторов и режиссеров, закадровое чтение диктора Хмары значительно преображает фильм к лучшему, и иногда это преображение бывает весьма существенным.

Киноманам следует при каждой возможности прислушиваться к его голосу, учиться его виртуозной манере чтения. Богатство интонаций, предельная точность передачи мысли, выразительность чувств и вместе с тем удивительная лаконичность красок отличают преисполненное строгого достоинства закадровое чтение этого диктора. Слушая его, убеждаешься в том, что образными могут быть диалоги не только по их литературному содержанию, образными могут быть не только сами слова, но их звучание, выразительность интонации, все краски голоса произносящего эти слова. Его чтение — это раскрытие звучащим словом подлинных мыслей и чувств фильма, его идеи.

Диалог и закадровое чтение должны создавать звуковой образ сцены, эпизода или всего фильма. В ком развита способность говорить выразительно, кто хорошо владеет эмоционально-музыкальным строем речи, тот легко донесет чувства и мысли даже людям, плохо понимающим данный язык.

И наоборот, если образный язык героев (содержащийся в сценарии) преподносится зрителю в невыразительном исполнении, тускло, вяло, без эмоций, то теряется основная идея и художественная ценность фильма.

Неправильно думать, что с помощью микрофона и техники можно компенсировать все недостатки актерской речи, — это далеко не так. Запись речи — наиболее трудная и ответственная часть работы по звуковому решению фильма. В соответствии с творческим замыслом постановщика реализуется то или иное звукозрительное решение эпизода, сцены или всего фильма. Речевые записи могут происходить в самых различных условиях, и каждая из

пих должна отвечать определенным требованиям. Это могут быть записи, производимые во время съемки синхронно с изображением, или записи под изображение, снятое ранее и демонстрируемое на экране, записи в помещении или на натуре, они могут носить событийный характер или подготавливаться заранее.

Речевые записи в документальном кино — это часто записи выступлений общественных и политических деятелей, представителей трудящихся, ученых, деятелей культуры.

Многие речевые записи представляют собой рассказ, беседу, интервью с интересными людьми; это может быть запись дикторского текста или комментария к уже смонтированному фильму.

В игровых фильмах — это речевые эпизоды, актерские реплики, монологи, диалоги, записи в процессе озвучения, тонирования, дубляжа и т. п.

Характер речевой записи либо обусловлен сценарием, либо определяется в рабочем порядке по ходу съемок. Уточняются условия, необходимые для проведения синхронных и несинхронных записей.

ЗАКАДРОВОЕ И ВНУТРИКАДРОВОЕ ЗВУЧАНИЕ РЕЧИ

Оценивая степень взаимодействия музыки со зрительным рядом, мы говорили о закадровом (немотивированном) и внутрикадровом (мотивированном) ее звучании. Речь в фильме также может быть мотивирована изображением и звучать в кадре, произносимая теми или иными действующими лицами, а может сопровождать экранное действие как повествование или рассказ, поясняющий комментарий или раздумья. Речь, звучащая за кадром, может обобщать присходящее действие или, наоборот, уточнять его, детализировать.

Закадровое звучание речи, предусмотренное авторским замыслом, может преследовать разные цели и иметь самые разные формы, а следовательно, и условия записи.

Рассмотрим несколько примеров.

1. *Запись — интервью или рассказа от первого лица;* производится без съемки изображения, планируется как основа для построения и композиции всего зрительного материала фильма или отдельного эпизода. В этом случае с особой тщательностью и вниманием надо отнестись

к подготовке условий ее проведения, выбору аппаратуры, акустических условий того места, где будет происходить запись.

Очень важно заранее познакомиться с человеком, речь которого предстоит записывать, критически оценить голосовые и речевые данные интервьюируемого или рассказчика. Ведь зафиксированный на магнитной ленте разговор должен отвечать одновременно нескольким требованиям. С одной стороны, это должен быть свободный, непринужденный рассказ, а стало быть возможны присущие человеку ошибки, оговорки, остановки. В подобной записи очень важно сохранить все оттенки именно разговорных красок в отличие от сухого академизма — чтения специально написанного текста, где все точно, гладко, правильно, но часто лишено откровенной непринужденности живого общения с его сиюминутно возникающими мыслями, ассоциациями, отступлениями...

С другой стороны, поскольку предполагается этот разговор в дальнейшем сделать звучащим за кадром, комментирующим происходящее текстом, к нему предъявляются несколько иные требования. Закадровый текст должен иметь четкие, ясные формулировки, грамотное литературное изложение мыслей.

Подобно тому как в литературном произведении, где строго соблюдаются правила и законы языка, прямая речь действующих лиц может не только грешить против правил грамматики и синтаксиса, но страдать любыми дефектами, так и в кино человеку, говорящему синхронно, в кадре прощаются многие дефекты речи (заикание, картавость, шепелявость и пр.) как некая индивидуальная особенность данной конкретной личности. Голос же, звучащий за кадром, — это голос-образ и, если этот голос ведет рассказ, зритель хочет слышать правильную, хорошо звучащую, разборчивую речь, которая бы точно вела мысль и помогала полнее воспринять и оценить происходящее на экране.

Требования к закадровому чтению аналогичны тем, которые мы предъявляем к лектору, чтецу, педагогу. Поэтому, остановив свой выбор на той или иной кандидатуре исполнителя и оценив его речевые и голосовые данные, следует продумать построение беседы, интервью или просто рассказа на заданную тему. Полученную фонограмму такого рассказа можно, конечно, впоследствии в какой-то мере поправить: сократить, убрать оговорки. Правда, это

не всегда получается удачно, так как при монтаже речевой фонограммы (см. с. 62) могут возникнуть определенные трудности — сокращение пауз между словами и фразами может нарушить широту и напевность речи, а чрезмерное их увеличение придаст речи искусственность, сделает ее менее выразительной. Монтаж речевых фонограмм — процесс не такой простой, как может показаться на первый взгляд. И хотя в практике любительских киностудий он не очень широко применяется, полезно знать, что это требует соблюдения определенных правил и тщательного контроля за тем, чтобы в смонтированной фонограмме не искажались интонационный строй и ритм речи, чтобы не терялась выразительность и естественность языка.

2. *Запись дикторского текста* производится, как правило, под изображение уже смонтированного кинопроизведения. Текст пишется с расчетом на данный зрительный ряд, заранее выверяется протяженность отдельных фраз и слов, но в случае необходимости читающий должен сжать или растянуть время прочтения текста без заметного снижения его выразительности и разборчивости.

В профессиональных и хорошо оснащенных любительских студиях имеются специально оборудованные звуко-технические комплексы для всевозможных видов записи, в том числе и ателье для речевых записей, где есть все необходимое для проведения подобных работ. Кинолюбителю-одиночке остается лишь пожелать соблюсти главные неперенные условия речевых записей: хорошие голосовые данные самого исполнителя, правильное использование микрофона, отсутствие посторонних шумов и помех.

Если невозможно совместить процесс записи с показом изображения на экране из-за шума проектора, проведите несколько тщательных репетиций чтения под экран, с помощью секундомера определите продолжительность звучания отдельных абзацев и время их начала и конца в соответствии с изображением, а затем произведите запись в тишине — не включая кинопроектор.

Неточности записи постарайтесь исправить при монтаже фонограммы речи и подгонке ее с изображением.

Если дикторский текст задуман для прочтения несколькими голосами, то запись проводят в зависимости от характера текста; если это живой разговор, диалог, в котором следуют вопросы и ответы или мысль излагается вначале

одним голосом, затем подхватывается или перебывается другим, тогда следует вести запись всех участников одновременно, применив для этого, если необходимо, дополнительные микрофоны. Если же текст разбит на абзацы или сюжеты (как в киножурналах), которые читаются поочередно то одним, то другим голосом, скажем, мужским и женским, можно записать сначала все прочитанное одним, а потом другим голосом, затем смонтировать на одной пленке в соответствии с изображением. Для лучшего сочетания разных речевых записей может понадобиться не простой монтаж фонограмм встык, а соединение их в процессе перезаписи.

3. *Закадровый комментарий.* Его обычно ведет специалист в той области, о которой идет экранное повествование. Это может быть журналист, спортивный комментатор или просто человек, рассказ которого представляет определенный интерес. По мере того как разворачивается экранное действие, возникает и развивается комментарий. Его записывают. Такие рассказы-комментарии мы часто слышим в спортивных передачах, в телевизионных передачах «Клуб кинопутешествий», «В мире животных» и др. Такой рассказ не всегда бывает гладким, строго синхронным, он может грешить и оговорками и неточным построением фраз и предложений, но он всегда нас увлекает, так как появляется эффект сопричастия — зритель оказывается как бы рядом с интересным собеседником, знающим и более осведомленным и потому поясняющим происходящее.

Запись закадрового комментария может производиться там же, где происходит событие, снимаемое в данный момент, или во время демонстрации его на экране. В первом случае это синхронная съемка какого-то события, зрелища, спортивного соревнования с одновременной записью комментатора (так выглядят многие съемки и телепередачи спортивных соревнований по футболу, хоккею, боксу и пр.). В этих условиях речевая запись проводится, как на обычной событийной синхронной съемке. Во втором случае, когда комментируется не само событие, а киноматериал, запись речи ведется аналогично записи дикторского текста, с той разницей, что на сей раз не потребуется ни специально оборудованное системой связи и сигнализации помещение, ни приспособления для удобного чтения текста, ни, разумеется, самого текста.

4. *Речевые записи в процессе озвучения. Тонирование.* Этот вид записей широко распространен в игровом и мульт-

типликационном кино и при дубляже фильмов. Тонированием называют озвучение ранее снятого изображения репликами. И действительно, этот процесс часто сводится к озвучению коротких отрывков фильма, содержащих порой лишь одну-две реплики, так как при этом легче добиться хорошей синхронности звука и изображения.

Предварительно отобранный и смонтированный материал, подлежащий тонированию, делят на отдельные отрывки, которые склеивают в кольца для непрерывного показа на экране. Разрезать пленку следует там, где реплика одного актера заканчивается, тогда следующее кольцо начнется репликой другого действующего лица. Причем важно, чтобы во взятых отрывках текста была законченность интонаций, иначе куски будут плохо соединяться друг с другом.

В окончательно смонтированной фонограмме не должно быть заметно, что речи исполнителей записывались отрывками.

Если в отрывке занято двое или несколько актеров, тонирование надо вести со всеми участниками одновременно, чтобы в сцене не исчезло взаимодействие, взаимосвязь всех действующих лиц, что очень существенно.

Актеры несколько раз репетируют, примеряются к тому, чтобы произносимые ими слова и фразы точно совпадали с артикуляцией исполнителей, говорящих на экране. Для большей органичности звучания, произнося реплики, актеры могут принимать позы и положения тонируемых героев — приседать, отворачиваться, двигаться в соответствии с происходящим в кадре. Запись ведется до тех пор, пока не получат два-три подходящих по исполнению дубля, после этого делают кольцо из следующего отрывка изображения и продолжают тонирование. Впоследствии отбирают те фонограммы, которые лучше синхронизируются, а затем обе пленки склеивают в той последовательности, в которой изображение и фонограммы должны быть в фильме.

Часто записи, сделанные на натуре в условиях разных фоновых шумов, на первый взгляд не очень мешающих, после монтажа оказываются непригодными, так как очень ощутимым становится скачкообразное изменение звукового фона на склейках от кадра к кадру. В результате приходится производить тонирование.

5. *Запись речи во время синхронной съемки.* К синхронной записи речи одновременно со съемкой изображе-

ния следует стремиться и в игровом и в документальном кино — всегда, когда для этого имеются соответствующие условия. Если в документальном кино съемка фиксирует подлинную жизнь, то в художественном — ту жизнь, которой живет актер в момент создания художественного образа. В обоих случаях синхронная съемка позволит интереснее, полнее раскрыть характер, богатство духовного мира человека.

Звуковое и зрительное перевоплощение актера всегда едино, потому так цепятся ставшие редкими в игровом кино выразительные синхронные эпизоды. В кинофильме «Ватерлоо» «Наполеон прощается со своей старой гвардией. Небольшая, окруженная строениями дворца площадь гулко разносит слова его монолога. Исполнение этой сцены Р. Штайгером потрясает... Съемка была синхронной. Синхронная звукозапись и позволила сохранить в фильме монолог во всем блеске его первозданных интонаций, в органически естественной связи с жестами, мимикой, дыханием и биением сердца актера...» *.

Проведение художественных синхронных съемок затрудняется по разным причинам — это и шумы на съемочной площадке, и несовместимость в одном кадре разных звуковых фактур, а иногда и невозможность в сложных по композиции сценах успешно панорамировать или маскировать микрофон.

Но при отборе дублей, если изобразительно и по исполнению кадр получился удачным, а в звуке были погрешности, такая сцена обычно не переснимается, а подлежит озвучению или тонированию.

В фильмах документально-хроникальных тоже далеко не всегда удастся получить синхронные съемки высокого качества, но, если материал снят несинхронно, тонирование не производят.

В каких бы условиях не происходила запись речи, обладающий чутким слухом звукооператор управляет этим процессом на основании своих субъективных ощущений. Умело сочетая акустические свойства микрофонов с акустикой того пространства (помещение или натура), в котором произносится речь, он должен, оперативно оценивая качество записываемого материала, вовремя вносить все необходимые и возможные коррективы.

* Трахтенберг Л. Мастерство звукооператора. М., «Искусство», 1972, с. 51.

Для речевых записей рекомендуется использовать направленные микрофоны*, воспринимающие звук только в определенном направлении. Чтобы получить четкое, разборчивое звучание речи, микрофон надо располагать перед говорящим как можно ближе (если это не нарушает необходимую звуковую перспективу звучания и не вызывает перегрузок). Направление звука должно образовывать некоторый угол с осью направленности микрофона.

Если надо записать сразу нескольких говорящих, находящихся в разных точках пространства, применяют несколько направленных микрофонов, каждый из которых ориентируют возможно точнее, так, чтобы в зону его чувствительности попадал голос того исполнителя, которому он предназначается. При благоприятном расположении можно одним микрофоном записывать двух-трех человек, стоящих рядом.

Для записи нескольких человек, разговаривающих друг с другом на расстоянии, можно применить и один ненаправленный микрофон, то есть такой, который одинаково воспринимает все звуки, независимо от того, под каким углом они на него попадают. Иногда для записи нескольких человек используют микрофон, имеющий двустороннюю направленность, при этом говорящие должны располагаться по обе стороны от микрофона с учетом особенности характеристики его чувствительности. Звучание мизансцены или речевого отрывка сначала оценивают на слух. Наилучшего звучания речи добиваются нахождением оптимального расположения микрофона (одного или нескольких) относительно говорящих. В дальнейшем, чтобы улучшить звучание, применяют корректирующие фильтры. Это электрические звенья микшерского пульта, которые позволяют менять частотный состав записываемых звуков. С их помощью звучание голоса можно сделать более низким или более высоким; более густым, сочным или, наоборот, сухим, жестким. Иногда к помощи фильтров прибегают, чтобы деформировать голос актера в соответствии с тем художественным образом, который необходимо создать.

* Предполагается, что во многих любительских студиях имеется звукозаписывающая аппаратура, в том числе микрофоны, микшерский пульт и др.

В иных случаях включение фильтра во время записи помогает получить более качественную фонограмму, звучание которой будет тождественно звучанию живого голоса. Это объясняется тем, что во время съемок и записи возникают различные помехи, могущие ухудшать звучание. Фильтрами же они устраняются. Помехи могут появляться в виде пизкочастотных и высокочастотных фонов, а также из-за некоторых отклонений от оптимальных условий электроакустических характеристик тракта записи, акустики помещения, пленки и т. д.

Применяя фильтры, добиваются того, чтобы живое или желаемое звучание голоса совпадало с записанным на магнитной ленте. Это осуществляется с помощью переключения контроля и сравнения звучания до и после записи. Переключатель контроля, так же как фильтры, регуляторы громкости и прибор, показывающий уровень записи, имеются на микшерском пульте; с его помощью звукооператор и производит все необходимые манипуляции со звуком.

В микшерском пульте обычно имеется специально «речевой фильтр», частотная характеристика которого помогает получать оптимальное звучание голоса при записи речи. Этот фильтр называют «фильтром присутствия», он придает записываемому голосу особую яркость, выпуклость звучания. Но и частотному корректированию прибегают лишь в тех случаях, когда без этого не удастся получить хорошо звучащую фонограмму. Например, при записи речи в декорациях или в гулком помещении появляется необходимость ослабления низких частот. Этого без использования фильтров не добиться.

Иногда в речи появляются чрезмерно подчеркнутые высокочастотные звуки. Если их не ослабить частотным фильтром, в фонограмме появятся искажения, неприятно воспринимаемые на слух.

Итак, правильно выбрав микрофон и сориентировав его с учетом акустики помещения, в котором идет запись, и с необходимой звуковой перспективой, звукооператор должен добиваться правильной реальной звукопередачи живого голоса со всеми его характерными особенностями, если он не ставит перед собой специальной задачи — намеренного изменения звучания.

Качество речевых записей определяется актерскими данными исполнителей, и в первую очередь их голосовыми и речевыми особенностями.

Речь человека может характеризоваться динамикой, разнообразием интонаций, дикцией, ритмом, спецификой произношения слов и букв, в то время как голосовые данные оцениваются частотным и динамическим диапазоном, силой звука, характерным наполнением обертонами, создающими индивидуальную неповторимость голоса.

Голос — это природное богатство человека, «материал», из которого строится его речь. Развивая и совершенствуя голос, можно научиться хорошо им владеть. Речевые же навыки не даются человеку от рождения, а только в процессе его развития, обучения и практики вырабатываются такие элементы речевой культуры, как произношение, дикция, умение точно передать речью все желаемые оттенки мыслей и чувств, орфоэпические навыки, то есть владение системой произносительных норм устной речи данного литературного языка.

Тембральные недостатки голоса тем более можно в известной мере корректировать частотными фильтрами, имеющимися в распоряжении звукооператора. Речевые же надо выявлять заранее, так как корректировать их почти невозможно.

От некоторых не очень существенных, но досадных дефектов голоса, таких, как преобладание низких или высоких частот, можно легко освободиться. Иногда в голосе низкого тембра при произнесении отдельных слов подчеркиваются свистящие и шипящие звуки. Этот неприятный дефект можно устранить (частично или полностью) выбором микрофона и его правильной позиции относительно говорящего.

Направленный микрофон следует ориентировать таким образом, чтобы ось характеристики его направленности не совпадала с направлением звуковой волны, а была наклонена к нему под некоторым углом; иными словами, говорить надо не прямо в микрофон, а под некоторым углом. При чтении иногда обнаруживаются такие дефекты речи, как подчеркивание отдельных звуков, призвуки при произнесении ударных согласных или шипящих, причмокивание языком, иногда же бывает слышно, как человек глотает слюну, у пожилых людей речь имеет специфические дефекты, связанные с возрастными изменениями полости рта.

Постановка дыхания — тоже характерная особенность живого голоса. У некоторых людей дыхание затруднено, при вдохе и выдохе прослушивается присвист, не все уме-

ют находить правильный, равномерный ритм дыхания, что плохо сказывается на записи речи. Такими недостатками страдают неопытные ораторы и дети. Когда они взволнованы, то часто говорят, не только задыхаясь и глотая отдельные слова и слоги, но и сменяя скороговорку паузой для того, чтобы перевести дыхание, а затем начинают следующее слово с резкого выдоха, что приводит к искажению. Захлебываясь из-за неправильного дыхания, они одни слова проглатывают, а другие выкрикивают. В этих случаях особенно важно следить за тем, чтобы сильная струя воздуха при выдохе не попадала в микрофон, так как это будет восприниматься на слух как удар или посторонний шум.

Монтаж речевых фонограмм. Выбирая диктора или чтеца, нужно предварительно оценить его голосовые и актерские возможности, умение с максимальной выразительностью передать и донести до зрителя все нюансы, использовать все голосовое богатство. Во время последующей работы надо найти способы наивыгоднейшим образом оттенить все преимущества голоса, богатство тембра, а если надо, то поискать способы смягчения или полного устранения отдельных недостатков и дефектов голоса или речи.

Во время монтажа фонограммы речи на магнитной ленте можно исправить отдельные речевые дефекты. Можно, например, вырезать случайно прозвучавшую в слове лишнюю букву или призвук, заменить одну букву другой или вставить недостающую. Так легко устраняются записанные в речи заикания, оговорки, торможения, длинные паузы и т. п. Исправления эти легче производить на узкой магнитной ленте, если записи сделаны с большой скоростью. При небольших скоростях (9,5 и 4,8 см/с) протяженность звучания отдельных букв на пленке мала, поэтому склейки ленты придется делать на слишком близком расстоянии, усложнится процесс склеек, ухудшится их качество, что плохо отразится на воспроизведении фонограммы. В фонограммах же, записанных на скорости 76 или 38 см/с, можно легко и без особого ущерба исправлять многие дефекты речи, ошибки, оговорки, заикание и т. п.

Конечно, такая работа требует сноровки, специального оборудования и дополнительного времени, так что браться за нее имеет смысл лишь в случаях безвыходных, когда других способов не остается. Если же ошибки или дефекты речи, допущенные при чтении, обнаружены сразу, запись следует повторить. Если запись представляет особый инте-

рес из-за удачной интонации, неповторимой выразительности и т. п., делают частичную перезапись, то есть оставляют первую запись и дополнительно записывают только ту фразу, в которую вкралась ошибка. Этой фразой в дальнейшем заменяют неудачно прочитанную фразу, причем можно брать не всю фразу, а лишь нужное слово, но проверив, насколько оно совпадет по уровню и тональности с соседними.

Анализируя свойства человеческой речи, останавливаясь на главных и ценнейших ее особенностях, нельзя не прийти к выводу о том, как важно научиться хорошо ею владеть, как велика сила воздействия произносимых с экрана слов. Часто многое зависит от умения прочитать, не просто донести текст до зрителя, а прочитать так, чтобы «дошло», за живое задело, чтобы сердце растревожило.

Для этого, разумеется, первостепенным и определяющим условием являются достоинства того текста, который надо донести до зрителя.

Текст фильма. Большинство исследователей звучащего слова — экранного «теле- и кинослова» — сходятся во мнении, что текст в фильме должен обладать одним основным свойством: «он должен быть лаконичен», «текста должно быть мало» — утверждают одни, «текст должен звучать только лишь тогда, когда происходящее в кадре без него не будет понятно», «чем меньше текста в картине, тем лучше, большое количество слов раздражает...» — вторят им другие.

Однако категоричность подобных суждений справедливо было бы отнести лишь к тем фильмам, текст которых либо недостаточно высок по своим литературным достоинствам, либо плохо совмещен с изображением, либо плохо прочитан и не образует единый звукозрительный строй и, таким образом, не способствует раскрытию идеи произведения, творческого замысла автора.

Хорошо написанный, умело совмещенный с изображением и удачно прочитанный текст или комментарий документального фильма сам по себе может стать очень сильным воздействующим средством — средством, помогающим не только раскрыть основную идею фильма, но внести в него драматизм и художественную трактовку описываемых явлений, как, например, в фильме К. Симонова «Чужого горя не бывает».

А если фильм носит познавательный характер и в нем собран интересный материал, содержащий определенную

информацию о чем-то новом, малоизвестном, что необходимо не только показать, но и разъяснить, потребуется подробный рассказ. В этом случае рассказ должен быть исчерпывающе точным и подробным. Если протяженности материала по времени будет не хватать для того, чтобы успеть объяснить все происходящее на экране, нужно продлить отдельные кадры, включив перебивки (крупные планы или какие-нибудь нейтральные фоновые кадры), которые бы не отвлекали от основной мысли поясняющего текста. Таким образом, появится возможность прочитать весь необходимый комментарий.

Допустим, что вы делаете фильм развлекательно-шутливого характера о семейном празднике или ином событии. В изображении ничего непонятного не происходит, все действующие лица названы, а что они делают, четко видно из происходящего. В этом случае, казалось бы, можно обойтись и вовсе без текста. Но удачно найденная веселая шутка, искрометная ирония или даже назидательная фраза может придать изображению своеобразие, дополнить и украсить зрительный ряд.

Таким образом, закадровый текст может не только выполнять функции поясняющего рассказа, нести информацию, он может усиливать настроение снятой сцены, сгущать напряжения или, наоборот, вносить разрядку, создавать то или иное настроение, усиливать эмоции, содержащиеся в изображении. Иначе говоря, закадровый текст может взаимодействовать с изобразительным рядом самыми разнообразными способами и не следует функции его сводить только к необходимости объяснять то, что не передается самим содержанием кадра.

Иногда интересно порассуждать и по поводу того, что мы видим, даже если происходящее на наших глазах в комментариях как будто не нуждается — все, что происходит, понятно. Но ведь на все у каждого может существовать своя точка зрения, и вот такая авторская точка зрения на происходящее в кадре, выраженная в дикторском комментарии (голос за кадром), может быть интересной.

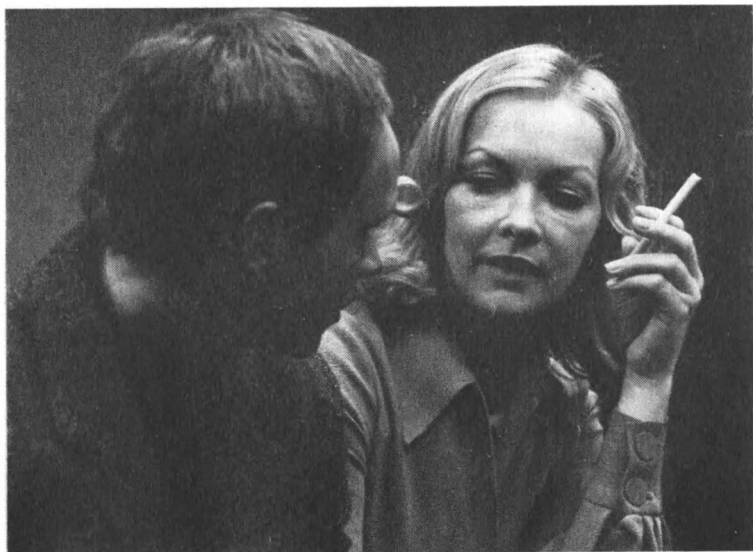
Пример тому — телефильм «Дениска-Денис» (режиссер и оператор М. Голдовская). Фильм снят методом кинонаблюдения и рассказывает о трехлетнем мальчике, его характере и повадках, становлении его личности, о том, как постигает ребенок окружающий его мир. Удачны синхронные съемки — в них ребенок то грустит, то смеется, капризничает, играет, о чем-то спорит, проказничает, мы



Кадры из фильма «Чапаев»: напряженное лицо Анки-пулеметчицы застывшее в ожидании и психическая атака капителей взаимодействуя со звуком, создают предельное напряжение у зрителей



Кадры из телефильма «Дениска-Денис» — трёх-лётний герой постигает окружающий его мир. Фильм снимался методом кинонаблюдения.



Кадр из фильма «С легким паром»



Этот кадр из фильма «Добро пожаловать»
сопровождается звуком сирены «скорой помощи»



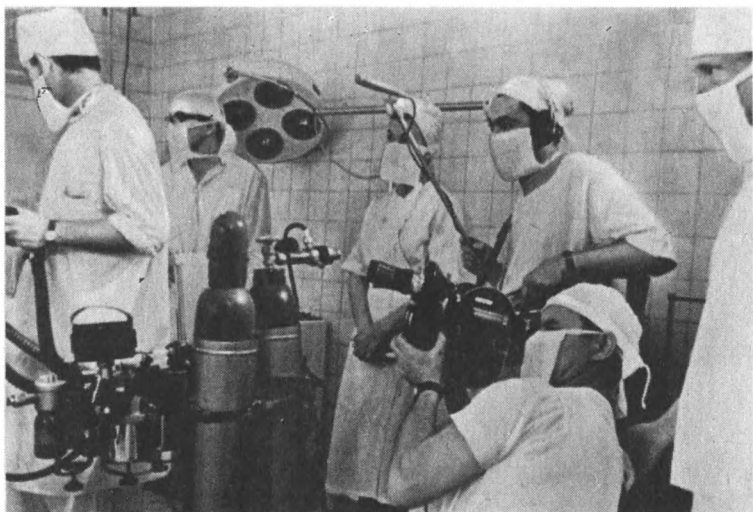
Кадр из фильма «Молчание доктора Ивенса» — атмосфера безмятежности, царящая в салоне самолета подчеркнута развлекательной музыкой



Кадр из фильма «Солярис».
Оранта и ее спутники общаются без слов — телепатически



Встреча в аэропорту г. Джакарты советской киногруппы, снимавшей фильм об Индонезии



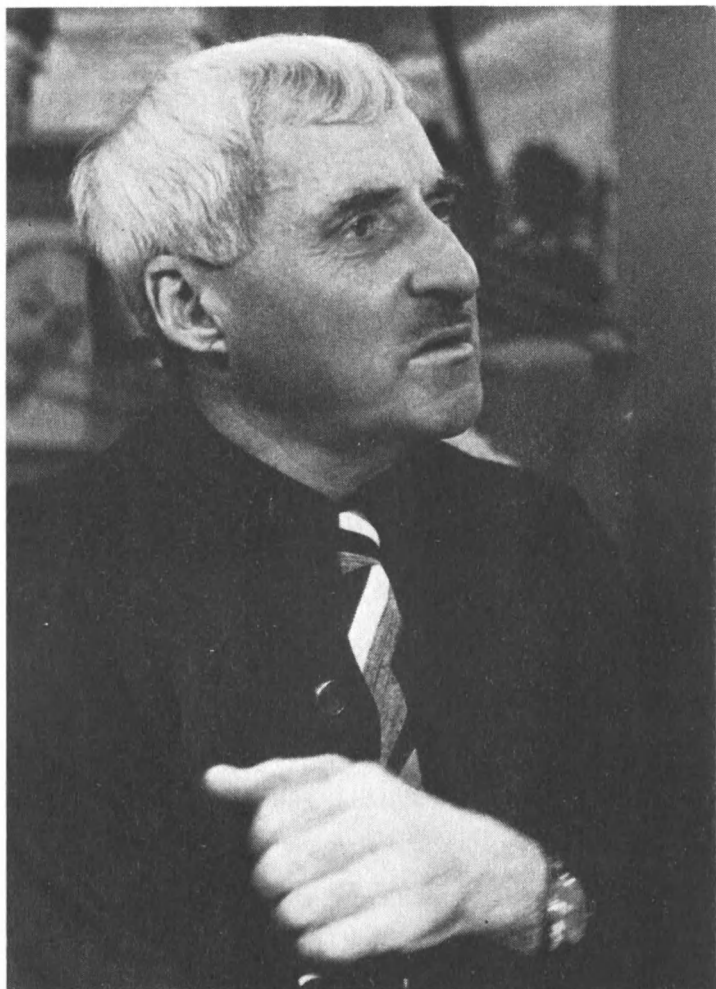
Звуковая съемка в операционной



Интервью в шахте метроостроя



Синхронная съемка на улице.
Рабочий момент прямого интервью



К. Симонов (автор фильма «Чужого горя не бывает») обращается с экрана к зрителям, предлагая рассмотреть, ощутить и осмыслить зло, имя которому — война.
— «Хочу еще раз вслух подумать об этом с экрана!»



Интервью в музее цирка. Съемка производится несинхронной камерой.
Запись звука чередуют со съемкой.
В фильме «Парад-Алле» (реж. И. Гутман) это интервью прозвучало
как закадровый комментарий и воспринимается как синхронное.



Кадр из фильма «Бриллиантовая рука»

слышим, как он рассуждает, философствует... И, казалось бы, все, что происходит на экране, понятно без слов. Но закадровый текст, написанный и прочитанный артистом З. Гердтом, в очень точно найденной манере, с присущим ему остроумием и доброй иронией, не только не раздражает, но придает фильму еще большую прелесть.

ШУМЫ

Этим словом в кино принято характеризовать все звуки, которые не относятся к категории музыкальных и не являются человеческой речью. Понятие «шумы» настолько широко и всеобъемлюще, что правильно было бы характеризовать их как постоянное проявление самой жизни в ее многоголосом и многозвучном выражении. Если в звуковом кино выделяют музыку как элемент, способный передавать высокие человеческие чувства и помыслы, речь как форму проявления мысли и человеческой сущности, способ общения с себе подобными, то в раздел «шумы» входят все звуковые формы проявления живой и неживой природы, голоса братьев наших младших, звуки стихий и т. п., кроме того, источником шума часто является сам человек, вся деятельность которого, все жизненные функции постоянно связаны с различными звучаниями.

В жизни встречается чрезвычайно много разнообразнейших «шумовых» звучаний, и возможность их сочетаний, совмещений, композиций поистине беспредельна. Вот почему, определяя звуковое решение фильма, выбирая звуковые характеристики и их применение в различных сочетаниях, надо очень бережно и очень избирательно относиться к шумовым фактурам.

Звукозрительные образы фильма формируются в значительной степени с помощью шумов. Часто между шумом и музыкой нельзя поставить четких граней. Так, скажем, звучание колокола принято считать шумовой фактурой, но издревле известны музыкальные звоны, и сегодня, например, жители города Каунаса могут слышать целые концерты, исполняемые на колоколах звонницы городского костела. Многие композиторы рассматривают колокола как музыкальные инструменты и в своих произведениях отводят им целые партии.

А птичьи голоса? Пожалуй, знаменитые соловьиные трели завораживают и чаруют не меньше, чем иная му-

зыка или песни. Порой и речевые элементы могут формировать звукозрительные образы, работая как шум. Например, звук ликующей толпы или крики негодования, звук голосов, переходящий в гул, — в нем нельзя разобрать отдельных слов, но четко можно уловить характер, настроение происходящего.

Отдельные слова или части слов, долетающие со стороны, где происходит то или иное событие, — это по сути дела тоже не речь фильма, а шумовые фактуры, назовем их условно «речевые шумы». Многоголосый гомон восточного рынка, в котором сплетаются выкрики и причитания торговцев, покупателей, порой звуки разноязычной речи — очень колоритная звуковая фактура, тоже сочетание шуморечевое. Обычно подобные сочетания относят к разряду шумов, поскольку в них не содержится смысловых законченных фраз.

Снимая звуковой фильм, следует заранее подумать о шумовой атмосфере отдельных эпизодов. Можно, увлекаясь желанием достоверной звукопередачи, пытаться фиксировать все шумы, возникающие по ходу действия. Приведем пример насыщенной шумовой атмосферы: в кадре человек то и дело вскакивающий из-за стола и начинающий быстро шагать по комнате, держа в руках скомканный лист бумаги — начатое и незавершенное письмо. Человек тяжело и громко дышит, пальцы его нервно теребят и рвут бумагу; долго звонит телефон, но человек не берет трубку; слышно, как за стеной соседский мальчик дрессирует щенка. Ситуация вполне жизненная и реальная, но такое обилие звучаний не всегда способно передать характер происходящего, вскрыть драматургическую суть эпизода.

Если снимать такой эпизод синхронно, то вряд ли точная расстановка микрофонов даст что-либо кроме шумовой неразберихи, в которой одни звучания заглушат другие по чисто акустическим законам. Если же подобный эпизод снять на немую и озвучить его методом наложения при перезаписи, все звучания можно будет сбалансировать так, чтобы они не мешали одно другому и воспроизводили достоверно звучащую сцену. Но получили ли бы мы при этом интересный и яркий звукозрительный образ — раскрытие ситуации или характера действующего лица? Увы, многоголосое звучание эпизода, кроме звукозрительной достоверности, ничего не привнесет в сотворение образа фильма. Отсюда следует вывод о том, как важно при выборе шумо-

вых фактур уметь отличать основные, определяющие звучания от второстепенных, обязательные от необязательных шумовых красок. Здесь все зависит от замысла, стиля, жанра и от индивидуального подхода к звукозрительному материалу.

Заметим, что именно потому, что жизнь до отказа насыщена звуками, так трудно бывает отобрать одни шумовые фактуры и отказаться от других. Начинающие кинематографисты чаще всего впадают в ошибку, пытаясь скрупулезно переносить на экран каждое звучание.

Каким принципом следует руководствоваться при выборе шумовых фактур? Буквальное и постоянное совпадение шумов с экранным действием — еще не есть достоверность, и не всегда этим достигается звукозрительная выразительность. Следует отбирать для фильма, для эпизода те звуки, которые работают на его драматургию, создают художественные образы. Излишне громко звучащие шаги, различные шорохи, скрипы, стуки — это ненужные иллюстративные шумы, они часто отвлекают внимание, засоряют звуковой ряд фильма. Звуковую драматургию каждого эпизода следует продумывать заранее даже тогда, когда речь идет только о шумовой атмосфере. От шумов случайных, не работающих ни на сюжетный, ни на эмоциональный смысл эпизода, следует решительно освободиться.

Мы уже говорили о том, что для создания художественных образов в кино необходимо индивидуальное восприятие явлений; это целиком относится и к разговору о выборе шумовых фактур.

«...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?.. 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» *.

Даже звук падающих водяных капель может создавать разное настроение, разное душевное состояние героев. Это может быть звонкая капель, сверкающая искорками весен-

* *Закревский Ю.* Звуковой образ в фильме. М., «Искусство», 1970, с. 44.

него солнца и выражающая радость пробуждающейся природы, а может быть уныло капающая вода из крана, звуки которой навевают скуку и выражают безнадежность, тоску. Звуки дождя, ветра морского прибоя могут быть и ласковые, и безмятежные, и грозные, и сердитые. Все зависит от характера их звучания. Словом, один и тот же звук (шум) может иметь ту или иную окраску, ту или иную выразительную форму. В соответствии с поставленной творческой задачей автор фильма и должен находить определенные оттенки в звучании шумов применительно к данному эпизоду, с учетом звукового решения всего фильма.

ЗАКАДРОВЫЕ И ВНУТРИКАДРОВЫЕ ШУМЫ

Шумы (так же как и музыка) могут носить характер закадровый или внутрикадровый.

Закадровые шумы не связаны прямо с действиями, показываемыми на экране, хотя и соответствуют им, сопровождают их, но источник их возникновения в кадре не виден или не улавливается глазом.

Например, в комнате человек, он в напряженном ожидании, наконец раздается звук подъехавшей к дому и остановившейся автомашины. Она не видна в кадре, но действует, ее звук заставляет человека быстро вскочить и выбежать из комнаты. Через некоторое время звук отъезжающей машины (за кадром) информирует зрителей о том, что человек уехал.

Чтобы закадровые шумы правильно воспринимались, их звучание должно быть очень точным, на нем нужно сконцентрировать внимание, чтобы не получилось, что звучащий за кадром треск сломанной ветки был воспринят как пистолетный выстрел, или наоборот.

Специалисты утверждают, что для большей доходчивости закадровые шумы, если это не противоречит их характеру, должны звучать достаточно долго, а если на них возложена эмоциональная, образная нагрузка, то длительность их звучания должна еще больше возрасти.

Такие шумы, как раскаты грома, пароходные гудки, шум моря, шум леса, пение птиц и т. п., обычно называют фоновыми. Они создают звучание фона, звуковую атмосферу общего плана. В этой атмосфере происходят события, которые в свою очередь могут быть охарактеризованы тоже шумовой краской, но более определенной, точно

совпадающей с изобразительной деталью — источником шума. Это, как правило, крупные или средне-крупные планы. Например, шум паровозного гудка, сопровождающий кадр изображения, в котором крупно показан выхлопной механизм. Внутрикадровые шумы, обычно сопровождающие крупные и средние планы, должны быть абсолютно синхронными с изображением, тогда они убедительны, создают звукозрительную образность и эмоционально воздействуют на зрителя.

НАТУРАЛЬНЫЕ И ИМИТИРУЕМЫЕ ШУМЫ

В художественном кино распространено мнение, что для создания звуковых образов, для получения интересных выразительных звуковых фактур лучше пользоваться не записями натуральных шумов, а их имитацией. Действительно, целый ряд шумов записать на натуре нелегко. Например, звук ветра записать трудно, так как, воздействуя на микрофон, задувания ветра создают искаженное звучание — появляются особые грохочущие звуки, которые приводят к порче любых записей, производимых на натуре в ветреную погоду. Имитировать ветер удастся с помощью специального барабана, состоящего из тонких дощечек. Во время вращения барабана к дощечкам прижимается шелковая лента, которая издает звук, напоминающий завывание ветра. Изменение скорости вращения барабана и степени прижима лент влияет на характер звучания, имитирующего шум ветра.

Любопытно, что для имитации некоторых шумов используют предметы, ничего общего не имеющие ни с реальными источниками звуков, ни со способами их возникновения. Так, в имитации шума морского прибоя вода не принимает участия. Его звучание воспроизводят устройством, которое так и называется — «прибой». Это четырехметровый деревянный короб, напоминающий качели-весы на детских площадках. В короб насыпан горох или дробь. Сверху короб закрыт брезентом.

При наклоне короба его содержимое, пересыпаясь, шуршит, как галька, перекатываемая набегающей на берег волной. Благодаря своей «маневренности» это устройство позволяет очень точно (в смысле синхронности) озвучивать кадры прибоя.

Не участвует вода и в имитации шума дождя. Вращение рукоятки решетчатого барабана со спицами-лопастя-

ми, наполненного кусочками пергамента, передает основу этого шума. К нему нужно иногда добавлять звуковые детали первого плана, например капли, барабнящие по крыше, или поток, бурлящий в водосточной трубе. Для этого может потребоваться и настоящая вода. Рев мощного водопада отлично имитируется двумя паяльными лампами. Грохот и треск льдов, раздвигаемых ледоколом, — перебором пальцев по поверхности детских воздушных шаров.

Существует великое множество самых различных способов имитации шумов, когда не удастся получить качественные записи звучаний натуральных шумов в естественных условиях.

Документалисты и хроникеры, как правило, предпочитают использовать записи шумов, полученные в естественных условиях (звуковой репортаж с места события). Это так называемые живые, или натуральные, шумы. В отличие от имитированных натуральные шумы при условии качественной их записи содержат в себе непередаваемую прелесть первозданности звучания, способствуют более реалистической звуковой выразительности киноэпизода.

КОНТРАПУНКТИЧЕСКОЕ ИСПОЛЬЗОВАНИЕ ШУМОВ

Все, что говорилось о контрапунктическом сочетании звукового и зрительного рядов в главе о музыке, остается справедливым и при шумовом решении того или иного эпизода. Несоответствие шумов зрительному ряду может вызвать или усилить комедийный эффект, и наоборот, — сгустить драматизм сцены.

С помощью звуков во многих фильмах передаются чувства, настроения людей. Тикающие часы, звук идущего поезда, капающая вода могут передать ожидание, нетерпение, уныние; звук грозы — душевные переживания. Крупные планы актеров, сопровождаемые теми или иными закадровыми шумами, оттеняющими внутреннее состояние героя, делают эпизод более выразительным и ярким. Скрытые от глаз эмоции передаются и усиливаются звуком.

Контрапунктическое использование шумов чаще всего связано с ассоциативным восприятием их звучания. Например, представим себе такой эпизод: в уютной квартире встречаются друзья-однополчане, множество дней шагавшие вместе по военным нелегким дорогам. Много лет про-

шло с тех пор, как отгремела война. В конце войны судьба разлучила их, и жизнь каждого сложилась по-разному. Они ничего не знали друг о друге и вот неожиданно-негаданно встретились. Встреча и радостна и немного тревожна для всех. Идут оживленные расспросы, рассказы..

И вдруг с улицы доносится злобный лай собаки. Один из друзей вздрогнул и изменился в лице, он перестал слышать рассказы товарищей, отключившись буквально на полуслове... В кадре его лицо и крупно глаза, а в звуке уже не слышно голосов присутствующих, звучит только лай собаки... Звуки нарастают и изменяются. Теперь это уже лает не одна, а несколько собак, их сопровождают звуки выстрелов, гортанные выкрики немецких слов, топот кованых солдатских сапог. Эти звуки непричастны к обстановке мирной комнаты, их не слышат собеседники, их слышит только тот, в ком собачий лай вызвал ассоциативный ряд воспоминаний.

Звуки, передающие атмосферу немецкого концлагеря, сопровождающие крупный план (одни глаза) человека, сами рассказали о его судьбе.

Эпизод в таком звукозрительном решении приобрел бóльшую эмоциональность и художественную выразительность, чем этого было бы достичь простым рассказом о пережитом. Несовпадение зрительного и звукового рядов вместе с использованием ассоциативных звучаний создает в этом эпизоде особый эмоциональный настрой. Кроме того, здесь переключение человеческого внимания с внешних обстоятельств на внутренние ощущения передано с помощью вытеснения одного звука другим. Голос рассказчика вытеснили звуки, вызванные воспоминанием о концлагере.

Шумы как звуковой компонент весьма успешно могут применяться в комедийных ситуациях; их разнообразие и способность содействовать самым неожиданным перевоплощениям усиливают их роль и делают незаменимыми красками кинокомедии. Звуковой подтекст, утрирование, звуковая гипербола — все это прекрасно выполняют в комедии шумовые элементы.

Пытаясь применить в своем фильме звуковой контрапункт и ассоциативное использование звуков, помните, что только тогда, когда зритель способен в своем представлении связать звук с его источником, звук может стать самостоятельным образом, тогда он в отрыве от видимого источника, во взаимодействии с другим изображением может

создать ассоциативный зрительный ряд. Когда же речь идет о звуке неизвестном или малоизвестном, то без показа предмета, издающего этот звук, он будет непонятен зрителю. В этом случае никакое ассоциативное восприятие невозможно.

Проиллюстрируем это примером: звук первого советского спутника Земли имеет характерно звучащие позывные «пи-пи-пи». Сейчас эти звуки хорошо известны каждому. Многие игрушки, сувениры и даже аттракционы воспроизводят этот звук, ставший определенным символом. И если бы мы захотели использовать контрапунктически этот звук, сопровождая им, скажем, просто звездное небо, зритель сразу домыслил бы сам: где-то там, в звездной дали летает советский спутник — символ высоких и благородных устремлений нашей науки, символ XX века. Раньше же, когда о спутнике еще мало кто имел представление, такой звукозрительный ряд вызвал бы лишь недоумение.

Шумы, вводимые в киноэпизод, могут выполнять разные функции и даже несколько функций одновременно. Вот в качестве примера простая сценка, в которой звук не только иллюстрирует движение, но одновременно становится элементом драматургии. Вплетенный в диалог шум поезда создает напряжение и приобретает действенную силу. Представим себе вагон. Два человека, сидящие 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, оба сразу поняли бессмысленность пререканий. Только откуда-то издали донесся насмешливый гудок паровоза, и снова исподволь, тихонько побежали колеса.

Часто в художественных фильмах движение поезда, самолета, парохода, автомобиля создается при помощи рир-проекции и покачивающегося макета (это может быть часть паровоза, самолета или внутренняя часть купе пассажирского поезда, в котором разыгрывается нужная сцена). Сопровождение снятых таким способом кадров звуками соответствующих шумов полностью создает иллюзию реально движущегося транспорта. Шум может создать впечатление движения даже тогда, когда зрительный ряд содержит статичные планы поезда, трамвая, автомобиля. Это свойство шумов используют, озвучивая мульт-

фильмы и когда создаются рассказы, иллюстрируемые не кинокадрами, а фотографиями, связанными с переездами или перелетами действующих лиц.

В документальном фильме «Поезд в революцию» (режиссер Д. Фирсова, звукооператор К. Никитин) обильно использованы пейзажи, панорамные планы, снятые с движения. Поезд не виден, видны лишь проносящиеся мимо поля, перелески, станционные здания. Фильм рассказывает о множестве переездов, которые вынужден был совершать Владимир Ильич Ленин в предреволюционный период своей деятельности, когда ему приходилось скрываться от царской полиции. И поэтому через весь фильм как своеобразный лейтмотив проходит звук идущего поезда. Он то затихает, то усиливается, характер его меняется в зависимости от происходящих в кадре событий, от времени и места действия. Шум поезда несет здесь эмоциональную и смысловую нагрузку.

Шумы одного и того же рода могут быть бодрящими или раздражающими, тревожными или успокаивающими. Обыкновенный перестук колес в одном случае может подгонять действие, сообщая ему стремительность, ощущение радостного нетерпения; в другом случае такой же перестук способен создать монотонность, усталость, безнадежность. Многое зависит не только от фактуры и ритма звучания, но и от протяженности его во времени.

Часто продолжительность шума может не совпадать с продолжительностью показа на экране предмета его вызывающего. Например, однообразный и одноплановый шум ткацкого станка или ротационной машины, сопровождающий длинный план с изображением таких машин, в котором может идти подробный рассказ о работе предприятия, его людях, перспективах и т. п., не следует давать на всем протяжении разговора, так как длительно звучащий монотонный шум вызывает утомление и невольное раздражение, это может снизить интерес к говорящему.

Если же в задачу фильма входит охарактеризовать сложные условия труда людей, работающих на таких машинах, или продемонстрировать определенную специфику работы механизмов, тогда дело другое.

Если же нужно передать лишь характер звуковой атмосферы, лучше дать прозвучать шумам в самом начале разговора, а затем незаметно перейти на паузу или музыку. Из этих соображений, а не только ради чистоты зву-

чания синхронные записи людей, работающих у станка, лучше производить либо на достаточном расстоянии от машин, либо при выключенных механизмах.

Начать рассказ можно с синхронных слов человека, стоящего у машины, а затем продолжать за кадром, то есть в кадре человек работает и все механизмы в действии, а его речь звучит (за кадром), комментируя все происходящее.

Фактура шума, тонально-ритмический его рисунок создают образность звучания. Даже звук шагов, простое шлепанье туфель может быть заботливым и ласковым или беспокойным и настороженным. Многое зависит от того, как совмещается звуковая ткань с изобразительной. В поисках таких совмещений из звуковых образов рождаются звукозрительные образы, а они вызывают новые чувства и новые мысли.

Впрочем, иногда совершенно неожиданные результаты получают не только от совмещения звуковых фактур с тем или иным изображением, но и от сопоставления со звуками предшествующими или последующими. Например, врывающийся в тишину звук телефонного звонка может вызвать эмоциональный эффект, подобный звуку выстрела, и наоборот, — выстрел, прозвучавший в толпе среди шумной улицы, может не привлечь к себе внимания и даже остаться незамеченным. Чтобы придать тому или иному шумовому эффекту значение, следует на нем сделать акцент, для чего необходимо уровень всех других звучаний снизить так, чтобы нужный нам звук был отчетливо услышан.

Если имеется два эпизода, первый из которых завершается звуком идущего трактора, а второй начинается звуком идущего поезда, и есть желание сделать переход от одного сюжета к другому так, чтобы четче ощущалась смена места и действия, следует немного пригасить звучание шумов в конце первого эпизода (шумы уходят), начинать же следующий эпизод лучше громкими (врывающимися) шумами, если, разумеется, это не противоречит смыслу происходящего на экране и ходу повествования. Можно, наоборот, акцент сделать на громко обрывающемся шуме в первом эпизоде, а во втором — постепенно вводить нарастающий шум.

В свое время, экспериментируя в области монтажных сопоставлений снятого немного изобразительного материала, режиссер Л. Кулешов обнаружил, что при разных мон-

тажных столкновениях материала появляются разные ассоциации, рождаются новые образы. Этот так называемый «эффект Кулешова» справедлив и тогда, когда мы имеем дело с образами звукозрительными и звуковыми. Монтируя звуковой ряд, в частности шумы, и совмещая его с изображением, можно неоднократно в этом убедиться.

ЗВУКОВОЕ РЕШЕНИЕ ФИЛЬМОВ РАЗЛИЧНЫХ ЖАНРОВ

Жанр фильма определяет его звуковое решение. Принято различать художественное, документальное и мультипликационное кино. В каждом из них существуют те или иные жанры, определенные принципы построения сюжета, звукозрительного ряда.

Если обратиться к истории, можно заключить, что каждый период развития кинематографа характеризуется своей системой жанров. В силу исторической необходимости на разных стадиях развития кино появляются и развиваются те жанры, которые практически осуществимы.

«Жанр является своеобразным барометром: эволюционируя, он отражает изменения в духовной жизни общества» *. Несомненно, что и материальные условия общества, состояние экономики, техники также обуславливают появление и господство того или иного жанра. Простейшие, так называемые «низкие» жанры раннего кинематографа соответствовали тем возможностям, которыми располагала кинотехника тех лет. Главными жанрами тогда были: мелодрама, комедия и авантюрный фильм. «Именно в этих жанрах экран учился воспроизводить жизнь как движение (авантюрный фильм, комические) и как переживание (мелодрама)» **. В этих близких по мироощущению жанрах «коренные свойства экранного действия раскрывались в соединении натуры и игры. Звуковые образы в их развитии не имели решающего значения.

Такие жанры, как лирика, драма, эпос, где было необходимо звуковое решение образов, стали возможны и получили распространение лишь в звуковых фильмах. Так развитие жанров стимулировало развитие новых технических средств и творческих приемов, а стало быть, развитие самого киноискусства.

* Фрейлих С. Сквозь призму жанра.— «Искусство кино», 1972, № 1, с. 105.

** Там же, с. 104.

В 1910 г. писатель Карел Чапек писал: «Вооруженный всеми техническими средствами, полный веры в собственную свободу и всемогущество, кинематограф ожидает своего гения. Скоро... мы станем свидетелями невиданных чудес новой магии переступающей все физические законы. Мы познаем новую, небывалую комедийность, в распоряжении которой окажутся самые невероятные трюки... Возникнет совершенно новый вид гротеска — эксцентрический звуковой гротеск. Нам еще доведется услышать, как стонут сорванные розы, как поют камни. Лошади будут произносить проповеди, а голоса людей обретут прекрасную мелодичность флейты. Чего тут только нельзя сделать?!» *.

Но многие критики и теоретики кино тогда еще не видели перспектив развития кинематографа, как большого искусства. С. Эйзенштейн пытался противопоставить им свое понимание огромных возможностей, которыми располагает кино; он выдвинул сначала идею «интеллектуального кино», а затем не менее важную идею «эмоционального сценария». Таким образом он пришел к реализации основной проблемы: «воплощения в единстве интеллектуального и эмоционального начал средствами развитого звукозрительного кино» **.

Новые технические средства открывали опытнейшим мастерам экрана новые возможности, позволяли им найти новые творческие позиции. Эти новые позиции в выборе художественных выразительных средств, по существу, означали новый подход ко всей системе воплощения идеи произведения, более глубокому раскрытию психологии действующих лиц, к более тонкой передаче художественного замысла.

ВЗАИОПРОНИКНОВЕНИЕ ЖАНРОВ

Взаимопроникновение и взаимодействие жанров раннего кинематографа отмечалось многими теоретиками. В последние годы наблюдается взаимопроникновение не только жанров, но и видов киноискусства. Во взаимодействии кино художественного и кино документального рождается оптимальная выразительность и новые формы ком-

* Чапек К. Об искусстве. Л., «Искусство», 1969, с. 117.

** Фрейлих С. Сквозь призму жанра.— «Искусство кино», 1972, № 1, с. 104.

позиции фильма; заимствуются методы ведения съемок, принципы построения звукозрительного ряда.

Многие ведущие режиссеры художественного кино в своих картинах часто обращаются к исторической хронике, используют кинодокументы, ведут съемки методом кинопублицистики. Документалисты же создают порой ленты такой художественной выразительности, что их по праву приравнивают к лучшим произведениям игрового кино, таковы, например, документальные фильмы Р. Кармена «Нефтяники Каспия», «Трагедия Чили», «Сердце Корвалана».

Сейчас все чаще авторы игрового фильма заимствуют у документального кино не только кадры кинохроники, снятые в разные времена, но практикуют во время съемок методы и приемы документалистов; да это и закономерно, в особенности когда в центре внимания постановщика фильма человек — наш современник.

Окружающая жизнь — события сегодняшнего дня или недавнего прошлого — никак не может быть показана точнее и достовернее, чем в документальной ленте.

Художественный фильм «Память» (режиссер Г. Чухрай) снят в документальных традициях, он построен на синхронных интервью, взятых журналистом у случайных прохожих. В «Обыкновенном фашизме» М. Ромма найдена необычайная выразительность благодаря документальной конкретности кадров и глубине их художественного обобщения.

В игровых, научно-популярных и документальных фильмах часто используется мультипликация. Известны случаи, когда и в мультфильмы привлекались кадры кинохроники. Например, в фильме «Аве Мария» режиссера И. Иванова-Вано.

А выходящий под редакцией С. Михалкова Всесоюзный сатирический киножурнал «Фитиль» составлен из сюжетов, которые снимают на разных студиях разные операторы с использованием разных выразительных средств.

В киножурнале «Фитиль», по существу, представлены все виды кино — художественное, документальное и мультипликационное. И, пожалуй, трудно сказать, какое из них, пользуясь языком сатиры, более убедительно вскрывает недостатки.

Безгранично разнообразие жанров, воплощаемых средствами художественного игрового кино. Сказка, водевиль,

комедия, драма, кинороман, эпопея — от скромного кино-этюда до эпических произведений огромного общественно-политического звучания — таков диапазон художественного экрана сегодня.

Звуковое решение любого фильма возникает из композиционного взаимодействия звуковых составляющих (речь, музыка, шумы) с зрительными образами. В художественном кино имеются особые условия построения звукозрительного ряда. Задуманные звукозрительные образы художественного фильма воплощаются на экране в строгом соответствии со сценарием и режиссерской разработкой отдельных сцен.

Это достигается в результате совместных усилий огромного числа людей, и в первую очередь участников творческой группы, возглавляемой режиссером — художественным руководителем фильма, объединяющим все работы по его постановке.

Кто-то удачно заметил, что режиссер фильма подобен дирижеру оркестра, он соединяет звучание всех инструментов и создает мелодическую ткань, а партитуру ему заменяет сценарий. И действительно, в соответствии со сценарием режиссер как бы синтезирует художественные образы кинопроизведения: изучает жанровые особенности отдельных эпизодов, находит необходимые краски для отображения исторической эпохи, социальной среды, индивидуальные черты характеров действующих лиц. Изобразительное решение темы ведется совместно с оператором и художником, звуковое — с композитором и звукооператором.

Звук в фильме должен быть не иллюстрацией, а средством созидания, средством воплощения в кинообразах идей и чувств автора. Если не думать о звуке заранее, точнее не задумывать основы звукового решения еще в литературном сценарии, это приведет к тому, что звук фильма не приобретет драматургических свойств, а станет лишь простым дополнением происходящего на экране. Этими недостатками страдали звуковые решения многих фильмов на заре звукового периода киноискусства.

Кинофильм «Клятва» (режиссер А. Усольцев) — первый звуковой фильм, снятый в Узбекистане в 1937 г. В нем уже были попытки передать драматургию звуковыми средствами. С первых же кадров возникает вопль, отчаянный вопль-плач старой узбечки, дочь которой первой посмела снять паранджу. Этот звук вводит зрителя в атмо-

сферу жестокой борьбы между старой и новой жизнью, в атмосферу волнений, связанных с первыми декретами Советской власти. Декрет о земле, вызвавший безграничную радость и счастье большинства, вызвал ожесточенную реакцию баев, местных землевладельцев. В республике происходили классовые столкновения не без кровопролитий и человеческих жертв.

Технические средства звукозаписи в те годы были далеки от совершенства. Работа актеров в звуковом кино требовала специальной подготовки, однако, несмотря на трудности, в фильме явно обозначены первые попытки звукозрительного решения.

Звуковые приемы еще примитивны, тем не менее есть очень хорошо и убедительно сделанные синхронные эпизоды, драматургия которых построена на использовании звукового образа. Когда в кадре обезумевший от счастья старый узбек бросается на землю, обнимает и целует ее, зарывает в нее лицо, слезы, смех и многократно выкрикиваемое им слово «земля! земля!» придают эпизоду подлинную взволнованность и убеждающую силу художественного образа. Использовано много закадровых фоновых шумов и реплик, они хотя и несинхронны, но создают характерную звуковую атмосферу.

Несмотря на присутствие отдельных синхронных эпизодов, в картине применены титры и голос за кадром, поясняющий события.

И хотя многие кинолюбители сегодня оснащены технически и творчески несравненно лучше, для них этот фильм может представить интерес, ибо в нем явно заметна изобретательность автора, желание максимально использовать звуковую палитру, несмотря на очень скудные средства, которыми располагало в те годы профессиональное звуковое кино.

В зависимости от жанра фильма, от творческой манеры режиссера-постановщика в фильме могут доминировать диалоги или музыка, документальный репортаж или фантастические звучания. Преобладание внутрикадровых (мотивированных событиями кадра) или закадровых обобщающих звучаний также диктуется замыслом и жанром фильма.

Кинорассказ о жизни выдающегося музыканта — пианиста или вокалиста — может вестись не в жанре музыкального фильма-концерта с большим количеством музыкальных номеров, соединенных сюжетно, а в бытовой

манере, с целью показать известного человека в обстановке повседневной обыденной жизни, с ее заботами, трудностями, радостями. В таком варианте правомочно присутствие в звуке фильма большого количества жизненных бытовых деталей, внутрикадровых шумов и реплик.

Желая раскрыть внутренний мир художника, прикоснуться к процессу его творчества, следует, очевидно, прибегнуть к иному осмыслению и раскрытию образа, найти более сложные звуковые формы, передающие мысли, чувства человека. Это можно сделать через хорошо подобранную или специально сочиненную музыку. Интересным звукозрительным рядом можно подчеркнуть творческое своеобразие, особые черты характера и проявление индивидуальности героев.

Фильм о композиторе, например, может быть пронизан авторской музыкой, которая, очевидно, должна подбираться с учетом исторических и биографических подробностей в соответствии с тем, как говорится об этом в сценарии.

Многое в выборе художественных средств, в построении и реализации материала определяется не только жанром кинопроизведения. Не менее важным обстоятельством, определяющим конструкцию фильма, выбор его звукового решения и другие творческие замыслы, является аудитория, на которую рассчитывается фильм.

Добрые фильмы о природе и о животных — это фильмы, аудитория которых безгранична, и все же язык фильма, если он рассчитан на детскую аудиторию, должен быть иным: и зрительный и звуковой ряды должны соответствовать особенностям детского восприятия.

Текст, музыка и шумы в детских фильмах обычно имеют более иллюстративный характер. В дикторском комментирующем тексте детского фильма не возбраняется повторить словами то, что происходит на экране, и тем самым подчеркнуть положительные или отрицательные стороны происходящего, помочь маленьким зрителям лучше разобраться в увиденном, понять кинорассказ.

Например, в кадре маленький мальчик, сидя за обеденным столом, капризничает, отказывается есть суп, крошит хлеб ради забавы и т. п. Зрителю все видно, однако назидательная фраза, подчеркивающая плохое поведение малыша, только усилит впечатление от увиденного. «Смотрите, как Петя плохо ест», — говорит голос за кадром. «Ну, а это уж совсем некрасиво! Вы видите, наш

Петя не умеет обращаться с хлебом, да ведь даже цыпленок, и тот лучше справляется с ним» — такой текст для детской аудитории не будет лишним, наоборот, он привлечет внимание маленьких зрителей к тому, что происходит на экране, и вызовет правильную реакцию осуждения, даже если эпизод носит комедийный характер. Если такой эпизод показывать без сопровождающего текста, ребята могут упустить эти подробности, не воспринять их как плохое поведение и даже, наоборот, кое-кому такие манеры могут показаться достойными подражания.

Короткометражная лента «Мой папа Айболит» (студия «Беларусьфильм») рассчитан на детскую аудиторию. Это рассказ о добром человеке — ветеринарном враче и его маленьком сыне, который сопровождает его в поездках к пациентам. Фильм сделан в своеобразной манере и интересно решен в звуке. Сначала фильм воспринимается так, как будто рассказ ведется от лица телят, коров, кур и других представителей животного мира. На экране крупно — голова телочки, она внимательно смотрит в объектив, медленно двигает челюстями. А в фонограмме звучит голос, он такой низкий и медленный, так похож на мычание, что воспринимается как голос самой телочки, которая сообщает: «Это фильм о том, какой есть добрый человек на свете, и этот человек Петин папа, он хороший доктор...»

С первых же кадров добрая и доверительная атмосфера, теплая беседа со зрителем. Затем идут кадры, показывающие домашних животных. Звучит песня простая и незатейливая — в ней говорится о добром человеке, который хорошо относится к животным. В чистую мелодическую ткань музыки вливаются звуки птичьих голосов, и все та же попытка имитировать произношение отдельных слов голосами животных. И снова звучит песня, в ней поется о том, что не надо бояться докторов, о том, как полезен их труд. В эпизоде, когда больной лошади делают укол, закадровый голос как бы от ее имени ведет доверительный разговор со стоящим поблизости мальчиком.

Озвучение фильма, подобного этому, легко можно осуществить, не имея сложной синхронной аппаратуры. Достаточно подобрать подходящую песню, интересных исполнителей и совместить фонограмму со снятым изображением так, чтобы получилось занимательно. Это вполне по плечу начинающим кинолюбителям. А детская аудитория с восторгом встретит подобную киноисторию.

ФИЛЬМЫ КОМЕДИЙНОГО ЖАНРА

К этому жанру относятся кинопроизведения, отличительной особенностью которых является изображение характеров и ситуаций, вызывающих смех зрителей. Комедия имеет много жанровых различий, характеризующихся эмоциональной окраской комизма (лирическая, сатирическая) и степенью условности сюжета и образа (киноводевиль, эксцентрическая или фантастическая комедия).

Первая комедия, сделанная Люмьером в 1895 году, — «Политый поливальщик» — представляла собой серию юмористических картинок. Эти первые «комические» (как называли в те времена фильмы этого жанра) создавались по образу комических номеров, исполнявшихся в цирке, варьете, кабаре и т. п.

Жанровой особенностью американской школы комедийного киноискусства являлись трюки, основанные на приемах абсурдного юмора. Знаменитые актеры американской кинокомедии — Б. Китон, Г. Ллойд, Ч. Чаплин — преуспевали в этом жанре.

Французские «комические» строились главным образом на комизме движений: головоломные прыжки и падения, потасовки, погони, преследования и т. п., в которых использовались трюковые эффекты ускоренной и замедленной съемки, съемка с заменой персонажа, обратная съемка, прием «стоп» и др. Демонстрировались эти ленты под быструю музыку с резкими переходами и бравурными пассажами. Фильмы с участием французского комедийного актера М. Линдера являются высшим достижением комической школы немого кино.

Актеры и акробаты, пришедшие из цирков и мюзикхоллов, принесли в кино свои выразительные средства, свои традиции. Источником комизма в первых «комических» были эксцентрика и клоунада. Эта особенность жанра объясняется особыми условиями, в которых он возник, ведь ярмарочные, цирковые и балаганные актеры, выступая среди многолюдной толпы, не имея средств для усиления звука своего голоса, предпочитали искусство пантомимы. Жест и мимика, гримасы и прыжки — все это было доступно большим массам зрителей, собиравшихся на открытых площадках ярмарок или в других местах во время народных празднеств. Голоса актеров в условиях таких массовых сборищ все равно не были бы слышны.

Немое кино восприняло жанр пантомимы как более доступный и распространило его на первые «комические» ленты.

В 30-е годы с приходом звука кино все больше стало показывать жизнь в формах самой жизни и искусство пантомимы утратило свою роль.

В мировом кино только Ч. Чаплин продолжал оставаться ярким его приверженцем и защитником. В своих фильмах он категорически отказывался от использования звучащего слова. Музыку же считал настолько значительным и важным звуковым компонентом, что не прибегал к использованию уже имеющейся, написанной кем-то музыки и никому не поручал ее сочинение. Обычно музыку к своим фильмам Ч. Чаплин создавал сам. И уже в преклонном возрасте он вернулся к своим первым немым фильмам, чтобы вдохнуть в них новую, звучащую душу. В последние годы он работал над созданием музыки к фильму «Малыш» — одной из своих первых немых лент.

В звуковом решении комедийного фильма возможно применение таких приемов, как звуковой шарж и гротеск, звуковая метафора, изменение тембра и скорости речи отдельных героев комедии, что может дополнить или усилить специфику образов. Звуковые эффекты, звуковая экцентрика, прямое и контрапунктическое использование звука здесь могут очень убедительно подчеркнуть комедийность ситуаций.

Особенно успешно в комедийных фильмах используется музыка.

Советские комедии раннего периода — «Веселые ребята», «Волга-Волга», «Цирк» режиссера Г. Александрова; «Богатая невеста», «Трактористы», «Свинарка и пастух» И. Пырьева — а также более поздние — «Карнавальная ночь», «Старики-разбойники», «С легким паром», «Служебный роман» Э. Рязанова; «Бриллиантовая рука», «Кавказская пленница», «Операция «Ы», «Двенадцать стульев» Л. Гайдая и др. — отличаются общественной активностью, оптимизмом, высокими нравственными идеалами.

Положительные герои этих комедий рождены самой жизнью, народной традицией. Они близки героям фольклора, народным весельчакам, борцам за справедливость, им присущи шутки, песни, пословицы, поговорки, частушки.

И. Пырьев одним из первых советских кинорежиссеров начал работать в жанре музыкальной комедии. Его фильм «Богатая невеста» вначале был задуман и написан как обычная комедия, включение музыки и песни как выразительных элементов для раскрытия образов в ней не предусматривалось.

Но вскоре после начала съемок Пырьев переделал всю художественную структуру, ввел в фильм широкий поток музыки и песен. Постигание нового жанра осложнялось недостаточной музыкальной подготовкой режиссера. Причем это был его первый опыт и он начинался с преодоления больших трудностей: то выбранная режиссером украинская песня «не укладывалась» в метраж, то не подходили уже разработанные в режиссерском сценарии мизансцены.

Уже начав снимать, Пырьев почувствовал, что фильм без звучания в нем украинских песен невозможен, он потребовал, чтобы они были включены и обусловлены в сценарии.

И в конце концов фильм «Богатая невеста» вышел на экран как музыкальная комедия, насыщенная украинскими мелодиями и песнями, и имел большой успех у зрителей.

Комедийному жанру больше, чем какому-либо другому, присуща условность, предельная образность, гротеск, эксцентрика, сгущение красок. Во многих сценах действия героев могут быть переданы в форме пантомимы (вспомните знаменитые комедии Чаплина, а также первые отечественные ленты: «Праздник святого Йоргена» и др.).

Конечно, живо и остроумно построенный диалог не только не нарушит очарование комедийной ситуации, но и усилит ее. Достаточно вспомнить такие комедии, как «Скандал в Клошмерле», «Волга-Волга», «Карнавальная ночь», «Бриллиантовая рука», «Кавказская пленница».

Однако с уверенностью можно сказать, что хорошо продуманная пантомима, передающая комедийный сюжет в сопровождении веселой, хорошо подобранной музыки или комментария, может доставить удовольствие зрителям. Так, без особых трудностей и хлопот по изысканию сложного звукового решения авторы фильма могут достичь немалых успехов. К такой форме звукового решения особенно часто прибегают кинолюбители, обладающие хорошим чувством юмора, но... не имеющие необходимой тех-

нической базы, которая позволила бы им снимать фильмы, содержащие более сложные звуковые элементы.

Итак, простейший случай звукового решения комедийного фильма — немая съемка с последующим озвучением, съемка под фонограмму. Все действия — репризы, этюды, комические сценки — разыгрываются действующими лицами во время съемки без слов, с максимально выразительной мимикой. Логично предположить, что самодельным актерам легче будут удаваться этюды мимические, не связанные с текстом диалогов или с репликами.

Достаточно создать отчетливую комедийную ситуацию, как все станет понятным без лишних слов. Основные персонажи могут подобно артистам балета, разговаривать языком пантомимы. Снимать такие сцены можно, разумеется, несинхронной камерой, а звук записывать отдельно. Кроме музыки или шумов в данном случае очень уместны и органичны закадровые реплики и комментарий происходящего. При съемках такого рода сцен важно правильно выбрать темп и ритм движений действующих лиц.

Для создания необходимого настроения и определенного темпо-ритмического рисунка съемку их удобнее проводить под заранее подготовленную для этой цели фонограмму. Это может быть запись музыки, шумов или голоса, который за кадром ведет всю сцену. Перед записью такой фонограммы предварительно уточняют ее ритмический размер и общую протяженность в соответствии с задуманной сценой.

В процессе звукового решения музыкальных и особенно комедийных фильмов уместно воспользоваться и таким приемом, как исполнение всевозможных песенок и куплетов не поющими, а лишь имитирующими пение актерами под готовые записи. Кстати, телевизионная передача «Кабачок 13 стульев» весьма успешно практикует этот прием, превращая его даже в трюк. В одной из передач смеха ради артист Б. Рунге, исполняющий роль пана профессора, «пел» голосом французской певицы.

Весьма удачно выполнено тонирование в сочетании с озвучением и съемкой под фонограмму в лирической кинокомедии «С легким паром, или Ирония судьбы» (режиссер Э. Рязанов, композитор М. Таривердиев, звукооператор Ю. Рабинович).

Талантливую игру польской актрисы Барбары Брыльской, исполняющей главную роль, дополняет не менее талантливое тонирование всех речевых эпизодов актрисой В. Талызиной, а исполнение песен под гитару — певицей А. Пугачевой и гитаристом С. Никитиным. Последний не только аккомпанирует на гитаре, но и поет за исполнителя главной мужской роли А. Мягкова. В исполнении С. Никитина звучат также песни за кадром.

Заметим, что прием игры под заранее записанную фонограмму применялся в кино давно. Так снимались, например, многие эпизоды в известной кинокомедии режиссера Г. Александрова «Веселые ребята» (музыка И. Дунаевского). Первый проход пастуха Кости (артист Л. Утесов) с многочисленным стадом сопровождается звуками веселого марша, мычанием и блеянием скота. Звучит знаменитая, ставшая очень популярной песня Кости «Легко на сердце от песни веселой». В звуки этой мелодической жизнеутверждающей песни вплетаются, ритмически точно с ней согласуясь, свистящие звуки пастушеского кнута, которым Костя время от времени с особым щегольством лихо подбадривает свое стадо. Затем на деревянном мостике Костя прыгает в такт с исполняемой на ксилофоне музыкой марша. (Этого можно достичь либо съемкой под фонограмму, либо озвучением немого эпизода.)

Особо интересен по звуку эпизод этого фильма, в котором Костя проводит «переключку» своих четвероногих питомцев. Животных пастух вызывает по кличке. В ответ на его вызов коровы и овцы поочередно откликаются мычанием или блеянием. «Графиня!» — кричит Костя и в ответ в окне появляется голова мычащей коровы. Монтаж звука и изображения выполнен так искусно, с такой музыкальностью и чувством юмора, что эта сценка никого из зрителей не оставляет равнодушным.

В комедии «Добро пожаловать, или Посторонним вход воспрещен» (режиссер Э. Климов) есть смешная сатирическая сценка с лагерным врачом, роль которого исполняет артистка Л. Смирнова. Комизм и ирония усиливаются здесь звуковым решением. Бездушное, формальное отношение врача к своей работе, ее безразличное и чиновничье выполнение предписаний хорошо подчеркиваются игрой актрисы, ее голосом и интонациями. Разоблачительная интонация достигает своего апогея, когда в кадре широко раскрытый рот блюстительницы «медицинского

порядка» вместо привычного начальственного гласа вдруг извергает густой и одновременно подчеркнуто резкий, особенно неприятный звук сирены «скорой помощи», которая появляется в следующих кадрах. Эта режиссерская находка выполнена в виде необычного звукозрительного перехода и смещения звука относительно изображения. Сдвиг перехода звукового по отношению к переходу изобразительному — прием не новый, но почти всегда вызывающий различные реакции. В данном случае он вызывает комедийно-сатирический эффект.

В музыкальной комедии «Бриллиантовая рука» (режиссер Л. Гайдай, композитор А. Зацепин) главную роль бухгалтера Семена Семеныча исполняет известный цирковой артист Юрий Никулин. Удивительно тонкое владение искусством пантомимы привнесло в образы его киногероев редкую индивидуальность, сделало его популярным и любимым киноартистом. В фильме «Бриллиантовая рука» ему в равной степени удаются лирические и трагикомические сцены, песни и музыкальная пантомима, шуточные и серьезные мизансцены.

В фильме много интересных эпизодов, драматургия которых строится на контрастах и осуществляется своеобразными звукозрительными приемами. Так, например, интересно придуман звуковой переход от эпизода в гостинице (в тот момент, когда жена Семена Семеныча с ужасом обнаруживает у него пистолет) к эпизоду в ресторане, который начинается «выстрелом» открываемой бутылки шампанского. Смонтированы эти эпизоды так, что возникает захватывающая трагикомическая ситуация. Дрожащая рука напуганной и растерянной женщины сжимает пистолет — создается определенное эмоциональное напряжение и вдруг... тишину взрывает звук выстрела. В первый момент этот звук воспринимается как роковой выстрел из пистолета, но зритель еще не успевает сообразить, что происходит, как сразу следует комедийная разрядка — в кадре только что «выстрелившая» пенящаяся бутылка шампанского, а вокруг веселая компания. Зрителю ясно, что ничего страшного не произошло.

Напряжение эпизода создается точно найденным соотношением звукового и зрительного ряда. Прозвучи выстрел немного раньше или немного позже — эффекта не получилось бы.

В этом фильме, насыщенном шутками, песнями, юмором, есть целый ряд интересных звуковых и звукозри-

тельных находок. Опасное и смешное в фильме соседствует постоянно, этим и создается трагикомичность ситуаций, в которых находятся герои. Например, в сцене загородного кафе, где Ю. Никулин исполняет с эстрады пародийные куплеты. В тот момент, когда угроза нападения преследующих его бандитов становится неотвратимой, Семен Семеныч вдруг подбегает к микрофону, стоящему на эстраде и начинает беспшибашно распевать свои знаменитые куплеты про зайцев, которые косят трин-траву.

«В темно-синем лесу, где трепещут осины,
Где с дубов-колдунов облетает листва,
На поляне траву зайцы в полночь косили
И при этом напевали странные слова:
А нам все равно,
А нам все равно,
Пусть боимся мы
Волка и сову,
Дело есть у нас —
В самый жуткий час
Мы волшебную
Косим трин-траву».

Интересно решен в звуке и другой эпизод фильма, когда сообщница бандитов «белокурая красotka» пытается заманить Семена Семеныча и, предлагая купить у нее «халатик», назначает ему свидание. У Семена Семеныча возникает подозрение, что «белокурая красotka» может быть опасна. Звукозрительно это передано так: ничего не подозревающий Семен Семеныч в магазине присматривает покупку для жены, появляется таинственная блондинка и вкрадчивым голосом сообщает, что имеет интересующий его «халатик», указывает свой адрес и предлагает свидание... В этот миг догадка осеняет Семена Семеныча — на экране крупно его напряженное лицо, настороженные и уже начинающие догадываться о чем-то глаза, а в звуке несколько тревожно звучащих аккордов, взятых на электрооргане. Девушка продолжает что-то говорить, но он ее уже не слышит, поглощенный возникшей у него догадкой. Не слышит голоса блондинки и зритель, видно только, как она беззвучно шевелит губами, что-то объясняя. Такое переключение внимания героя передано звукозрительно. Несовпадение звука и изображения создает определенный психологический эффект.

Звучащий с реверберацией вибрирующий аккорд, вытеснивший звук живого голоса, передает волнение, тревогу, напряжение. Так звук в эпизоде передает душевное состояние героя.

Для успеха комедийного фильма важно, чтобы основная, заложенная в сценарии комедийная ситуация и ее кинематографическое изложение нашли правильное воплощение в звукозрительной основе фильма. Для любительского игрового фильма жанр пантомимы наиболее доступен и эффективен, звуковое решение должно в первую очередь опираться на хорошо написанный и хорошо преподнесенный закадровый текст. Это может быть текст от первого лица, иронически комментирующий происходящее на экране, диалог, текст от автора или от имени любого действующего персонажа. Главное, чтобы текст не был излишне многословен, содержал юмор и, комментируя происходящее на экране, хорошо сочетался и акцентировал внимание на главных моментах в развитии сюжета.

Конечно, умение хорошо прочесть текст может в известной степени определить успех фильма, но в данном случае комедийность ситуации в значительной мере будет зависеть от общей звуковой интерпретации происходящего.

При экранизации сказок часто применяют звуковой гротеск. Искусственно создаваемый при записи искажающий эффект, которого добивается актер в определенной комедийной ситуации (с помощью чисто голосовых нюансов), может быть усилен специальными электроакустическими условиями записи.

Современные звукотехнические средства позволяют производить различные трюковые записи. Такие, как речь-скариборка. При этом речь может быть в значительной степени ускорена с одновременным повышением или сохранением тембра звучания. Раскатистая, нарочито замедленная речь представителей «ленивых» и замедленно действующих персонажей может быть еще больше замедлена и записана с более низким тембром. Причем эффекты такого порядка достигаются без потери синхронности с изображением.

В поисках звуковой выразительности персонажа стремятся найти яркую индивидуальность звучания голоса актера как одно из условий создания художественного образа. Подобно тому, как костюм, грим, парик, накладки могут совершенно преобразить внешний облик актера,

так разные способы и условия звукозаписи могут менять голос артиста, делать его глухим или звонким, хриплым, дребезжащим или мелодичным.

Порой возникает необходимость исказить голос знакомого артиста до неузнаваемости, особенно часто к этому прибегают при экранизации сказок, фантастических произведений и в кинокомедиях.

Так, в экранизации сказки о русском богатыре Илье Муромце (его играет Б. Андреев) голос артиста, отличающийся богатым тембром, записан так, что широкое звучание низкого регистра и некоторая замедленность (очевидно за счет скорости записи) создают ощущение богатырской мощи витязя, обогащая художественный образ новыми красками. В этом фильме-сказке нарочито выпукло звучат многие шумы: звуки мечей, шум кованых ворот, свист огненных струй Змея Горыныча и пр. Все это подчеркивает, усиливает сказочность обстановки.

КОМЕДИЙНО-САТИРИЧЕСКИЙ ЭФФЕКТ В ЗВУКОВОМ РЕШЕНИИ ФИЛЬМА

Спортивный фильм «Где золото королевы?» (производство студии «Молдова-фильм») получил приз на фестивале спортивных фильмов 1972 г.

В фильме рассказывается о том, как на V Спартакиаде народов СССР команда легкоатлетов Молдавии, имея в своем составе известных спортсменов-чемпионов, претендующих на золотые медали, ограничилась получением лишь... бронзовых.

История спорта знает немало таких «срывов». Неудача молдавской сборной не могла не огорчить патриотов республиканского спорта, и в картине сквозь улыбку и иронию ощущается горечь поражения, но очень правильно выбранная насмешливо-ироническая интонация, понижающая фильм, делает его веселым, добрым и интересным.

Примечательно то, что такое настроение фильму придает не шутливо подбадривающий текст, а удачно найденное оригинальное звуковое решение.

Известные спортсмены — гордость и надежда республики — сняты во время подготовки к выступлению, в момент самого выступления и после окончания соревнований. Выполнение того или иного вида пятиборья — бег, прыжки, ядро и т. п. — сопровождается показом отдель-

ных частей тела, ног и рук разминающихся спортсменов. Камера часто фиксирует внимание на их напряженных позах, беспокойных лишних движениях, необычном выражении лиц, вызванных волнением, нервозностью участников перед соревнованием. Звуки, сопровождающие эти сцены, — это, по существу, своеобразные звуковые шаржи — они вызывают дружный смех зрительного зала. Например, во время состязаний по бросанию ядра показан спортсмен, который степенно, по всем правилам подготовившись к броску, долго-долго раскачивается, а затем с серьезным и напряженным лицом бросает ядро... Бросок сопровождается звуком разорвавшегося снаряда, раздающегося после предусмотрительно задуманной многообещающей паузы... Ну а результат? А результат, увы, совсем не рекордный. Это вызывает взрыв смеха.

В другом месте спортсмены, готовящиеся к бегу, проводя разминку, очень сосредоточенно сгибают и разгибают ноги, специальным движением расслабляют мышцы. Каждое сгибание и разгибание суставов ног сопровождается очень странным звуком (так скрипят, открываясь и закрываясь, старые ворота на ржавых, не смазанных петлях). Смешной звук, напоминающий звук булькающей воды, сопровождает расслабляющий бицепсы массаж, который делают спортсмены, стараясь как можно лучше подготовиться к старту. Столь необычное звуковое решение вносит элемент иронии и добродушной насмешки, вызывает улыбку и вместе с тем подчеркивает, что все происходящее — всего лишь спортивные соревнования и не заслуживает слишком серьезного отношения к поражениям. Но все же фильм не оставляет зрителя равнодушным к досадным спортивным неудачам участников Спартакиады из команды Молдавии.

Такой способ звуковой интерпретации экранного действия вполне доступен любителям и с успехом может быть ими использован.

ФИЛЬМЫ ДЕТЕКТИВНОГО ЖАНРА И ФАНТАСТИЧЕСКИЕ ФИЛЬМЫ

Детектив как жанр связан с эпосом и драмой, однако встречается и в виде повести, пьесы, комедии, репортажа, романа. Одна и та же фабула может быть использована для создания совершенно непохожих произведений. Очень

распространен детективный жанр в игровом кинематографе.

Специфика детектива всем хорошо известна. Это произведение, в котором следователь или сыщик, используя профессиональный опыт, особую интуицию и наблюдательность, расследует обстоятельства преступления, реконструирует факты и, анализируя их, стремится опознать преступника, раскрыть преступление. Сложная интрига, таинственность, запутанные ходы следствия вызывают любопытство, напряженное внимание, чувство сопричастия к происходящим событиям.

Детективный фильм обладает богатым арсеналом средств воздействия и множеством способов усиления интриги. Сенсационность, занимательность, эффективность форм — характерные особенности детективного фильма. Правда, «первые опыты обращения к детективной классике были беспомощными попытками средствами пластики немного кино решать сложные задачи интеллектуального анализа.

Только с приходом звука детектив смог полностью реализовать свою диалогическую природу и окончательно сформироваться как киножанр» *. Так утверждает исследователь этого жанра киновед Я. Маркулан и далее поясняет: «Фотографическая вещь кинематографа рождает иллюзию достоверности происходящего. Зритель сам видит, как происходит преступление, и вместе с сыщиком входит в эпицентр событий. Его глазам, слуху, наблюдательности экран представляет равные с Великим детективом возможности и предлагает ему выбрать любую роль: пассивного созерцателя, конкурента сыщика, его напарника, его врага» **.

В 1931 г. немецким режиссером Ф. Лангом был создан фильм под загадочным названием «М». Это один из первых вошедших в историю мирового кино кинодетективов, где звук стал равноценным органичным элементом структуры фильма, создающим его художественную целостность.

С появлением звука в жанре детективного кино знаковые стереотипы стали выражать характерными звуковыми признаками.

* Маркулан Я. Зарубежный детектив. Л., «Искусство», 1975, с. 65.

** Там же, с. 66.

На первых порах звук в фильмах этого жанра играл лишь незначительную роль, выполняя бытовые функции: звук падающих капель, тиканье часов, шаги и т. п., что не требовало синхронных съемок. В дальнейшем удельный вес слова, особенно необходимого детективу в ходе развертывания сюжета, резко возрос. Приобрели значение длинные монологи и диалоги, требующие надежно работающей синхронной аппаратуры.

«Самый мощный возбудитель эмоции, самый верный выявитель человеческих страстей» в кино — движение *, в звуковом фильме оно может передаваться не только перемещением камеры, быстрыми панорамами, монтажом, но и чисто звуковыми средствами, такими, как ритмичное и аритмичное нарастание темпа музыки и других звучаний. Звуком можно передать не только то, что происходит в кадре, но и то, что происходит за кадром. Это придает дополнительную напряженность и динамичность событиям.

Природа детектива «диктует особый вид сюжетного движения, основная роль отводится развитию интриги, построению острофабульной ситуации...» **, и здесь во многих случаях звук может быть использован как одно из основных выявляющих ход сюжета средств.

Кинофильм детективного жанра «Мертвый сезон» (режиссер С. Кулиш) — это экранное описание героических будней тружеников «незримого фронта», кинорассказ о трудной и сложной судьбе советского разведчика, его деятельности в стане врагов, о людях, готовых на все ради своего дела, своей ответственной миссии. Для этого фильма характерны увлекательная, динамично развивающаяся интрига, крутые повороты сюжета, напряженность действия, впечатляющий драматизм отдельных сцен.

Наряду с очень интересным творческим решением фильма в целом, замечательной игрой актеров хочется отметить звуковое его решение и отдельные особо удачные звукозрительные приемы, подчеркивающие специфику этого жанра.

Действие происходит в западногерманском курортном городке. Здесь находится фармацевтический центр, в котором во время войны проводились преступные эксперименты — опыты над живыми людьми. Испытывался не-

* Левидов М. Человек и кино. М., 1927, с. 12.

** Маркулан Я. Зарубежный детектив, с. 68.

кий препарат (газ «Эр-эйдж»), превращавший людей в кретинов, первобытных животных. Руководил этими опытами доктор Хасс, преступник, который после окончания войны скрывался под чужим именем.

Делом доктора Хасса занимается советский разведчик Ладейников (артист Д. Банионис). Ему в помощь, для опознания личности Хасса, направляют артиста детского театра Савушкина (артист Р. Быков), бывшего узника, бежавшего из лагеря смерти. Савушкин хорошо помнит не только внешность Хасса, но и все его повадки, привычки. Хасс был равнодушен к старинной музыке: с его появлением в лагере стала звучать классическая музыка — Вивальди, Гайдн, — клавесин, орган. Желая опознать преступника, Ладейников в ресторане специально ставит пластинку с исполнением музыки Гайдна. Звучит клавесин и под его аккомпанемент Ладейников внимательно наблюдает за присутствующими здесь членами фармацевтического центра.

Приехавший под видом западного немца мистера Кофельбаума, Савушкин ходит по городу, внимательно всматриваясь в лица прохожих. О его появлении в городе уже стало известно — город небольшой, слежка идет за каждым новым лицом. Мы видим Савушкина, спокойно, неторопливо идущего по набережной к причалу, где в условленном месте спрятана записка с шифрованным заданием. Он должен действовать очень осторожно, чтобы не вызвать подозрений. Его внешний вид совершенно не передает того, как он взволнован, как страшитесь быть узнанным.

Все, что творится в мыслях и чувствах Савушкина, открывается в точно найденной интонации, звучащих за кадром фраз. Он говорит как бы сам себе: «Ну, не торопись, не оглядывайся, ведь никто за тобой не следит». Наконец он у цели (крупный план) — пальцы берут записку, раздается вздох облегчения. «Ну, вот и все», — говорит голос за кадром. В музыке звучат долго не замирающие аккорды, взятые на электроинструментах, с реверберацией.

Использование закадрового голоса, передающего чувства и мысли действующего лица, в данном случае определенным образом концентрирует драматизм ситуации. Глухой срывающийся голос, переходящий местами на шепот, произносимые скороговоркой фразы, нервозность интонаций — все это создает смысловое и драматургичес-

кое наполнение эпизода, которого в самом изображении, лишенном звука, не содержится. Оно содержится в сценарии и задумано именно как психологическое, эмоциональное и звукозрительное решение.

Атмосфера подозрительности, нервозности, настороженности передана не только в изображении монтажа, но и в музыке. Звуковое решение фильма передает соответствующую сложной драматической ситуации гамму чувств и особое нервное напряжение. Внешнее спокойствие кадра содержит внутреннюю настороженность, подстерегающую на каждом шагу опасность, постоянное ощущение второго плана действия, и это передано в музыке. Когда Ладейников у себя в кабинете рассматривает секретные фотографии, напряжение создается медленно повторяющимися пассажами в музыке.

В эпизоде кражи документов из сейфа шумомузыка звучит в такт со световыми эффектами. Этим подчеркивается необычная таинственность происходящего. Звон колоколов, раздающийся во время похорон, звучит многозначительным предостережением.

Наблюдение и слежка за подозреваемыми передается стоп-кадром в сочетании со щелчком фотокамеры. Ладейников выходит из отеля и входит в будку телефона-автомата, в этот момент раздается щелчок — это звук спускового затвора фотоаппарата, — кадр замирает (стоп-кадр), затем все продолжает идти своим чередом. Через некоторое время Ладейников в дверях отеля — снова стоп-кадр и звук фотоаппарата фиксируют разведчика. То же повторяется через некоторое время в момент, когда он садится в машину. Все происходит в тишине, которую нарушает только звук шагов и «стреляющий» фотоаппарат. Возникает ощущение, будто Ладейников все время находится на прицеле, и звук фотоаппарата становится угрозой, нагнетает чувство опасности.

В картине есть контрапунктическое столкновение звукового и изобразительного материала. В то время как Хасс размышляет об обществе, в котором всю работу будут выполнять рабы — люди, превращенные им в животных, по телевизору идет спектакль, в котором звучит старинная музыка, все танцуют, в кадре парики, мушки, фижмы...

В другом месте под звуки старинной музыки происходит допрос и избивание Савушкина и Кетрин. «Кто с тобой работает?» — кричит разъяренный палач, а на экра-

не телевизора напудренные парики продолжают жеманно двигаться под звуки сентиментального менуэта. В музыке использованы различные шумы: звук пронсящих с повышенной скоростью машин, резкие развороты, визг тормозов — все это способствует нагнетению нервного напряжения. Зато акварельно прозрачна звуковая палитра кульминационной сцены на границе, где происходит обмен Ладейникова на английского контрразведчика... Ранний предрассветный час... тишина. Шоссе, пересеченное пограничными заграждениями. Слышна далекая птица. Звук шагов, негромкий шум подъезжающих машин. Торжественная и напряженная тишина сменяется громким духовым оркестром, звучащим на аэродроме. Шумная толпа с цветами, кино- и фоторепортеры встречают прилетевших спортсменов — победителей соревнований.

Сквозь толпу пробирается одинокий Ладейников, а в это время в радиорупор раздается: «Мы приветствуем героев, отстоявших в трудных условиях спортивную честь нашей страны!» Ладейникова же встречает скромно стоящая в стороне группа из трех человек. Он садится в машину и едет молча, только слабая улыбка, за которой тщательно прячутся волнение и радость, играет на губах... и ни одного слова. Тишина... затемнение. Конец фильма.

Удивительно точно найденное звукозрительное решение финала картины красноречиво свидетельствует о трудной и скромной службе разведчика.

В фантастическом фильме звук играет особую роль, привнося в строй фильма многозначительность, необычность, загадочность художественных образов. Применяются особые звуковые краски, усиливающие своеобразие изобразительного материала, монтаж, движение камеры, своеобразный темпо-ритмический характер музыки и шумов.

Необычность звучаний, их таинственность, завораживающая настороженность способны не только усиливать фантастичность изображаемого, но и самостоятельно воздействовать на зрителя.

Закадровые звучания приобретают здесь не меньшую выразительность, чем внутрикадровые. Представим себе эпизод, в котором показано, как фантастический корабль будущего, совершая путешествие в «неведомое», попадает в неизвестную галактику, с иными законами излучения и отражения звуковых и световых колебаний. Черный эк-

ран сопровождается необычными звуками деформированной шумомузыки, звучаниями невообразимых тембров и ритмов. Уже сами эти звуки вводят зрителя в атмосферу загадочного, неизведанного, непонятного мира, угрожающего или увлекающего мира фантастики.

Точно рассчитанная дозировка напряжения, чередование мертвых пауз с резкими пронзительными звуками (реверберированные звучания), дополняя фантастический зрительный ряд, создают систему, с помощью которой возбуждение зрителя может быть доведено до границ первого аффекта. Торможение опасности, запаздывание и ожидание ее воздействуют на зрителя гораздо эффективнее, когда в ход пущены не только зрительные, но и звуковые средства.

Фантастический фильм В. Метальникова и С. Бондарчука «Молчание доктора Ивенса» повествует о необычайном происшествии, случившемся с доктором Ивенсом и его супругой. Рассказывает о встрече с инопланетянами — представителями иной цивилизации планеты Ора, о возникших с ними контактах.

В первых кадрах фильма показан салон современного лайнера. В звуке подчеркнута атмосфера уверенного спокойствия и комфорта, царящая в самолетах такого класса. Стюардессы разносят журналы, прохладительные напитки, предлагают наушники, с помощью которых желающие могут отвлечься, насладиться музыкой.

Мы видим сидящих в креслах доктора Ивенса (С. Бондарчук) и его супругу (И. Скобцева). Муж наблюдает полет через иллюминатор, а жена, надев наушники, с закрытыми глазами погружена в звуки популярной джазовой мелодии. Слышит эту мелодию и зритель и одновременно наблюдает за тем, как вдруг возникает опасность — загорается самолет. Заметил это только доктор Ивенс, остальные пассажиры, так же как и его жена, пребывали в полном спокойствии. Безмятежная, расслабляющая мелодия песни продолжает звучать, но зритель вместе с доктором Ивенсом видит и понимает неизбежность катастрофы. В следующем общем плане летящего самолета видно, как он воспламеняется и терпит аварию, а музыка все льется и льется с экрана — красивая, безучастная, благополучная мелодия песни в исполнении модного джазового певца. Такое контрапунктическое соедипение звука и изображения сразу напрягает нервы зрителей.

Далее происходит невероятное — оказывается, самолет разбился, но не сгорел — уцелела его часть и некоторые пассажиры остались живы. В образовавшемся проеме зияет незнакомая галактика. Это загадочное, непонятное, таинственное пространство, которое, как живое существо, наблюдает за людьми, не позволяя им приблизиться к себе. При первых же попытках кого-либо подойти к проломленной стене самолета возникают угрожающие светозвуковые сигналы. Атмосфера таинственности усиливается еще больше, когда напряженная тишина внезапно прерывается резким стуком — вдруг от обшивки самолета отваливается деревянная планка.

Впервые прозвучавший и услышанный пассажирами голос инопланетянина необычен, он растянут реверберацией, с подчеркнuto своеобразной интонацией — это голос механического робота. Голос поясняет пассажирам происходящее. Эпизоды, в которых показаны встречи с представителями планеты Ора, ищущими контакты с разумными существами иных цивилизаций, сопровождаются своеобразной шумомузыкой.

Отдельные музыкальные фразы и даже отдельно взятые ноты, звучащие с реверберацией или отраженно с эффектом «эхо», наполняют кадр завораживающей таинственностью.

Обитатели планеты — юная Оранта (актриса Ж. Болотова) и ее отец — общаются телепатически, для передачи мыслей друг другу им не нужны слова. Разговор их в фильме показан так: молчащие люди внимательно и выразительно смотрят друг на друга, не размыкая губ, но зритель, естественно, их разговор слышит, подобно тому, как это происходит, когда зрителю раскрывают мысли или чувства молчащего человека.

Таинственность и своеобразие обстановки, в которую попадают действующие лица фильма, переданы и подчеркнуты его звуковым решением.

Использование деформированных звучаний, резких динамических перепадов, острых звуковых всплесков и пауз или монотонно, очень тихо звучащих шумов; применение ревербированного звучания при записи речи, шумов и музыки; сочетание различных размытых реверберацией звуковых фактур с острыми сухими звучаниями — все это создает необычность звукового рассказа, вводит в атмосферу таинственности, фантастического повествования.

ФИЛЬМЫ О ПУТЕШЕСТВИЯХ

Наиболее доступной областью, в которой могут пробовать свои силы и способности начинающие кинолюбители, является кинорассказ о путешествии — кинопутешествие.

Отправляясь в путь, человек издавна привык брать с собой все необходимое для того, чтобы запечатлеть то новое и интересное, что представится его взору, что усладит или поразит его слух. Вначале, когда еще не были изобретены ни магнитофон, ни кино- и фотоаппараты, люди довольствовались зарисовками или описаниями новых мест.

В наше время путешествуют не только с фото- и киноаппаратом, но и с магнитофоном. И неудивительно, что огромное количество любительских лент создается во время экспедиций и путешествий.

Первый видовой короткометражный фильм — «Живые картины» — был снят в 1895 г. братьями Люмьер и содержал живописные картины природы.

Первые советские видовые фильмы сняты режиссером В. Шнейдеровым в 1925 г. — «По Узбекистану», «По Самарканду», фильм-путешествие «Великий перелет». Многие видовые фильмы были сняты в научно-исследовательских экспедициях работниками институтов Академии наук и других научных учреждений. Это были, по существу, первые любительские фильмы-путешествия.

Видовые фильмы — фильмы-путешествия, географические, географо-этнографические, краеведческие — воспроизводят на экране природные особенности той или иной страны, района, жизнь людей, путешествия, экспедиции. Фильм может носить характер краеведческий, этнографический, археологический, архитектурный и т. п. По форме это может быть очерк, дневник, драматизированный рассказ о приключениях и т. д.

Важнейшее выразительное средство видового фильма — звуковой материал, раскрывающий особенности природы и фауны, позволяющий лучше представить и изучить жизнь людей, населяющих тот или иной уголок земли. Понятие о быте и нравах, ремесле и искусстве, уровне развития и многое другое несет в себе информация, выраженная в звуковых зарисовках, сделанных во время путешествий, экскурсий, прогулок. Это могут быть просто записи на магнитофон, сделанные наблюдательным

путешественником, или материалы синхронной съемки, полученные кинолюбителями, использующими специальную аппаратуру.

Первые видовые фильмы делались, как правило, по принципу немых съемок пейзажного материала с последующим озвучением красивых пейзажей красивой музыкой и чтением комментирующего текста. Постепенно отношение к видовому фильму менялось, и в настоящее время понятие «видовой фильм» утратило свое значение, его сменил фильм-путешествие — кинорассказ о том или ином крае, о тех или иных уголках земли с их неисчерпаемыми достопримечательностями, рассказ о жизни людей, населяющих эти места, их нравах, обычаях, их искусстве.

Кинопутешествие — это соединение документального и научно-популярного жанров кинематографа. Элементы познавательности здесь соединены с гражданственностью, а кинопублицистика — с видовыми съемками. Такие фильмы производят впечатление лишь в том случае, когда интересно снятый изобразительный материал хорошо раскрывает и дополняет звуковой ряд. Возможности звукового решения таких фильмов не имеют предела. Важно уметь услышать все новое, найти наиболее интересные и характерные звуковые черты. Это может быть музыка или речь человеческая, шум водопада или птичий голос, в услышанных звуках важно найти звуковую основу, своего рода лейтмотив, наиболее характерные звучания.

Снимая фильм о путешествии, нельзя не позаботиться о его звуковой выразительности. Даже если вы собираетесь в далекую арктическую экспедицию и решили снять об этом фильм, заранее подумайте о его звуковом решении.

Вот как живо и увлекательно пишет режиссер А. Згуриди об Арктике, в которой он не раз побывал и о которой много рассказал в своих фильмах. Арктику принято считать холодным и суровым краем — краем белого безмолвия, «но все, кому посчастливилось хоть раз побывать в Арктике, побывать весной или летом, знают ее совсем другой: светлой, яркой, наполненной вечной, неумирающей жизнью. Чуть только пригреет солнце, и на проталинах уже появляются яркие, нежные цветы, воздух наполняется бесконечным гомоном птиц. Миллионы пернатых странников прилетают сюда, на скалистые пустынные острова — для того, чтобы вывести потомство и вскормить его на обильных кормах богатых северных морей.

Шумными стаями проносятся в воздухе и кружатся над морем чайки, утки, гуси, на скалах теснятся беспокойные кайры. Солнце, отражаясь в снегу, слепит глаза. Все сияет, ликует вокруг...» *. Арктический пейзаж, кажется, насквозь пронизан особой звуковой атмосферой, прозрачной и звонкой, и так хочется услышать ее в фильме.

Конечно, в трудных условиях Крайнего Севера нелегко организовать синхронные съемки, но, если не сделать записи подлинных звуков там на месте и весь материал отснять на немую, а потом подобрать или имитировать необходимые шумы, это не даст хороших результатов.

Псевдосинхронные шумы, записи, сделанные кем-то другим в другое время и в другом месте, не обогатят ваш фильм — звуки животных и птиц будут мало соответствовать кадрам изображения. Это будут лишь некоторые условные звуковые характеристики, звуковые штрихи, в общих чертах передающие атмосферу Севера.

Кинопутешествие — это форма кинематографического искусства, которая более всего понятна и доступна начинающему кинолюбителю. Здесь многое диктует сама жизнь и сценарий как бы пишется самой жизнью по ходу маршрута путешествия. Однако не все фильмы о путешествиях получаются интересными. Многое, конечно, зависит от того, куда отправился путешественник, каковы этнографические достопримечательности края, насколько живописна природа, разнообразен ландшафт, но главное зависит от того, насколько сам путешественник способен подмечать интересное и как он подготовился к съемкам такого фильма.

Отправляясь в путешествие, необходимо изучить маршрут и возможно подробнее узнать о тех местах, которые предстоит посетить. Поскольку мы ведем разговор о звуковом решении фильма, то опустим все прочие моменты и будем говорить лишь о звуковых деталях. Все звуковые съемки и просто записи желательно предусмотреть заранее, хотя в пути могут встретиться и непредвиденные «звуковые сюрпризы».

Допустим, вы собрались ехать в одну из национальных республик — в Узбекистан, Таджикистан или Киргизию. Там, конечно, интересно записать национальные песни и танцы, звучание национальных музыкальных ин-

* Згуриди А. В стране вечных льдов.— «Искусство кино», 1972, № 7, с. 112.

струментов: карная, дойры, комуза и др. Познакомьтесь заранее с этими инструментами по литературным источникам, уточните их основные данные — тембр, силу звука, характерные особенности. Это будет полезно, если записи придется делать в условиях, когда не будет времени на подготовку, репетиции или пробы.

Увидев небольшой народный ансамбль, исполняющий какой-нибудь танец или песню, постарайтесь быстро найти место для расположения микрофона (оптимальное расстояние и ориентация его приемной поверхности) и сделать запись. Когда играет несколько инструментов, микрофон надо располагать с таким расчетом, чтобы не нарушалась мелодическая особенность исполняемого музыкального произведения. Здесь важно знать не только пространственные характеристики направленности микрофона, но и учитывать особенности некоторых инструментов заглушать своим звучанием другие. Это относится к некоторым духовым и ударным инструментам, в частности этим отличается и узбекский карнай.

Многие сходные национальные музыкальные инструменты имеют свои характерные, специфические звучания и призвуки, которые и отличают каждый национальный инструмент от других аналогичных. Существует, например, несколько разновидностей бубна: испанский и цыганский, дойра-бубен, узбекский и таджикский и совсем особый чукотский бубен. Каждый из них имеет свою неповторимую индивидуальность звучания: часто на этих инструментах ведутся сольные и своего рода мелодические партии. Надо учитывать это при прослушивании фонограмм и во время записи. Например, при записи узбекского бубна не пытайтесь получить другой, не свойственный ему тембр и при записи чукотского бубна не старайтесь освободиться от характерных призвуков, какие ему присущи.

Интересный познавательный текст, сопровождающий фильм-путешествие, не вредно дополнить шуткой, острым словом или замечанием о каких-либо смешных эпизодах, происшедших с вами в пути или рассказанных вам. Поэтому подмечайте все интересное и фиксируйте все, что можно зафиксировать на ленте вашего магнитофона: танцы, песни, пословицы, шутки, поговорки, частушки, и, конечно, разнообразные шумы.

Интересно сделан любительский кинофильм-путешествие «Эти синие горы» (автор Трахман). Фильм был от-

мечен жюри и демонстрировался на смотре любительских фильмов 1971—1972 гг. в Москве. Украсил фильм довольно остроумный, с мягким юмором текст (прочитанный профессиональным диктором) и песня, написанная поэтом Визбором. Традиционная для людей с рюкзаками песня под гитару содержит повторяющиеся в припеве слова «эти синие, синие горы», которые и послужили названием фильма, а мелодия явилась своеобразным его лейт-мотивом.

В одной из передач «Клуба кинопутешествий» были показаны интересные ленты болгарских кинематографистов: «В краю Орфея» и «Родопские горы». В этих видовых фильмах, содержащих много познавательной информации, авторы знакомят нас с особым национальным духовым инструментом — гайдой. Этот инструмент похож на шотландскую волынку, но отличается своеобразным тембром.

Во время национального праздника, который называется «1000 гайд», все гайдисты (так называют музыкантов, играющих на этом инструменте) собираются, играют и танцуют — происходит традиционное состязание народных художественных коллективов. Своеобразие национальных мелодий, исполняемых на народных инструментах и хоровыми ансамблями, раскрывает природу и быт этого края «Орфея», делает особо колоритными пейзажи и увлекает своей необыкновенной романтичностью.

Народные мелодии сменяет очень современная бодрая музыка, под которую происходят спортивные состязания лыжников в Родопских горах, которые славятся мягким климатом и большим количеством солнечных дней. Шумит, поет и танцует веселый карнавал, в котором участвуют представители разных болгарских городов. В звуке хорошо проиллюстрированы не только этнографические особенности этого края, но и солнечность, безмятежность и веселый нрав его обитателей.

ДОКУМЕНТАЛЬНЫЕ ФИЛЬМЫ

Исторически сложилось так, что рождение жанра документального кино знаменовало собой эру немого кино: первые съемки были документальными. В 20-е годы во Франции многие увлекались киносъемками, производимыми во время путешествий по разным странам и конти-

нентам. Создаваемые на основе этих материалов фильмы называли документальными. Позднее видный английский режиссер Джон Грирсон* высказал тезис о том, что «документальный фильм является творческой интерпретацией современной действительности».

«Он призван рассказать нам о мире, в котором мы живем. Он призван показать нам несчетное число различных его ликов, показать людей, живущих на шести континентах, показать нам природу, живую и неживую, во всех ее проявлениях»**.

Первооткрывателем документального кино как высокого публицистического искусства стал советский режиссер Дзига Вертов. «Искусство всегда должно служить для пропаганды революционных идей», — говорил Вертов и эту свою позицию в немом документальном кино подтверждал отбором фактов документированных событий, их монтажным истолкованием и объяснениями в титрах. Но кинонаблюдение жизни «во всем ее разнообразии» происходило, увы, без звуковых съемок, без документального воссоздания звуковой атмосферы окружающей действительности.

В основу своих наблюдений Вертов брал чисто зрительные впечатления. Увлеченный творческими экспериментами, он применял новые методы съемок и монтажа, что усложняло язык его картин и затрудняло их восприятие. Средствами же звукозрительной выразительности ни Вертов, ни его коллеги — авторы хроникальных и документальных лент тогда еще не владели, а лишь начинали экспериментировать.

В настоящее время документалисты все настойчивее ищут новые способы раскрытия психологических характеристик. Для документального кино характерны приемы, позволяющие проникать в смысл происходящего, находить правильный ракурс отображения действительности. Кинорепортаж, кинонаблюдение, интервью, съемки скрытой камерой — вот средства современного документального кино.

Этими же самыми средствами пользуются и создатели научно-популярного и учебного кино, хотя произведения

* Джон Грирсон — основатель школы английского документального кино.

** Бедли Хью. Техника документального кинофильма. М., «Искусство», 1972, с. 5.

этих жанров имеют свою специфику, их целенаправленность — распространение и популяризация научных знаний, информация о научно-технических достижениях общества и т. п.

Творческие возможности документального кино, его принципы и способы ведения съемок близки и доступны большинству кинолюбителей, поэтому остановимся на рассмотрении произведений этого вида киноискусства более подробно.

Человек с киноаппаратом может избрать объектом своего внимания любую сферу общественной деятельности. Особенно это относится к кинолюбителям, чья причастность к той или иной профессии дает возможность наиболее точно, с пониманием и своим отношением к материалу фиксировать происходящее. Документальные любительские фильмы могут создаваться в самых разнообразных жанрах — это фильмы военные и спортивные, фильмы музыкальные и публицистические, фильмы о детях, о природе, о животных, о рабочих профессиях, общественно-политических событиях и о многом другом.

Включение в ткань художественного фильма документальных кинокадров старой хроники, событий сегодняшнего дня, политических событий усиливает материал фильма, его выразительность и, конечно, требует особого подхода к звуковому решению.

Рассуждая о жанре, о его специфике и о подходе к выбору звукового решения того или иного кинопроизведения, заметим, что взаимопроникновение жанров вызывает взаимопроникновение творческих приемов. Все проблемы и в том числе звуковая выразительность решения произведений, сделанных «на стыке жанров», будут решаться с привлечением разных жанровых приемов.

Общей чертой всех документальных фильмов, к какому бы жанру киноискусства они ни относились, является обязательная и неукоснительная подлинность того, о чем рассказывается в фильме. Строгая документальность, достоверность материала, высокая принципиальность автора фильма (его классовая позиция в подходе к материалу), публицистичность, умение точно организовать звуковой и зрительный материал, расставить акценты во всем строе фильма, найти правильный подход к решению проблемы в целом, умение найти правильный тон разговора со зрителем — вот основные отличительные качества со-

ветского документального кино. Кинолюбители, которые делают свои фильмы в жанре образной публицистики, должны это помнить.

Звуковое решение документального фильма подчас полностью определяет степень его достоверности и силу воздействия на зрителей. Необходим не просто внимательный подход к тому участку жизни, который автор фильма сделал объектом своего наблюдения, изучения и воплотил в кинодокументе, а заинтересованность в материале.

«Документ — вот что лежит в основе нашего искусства», — говорит режиссер-документалист Леонид Махнач*. «Все отмечают, что значение документа в наше время очень возросло. Интерес к нему поднялся как бы снизу, из жизни.

Процесс документализации захватил даже игровой кинематограф. И это не удивительно. В век точных наук, больших скоростей и потока информации документ придает конкретность произведению искусства, он как бы освобождает его от «излишеств», стремясь достигнуть эмоционального эффекта кратчайшим путем... В нашем усложненном мире документ по праву, а не по чьему-то произволу стал оружием искусства.

...Документальное кино — это мир нашими глазами. Но глаза ведь у всех разные. И прежде всего нужно говорить о позиции документалиста. Позиция может выразиться на любом этапе работы, начиная с выбора темы, отношения к ней и кончая методом съемки и обработки материала». Здесь, разумеется, слово «глаза» применено фигурально, имеется в виду не только зрение как биологический феномен, но авторская точка зрения, восприятие жизни во всем объеме ее проявлений, которые мы воспринимаем всеми органами наших чувств.

«Синхронная запись — штука тонкая, — говорит далее режиссер Л. Махнач. — С одной стороны, звук удивительно характеризует человека. Как, например, в кинофильме «Катюша» (режиссер В. Лисакович, звукооператор А. Петров). С другой стороны, он может исказить образ, в моей практике такое бывало. Здесь важно не ошибиться. Снимать человека трудно»***.

* Махнач Л., Варшавская И. Мир нашими глазами. — «Искусство кино», 1972, № 6, с. 72.

** Там же, с. 73.

*** Там же, с. 77.

Да, снимать человека трудно, особенно синхронно. Этого не отрицают даже опытные профессионалы. Ну, а что ж тогда делать кинолюбителям, особенно таким, у которых еще нет опыта. Не пытаться снимать человека? Нет, совсем наоборот, обязательно снимать! Не следует пугаться трудностей и отчаиваться, а снимать, снимать и снимать синхронно. В кино есть много разных способов достичь желаемых результатов, и, если первые попытки не увенчались успехом, возможно, в следующий раз все сложится наилучшим образом и трудности будут преодолены.

Представление о духовном мире человека, показываемого на экране, до недавнего времени создавалось в документальном кино искусством монтажа: музыкой, шумами, дикторским текстом. Синхронные же фразы, если они и попадались (как правило), были заранее подготовлены — звучали плохо и маловыразительно и не только не создавали правильного представления о духовном мире человека, но часто наоборот — искажали и деформировали это понятие, противоречили жизненной правде. Даже в самых удачных документальных фильмах представление о внутренней жизни героев фильма в основном складывалось субъективно, через отношение к ним авторов.

Операторы телевидения, работая без света, легче достигают условий доверительной откровенной беседы. Кинолюбители с его несовершенной аппаратурой синхронные съемки даются трудно.

Однако не всегда постигают мастерство проведения синхронных съемок и профессионалы. Вот, например, отзыв кинокритика А. Мариамова на очерк «Эстафета мужества», снятый в 1972 г. Киевской студией «Укркинохроника».

По замыслу авторов, очерк должен был рассказать о боевом пути и славных традициях танкового полка имени Котовского. Но, как замечает критик: «Передача эстафеты остается словами заголовка, на деле она не происходит».

Вероятно, старых документальных кадров, прямо относящихся к истории полка, не было в распоряжении авторов. Но и без них сочетать слово и изображение в рассказах ветеранов можно было бы более изобретательно и впечатляюще. Получилось же так, что, слушая эти рассказы, мы более всего запоминаем глаза офицера, напря-

женно следящие за строками, заготовленными на бумажке. Оператор, разумеется, старательно избегает появления в кадре самой руки с листками текста. Но глаза-то видны, и они «выдают». И слышны те интонации, что всегда появляются при чтении заранее написанного текста: рассказ становится неживым, нивелированным, лишается взволнованности даже тогда, когда в фильме речь идет о дорогих и несомненно будоражащих душу рассказчика воспоминаниях»*.

Это как раз тот случай, когда синхронный эпизод недостоверен, несмотря на абсолютную синхронность звука и изображения — совпадают слова, но нет в них ни настоящих мыслей, ни чувств говорящего, нет в них жизненной правды.

Синхронный эпизод в данном случае не обогащает фильм, а разрушает его убедительность.

Таким образом, очень важно иметь в виду, что достоверность синхронного материала отнюдь не достигается просто самим процессом синхронной записи. Всегда заметно, если мысли человека подтасованы и он говорит не свои, а чьи-то чужие, заранее заготовленные слова. Этого никогда не следует забывать при съемках документальных фильмов.

Существует способ построения кинопроизведения, когда основой сюжета являются мысли, высказываемые одним из действующих лиц. Снятый поначалу синхронно, говорящий человек продолжает вести рассказ, когда на экране уже не видно его лица, а идут кадры, иллюстрирующие его рассказ, при этом говорящий может быть героем фильма или эпизода, а может быть и автором фильма. Этим достигается доверительная атмосфера общения со зрителем.

Документальный фильм «Чужого горя не бывает» (автор сценария К. Симонов, режиссер М. Бабак, звукооператор Ю. Игнатов) — кинопоэма о Вьетнаме, о глубоко трагичной судьбе его народа; главное внимание автора обращено к детям Вьетнама. Это масштабное полотно насыщено философскими раздумьями автора: адресуя их к совести человечества, он ставит своей задачей каждого зрителя приобщить к происходящему, никого не оставить равнодушным к вьетнамской трагедии.

* *Мариамов А.* Суп из топора.— «Искусство кино», 1972, № 2, с. 47.

Фильм построен как взволнованный рассказ от первого лица. Ведет этот рассказ сам автор — писатель Константин Михайлович Симонов. В прологе к фильму он показан во время просмотра материала в павильоне студии. Обращаясь к зрителям, автор приглашает каждого сосредоточенно рассмотреть вместе с ним, осмыслить и ощутить то совершаемое в мире зло, имя которому — война. Ведь еще не забылись зверства прошлых войн, а новые преступления американских солдат во Вьетнаме снова заставили человечество содрогнуться. «Хочу еще раз вслух подумать об этом с экрана», — говорит писатель, и на экране возникают первые кадры поэмы — разрушенные районы Вьетнама. «В каждом из этих домов жили дети...» — звучит уже за кадром голос Симонова, с характерными его интонациями, с точными авторскими акцентами, с множеством смысловых и эмоциональных оттенков. Переход от пролога к документальным кадрам логичен и естествен, он усиливает интерес к материалу, способствует приобщению зрителя к авторской позиции, к авторскому пониманию вопроса.

Звуковая палитра фильма предельно скромна. Лаконошен и точен звуковой ряд, в нем совсем нет музыки, как, впрочем, нет и грохота орудий, ставшего традиционным оформлением военных эпизодов, нет оглушающего шума боя. «Война ведь это не только грохот бомбовых разрывов. Это и обманчивая ломкая тишина, и одинокий выстрел, и далекая пулеметная строчка, и капельный звук, с которым падают на рисовое поле, залитое водой, бомбовые осколки» *. На вступительных титрах негромко доносится гул летящих самолетов. Неотделимые от текста и изображения, естественно вплетаются в ткань повествования шумы; не только каждый звук, но и каждый такт тишины продуман и рассчитан; все «работает» на усиление драматургии. Пафос обличения в этом кинорассказе достигается не только хорошо подобранным документальным киноматериалом, но и авторским изложением, прочтением и интерпретацией этого материала.

СИНХРОННЫЕ СЪЕМКИ МЕТОДОМ СКРЫТОЙ КАМЕРЫ

В последние годы много внимания уделялось съемкам, проводимым методом скрытой камеры. Рассматривались

* Боровик Г. — «Комс. правда», 19 ноября 1972.

положительные и отрицательные стороны этого метода. В документальном кино методом скрытой камеры создан ряд интересных лент.

При съемке скрытой камерой люди, не подозревая о том, что их снимают, ведут себя свободно. Исчезает скованность, неловкость, которая почти неизбежно возникает при обычной съемке.

Документальные ленты, снятые скрытой камерой без синхронной записи звука, сами по себе весьма интересны, а если при такой съемке удастся провести синхронную запись звука скрытым микрофоном, то могут получиться очень выразительные, а порой и неповторимые результаты.

Однако снимать скрытой камерой и скрытым микрофоном есть не что иное, как попытка снимать тайком, снимать, как бы подглядывая за поведением людей и подслушивая их в то время, как они и не подозревают, что являются объектом пристального внимания вашей камеры и вашего микрофона. Не случайно при обсуждении материалов, снятых скрытой камерой, часто возникают дебаты по поводу дозволенности такого приема.

В беседе с корреспондентом журнала «Искусство кино» высказал свое мнение по этому поводу режиссер-документалист Л. Махнач: «Мы [документалисты] таим в себе такую опасность..., что посягаем на интимный мир человека. Для этого у нас есть много средств. Например, скрытая камера. Это не всегда хорошо.

...Скрытая камера — средство, а не самоцель. Многое зависит от того, с каким «знаком» — плюс или минус — ведется съемка. Пользуясь скрытой камерой, можно соблюсти все правила этики и получить впоследствии разрешение на публикацию. И можно проявить бестактность, снимая «привычной» камерой.»*.

Синхронные съемки скрытой камерой были организованы во время работы над фильмом о службе милиции «Преступления могло не быть» (режиссер С. Репников, звукооператор И. Воскресенская). Одна из съемок проходила в комнате, где вел допрос следователь. Предполагалось, что преступник (а это был молодой, но опытный грабитель, покушавшийся на жизнь кассирши при ограблении кассы) — этот выдавший виды, цинично ведущий

* Махнач Л., Варшавская И. Мир нашими глазами.— «Искусство кино», 1972, № 6, с. 77—78.

себя парень не стал бы разговаривать откровенно со следователем в присутствии посторонних, тем более киногруппы со съемочной аппаратурой. Пришлось прибегнуть к искусной маскировке камеры, микрофона, соединительных кабелей и других атрибутов съемки. Преступник, ничего не подозревая о съемке и записи, вел себя, как наедине со следователем.

Разговаривал то доверительно, то вызывающе, пытаюсь за внешней бравадой спрятать страх и растерянность, нащупывая для себя возможность уйти от сурового наказания, которое (он знал) его ждет.

В этом разговоре отчетливо чувствовалась глубокая трагедия происходящего, подлинная напряженность минут, в течение которых решалась судьба этого преступника, которому пришлось столкнуться с карающей силой справедливого закона, защищающего судьбы тысяч честных людей от опасных посягательств его и ему подобных.

Киногруппа, расположившаяся в соседнем помещении, замерла в наблюдательной позиции. Оператор, прижав глаз к объективу кинокамеры, не отрываясь следил за происходящим в кадре; звукооператор, весь превратившись в слух, ловил каждый звук, каждый шорох, доносящийся из комнаты следователя. Напряжение росло, все было взволновано непривычной атмосферой допроса. Наконец, следователь закончил допрос. Преступник не смог ничего сказать в свое оправдание, неизбежность тяжелого наказания становилась очевидной. Жизнь непреклонно шла по своим законам.

Материал этой съемки вошел в фильм. Он имел очень большое значение, ибо ответственность за совершаемое, неизбежность расплаты за преступление, огромная нравственная роль совершавшегося на наших глазах правосудия — все это имело необыкновенную силу убедительности и звучало как строгое предупреждение для одних, и как уверенность в незыблемости прав человека, его жизненной защищенности от преступлений — для других.

К съемкам скрытой камерой и скрытым микрофоном прибегают, когда никакими иными путями необходимый киноматериал получить не удастся.

Между тем есть и другой способ съемки людей так, чтобы они действовали в кадре непринужденно, свободно — это кинонаблюдение.

Кинонаблюдение — метод создания фильма или сюжета путем систематической и последовательной фиксации на киноплёнке различных явлений и событий в процессе их развития.

Сопоставление кадров, снятых в различные периоды, дает возможность показать жизнь в движении — ее развитие и особенности.

Метод кинонаблюдения широко применяется в документальном и игровом кинематографе, особенно при работе с детьми (например, фильм «Внимание, черепаха!»; режиссер Р. Быков). Кинолюбителям можно рекомендовать этот способ, ибо он позволяет, пользуясь средствами документального кино, получать на экране особо выразительные и острые «игровые» эпизоды. В самом деле, в условиях любительского кино не приходится рассчитывать на профессиональную игру актеров. Как правило, актеры в любительских фильмах — такие же любители, как и авторы фильма, поэтому снимать их лучше тогда, когда они либо не знают об этом, либо, привыкнув к мысли, что их снимают, приобретут естественность движений, будут уверенно владеть своим голосом, его силой, интонациями, тембром.

Самое большое достижение современного документального кино — это возможность показать (не только зрительно, но и в звуке) на экране человека мыслящего в то время, когда он говорит, спорит, слушает. Интересно крупно показать человека думающего, размышляющего, в общении с окружающими. Для того чтобы правильно ориентироваться в снимаемом «материале», звукооператор и оператор должны быть внимательны, ни на секунду не терять нити разговора, быть в курсе обсуждаемого вопроса.

Метод кинонаблюдения предусматривает вторжение кинокамеры в жизнь, но вторжение это происходит не тайно, а явно. Камеру и микрофон (если намечается синхронная съемка) устанавливают в том месте, где должно происходить снимаемое действие.

Вот что режиссер Л. Махнач рассказывает о своей работе над фильмом «Эксперимент», снятым этим методом в подмосковной Дубне.

«Мы попробовали рассказать о людях особого творческого труда, о том, какого напряжения могут достиг-

путь умственные силы, о полной отдаче человеческой мысли, идее. Это продиктовало жанровый срез ленты. Мы выбрали метод кинонаблюдения. Это не легкий метод. Часто приходится долго смотреть, ничего не снимая, изучать обстановку. Мы старались, чтобы люди не обращали внимания на нашу аппаратуру. Главным для нас было не вмешиваться в ход событий, остаться как бы в стороне от происходящего. Так мы сняли дискуссию теоретиков... Вначале минут десять была какая-то неловкость. Потом о камере забыли. Беседа пошла своим ходом, наше присутствие перестали замечать...» *.

Непринужденность, раскованность в поведении людей, снятых этим методом, позволили в ряде эпизодов фильма получить впечатляющую достоверность.

Методом длительного кинонаблюдения снимался фильм «Марш поколений» (режиссер А. Павлов, звукооператор И. Воскресенская, производство ЦСДФ). Объектом кинонаблюдения была выбрана одна из московских школ, жизнь и дела ее пионерской организации. Пионерские сборы, заседания советов дружин, совета отрядов, работа отдельных звеньев, повседневная учеба и пионерские вечера — все это проходило с постоянным участием съемочной группы.

Методом кинонаблюдения проводились синхронные съемки большинства эпизодов, при этом микрофон, так же как и камера, был либо совсем не виден, либо своим видом никого не смущал. Микрофон и камера становились деталями привычными и потому незаметными, не вызывающими настороженности.

Эпизод «подготовка к праздничному школьному вечеру» снимался событийно, но синхронные эпизоды частично были организованы и подготовлены и притом необычным способом. В этой съемке центром внимания киногруппы была не только сама школьная сцена и выступавшие перед микрофоном ребята, но и их старшая пионервожатая Валя. Это она придумала и подготовила с ребятами интересные постановки и теперь беспокойно сновала от одной группы участников к другой. Одним напоминала порядок мизансцен, у других подправляла грим, взыскательно осматривала костюм. Она буквально вихрем носилась от ребят, прилаживающих декорации, к ре-

* *Махнач Л., Варшавская И.* Мир нашими глазами.— «Искусство кино», 1972, № 6, с. 78.

бятam, читающим стихи, а от них — к хору, повторявшему песню. Ее голос раздавался то в одном, то в другом конце зала, и в этом непрерывном общении с ребятами была ее суть, ее живость и жизнерадостность. Эти качества делали Валю незаменимым другом и товарищем, помогали увлеченно и интересно вести с ребятами большие и малые пионерские дела. И вот такую подвижную, шумную, возбужденную Валю, то хохочущую, то строго и взыскательно отчитывающую кого-то, то громко отдающую команды, нам надо было запечатлеть. Но как снять синхронно в документальном событийном кадре человека, непрерывно и энергично перемещающегося в пространстве?

Микрофоны, которыми пользуются обычно в данном случае, нас решительно не устраивали. Связанные кабелем с магнитофоном, имеющие ограниченный радиус действия, они не могли перемещаться в пространстве с той стремительностью, с какой носилась по школе Валя. Вывод напрашивался один: применить для записи радиомикрофон. Положившись на врожденный артистизм Вали и на ее высокое чувство ответственности за все пионерские дела, а в том числе, разумеется, и за наш фильм, решили мы оснастить ее радиомикрофоном.

Бедная Валя! Мы водрузили на ее тоненькую фигурку сложную амуницию радиомикрофона и оплели стан длинным проводом — радиоантенной. Мы умоляли ее умерить пыл и порывистость движений, чтобы не повредить электроакустическую радиосистему. Валя вела себя в соответствии с нашими инструкциями, и мы сумели снять очень выразительные, очень интересные синхронные кадры.

Таким же способом происходили съемки синхронного эпизода на уроке математики. Здесь условия были несколько иные. Задача упрощалась тем, что преподаватель математики Алла Дмитриевна, па которой теперь был замаскирован радиомикрофон, пребывала в состоянии относительного покоя, она медленно прохаживалась вдоль класса, подходя то к одному, то к другому ученику, вызывала к доске, то есть действовала, как всегда во время урока. Микрофон, о котором ребята не подозревали, помог нам услышать и зафиксировать и вопросы учительницы и ответы учеников, даже самые робкие, едва слышные ответы слабой ученицы и произносимые шепотом под-сказки.

Весь материал, снятый с использованием радиомикрофона, отличался удивительно непринужденной естественностью интонаций.

С помощью радиомикрофонов можно проводить интересные и необычные, ранее считавшиеся неосуществимыми синхронные съемки.

В фильме «Личная ответственность» (режиссер Б. Рычков, производство ЦСДФ) авторы пытаются выявить социальные черты характера, сформированные нашим обществом и временем.

Звукооператор фильма И. Гунгер широко использовал в нем радиомикрофон, и это помогло методом кинонаблюдения запечатлеть интереснейший образ современника.

Герои фильма — два директора: директор Магнитогорского металлургического комбината Филатов и директор Минского тракторного завода Слюньков. Их стиль руководства, поведение, манера разговора, общение с людьми — все несхоже. (Это отражено в синхронном материале, снятом методом кинонаблюдения.)

Авторы стремились подчеркнуть и эту несхожесть человеческих характеров и то, как в повседневной работе проявляется общее в характере этих людей, — чувство преданности своему делу, чувство личной ответственности.

В каждом синхронно снятом кадре выявляется яркая индивидуальность этих людей. Делается исчерпывающая, раскрывающая человеческие черты информация о каждом из них. Достоверность звукозрительных характеристик героев помогла авторам убедительно и лаконично раскрыть их личности и донести до зрителя идею фильма. Радиомикрофон позволил провести синхронные съемки в трудных условиях работы на заводе. В эпизоде у доменной печи Филатов разговаривает с доменщиками в момент, когда варится сталь.

Зритель имеет возможность наблюдать и оценивать поведение директора Магнитки на летучке, когда в трудные лютые морозные дни завод впервые не выполнил план. Летучка в мартеновском цехе снята синхронно. Здесь важны не только сами по себе слова, но то, с каким чувством и как они произнесены.

Эта летучка (к ней авторы фильма возвращаются несколько раз) наполнена голосами рабочих людей, озабоченных, лично заинтересованных в успешном выходе пред-

приятия из прорыва. Эти чувства хорошо переданы в звучании эпизода.

Экран непрерывно убеждает зрителя в том, что Филатов как директор — на уровне самых высоких требований времени. Зритель не только видит, он все время слышит Филатова, и это значительно обогащает впечатление. Голос директора живет и взаимодействует со всем звучанием завода и его людей.

« — Присмотритесь и прислушайтесь теперь к другому директору, чей стиль руководства совсем иной» — как бы говорит автор фильма, переходя к другому синхронному эпизоду. Слюньков — директор тракторного завода — ведет совещание с особой, свойственной ему четкостью, с рациональностью, присущей не только современному руководителю, но и самому производству. Мысли отточены, речь лаконична. На традиционной еженедельной встрече с рабочими Слюньков так же собран и сосредоточен, как и у себя в кабинете.

Фильм смотрится с интересом не только потому, что в нем точно найдена композиция, соблюден четкий ритм и логическая смена эпизодов, но главным образом потому, что два характера, два человека очень емко показаны в атмосфере жизненной правды с достоверностью, которая подчеркнута большим количеством хорошо снятого синхронного материала.

ПРЯМОЕ ИНТЕРВЬЮ

Этот способ проведения синхронных событийных съемок широко используется журналистами на телевидении, в документальном и художественном кино. Ведя интервью, вы подходите с микрофоном к интересующему вас человеку и предлагаете ему ответить на вопрос или задаете тему для размышления и высказывания своих мыслей. При этом человек, попавший в фокус вашего внимания, не всегда ведет себя непринужденно и естественно. Одни вообще отказываются от съемки, другие, напротив, с готовностью встречают ваше предложение, но с первых же слов теряются, ощущают неловкость, не могут найти нужных слов, запинаятся. Правда, с каждым днем человечество все больше и больше привыкает к общению средствами радио, кино и телевидения и все реже встречаются люди, которых может вывести из равновесия направленный на них объектив кинокамеры или сму-

тить необходимость ответить в микрофон на заданный вопрос.

Успех синхронных съемок с прямым интервью зависит в значительной мере от правильного выбора места съемок. Рекомендуются внимательно отнестись к окружающим условиям, прислушаться к звуковой атмосфере, в которой будут протекать события, или заранее предугадать возможные наиболее выразительные звуковые краски, передающие специфику атмосферы, в которой должно происходить интервью.

При съемках на натуре получить хорошие записи чаще всего мешает ветер, который иногда появляется внезапно. Порывы ветра, даже редкие, если они достаточно сильны, будут восприниматься микрофоном как рокошующие удары. Начиная съемку в безветренную погоду, надо быть подготовленным к появлению ветра. Для защиты от ветра на микрофон надевают специальный ветрозащитный колпак.

Выбирать место для съемки на открытом воздухе надо так, чтобы с трех сторон или хотя бы с одной стороны микрофон был закрыт от ветра. Это может быть пригорок, забор, густой кустарник, скала и т. п. Такой преградой может служить и группа людей, если композиция кадра позволяет введение их в эпизод. Людей можно разместить около синхронно говорящего человека так, чтоб они защищали собой микрофон от порывов ветра и в то же время заслоняли его от объектива кинокамеры.

Шумы промышленных объектов, железнодорожного транспорта, автомашин, летящих самолетов и другие звуки, появление которых в кадре не предусмотрено, становятся помехой.

Появление различных шумовых помех следует учитывать заранее, при выборе места съемки. Если же избежать их невозможно, надо снимать так, чтобы шум был оправдан (ввести в кадр изображение шумящего объекта).

Если вы тщательно выбрали место и все условия звуковой съемки заранее продумали, то для получения непринужденной атмосферы в момент самой съемки надо подумать о психологической подготовке людей, которых вы предполагаете снимать. Синхронный рассказ с экрана имеет силу воздействия и представляет художественную ценность лишь тогда, когда он звучит правдиво, непосредст-

венно, содержит подлинные чувства, а чтобы такое запечатлеть на пленке, необходимо процесс съемки сделать незаметным. Есть такой испытанный прием: при встрече с человеком, которого вы задумали снимать, вы незаметно для него подводите его к тому месту, где стоит (явно или замаскировано) микрофон и куда нацелен объектив кинокамеры, и начинаете доверительный разговор, ваш собеседник, увлеченный обсуждением вопроса, не замечает, что происходит съемка и запись. В результате может получиться интересное интервью.

ЛЮБИТЕЛЬСКИЕ ФИЛЬМЫ

Определяя звуковое содержание любительского фильма, можно найти очень много красочных синхронных и несинхронных звуковых компонентов, присутствие которых в одних случаях документирует событие, убеждает в подлинности показываемого, в других служит для эмоционального воздействия, дополняя зрительные характеристики художественных образов, а порой и восполняя отсутствующий изобразительный материал. Допустим, что в документальном фильме о пожаре взрыв цистерны с горючим не успели снять, а в звуке событие зафиксировали с самого начала. В этом случае звук является документом и основой для начала фильма. Звук взрыва сразу вводит зрителя в атмосферу катастрофы. В изображении синхронно с этим звуком можно подмонтировать лица людей, дым, пламя и т. п. Можно сопроводить звук взрыва периодическими засветками. Это создаст ощущение, что взрыв показан.

В ряде случаев звук может иллюстрировать и то, что не происходит в кадре. Например, в кадре человек молча вспоминает о каком-либо периоде своей жизни. Это могут быть эпизоды войны или мирной жизни с картинками природы родных мест, с звучанием голосов или песен. Воспоминания человека, его мысли могут быть проиллюстрированы только звуковым рядом, не требующим синхронности с изображением, другими словами, изображение может совсем не совпадать со звуком. Это же относится и к звукам, характеризующим то, что происходит в другом месте, за кадром. Например, звуки боя, доносящиеся издалека, разговор или пение в другой комнате или в скрытом от глаз месте — за ширмой, занавеской и т. д.

Если у вас нет бесшумно работающей синхронной камеры и соответствующей звукозаписывающей аппаратуры, то, приступая к работе, наметьте такой план съемок, чтобы, не прибегая к сокращению звуковых характеристик, найти способы их оптимального выражения. Так, съемка крупным планом говорящего или поющего человека, если он долго остается в кадре, требует покадровой синхронности, то есть абсолютного совпадения изображения и звука. Если этого добиться трудно, лучше отказаться от таких эпизодов совсем либо давать их на паузе или на нейтральном звуковом фоне, таком, как шум воды, свист ветра и т. д.

Звуковой фон должен соответствовать замыслу, характеру и настроению эпизода. Можно подобрать музыкальное произведение, выражающее чувства и настроение героя. В таких случаях хорошо использовать музыкальные характеристики в виде отдельных музыкальных фраз, исполненных на разных солирующих инструментах, как бы передающих голос героя и его настроение. Пение же и размышления героя вслух лучше воспринимаются с изображением, в котором передано настроение и отражено показано содержание того, о чем говорится или поется.

Весь снятый материал делят на такой, который требует абсолютной покадровой синхронности, то есть зрительно выражающий определенные синхронные звуки, и материал, зрительно не требующий синхронного звучания.

К кадрам, требующим соответствующего синхронного звучания, относятся такие, которые в немом кино заменяли собой звуковые характеристики и как бы символизировали звучание, например губы поющего или говорящего человека, движения пальцев пианиста или скрипача, движения смычка, движения дирижера, управляющего оркестром.

Есть эпизоды, зрительное выражение которых или совсем не требует синхронного звука, или допускает некоторую несинхронность. Например, пение с закрытым ртом, разговор или пение человека, снятого со спины или в маске или прикрывающего рот рукой, веером, газетой и т. п., разговор или пение с не ясно выраженной артикуляцией на общем плане, вполоборота, наконец, при контрапунктическом решении эпизода, предусматривающем несовпадение звука и изображения.

В спектаклях кукольных театров, во многих мультипликационных фильмах также достаточно лишь приблизительной синхронизации звука и изображения.

Общие планы, в которых много говорящих, поющих, играющих персонажей, также менее критичны к требованиям синхронизации звука и изображения. Часто это пейзажи без явно выраженных звучащих элементов, панорамы с далекой точки, с самолета, вертолета, стройки, не содержащие крупных планов с ярко выраженным звуковым действием; общий шум большого количества людей, птиц, животных и других звуков, звучащих хаотично, вразнобой.

Итак, с точки зрения звукозрительного выражения, одни эпизоды требуют абсолютной синхронности, другие могут быть без ущерба для достоверности передачи события ограничены примерной синхронностью и, наконец, третьи вовсе в ней не нуждаются. В последнем случае требуется совпадение звука и изображения в начале и конце эпизода.

Если эпизод начинается и кончается затемнением, то и в звучании может не быть четких границ начала и окончания (звук возникает постепенно и в конце затихает до исчезновения).

Съемки можно вести с таким расчетом, чтобы изобразительный материал не требовал покадровой синхронности, например избегать длинных крупных планов звучащих объектов и т. п.

Многие работы кинолюбителей убеждают в том, что можно создавать интереснейшие звуковые фильмы, пользуясь несинхронной аппаратурой. Пример тому лента ленинградских кинолюбителей «В северном лагере». Это интересный рассказ об отдыхе в одном из туристских лагерей Ленинградской области. В фильме нет ни одного синхронного эпизода, но звуковое решение его продумано и выполнено так, что после просмотра фильма надолго остается ощущение, точно вы побывали в этих красивых местах, слушали пение птиц и кваканье лягушек, вдыхали свежий воздух тихого раннего утра, сидя с удочкой у лесного озера, завораживающего своей зеркальной гладью.

Звуковое решение этого фильма сделано очень тонко. Найдены самые выразительные, чарующие человека звуки, а особенно хорошо передана тишина пробуждающейся перед восходом солнца природы. В ряде эпизодов удачно

найдена звуковая перспектива: робкие, звучащие в отдалении голоса проснувшихся птиц, потом вторящие им перекликания петухов. Все это настолько дополняет и усиливает выразительность цветного изображения, что кажется, будто в зал доносится прохлада и запах свежести предрассветного часа.

А когда по ходу рассказа был показан небольшой базарчик, то доносящийся временами говор (общеплановое звучание), в котором слышатся отдельные слова с характерными для тех мест акцентом и напевностью речи, создает полное впечатление присутствия где-то рядом толпы народа. Доносятся обрывки фраз, очень характерные, точно соответствующие именно этому эпизоду, этому месту, именно этим людям, и нет беды в том, что вы не видите, кто именно произносит те или иные слова. В сутолоке местного базарчика вы слышите распевный характерный многоголосный шум, не фиксируя, кем произносятся те или иные фразы, но точно ощущая атмосферу этого места и времени.

В эпизоде внезапной грозы очень хорошо звучат (это нечасто встречается даже в профессиональных фильмах) гром и ливень с затихающими и вновь усиливающимися потоками дождя. Все в этом фильме подкупает естественностью и хорошей продуманностью звукового решения. Несинхронные звучания помогают передать подлинность атмосферы, создают эффект присутствия.

Для решения задач, возникающих перед любителем — автором звукового фильма, необходимо обладать большим запасом знаний: уметь написать сценарий, разработать план съемок, правильно определить необходимую технику, ее тип и количество. Быть одновременно организатором и исполнителем разного рода работ, уметь не только снимать, но и монтировать снятый материал, записывать звук и творчески подходить к его использованию, знать все тонкости работы и «настройки» съемочной и звукозаписывающей техники.

Главное же автор фильма постоянно должен помнить о законах психологического и эмоционального восприятия киноискусства, о его воздействующей и преобразующей силе. Одним словом, создание кинопроизведения, отвечающего всем требованиям настоящего искусства, в условиях любительской практики — задача трудная, но как показала жизнь, осязаемая.

Как известно, спецификой искусства кино является то, что оно базируется на технической основе. Задумав осуществить постановку пусть даже небольшого и не очень сложного фильма, автор должен знать и хорошо представлять себе последовательность и взаимосвязь отдельных творческих и технических процессов.

Техника и технология кинолюбителей настолько многообразна и самобытна, что не позволяет говорить о какой-то единой системе. Жанровое разнообразие любительских работ, с одной стороны, смелые попытки их авторов в области технического совершенствования оборудования и звукозаписывающей аппаратуры, с другой, предполагают необычайное разнообразие технологических схем от самой примитивной до сложной, предусматривающей работы с профессиональным оборудованием и с определенным порядком организации всех процессов производства фильма.

В каждом отдельном случае кинолюбитель, руководствуясь своими возможностями и поставленными задачами, выбирает себе подходящую технологию. Выбор этот будет зависеть не только от технического оснащения, но главным образом от правильного использования оборудования и от того, какого результата в конечном счете стремится достичь автор фильма. Если, например, его задача создать скромную любительскую ленту, то звуковое решение может свестись лишь к звуковому сопровождению снятого (немого) изображения, авторский комментарий возможен как живое слово во время демонстрации фильма.

Однако при такой «системе» создания и показа фильма вряд ли можно говорить о замыслах автора, о мастерстве, об удачном или неудачном звуковом решении.

Настоящий творческий подход к звуковому фильму, к воплощению в звукозрительных образах всей красоты и многообразия жизни, заставляет авторов ставить перед собой более сложные задачи и предполагает более высокий уровень развития, позволяющий вести серьезный разговор о мастерстве звукового решения. Многие любительские студии располагают уже сейчас такой производственно-технической базой, которая позволяет осуществлять самые сложные звуковые решения и достигать в этом подлинного мастерства. Технология производства таких фильмов близка к технологии профессиональных студий.

Конечно, однозначных связей между техническими возможностями и творческими успехами не существует. Многого можно достичь, располагая и весьма скромными

средствами, но чаще всего начинающие любители страдают оттого, что не умеют соразмерять свои замыслы с их практическим осуществлением.

* * *

В заключение остается пожелать кинолюбителям, создавая черно-белые и цветные звуковые фильмы, смелее использовать опыт профессионального кино. Качество фильма, как мы пытались подчеркнуть в этой книге, намного выиграет от тщательно продуманного, творчески обоснованного звукового решения. Что же касается его реализации, то есть техники осуществления, то наличие современных технических средств киносъемки, записи и воспроизведения звука, а также литературы по этим вопросам, будет способствовать осуществлению ваших замыслов.

СОДЕРЖАНИЕ

ВЫРАЗИТЕЛЬНЫЕ СРЕДСТВА НЕМОГО И ЗВУКОВОГО КИНЕМАТОГРАФА	5
ЗВУКОВОЙ ФИЛЬМ—НОВЫЙ ВИД КИНОИСКУССТВА	11
СРЕДСТВА ЗВУКОВОЙ ВЫРАЗИТЕЛЬНОСТИ	22
МУЗЫКА	22
ОЗВУЧЕНИЕ МУЗЫКОЙ	24
АВТОРСКАЯ МУЗЫКА ФИЛЬМА	27
КОНТРАПУНКТ	29
ЛЕЙТМОТИВ	31
ПЕСНЯ-ЛЕЙТМОТИВ	31
МУЗЫКА ВНУТРИКАДРОВАЯ И ЗАКАДРОВАЯ	33
ИСПОЛЬЗОВАНИЕ МУЗЫКИ ФОНОТЕКИ	36
ОТБОР МУЗЫКАЛЬНЫХ ФРАГМЕНТОВ	37
МОНТАЖ ФОНОГРАММ	40
РЕЧЬ	46
РЕЧЬ—ВЫРАЗИТЕЛЬНЫЙ ЭЛЕМЕНТ ЗВУКОЗРИТЕЛЬНОГО ОБРАЗА	48
ЗАКАДРОВОЕ И ВНУТРИКАДРОВОЕ ЗВУЧАНИЕ РЕЧИ	53
РЕЧЕВЫЕ ЗАПИСИ	59
ШУМЫ	65
ЗАКАДРОВЫЕ И ВНУТРИКАДРОВЫЕ ШУМЫ	68
НАТУРАЛЬНЫЕ И ИМИТИРУЕМЫЕ ШУМЫ	69
КОНТРАПУНКТИЧЕСКОЕ ИСПОЛЬЗОВАНИЕ ШУМОВ	70

ЗВУКОВОЕ РЕШЕНИЕ ФИЛЬМОВ РАЗЛИЧНЫХ ЖАНРОВ	67
ВЗАИМОПРОНИКНОВЕНИЕ ЖАНРОВ	77
ФИЛЬМЫ КОМЕДИЙНОГО ЖАНРА	83
КОМЕДИЙНО-САТИРИЧЕСКИЙ ЭФФЕКТ В ЗВУКОВОМ РЕШЕНИИ ФИЛЬМА	91
ФИЛЬМЫ ДЕТЕКТИВНОГО ЖАНРА И ФАНТАСТИЧЕСКИЕ ФИЛЬМЫ	92
ФИЛЬМЫ О ПУТЕШЕСТВИЯХ	100
ДОКУМЕНТАЛЬНЫЕ ФИЛЬМЫ	104
СИНХРОННЫЕ СЪЕМКИ МЕТОДОМ СКРЫТОЙ КАМЕРЫ . . .	110
КИНОНАБЛЮДЕНИЕ	113
ПРЯМОЕ ИНТЕРВЬЮ	117
ЛЮБИТЕЛЬСКИЕ ФИЛЬМЫ	119

Воскресенская И. Н.

**В 76 Звуковое решение фильма.— М., Искусство,
1978. — 126 с., 4 л. ил. — (Б-ка кинолюбителя).**

В книге рассматриваются творческие вопросы использования звука в звуковых любительских фильмах. Автор, имеющий большой опыт работы звукооператора, рассказывает о звуке как особым выразительном средстве звукового кино. На многочисленных примерах из любительских и профессиональных фильмов показывает, как удается решать постановочные задачи и задачи эмоциональные, возникающие при работе над фильмами разных жанров. Книга рассчитана на широкий круг кинолюбителей.

**В 32304-177
 025(01)-78 145-78**

**ББК37.95
778.3**