

РОССИЙСКИЙ ИНСТИТУТ ИСТОРИИ ИСКУССТВ

ЗВУКОВОЕ РЕШЕНИЕ ФИЛЬМА

Учебное пособие для СПО

Редактор-составитель – Л. Н. Березовчук



• САНКТ-ПЕТЕРБУРГ •
• МОСКВА •
• КРАСНОДАР •

3-44 Звуковое решение фильма. Серия “Проблемы истории и теории кино”: учебное пособие для СПО / Л. Н. Березовчук (редактор-составитель). — Санкт-Петербург : Лань : Планета музыки, 2021. — 444 с. — Текст : непосредственный.

ISBN 978-5-8114-6233-9 (Издательство «Лань»)

ISBN 978-5-4495-1033-4 (Изд-во «ПЛАНЕТА МУЗЫКИ»)

ISBN 978-5-86845-251-2 (Российский институт истории искусств)

Сектор кино и телевидения Российского института истории искусств предлагает вниманию читателей коллективную монографию «Звуковое решение фильма». Тематика монографии сосредоточена вокруг специфических функций шумов и музыки в образно-содержательной структуре фильма. Монография может быть использована студентами и преподавателями средних специальных учебных заведений.

ББК 85.374

3-44 Sound solution of a film. Series “Problems of history and theory of cinema”: textbook for SVE / L. N. Berezovchuk (editor-compiler). — Saint Petersburg : Lan : The Planet of Music, 2021. — 444 p. — Text : direct.

The Film and Television Section of the Russian Institute of Art History offers the readers a collective monograph “Sound Solution of a Film”. The subject matter of the monograph is centered around the specific functions of noise and music in the figurative and content structure of a film. The textbook is intended for the students of colleges.

Редакционная коллегия:

Р. Д. Копылова, доктор искусствоведения

И. В. Евтеева, кандидат искусствоведения, профессор

А. И. Андреев

РЕЦЕНЗЕНТЫ:

А. Л. Казин, доктор философских наук, профессор

П. А. Багров, кандидат искусствоведения

© Издательство «ПЛАНЕТА МУЗЫКИ», 2021

© Федеральное государственное бюджетное научно-исследовательское учреждение «Российский институт истории искусств», 2021

© Коллектив авторов, 2021

© Л.Н. Березовчук, составление, 2021

© Издательство «ПЛАНЕТА МУЗЫКИ»,

художественное оформление, 2021

Обложка
А. Ю. ЛАПШИН

СОДЕРЖАНИЕ

Л. Н. Березовчук

Звуковое решение фильма как область исследований
(*От редактора-составителя*)

Larisa Berezovchuk

Sound solution of the film as a field research
(*from the editor-complier*)6

I. Практика создания звукового решения фильма

I. The practice of creation sound solution of film

И. В. Евтеева

Формирование звуковой картины фильма
(*Беседа со звукорежиссером Владимиром Персовым*)

Irina Evteeva

The formation of a sound picture of the film
(*Conversation with sound engineer Vladimir Persov*)19

Л. Н. Березовчук

Рациональные и спонтанные факторы в работе
над музыкальным решением фильма
(*творческое содружество кинорежиссера
и композитора:*

Сергей Овчаров – Игорь Мацевский)

Larisa Berezovchuk

Rational and spontaneous factors in the work
on musical solution of the film
(*creative community of film director and composer:
Sergey Ovcharov – Igor Matsievsky*)59

II. Теория и анализ звукового решения фильма

II. Theory and analysis of sound solution of the film

О. Н. Смирнова

Шумы в фильме.

Проблемы понятийно-терминологического
аппарата, или Трудности перевода

Olga Smirnova
Noises in a film: problems of the conceptual
and terminological apparatus96

Л. Н. Березовчук

Миметичность как предпосылка повествовательной
функции шумов в фильме: «план истории»
(на примере фильмов Дж. Сакса «Белый шум»
и «Звуки шума» У. Симонссона, Ю. Нильссона)

Larisa Berezovchuk

Mimeticity as a premise for the narrative function
of noises in film: a «plan of history»
(on the example of films by J. Sachs «White Noise»
and «Sounds Noise» by U. Simonsson and Y. Nilsson)147

Д. В. Бакиров

Принцип контрапунктического использования звука
в кино (на примере сценария «Американская трагедия»
С. М. Эйзенштейна)

Dmitry Bakirov

The principle of contrapunctal use
of sound realized in the script «American Tragedy»
by S. M. Eisenstein216

С. М. Федорова

Историко-культурные аллюзии в музыкальном
решении фильма Дэвида Кроненберга «М. Баттерфляй»

Svetlana Fedorova

Historical and cultural allusions in the musical solution
of David Cronenberg's film «M. Butterfly»241

Н. Г. Кононенко

Звуковой Универсум в фильмах А. Тарковского.
В диалоге с музыкальной традицией

Nataliya Kononenko

Sound Universum in the film of A. Tarkovsky.
In dialogue with the musical tradition278

III. Из истории становления звукового кино
III. From the history of the formation of sound cinema

А. В. Гусев

Смена системы эстетических условностей
во французском кино при переходе из немой эпохи
в звуковую (1928–1933)

Alexey Gusev

A change in the system of aesthetic conventions
in French cinema during the transiting
from a silent era to a sound one (1928–1933)309

С. В. Хлыстунова

Особенности создания sound effects
в игровом зарубежном кинематографе:
от Великого Немого до эпохи цифровых технологий

Svetlana Khlystunova

Features of creation of sound effects
in the foreign films: from the silent cinema
to the epoch of digital technologies340

А. И. Андреев

Проблематика перехода кино к звуку в мысли о кино

Andrey Andreev

The transition to sound as a problem in film criticism373

SUMMARY

НАШИ АВТОРЫ

Звуковое решение фильма как область исследований

(От редактора-составителя)

Сектор кино и телевидения Российского института истории искусств в серии «Вопросы истории и теории кино» предлагает очередной выпуск научных трудов: это коллективная монография «Звуковое решение фильма». Тематика монографии сосредоточена вокруг специфических функций шумов и музыки в образно-содержательной структуре фильма.

В отечественном киноведении к проблемному полю, обозначаемому словосочетанием «звук в кино», обращаются не часто. Даже на первый – поверхностный – взгляд, причин тому много. Это и требования особой профессиональной компетенции для анализа трех главных составляющих звуковой стороны фильма – речи, музыки и шумов. Это и необходимость хотя бы самых общих, в том числе и технических, представлений о том, как осуществляется работа над звуком в фильме. Это и наличие особой киноведческой установки на «укрупнение», более острое ощущение исследователем связей и взаимозависимостей остальных компонентов художественного единства фильма со звуком в нем.

Следует отметить своеобразный парадокс: в киноведении проблематика, связанная с введением звука в фильм, оказалась чрезвычайно богата, можно сказать, на «глобальные концепции» по поводу темы «звук в кино». Во второй половине XX в. в киномысли различных воззрений на состоявшийся факт введения звука в кино было даже больше, нежели попыток обновить понимание специфики киноизображения или иных компонентов киносинтеза. И при этом, как ни странно, исследователи практически не интересовались, какие закономерности обуславливают выразительные возможности шумов, речи и музыки в конкретных фильмах; как и с какими целями ресурсы звука предпочитали использовать те или иные

кинорежиссеры в своем творчестве, не говоря уже о мастерах звукорежиссуры.

В истории мысли о кино все вопросы, возникающие в связи с введением реального звука в целостность фильма, делятся на три группы. Любопытно, что в зависимости от профессии представители каждой из них размышляют и пишут «о своем».

Первую и немногочисленную группу авторов составляют практики: кинокомпозиторы, режиссеры – звукорежиссеры, еще режиссеры – кинорежиссеры (о работе в студии на озвучивании или о речевых действиях на съемочной площадке актеры почему-то не говорят). По понятным причинам все они не очень склонны к созданию теоретических концепций. В фокусе их интересов оказываются преимущественно *технологии создания и работы над компонентами звукового решения – шумами, музыкой и речью*. И звукорежиссеры, и кинокомпозиторы, в особенности сегодня, в эпоху цифровых технологий, иногда приоткрывают самый сложный по структуре, методам работы и оборудованию производственный процесс подготовки фонограммы к фильму. В практике звукорежиссуры неизбежно сочетается производственный подход с сугубо творческим, потому что звуковое решение фильма всегда формируется индивидуально для каждой картины. Творческие интенции еще более проступают в работе кинокомпозитора, который должен владеть целым спектром приемов, позволяющих достичь искомого синтеза звука с изображением, причем в различные драматургические моменты киноповествования. Но увы, рефлексия звукорежиссеров и кинокомпозиторов в отечественной мысли о кино представлена минимально. А ведь именно она может стать базисом для передачи практического опыта больших мастеров последующим поколениям кинематографистов. Тексты о том, как велась работа над звуковым решением фильма, представляют собой еще и историческую ценность.

Вторая группа исследований создается киноведами, культурологами, философами, антропологами. Она ставит во главу угла *проблему звука в кино как принци-*

пиально теоретическую. Некоторые ученые полагают наиболее продуктивной обобщенную постановку проблемы звука в кино: от понимания самого факта наличия фонограммы в фильме как проявления звукозрительного синтеза до апелляции к мифологии звучащего мира или трактовки звука в картине вообще как еще одной семиотической структуры в полиязыковой системе киноискусства, каковым оно видится с позиций семиотического подхода. Установка на осмысление проблемы «звук в кино» разворачивает киноведение в сторону философии, в частности феноменологии, о чем свидетельствуют труды М. Мерло-Понти, или семиотики культуры. И тогда киноведение неизбежно отходит от задач практического анализа фильма и состояния звуковых компонентов в нем. Вследствие этого на первый план выходит поиск интертекстуальных аллюзий и ассоциаций. Здесь анализ и понимание того, как шумы, речь и музыка вводятся в фильм и каковы их функции в нем, оказываются незначимыми. При этом исследования в данной группе порождают яркие концепции, вызывающие большой резонанс в киноведческом сообществе (труды Рика Олтмена), увлекательные интертекстуальные экзерсисы, впечатляющие эрудицией их авторов (труды М. Ямпольского), и устанавливают широкие поля культурологических ассоциаций, в которых проявляет (точнее, может проявить) себя звуковой элемент фильма (труды Ю. Лотмана, Ю. Цивьяна).

Третья группа исследований тоже немногочисленна – это работы киноведов, посвященные обиходной и заурядной задаче: описать состояние звуковых компонентов в фильме и попытаться понять, как они работают на его художественные идеи, свидетельствуя о мастерстве (или отсутствии такового) его авторов. Здесь не ставятся цели по созданию глобальных теоретических концепций, потому что на первый план выведено изучение шумов, речи и музыки в контексте кинопроизведения. Но теоретический аспект в разработках, нацеленных на изучение конкретных фильмов, также присутствует. Он закономерно возникает при изучении того, как шумы, речь и музыка

включаются в нарративные структуры фильма; как и на каких основаниях они взаимодействуют с изображением, с одной стороны, и с кинодраматургией с другой; как звуковое решение связано с жанровой атрибуцией фильма; каковы предпосылки для формирования акустического (реального) и художественного (условного) звукового пространства фильма и т. д. и т. п. Все это – прозаические для киноведения исследовательские задачи, но при этом чрезвычайно сложные для решения, потому что требуют широкой компетенции у киноведов, взявшихся изучать речь, шумы и музыку в фильме. Как ни странно, о музыкальности фильма или о звуковой атмосфере в нем судить гораздо легче и увлекательнее, нежели пытаться понять состояние речевого компонента в конкретном кинопроизведении или описать структуру музыкального решения.

Вспоминая основную проблематику работ о звуке в кино (первая и третья группы) в отечественном киноведении, нельзя не заметить отсутствие исследований о взаимозависимости, связях звука и изображения. Причем связях не на уровне драматургии (вот персонаж, а вот звучит его музыкальная тема), а о связях глубинных, обусловленных онтологической специфичностью этих важнейших элементов киноискусства – звука и движущегося изображения. «Главное противоречие звукового фильма – а следовательно, и подлинная стартовая площадка для теории звукового фильма – заключается в том, что звук и изображение – явления разного порядка, записанные различными способами, напечатанные на пленке отдельно друг от друга и воспроизводимые с помощью иллюзионистской технологии»¹, – так понимает Рик Олтмен причины, затрудняющие изучение звука в кино. Исследователь видит проблему в том, что звук помогает киноизображению в фильме скрывать, утаивать от зрителя его иллюзионистскую природу, будучи сам фикцией, иллю-

¹ Олтмен Р. Движущиеся губы: кино как чревоуцание // Киноведческие записки. 1992, № 15. С. 181.

зией подлинных речи и шумов, обозначающих движение материальных объектов в реальности.

Любопытно, что проблематика «звук в кино» как область исследований неожиданно обнаруживает причудливый набор фобий, присущих зарубежному кинообществу, киноведам в том числе, поскольку они об этом пишут. Так, оказалось, что некоторых киноведедов скандализирует заложенная в кинозвучке генетическая связь игрового фильма и спектакля, связь, понимаемая – не более и не менее – как родовое проклятие кинематографа. Не менее колоритна неприязнь к речи, потому что она способна указывать на наличие сценария и его роль для формирования драматургических структур в фильме. Неужто и сейчас в сознании кинообщества активна мифология звука, о которой писал М. Ямпольский: «Итак, речь кино – речь животных и прежде всего птиц, речь машин, речь тоннелей и каналов, речь водной стихии и ветра. Асемантическая шумовая стихия мира еще в докинематографической мифологии связана с фотогенической стихией мира»²? Похоже, в труде «О душе нашего времени» Карлу Юнгу действительно в максиме «Уши – врата страха» удалось сформулировать некие общечеловеческие подсознательные психологические установки по отношению к звуку.

Вольно или невольно в киноведении сложилась неоднозначная ситуация: проблема «звук в кино» (с момента введения звука в кино и по сей день) видится учеными разных стран в высшей степени продуктивным проблемным полем для рефлексии о самой природе киноискусства и его онтологических признаках. Подобная позиция к тому же была поддержана бурными изменениями в технологическом обеспечении звуковой стороны фильма и, прежде всего, цифровыми способами порождения звука в кино, его записи и монтажа. А вот работа создателей конкретного фильма над тем, **что** звучит в нем и каковы

² Ямпольский М. Мифология звучащего мира и кинематограф // Киноведческие записки. 1992, № 15. С. 100.

выразительные функции этих звучаний, – это почему-то уходило из поля зрения исследователей.

Причин подобной ситуации наверняка несколько. Укажем наиболее очевидные из них, и все они так или иначе связаны с временной природой шумов, речи и музыки – их репрезентацией в длительности фильма, с одной стороны, и с их вариативностью, раскрытием их выразительных функций в целостности киноповествования с другой.

Первая причина. Главным условием для изучения и понимания звуковых компонентов фильма становится своеобразное аналитическое «вычленение» шумов, речи и музыки из изобразительного и драматургического контекста фильма. То есть умение их слышать. Только тогда проступит для аналитика качественная специфика и выразительная роль звуковых компонентов фильма. А ведь кино, в первую очередь, смотрят... Изобразительная и драматургическая сторона фильма наиболее захватывает внимание и зрителей, и исследователей. Получается, что изучение шумов, музыки и речи, их анализ могут быть начаты только тогда, когда внимание сможет переключиться на них, поскольку остальные компоненты киноповествования уже освоены сознанием зрителя.

Вторая причина. В киносообществе бытует мнение, согласно которому «хорошие», «правильно» созданные звуковые компоненты фильма «не замечаются» зрителями. То есть они слухом фиксируются (хотя иногда, в особенности шумы, и не фиксируются), но внимание на них не заостряется, и лишь тогда музыка, шумы и речь могут стать стимулами для возбуждения эмоциональных реакций публики. Действительно, диалог или закадровый голос мы воспринимаем, прежде всего, в контексте драматургии фильма, преимущественно как литературный элемент киносинтеза. При этом мало кто сознательно стремился речь персонажей фильма слушать как акустический феномен в его громкостных, темповых, звуковысотных и тембровых характеристиках, не обращая внимания на ее содержательно-смысловую сторону. О шумах

и звуковых эффектах в этом плане можно даже не вспоминать, если учитывать современные требования, предъявляемые к звукорежиссуре, – и акустически-технологические, и, собственно, образные, позволяющие звуку в фильме работать на киноповествование и эмоционально воздействовать на зрителя. Значит, киноведу-аналитику нужны специальные просмотры, чтобы теперь уже только вслушиваться в фильм.

Причина третья. Это необходимость специфических компетенций у киноведа, решившего посвятить себя изучению звуковых компонентов фильма. В зависимости от интересов исследователя они будут различными. Так, для того чтобы анализировать речь в фильме как звуковой феномен, необходима ориентация в фонологической проблематике. Для изучения музыки, звучащей в картине, с точки зрения ее структурно-композиционных и выразительных ресурсов, практически безграничных, необходимо обращение к музыковедческим исследованиям. Когда же интерес вызывают шумы, тогда гуманитарно-киноведа не нужно бояться сложнейшего технологического базиса звукорежиссуры, связанного сегодня с цифровыми технологиями, но опирающегося по-прежнему на природу звука как физико-акустического явления.

Все перечисленное – не завышенные требования, предъявляемые к отечественному киноведению в свете возникшего интереса к звуковым компонентам фильма. Очевидно, пришло время осознать принципиальную разницу между тривиальным «слышу в фильме» рядового кинозрителя и научным изучением того, что в этом фильме звучит. Авторский коллектив данного научного труда считает, что проблемное поле, связанное с исследованиями состояния шумов, музыки и речи и их выразительных функций в конкретных фильмах, а также эволюции звуковых компонентов фильма в истории киноискусства, следует именовать *«звуковым решением фильма»*. Его изучение представляет собой, по сути, новую область в науке о кино.

Предлагаемая вниманию киноведческого сообщества коллективная монография «Звуковое решение фильма» посвящена вполне конкретным вопросам, которые возникают при изучении функционирования звуковых компонентов в целостности конкретного кинопроизведения. Тем самым и редактор-составитель, и авторы акцентируют внимание на прикладном характере своего видения проблемы в ракурсе «делания» фильма звуковым или создания в нем музыки, шумов и речи с последующим их осмыслением в контексте художественного единства фильма и его образной системы.

Коллективная монография «Звуковое решение фильма» состоит из трех разделов.

В первом разделе **«Практика создания звукового решения фильма»** представлены два материала. Это интервью И. В. Евтеевой с выдающимся мастером звукорежиссуры Владимиром Персовым, в котором он делится своим опытом работы над фильмами. Расшифровка аудиозаписи аналитического мастер-класса, который проводила Л. Н. Березовчук с творческим содружеством режиссера и композитора – Сергея Овчарова и Игоря Мациевского, показывает, на каких эстетических основаниях складываются подобные тандемы в практике работы над фильмом. Характерно, что в обеих публикациях проступает остро индивидуальное понимание задач, которые решают в своей профессиональной деятельности три художника – звукорежиссер, режиссер и кинокомпозитор. Все трое с явной неохотой говорят о нормативных и структурообразующих аспектах работы над звуковым решением конкретных фильмов (которые очевидно наличествуют), предпочитая вести речь о сугубо творческих – образных или концептуальных – ее сторонах. И в этом заключена специфика творческого сознания любого художника.

Во втором разделе **«Теория и анализ звукового решения фильма»** осмысляются как наиболее острые теоретические проблемы, возникающие при работе над звуком в современном кинематографе, так и задачи, которые режиссеры возлагают на шумы и музыку в конкретном

кинопроизведении. Одним из наиболее актуальных исследований в коллективной монографии является статья О. Н. Смирновой «Шумы в фильме, или Трудности перевода (проблемы понятийно-терминологического аппарата)». Автор дезавуирует болезненную ситуацию, сложившуюся к сегодняшнему дню в среде отечественных кинематографистов, когда звукорежиссеры, кинорежиссеры и киноведы при создании и осмыслении звукового решения практически не понимают друг друга, так как у каждой из этих групп свой язык описания того, что в фильме звучит. (Подобное положение вещей, которое не может скрыть даже редаKTура, проступает в публикациях первого раздела издания.) Эта ситуация особенно обострилась после внедрения в отечественное кинопроизводство технологий создания, записи и воспроизведения звука, разработанных в Голливуде. О. Н. Смирнова объясняет существующие между звукорежиссерами, кинорежиссерами и киноведами «трудности перевода» несовпадением целеполагания в деятельности этих трех профессиональных сообществ. Особой значимостью для киноведения обладает систематизация понятийно-терминологического аппарата, который используется звукорежиссерами, кинорежиссерами и киноведами при работе над шумами в фильме и их осмыслении.

Л. Н. Березовчук в сравнительном анализе двух фильмов, посвященных в содержательном плане шумам, показывает, как в киноповествовании режиссеры, в зависимости от жанра фильма и своих эстетических предпочтений, по-разному работают с шумами. В центре внимания оказываются такие основополагающие характеристики любых звучаний в фильме, как предметное содержание шумов и особенности акустического пространства, в котором они распространяются, а также их миметическая функция в кинонарративе, на основании которой они взаимодействуют с изображением.

Д. В. Бакиров рассматривает нереализованный сценарий С. М. Эйзенштейна «Американская трагедия» по роману Теодора Драйзера как уникальный феномен

прогнозируемого режиссером звукового решения фильма. Исследование текста сценария показывает, насколько творчески оригинальным и далеко опередившим свое время было художественное мышление великого кинорежиссера.

С. М. Федорова пытается с позиций интертекстуального подхода проанализировать историко-культурные аллюзии в фильме Д. Кроненберга «М. Баттерфляй», возникающие в связи с характером закадровой музыки и с различными оперными традициями – национальной китайской и музыкальным театром веризма с маэстро Джакомо Пуччини во главе. Устанавливается, что работа режиссера над музыкальным решением в фильме позволяет концептуализировать и раскрыть подлинный смысл событий, происходящих по действию.

Н. Г. Кононенко интересуется мифотворческий потенциал, которым обладает музыка в фильмах А. Тарковского. Автор не только раскрывает сугубо этнокультурную или историческую семантику звучащего в фильмах музыкального материала, как авторского, так и цитируемого, но и показывает тяготение режиссера к использованию в своих кинопроизведениях сакральных и метафизических аспектов музыкальных звучаний.

Все авторы этого раздела ставят перед собой практически одну задачу: понять, какова выразительная роль шумовых и музыкальных приемов в раскрытии художественных идей режиссера-автора.

Третий раздел – **«Из истории становления звукового кино»**. Первые две из них в полной мере можно отнести к истории кино. В статье А. В. Гусева изучаются предпосылки – экономические, эстетические, внутрикорпоративные – перехода от немого кино к звуковому во Франции. С. В. Хлыстунова предлагает вниманию читателей очерк, посвященный истории формирования шумов как компонента звукового решения фильма в зарубежном кино. Завершающая коллективный труд развернутая работа А. И. Андреева – несколько иная по направленности: ее можно обозначить как «история киномысли». Это ис-

следование со всей наглядностью показывает, какая познавательная и методологическая дистанция разделяет традиционную для киноведения область исследования «звук в кино» от заявляемой и разрабатываемой в настоящем издании проблематики «звуковое решение фильма». Автор в исторической последовательности представляет наиболее значимые концепции, осмыслявшие введение звука в кино и его взаимодействие не только с важнейшими элементами фильма – киноизображением и драматургией, но также и с историко-контекстуальными факторами, порождавшими специфические стили в «мысли о кино» и актуальные тенденции проблематизации этого вида искусства.

Редколлегия и авторы надеются, что настоящее издание сыграет свою скромную роль в преодолении лакуны в отечественном киноведении, каковой является проблематика, связанная со звуковым решением фильма.

Л. Н. Березовчук

I. Практика создания звукового решения фильма

I. The practice of creation sound solution of film



В. Персов и И. Евтеева на перезаписи фильма «Арвентур»
Фото Х. Кудряшова

Формирование звуковой картины фильма (Беседа со звукорежиссером Владимиром Персовым)

Владимир Маркович Персов – один из самых известных звукорежиссеров нашей страны, человек удивительно яркий, тонкий, мастер своего дела. За его плечами множество замечательных фильмов, грандиозный опыт. Даже называя некоторые из них, например «Скорбное бесчувствие», «Левша», «Спаси и сохрани», «Случайный вальс», «Перемирие», «Австрийское поле», «Идиот», поражаешься многогранности его фантазии в работе с такими разными режиссерами¹. Пересматривая его картины, где звуковое решение всегда имеет образное выражение, невольно задаешься вопросом: а как он это все создает? Как находятся те или иные решения?

Ирина Евтеева: Владимир Маркович, мне хотелось начать разговор о ваших первых работах в качестве звукорежиссера. Я имею в виду две очень разные картины – «Скорбное бесчувствие» Александра Сокурова и «Левша» Сергея Овчарова. Оба фильма стоят некоторым особняком в кинопроцессе тех лет, они другие по определению и отличаются очень яркой авторской стилистикой.

Владимир Персов: Обе картины были закончены в 1986 г.: да, это совпало. В 1983 г. закрыли² «Скорбное бесчувствие» (фильм назывался тогда еще «Седьмая степень самосозерцания»). Я снова стал ассистентом звукооператора и вернулся на картину Алексея Юрьевича Германа «Начальник опергруппы» – это было рабочее название замечательного фильма «Мой друг Иван Лапшин». После окончания работ меня пригласил в качестве

¹ Полный перечень фильмов представлен в конце статьи.

² Имеется в виду закрытие чиновниками главка кинокартины А. Сокурова.

звукооператора на свой новый фильм «Соперницы» Виктор Александрович Садовский. Работа на этом фильме была для меня очень важна, в первую очередь с точки зрения освоения звукооператорского мастерства. Я впервые полностью самостоятельно прошел весь процесс звукооператорской работы на полнометражном игровом фильме, который к тому же выпускался в двух вариантах: для обычного экрана с монозвуком и в широкоформатном стерео (шестиканальный звук) варианте. Потом был 4-серийный фильм «Софья Ковалевская» режиссера Аян Шахмалиевой – очень люблю этот фильм. И затем меня пригласил Сергей Михайлович Овчаров, который приступал к экранизации сказа Н. С. Лескова «Левша». Пока мы делали этот фильм, в стране начались перемены. Наконец, в числе других фильмов сняли с полки и «Скорбное бесчувствие». Начались работы по завершению фильма. Мне кажется, в Госкино посчитали, что больших денег на это не понадобится, так как в свое время худсовету, на котором было принято роковое решение о «закрытии» картины, был показан полуторачасовой фильм с практически готовой перезаписью.

И. Е.: То есть уже было все снято?

В. П.: Конечно, нет. Но пока фильм был фактически остановлен и расходы списаны в убыток, Сокуров все-таки продолжал снимать. Снимал вроде бы подпольно, но как здесь скроешься. Я уверен, что была дана негласная команда: «Сокурова пока не трогать»³. Был построен макет Дома Шотовера, были произведены все необходимые съемки этого макета и, наконец, был снят очень важный эпизод – «взрыв дома» (макет взорвали). Все это делалось на натурной площадке филиала студии в Сосновой поляне. Кроме того, выезжали на досъемки в наш дом, где по распоряжению дирекции студии было разрушено все, что было сделано художниками-декораторами для создания интерьеров Дома Шотовера. Это был

³ Директором «Ленфильма» был тогда Виталий Евгеньевич Аксенов.

настоящий дом в Ломоносове, как-то связанный с физкультурой. В принципе съемки к моменту открытия картины были закончены. В результате того, что произошло и происходило с картиной, при досъемках нам пришлось отказаться от решения снимать весь фильм с «чистой» фонограммой. Естественно, бесшумной камеры на тот момент у группы уже не было, а «подпольные» съемки проводились с «черновым» звуком, и все новые сцены надо было обязательно переозвучивать в ателье. Но мы сделали перезапись ранее, причем сделали это в рекордные сроки: за шесть часов записали все девять частей фильма общей длительностью около 90 минут (я бы не решился повторить это никогда в жизни!). Мы всегда будем благодарны инженеру участка перезаписи Наташе Травкиной, которая самоотверженно, рискуя быть уволенной, помогла нам организовать и осуществить весь процесс. С этой перезаписью картину и «положили на полку». Итак, совершенно неожиданно для меня работы по обоим названным картинам («Скорбное бесчувствие» и «Левша») заканчивались почти одновременно. Конечно, у меня не было желания как-то сравнивать то, как происходили работы на той и другой картине, но *есть подробности, которые позволяют говорить одновременно об этих совершенно разных фильмах и по стилю, по работе режиссеров с группой* (здесь и далее курсив мой. – И. Е.). И не то, что кто-то хуже или лучше, они совершенно разные – и Сергей Михайлович, и Александр Николаевич. И подход к работе у них разный. Но оба интересные художники, оба интеллигентные и образованные люди – в этом они не отличались друг от друга. Я очень многому научился, работая с ними, да и просто общение с этими людьми было для меня лучшей школой и в профессиональном, и в человеческом плане. В какой-то мере могу считать их «своими» мастерами.

И. Е.: Как организовано звуковое решение в фильме «Скорбное бесчувствие»? Каков для вас музыкальный «ключ» к пониманию картины? И что вы можете сказать об особенностях роли автора в этом фильме, ведь

мы слышим голос А. Сокурова за кадром (текст читается от имени Бернарда Шоу)?

В. П.: Фильм многопланов. Интересный прием – авторский голос, конечно, не нов. Мой зрительский опыт (а на тот момент другого и не было) базировался на совершенно иных примерах. Обычным, стандартным для того времени был подход к авторскому голосу, например, в фильме «Блокада», где некий нейтральный повествователь рассказывает о том, чего зритель не видит в кадре, помогая ему разобраться в происходящем на экране. В «Скорбном бесчувствии» у Сокурова совсем другой подход к функции закадрового голоса. Это уже не голос нейтрального комментатора и даже не голос автора фильма – это голос главного персонажа фильма и автора пьесы, то есть Бернарда Шоу. Писатель несколько раз появляется в хроникальных кадрах, а в некоторых эпизодах он представлен мимолетно как персонаж в исполнении актера. Добивались не актерской игры, а портретного сходства, своеобразной маски-портрета лица великого драматурга. И текст, который мы слышим, вроде бы никакого отношения к происходящему на экране не имеет. Но этот голос Сокурова создает какую-то особую интонацию, расширяет пространство, в котором существуют обитатели странного Дома. Бернард Шоу здесь человек из мира, окружающего Дом, но находящийся всегда рядом и даже в нем самом. Сокуров очень точно «схватил» нужную интонацию. Взяв иронические куски текстов из воспоминаний писателя, из его дневников, режиссер получил не комментарий, а драматичную иронию по отношению к трагическим событиям страшного времени Первой мировой войны, когда трудно было оставаться совершенно безучастным и нейтральным, как пытались существовать герои фильма. Кстати, когда реальный Бернард Шоу первый раз появляется в отрывке из хроники, то закадровый перевод произносится Сокуровым так, что мы сразу начинаем ощущать: Шоу обращается именно к нам, зрителям этого фильма. И все это открыто поддерживается голосами героев фильма, причем эти голоса напрямую обращены

к нему. Например, капитан Шотовер кричит за кадром: «Бернард, где ты?».

Для меня эта картина интересна тем, что она нарушила все, что я знал до этого в кино. Раньше в фильмах все время чувствовались рамки свободы, возможной для постановщиков. Чуть влево, чуть вправо – и это воспринималось современниками как прорыв по отношению к стандартам советского кино. Но абсолютной свободы художника не было. Только здесь я ее и почувствовал. Хотя был уже готов к такому восприятию, так как раньше ощутил подобное чувство иной звуковой трактовки у Алексея Германа, поскольку на «Лапшине» я был ассистентом, и это был первый толчок к пониманию художественной свободы. Но это было другое, те картины, о которых идет речь, и Герман – другие. Те – предыдущие – я больше видел и воспринимал как зритель. И это было хорошо, так как я был ими подготовлен. А тут, когда я сам должен был делать, главным было остановиться вовремя, чтобы не «разгуляй-поле» вышло: что хочу, то и делаю. Поводов к тому было предостаточно.

И. Е.: А как вы работали с музыкой, был ли композитор или это компиляция?

В. П.: Композитором должен был быть студент консерватории, я, к сожалению, забыл его фамилию. Тогда с назначением композитора на фильм существовали некоторые проблемы, особенно если это был дебют режиссера, а наша картина и была в этом статусе. Кстати, только упорство Сокурова позволило, вопреки всем инструкциям, собрать на картину одновременно столько дебютантов. Мы написали письмо Председателю Союза композиторов Ленинграда Андрею Павловичу Петрову, где очень подробно и, как нам казалось, убедительно обосновывали, почему на данной картине должен быть именно этот студент консерватории, который по тем законам композитором пока еще и не был. Начались съемки, наш вопрос, как ни странно, уже решил местным начальством, когда вдруг пришло очень теплое письмо от Андрея Петрова, который не только не возражал, но и пожелал всяческих успехов

молодому композитору и вообще всей группе. Жаль, что письмо не сохранилось, во всяком случае у нас. Но дальнейшие события привели к тому, что никакой музыки для фильма написано не было и мы работали только с компиляцией. Поэтому музыки было много: музыки того времени и не только, и чуть ли не джаз, и оркестры – американские и наши. В общем, палитра музыкальных фрагментов была большая. Мы могли брать все, что хотели.

Я тогда поймал себя на мысли, что существуют некоторые внутренние ограничения. В этом смысле Сокуров преподал мне урок. Я предложил реплику Менгена озвучить по-японски. Мы сначала записали ее, но Сокуров сказал – нет, это будет перебор, чересчур. Вот что еще важно; там я столкнулся с тем, что персонаж не был однозначен, плохой-хороший, богатей-бедняк, философ или неуч. Там срез совсем иной. И потом, все эти признания персонажей в конце, типа: «А я этого не читал, Сен-Симона не читал», – это говорит персонаж Заманского. У Менгена и женщин тоже заумные разговоры возникают. Там многое есть, о чем можно говорить. Вот *параллельный диалог* мы сделали. Хотя все записывали на площадке вчистую. Важно, что Дом находится в окружении, персонажи не живут одни, они друг друга не стесняются. Например, в одной из первых сцен разговор Гектора с Ариадной и разговор Гесионы с Элли происходят параллельно. И мы этот эпизод специально, сознательно переозвучили, причем записывались обе пары одновременно на многоканальный магнитофон, для того *чтобы все участвующие в сцене актеры одной пары во время озвучания слышали другую пару*. Мы все это делали, зная, что среди всех четверых исполнителей не было ни одного профессионального киноактера. Тогда, правда, раздельное озвучание вообще проводилось редко, но такого, чтобы одновременно озвучивались параллельные разговоры, если и бывало, то, думаю, нечасто. Ну и при использовании чистой фонограммы мы на этом приеме (на параллельных речевых фонограммах) строили картину. Теперь, когда технические возможности значительно расширили

наш творческий арсенал, многие это делают, а тогда это было очень непросто. Правда, раньше в озвучании всегда, ну, скажем за редким исключением, участвовали все актеры, занятые в данной сцене, а сейчас, как правило, записываются по одному. Большая проблема решить, кто будет первый, так как участвуют порой и профессионалы, и непрофессионалы. Непрофессионал может несинхронно работать. Потом записи могут «налезать» друг на друга. В основном это связано с графиком занятости актеров. Конечно, это удобнее для администрации, но многое *теряется в отсутствие партнерства*. В дальнейшем на некоторых картинах, где я работал, мы просто договаривались с режиссером, как нам будет удобнее. Если нам важнее взаимодействие, то работаем с несколькими актерами в студии записи одновременно. Например, в картине «Перемирие» Светланы Проскуриной два персонажа (братья), разговаривая между собой, ссорятся. Исполнители ролей – один актер, другой непрофессионал. Сцена развивается на нагнетании раздражения и ссоры. И мы решили их озвучивать вместе. Неважно, что «Долби» и что сейчас по-другому записывают. *Контакт* между ними дал нужный результат. Мы же сами можем это урегулировать, как решено с режиссером, так и будет. А тогда этого не было, хотя на «Бовари» («Спаси и сохрани») мы отдельно записали одну артистку. У нас француженка снималась, и всех записали, кроме нее, так как не знали, как на русском она будет звучать. Нужно было, чтобы она приехала и все сделала сразу. В контакте с другими мы ничего бы не сделали, потому что не знали, как она поведет себя. Ясно, что никакого диалога не будет, а будет только одна технологическая неувязка. Так что еще до «Долби» ее записали одну. То есть в каждом конкретном случае поступали так, как считали нужным, а не по каким-то правилам. Вот это единственный случай из тех лет. Все остальные картины, и «Дни затмения», и другие, что мы делали, – писали артистов вместе. Позже звуко-режиссеры стали писать исполнителей по графику. Мне кажется, что это действительно хорошо. Актеры считают

себя суперпрофессионалами и говорят, что для них разницы никакой нет: в партнерстве делать или отдельно. А на самом деле уходит что-то очень важное.

И. Е.: Да, уходит пространство общения, а там, в Вашей картине («Скорбное бесчувствие») акустическое пространство очень насыщено, вместе с этой удивительной хроникой, которая растягивается анаморфотной оптикой. И становится странным сосуществование персонажей в таком контексте, и появляется совершенно иная глубина у картины. Вот об этом созданном пространстве хотелось бы поговорить подробнее.

В. П.: Да, появляется пространство, которое хочется использовать, я бы сказал так. Вот, часто смотришь изображение. Ну вот, картина снята, монтируют ее. И если ты был на съемках, то знаешь, что это за место действия. Внутри кадра пространство немного другое, оно меняется и начинает задавать *акустические условия*, в которых картина будет развиваться. От соседства этих кадров зависит многое. Вот там одно акустическое пространство, здесь – другое, там как-то они взаимодействуют или нет. То есть, конечно, вопрос возникал, когда мы с Сокуровым работали на первых картинах. А вот, собственно, то, что дает изменения этого пространства, если сравнить эти две картины, о которых мы говорим, – «Левша» и «Скорбное бесчувствие». У «Левши» другая категория искривления пространства. Там съемка на 16 кадров в секунду, а проекция идет на 24 кадра. То есть динамика внутри сцены – она другая. Но это родственное явление имеющемуся в «Скорбном бесчувствии» изменению общего пространства. Только здесь, в «Левше», происходит изменение его динамики. Поэтому «Левша» и «Скорбное бесчувствие» очень похожие в этом смысле картины. Надо было найти степень условности того или иного изображения. Как это реализовать? Сначала, когда я увидел эту хронику Первой мировой войны («Скорбное бесчувствие») до изменения, искривления, то подумал: какая она неинтересная. Она интересная с точки зрения истории, но пластически, с точки зрения художественной, она мне показалась

слишком уж обычной. Ну вот лес, бегут люди. Но после оптического искажения уже не люди, а какие-то насекомые почему-то странно как-то бегут, при этом (тоже съемка на 16 кадров, а показываем мы на 24 кадра) хроника Первой мировой войны становится остранированной. Что-то там происходит, происходит, а рядом ничего не делается. Какие-то местные страсти внутри между героями.

И. Е.: А этот танец, запоминающийся?

В. П.: Танец? Ну, во-первых, не забывайте, и Сокуров много раз говорил, что есть что-то особенное в «игре» не актерской, не профессиональной. За Сокурова не могу отвечать. Но мне кажется, на мой взгляд, интересно то, что есть внутри игры не актерской, там нет этого приспособления. Актер – это, не обижая никого, это – «приспособленец», то есть он что-нибудь да использует из своего актерского арсенала.

Например, в роли Гектора снимался Дмитрий Брянцев, а он известный балетмейстер и балетный человек. У него определенная пластика. При этом такая странная вещь, почти не используется балетная пластика Аллы Осипенко. В ней, в ее облике проявилось нечто другое, из того времени, какое-то иное существование, мне так кажется. А балетная пластика у Гектора–Брянцева она там использована. Впрочем, насколько я знаю, а мы жили в одной гостинице, когда я к нему заходил, Дима в то время балет сочинял, человечков каких-то рисовал. Он был в этой органике. Вот совершенно не «киношный» человек.

И. Е.: Танец три раза повторяется. Какова на ваш взгляд его роль в фильме?

В. П.: Вот что интересно было. Сокуров узнал или кто-то ему сказал, что есть человек, у которого дома имелась коллекция старинных пластинок и старый аппарат Пате с воспроизведением. Там была своя любопытная история, к кино не имеющая отношения. Человек пошел на базар что-то купить из еды, а приобрел эту коллекцию с аппаратом. Во время войны значительная часть пластинок, естественно, погибла. Вот мы съездили к нему, послуша-

ли и записали несколько пластинок. Для меня это тоже было некоторое открытие, потому что в тот момент у меня начала, ну, наверное, с подачи Сокурова, формироваться *звуковая картина фильма*. Фильма еще не было, даже не было актеров, и я работал на другой картине и тайно бегал записывать что-то для Сокурова, – эти пластинки и все прочее. Одна из них «Восточный танец» называлась. Она была с выбоиной, в ней (пластинке) сегмент отсутствовал. Сначала мы ее не могли прослушать целиком. Слушали с того момента, когда эта полочка не мешала. Танец становился таким лейтмотивом. Вот тогда для меня музыка стала как бы «цепляться» за общее решение фильма. Например, нашли запись романса Глинки на итальянском языке. Представляете? Абсолютно русская музыка исполнялась на итальянском языке! Соединения на первый взгляд странные, ну не Англия, где по пьесе происходит действие. Как это стыкуется? Почему кимоно, и так далее? Это была у меня первая картина как звукорежиссера, я завел себе тетрадь и стал сочинять экспликацию по сценарию. После прочтения сценария прочитал пьесу («Дом, где разбиваются сердца»). Потом посмотрел по телевизору академический спектакль. Ничего общего с нашей работой не увидел.

И. Е.: Вот кабан появился в паре с Бернардом Шоу.

В. П.: Это ведь чучело. Он сделан откровенно кукольно, и это не скрывается. Кукольный Шоу и кукольный кабан.

И. Е.: А как складывалась хореография, пластика движений персонажей? Ведь она подчеркнута условная...

В. П.: Самое интересное, что Брянцев не был хореографом фильма, им был другой человек. В фильме ведь участвуют два виднейших деятеля балета – Алла Осипенко и Дмитрий Брянцев, и оба очень тактично вели себя по отношению к постановке движения – и Алла, и Дима. Помните, там знаменитая сцена со всеми откровениями. Там танцуют, движутся все, и не было никаких разногласий по постановке танца.

Снимались люди, которые сами по себе были очень интересны. Вадик Жук⁴, Владимир Дмитриев⁵, который делал у нас то, что всегда делал у себя в киноархиве. Да, он вроде бы патроны продает, но на самом деле он работает тоже на некоем складе, архиве. Вот эти все люди, которые приходили, они все с определенной судьбой и с определенным весом в жизни. Они все очень хорошо относились к Сокурову. Все-таки у него это была вторая картина. Эти известные люди соглашались, слушали режиссера, они делали, что он предлагал, а он слушал их предложения. То есть атмосфера такой общей группы сложилась. Это чувствовалась и по съемкам, и по результату. Ведь съемки не простые были, да еще история с закрытием. Так что эта картина очень многое мне дала.

И. Е.: А как же та тетрадь с экспликацией?

В. П.: Я нашел ее, она мне попала, когда мы закончили картину. Практически прошло более трех лет. Меня удивило, что все то, что мне представлялось в экспликации до начала работы, все так или иначе было реализовано. Ну, в той или иной мере. То есть какие-то мысли из тетради сохранились в памяти. Это для меня был урок. Я не понимаю, что такое экспликация, пока не работаю на картине. Идет материал, и трудно представить, что это такое будет в дальнейшем.

Мне трудно сказать, прибавила ли мне эта работа профессионализма к тому моменту, когда я уже пришел на «Левшу», но внутренне я был свободен. И Сережа тогда предлагал всякие вещи. Мне было интересно, что он делал, но съемки съемками. Очень трудно было работать в монтажный период. Материал был снят на 16 кадров в секунду. И смотреть было трудно, когда еще это было не сделано. Там было несколько моментов с точки зрения восприятия для меня лично. Например, сотрудничество с композитором Игорем Мациевским, с которым Сережа

⁴ Жук Вадим Семенович – поэт, драматург, актер.

⁵ Дмитриев Владимир Юрьевич – киновед, архивист.

работал на других картинах, жаль, что потом Овчаров с ним расстался, на его картины это сильно повлияло. Может, я не прав, но выстраивание музыкально-шумового ряда «Левши» шло в таком невероятном сцеплении с композитором. Все детали, музыкальные вставки, все это настолько точно и органично выстраивало звуковой ряд. Потому там ничего не могло быть от меня: эпохи не было, условность была.

И. Е.: Эта работа – своеобразная мультипликация.

В. П.: Да, там все не так, как принято в кино. Сама эта повесть – сказ, лубок, но созданный не народом, для которого эта стихия нормальная, а хорошим писателем (Лесковым). Это не фольклор, это как бы «примитивное повествование», стилизованное писателем, интеллигентным человеком, написано современным, умным, но стилизовано под то, как бы это рассказал народ. Причем это не скрывается. И в постановке Сергея Овчарова это не скрывается. И всякие слова, выдуманные Лесковым, становились как бы народными, и музыкальная канва, сочиненная композитором Мациевским, были весьма интересным союзом. Композитор – высокий профессионал, хороший знаток народной музыки. Она, конечно, сильно помогла.

И. Е.: Музыка писалась во время съемок?

В. П.: Да, писалась, когда еще шли съемки. И даже не один раз писалась под монтаж. Например, когда снимали смерть атамана Плахова. Снимал оператор Валерий Федосов, он попросил, чтобы на съемке звучала музыка. Мы сидели, записывали музыку. Я тогда не был на съемках, так как не было «синхронов». Вдруг позвонили, они снимали этот эпизод в доме физкультурника, этого городского управления по физической культуре на Миллионной улице, рядом с Эрмитажем. Нам позвонили и сказали: срочно делайте музыкальный вариант сцены. Оказывается, Федосову нужно было, чтобы музыка звучала на съемках, чтобы по черновику сделать панораму определенной длины. И все эти панорамы, которые были там, приход

к умирающему Платову он снимал под эту музыку. Таким образом, был задан темп. Потом была написана другая музыка.

И. Е.: *Вы говорили, что всех персонажей озвучивал сам режиссер. Как пришли к такому решению?*

В. П.: Идея одним голосом озвучить всех персонажей принадлежала, конечно, Овчарову, и рассчитывали, что это будет делать артист Михаил Ульянов. С ним договорились, но он был занят в то время, когда картину нужно было сдавать в Госкино. Решили для сдачи сделать вариант с озвучанием Овчаровым, так как он знал, что надо делать, лучше всех. Мысль такая была, что он должен переходить от рассказа к «синхрону» персонажей, причем говорить за всех: за Левшу, Александра, за Платова, за всех. И это обсуждалось. Нужно было добиться такого результата, что *он играет за них и ведет рассказ*. Для меня это было очень интересно, потому что человек говорит, говорит, что-то, а потом входит в синхрон. Ну, Овчаров, когда стали озвучивать, сидел в зале. Он и так, и так делал, и мы уже выбрали те куски, которые более всего подходили. И тогда он полностью все озвучил. Мы уже сделали перезапись полностью, со всеми шумами, музыкой и так далее, сдали в Госкино. А когда Ульянов освобожден, попробовали записать с ним. Мы поехали в Москву. Началось все с того, что Ульянов попробовал и сказал, что так невозможно озвучивать, ведь изображение снимали на 16 кадров в секунду, а проецировали на 24 кадра. Ну показали запись Овчарова, сказали, что это черновая запись. Получалось так, что это якобы записано на съемках. Он спросил, что это снято на 16 кадров, говорим, нет, изображение идет на 24 кадра. Артикуляция безумная. «А как это? – говорит Ульянов. – Ведь невозможно!» Отвечаем: «Ну, что значит невозможно, ведь сделано это в черновой фонограмме». И что произошло, несколько не умаляя достоинства этого прекрасного артиста, Ульянов просто повторил то, что сделал Овчаров. Но это уже было не так. Овчаров все-таки автор, и его озвучание персонажей было более органично. И мы оставили первую версию.

И. Е.: А все эти иностранные акценты? Это тоже сам Овчаров делал?

В. П.: Конечно. Тут опять же «представления народа», что царь Николай I – немец, должен говорить с немецким акцентом. И со стороны звука там тоже утрировано. Это редко бывает. Считается в нашей профессии нонсенсом. Ну, допустим, в сцене, где царь Александр I любезничал с дамами, как в народе говорят: «защелкал соловьем», там соловей и звучал. Фантазия – это «не разгуляй поле», ее широта – это строй картины. Не понимаю, как это можно создать звуковой образ картины. Не знаю, как его можно придумать. Есть вещи, о которых договариваешься с режиссером, какие-то могу предложить и я, или кто-то другой придумывает. Но режиссер утверждает окончательно то или иное решение. То есть ***я не могу себе представить какой-то свой образ картины изолированно***. Как можно развести звуковой и изобразительный строй картины? Разве бывает, что актеры отдельно, музыка отдельно, операторская работа отдельно? Это же не винегрет! Нельзя слушать только звук, не представляя себе изображение. Вот с Сокуровым были работы на радио, ночные трансляции фильмов по радио. Идет фонограмма фильма. Параллельно Сокуров говорит, заменяя этим некий изобразительный ряд, то, что зрители не могут увидеть. Так же как я помню, когда шли спектакли по радио, то они сопровождались некоторыми комментариями. Вошел Лаэрт, подошел Гамлет и т. д.

И. Е.: Владимир Маркович, во всех Ваших работах есть общая черта. Везде рождается ассоциативный звуковой ряд, иногда алогичный, например, там, где вроде бы по смыслу должно быть форте, Вы выбираете тихую интонацию, и вообще, все Ваши работы отличает тонкое интонирование. Расскажите, как Вы находите это решение в работе с тем или иным режиссером?

В. П.: С Сокуровым в «Скорбном бесчувствии» была мысль сделать что-то из эпохи немое кино. Немое кино тоже сама история. Почему бы не использовать стилисти-

ку первых звуковых лент? Тогда ведь не было возможности в звуке показать иллюстрацию действию, а может, и не было и такой необходимости. Такого знания и понимания. Вот, сейчас в Интернете выложили картину «Заключенные» режиссера Евгения Червякова тридцать шестого года. По одноименной пьесе. Уже кино звуковое существовало у нас, по крайней мере, лет шесть. Перед нами звуковой фильм, но снятый словно немой. Никакой речи нет, пока по развитию действия не приезжают заключенные, и только в тот момент, когда появляется первый персонаж, который явно должен заговорить, – появляется речь. Дальше они ходят-выходят, показывают барак, что-то они там делают, появляются эти приезжие и появляется речь. А зачем раньше? Ведь все понятно. В то время у зрителей еще не пропало восприятие пластики повествования немого кино.

И вот, обратите внимание, масса сцен так строится в «Скорбном бесчувствии». Например, сцена, где поле, дерево. Вдруг открывается люк, кто-то вылезает, появляется машина. Машина того времени. Как там работал мотор, я не знал – я не автолюбитель, и вообще в этом мало понимаю. Но было нужно сделать звучание в стилистике всей картины, но не для того, чтобы там был подлинный двигатель тех лет. Нет. Я не знаю разницы между звучанием «Волги» и «Жигулей», например. Мне кажется, что фильм плохой, когда на это обращают внимание и пишут письма, что не могут смотреть такой-то фильм, где в «Волге» стоит мотор «Москвича». Но какое это имеет отношение к художественному восприятию? Я долго думал и решил сделать просто – «вжик», и все. Вот она появилась в тишине, затем «вжик», может быть, на долю секунды. И эта тишина, жизнь какая-то в ней есть. Единственное, что с точки зрения технологии тогда я еще был «никакой», долго не мог попасть в «синхрон». Сейчас это просто. Да, при помощи эстетики немого кино давалось отстранение. ***Чтобы не было ощущения, что Сокуров снимал, а я один делал звук.*** Нет, такого не было. Когда такое происходит, то это очень плохо для картины. Все решалось вместе с Со-

куровым. Вообще, все решает режиссер. Много придумано им. И по музыке он предлагает, говорит, что хотелось бы ему, но именно он должен решить, нужна она ему или не нужна. А как это сделать, это другая история. Сокуров сказал как-то, что режиссура – это тотальное авторство. Понятно, бригада делает звук, но *кино усилие всех под руководством одного*. И это во истину конгломерат. Сейчас, чисто по экономическим соображениям, нет возможности присутствовать звукорежиссеру на съемке. И очень трудно порой войти в материал. Ведь есть особое впечатление от материала, когда присутствуешь на съемках. Как «звучит» предкамерное пространство, можно ощутить, только присутствуя на съёмке. Очень полезно проходить все этапы вместе с группой. Как-то раз подошел молодой режиссер, попросил просто посмотреть картину, сказал, уже все закончено, только звук остался, пора подумать, как делать озвучание. То есть для него наша работа была просто механическим приложением. И это представление есть, к сожалению, у многих режиссеров, даже с большим опытом работы. Тогда этого не было, мы с Сокуровым работали и на съемочной площадке. Ездили из Ломоносова, приезжали сюда на студию, на монтаж. Там с Ледой Александровной Семеновой⁶ сидели за монтажом до глубокой ночи. Нет, не то чтобы я что-то советовал, нет. Просто смотрел и видел, как фильм складывался. И для себя понимал, почему этот дубль выбран, а не другой. И мог вспомнить все съемочные дубли, так как был рядом с режиссером.

И. Е.: *Вы говорили, что работали с чистой фонограммой. То есть писали чистой звук прямо на съемках?*

В. П.: Да, фонограмма была чистовая. Первая и единственная моя картина, где фонограмма чистовая. Я раньше работал на чистой фонограмме как микрофонщик.

⁶ Монтажер большинства фильмов А. Н. Сокурова.

И знал, как это делается, потому что тогда была жива культура чистовой записи. Но здесь, когда я первый раз записывал, у меня где-то в области желудка «лежала» такая дикая ответственность, что рано или поздно наступит время, когда начнется окончательный период работы над картиной, и что я там понаписал, и как это все будет связываться, было трудно представить. Это хорошо, что у нас была знаменитая перезапись, когда за шесть часов сделали девять частей. Я, по крайней мере, первый раз услышал картину сложенной, и было понятно, что можно с такой фонограммой работать. Да, много сцен чистовых в итоге осталось.

И. Е.: Как проходила работа над музыкой?

В. П.: Ну, во-первых, мы проложили канву с «Восточным танцем». Был у нас композитор, до закрытия, как я уже говорил. Это был молодой специалист по народной музыке. Он потом много ездил, записывал по деревням как фольклорист. Сейчас мне даже трудно представить, чем бы это закончилось, потому что он не написал ничего, так как картину закрыли, а задачи писать музыку до съемок не было. Он часто к нам приходил, я был с ним лично знаком. Мы много обсуждали, много говорили. Он неопытный, я неопытный, я был опытным в кино, но не здесь. Сокуров на нас мало обращал внимания. Потом композитор исчез. А после у нас не было ни средств, ни возможности, ни желания работать в этом направлении. Поэтому вся музыка компилятивная. Тогда в СССР не заморачивались с авторскими правами, и мы особо над этим не задумывались.

И. Е.: А как Вы подбирали музыку, был ли консультант? Или это было самостоятельное решение?

В. П.: Консультантов я не помню. Музыку слушали у Сокурова. Я не так «начитан» в этом смысле, как Сокуров. Я, конечно, знал музыку, слушал и по радио, и в концертах, но не всегда помнил названия, к стыду своему. Тут еще есть один момент, если отвлекся. Сокуров жил рядом со студией, на улице профессора Попова, и я его

каждый день провожал, и всю эту дорогу мы разговаривали обо всем. Не то, что мы о кино разговаривали, говорили и об исторических и культурных делах, и о кино тоже, и о других фильмах. И это было для меня лучше всяких университетов. Не в том смысле, что он такой гениальный, а я только внимал и какие-то вещи для меня были абсолютно откровенными, нет, *мы с ним вырабатывали язык художественного общения*, вырабатывали сцепление наших интересов, которые выливались потом в совместные решения. Он понимал, о чем говорю я, а я понимал, что говорит он. И главное, почему нужно делать так, а не иначе. Это, конечно, очень важно. Такой контакт между режиссером и звукорежиссером был, наверное, уникальным. Я другого такого не знаю, кроме, наверное, просто дружеских отношений. В монтаже ведь очень многое заключается. Были вещи, которые вдруг вспоминались, и я действительно мог помочь. Не могли найти какой-то кусочек, и я вспомнил, что у этой актрисы есть план с ее паузой в кинопробах: она сидит у зеркала. Я предложил: «Может этот план взять», – сказал просто так, думая, что меня осмеют. И вот в картине использован именно этот план. Потому что и с Ледой Александровой, и с Сокуровым, и монтажерами, со вторым режиссером, с ассистентами было особенное взаимопонимание. Не потому, что мы должны друг другу что-то советовать, просто иначе ничего такого сделать нельзя. Может быть, в нынешних отношениях это уходит. Все слишком «опытные». Но есть какая-то тоска по такому общению. Сейчас, во время обучения, казалось бы, надо рекомендовать студентам входить в такой контакт с режиссером. А можно ли рекомендовать такой стиль общения? Не знаю. Это же взаимный процесс. Или это будет, или нет. Но это многое дает.

Если вернуться к выбору музыки, иногда могло быть так, что предлагается одна музыка, и вдруг тебе приходит в голову, что эту функцию может выполнить другая. И режиссер к этому готов, он не может быть не готов, потому что понимает стиль своей картины. Какие-то вещи предлагал он, какие-то находил я. Но я-то исходил из звуко-

вых линий этого фильма, состоящих не только из музыки или шумов, речи. Я уже знал, как на озвучении себя вести, что нужно делать. Нужно ли делать эту плановость или не нужно, вопрос художественный. Не потому, что умею я это или не умею, или актер сделает или не сделает, а потому, что в этой художественной ткани, состоящей из множества штришков, такой задачи не стояло. Войдет ли это во взаимосвязь? В какой мере эти все компоненты замешаны? Важнее иной раз не упускать случайности. Вот что-то затесалось, какой-то «мусор», а он, подчас, решает всю художественную конструкцию. Иногда кажется, нет, так нельзя, этого не должно быть... а ведь получается в результате.

Опять же Сокуров. Я с магнитофоном «Награ» в каких-то сценах присутствовал физически, меня просто сажали в кадр. Надевали мне котелок, сюртук, и, если говорить примитивно, имелось в виду, что там кто-то подслушивает и записывает все время. Я записывал прямо в кадре. К сожалению, в картину мои планы не вошли. Сережа Юризицкий это состояние подслушивания снимал, но как-то не получилось. Оператору, конечно, важнее, что с актерами происходило, а на меня и не надо было обращать внимания. Я сидел, согнувшись в три погибели. Я был в наушниках, в котелке, и мне самому было интересно находиться внутри действия. Это было в эпизоде с озером, на балконе с рупором стоит Штовер и встречает гостей; приехала Ариадна, он кричит ей: «Кто это, я тебя не знаю», – а она: «Это я, твоя дочь Ариадна». И вот здесь, на берегу озера (озеро – это черный полиэтилен, положенный на землю, а в него налита вода), я и сидел. Лица, может быть, не было видно, так как я спиной сидел, в котелке, наушниках и во фраке. Я это рассказываю потому, что звуковой характер действия другой, когда находишься в самом кадре. Сокуров давал эту почву использовать в любой момент, импровизировал достаточно свободно.

И. Е.: Да, это заметно – другая свобода перемещения в кадре. Я ловила себя на мысли, что здесь нет главного героя, потому, что и второстепенные, и главные все

в одном замесе находятся. Дом «большой» и дом «маленький» одновременно, такая трансформация происходит. Понятно, что нельзя так вертеть домом, но он убедителен, но в то же время понимаешь, что это кукольный дом.

В. П.: Да, и даже не скрывается, что это макет.

И. Е.: *Это ощущение очень глубокое, таинственное, я бы сказала.*

В. П.: Ну вот вернемся к эпизоду, где они дерутся, когда прибегает Ариадна, крик этот, а потом она падает, и начинается любовная сцена. Это чистовая запись. Подобный эпизод в динамике очень трудно было бы сделать, на озвучании.

И. Е.: *Действительно, совсем особенное взаимодействие в сцене, и они свободны. За кадром прожить так очень трудно.*

В. П.: Когда картину закрывали, мы решили картину каким-то образом сложить и сделать условную черновую перезапись. Мы боялись, что отнимут материал. Леда Александровна спрятала негатив, и ей был вынесен выговор по партийной линии за то, что она по сути спасла фильм – его собирались смыть. Но там есть один момент, о котором мы говорили. Я ведь жил в этой картине, с этими людьми, поэтому возможности складывать под изображение, монтировать звук физически, технологически, практически не было. Монтажная была занята монтажом, и надо было как-то выкручиваться. Например, весь этот кусок: летит дирижабль, взрывается дом, одно, другое, третье, потом падает Шоу. (Между прочим, Юра Сергеев⁷ в роли Шоу снимался. В маске Шоу буквально.) Я знал, сколько идет кусок по времени. Я «набрал» разнообразные шумы: бьющееся стекло, звук шагов, взрывы (шумового озвучания мы не могли себе позволить)⁸. Коля

⁷ Юрий Николаевич Сергеев долгое время работал на «Ленфильме» в должности заместителя директора по производству.

⁸ Синхронное озвучание произошло при повторном запуске картины.

Астахов на озвучании какой-то своей картины нам записал, как бегут жирафы. Так этот кусочек и остался в окончательном варианте картины.

Когда я писал взрыв, то хорошо помнил протяженность куска. Отложил нужные пленки. Было всего два пленочных магнитофона. У меня стояли две пленки. Одну я запускаю. На какой-то секунде я себе представляю, что происходит. Зрительно на пятой секунде я запускаю этот магнитофон, подмешиваю звуки, убираю. Когда я «мешал», в общем, должен был успеть снять эти пленки. Затем тут же за одну секунду поставить следующие. А я время не замерял, просто работал по памяти. Вживую переходил с магнитофона на магнитофон – такой «человек-оркестр». Когда закончил, то передал через рабочего запись в монтажную на пятый этаж (а я работал на втором этаже). Проходит минут пятнадцать. Звонит Леда Семенова. Спрашиваю: «Что случилось?». Говорит, срочно приходи на пятый этаж. «Смотри, – говорит Леда, – вся фонограмма синхронна». То есть она до мельчайших подробностей синхронна. И последний взрыв, у меня такой «пыфф», как раз когда касается подушки голова Шоу. Я сам себе не поверил: все синхронно. Эту фонограмму скопировали, законсервировали и спрятали в сейф. И она стоит в фильме. Потом, когда мы делали последнюю перезапись, она шла отдельной пленкой как синхронный кусок. Так совпасть могло только в том случае, когда все было в голове. Вы же помните все ваши анимационные передвижения в кадре, да? И всю жизнь будете помнить, потому что это ручная работа, и все проживается. Я не говорю, повторялось или не повторялось у меня в дальнейшем подобное, но многие вещи рождались именно от знания материала. Не в смысле того, что память хорошая, а в художественном *постижении материала*. Даже в нашей последней китайской картинке⁹, да? Когда звук этот

⁹ Имеется в виду наша картина «Тайна морского пейзажа» – первая часть картины «Арвентур».

делался, я уже был в материале, как-то в нем жил, хотя на съемках меня не было.

И. Е.: Собственно, в покaдрoвoм процессe сьемки, нa-вернoе, тpуднo присутствoвaть?

В. П.: Да, в анимации я просто не мог присутствовать (*смеется*). Но потом, уже просматривая в период анимационного процесса материал и наши разговоры о речи, о шумах, эта работа шла у меня рывками потому, что через какие-то доли секунды я понимал, что недостаточно наполнения звучания по отношению к изображению; что если это повторится там – это нехорошо в другом куске, и я возвращался, думал. И только не потому что: «Ах, как у меня хорошо получается», – нет, а что там еще можно предложить, что еще можно поставить, а пока не поставишь, никто и не поймет. У многих начинающих есть такой грех, к сожалению: сделав какой-либо эпизод вроде бы удачно, хорошо, звукорежиссер больше ничего предлагать и не хочет, и не рассматривает разные варианты сложений, что печально.

И. Е.: Если говорить об анимации, той, что я занимаюсь до сих пор, вот этим складыванием разных изображений, снятых специально для фильма и взятых из фильмотеки. И дальнейшее переплетение их проекций путем анимационного редактирования или живописной обработки на стекле собственно можно сопоставить, с Вашей работой со звуками: речью, шумами музыкой?

В. П.: Ну, да, конечно.

И. Е.: И я подумала, ведь какой интересный момент, одно изображение подсказывает другое, тянет его в определенной светотональной интонации. Конечно, устойчивые, важные по сюжету, фабуле, композиции эпизоды задумываются и реализуются с актерами на съемочной площадке, без этого повествование не построить, но не менее важные «обертона», ассоциативный изобразительный материал отыскиваются параллельно и несут не меньшую роль в общем строении фильма. Этот