

Глава 3. МОНТАЖ ЗВУКА

Новорожденный побеждает Великого

Радио, фонографы и звукозапись были изобретены примерно в одно время.

Первый звуковой фильм был ровесником лент Л. Люмьера. Однажды, когда Т. Эдисон вернулся к себе в лабораторию, ему был преподнесен сюрприз. В ответ на приветствие мэтра с маленького экрана ему ответил помощник, произнеся несколько слов синхронно, и снял шляпу.

Изобретение Т. Эдисона было запатентовано и даже куплено одной из американских фирм. Но, несмотря на все предпосылки и техническое решение синхронизации звука, кино пошло по безгласному пути развития.

Эффект движущихся картинок был настолько сногшибательным, что изумленная публика простила кинематографу беззвучие. Киноребенок стал расти безголосым, а изобретение великого американца так и осталось не реализованным.

Правда, здесь следует оговориться. Создатели фильмов быстро обнаружили, что сидеть в темном зал и смотреть на экран в гробовой тишине совершенно невозможно. Это действует угнетающе. Нужно занять каким-то делом зрительские уши. И вскоре во всех залах появились таперы. Даже молодой С. Рахманинов сопровождал своими импровизациями на рояле немые фильмы. Шли годы. Во многих странах мира были созданы подлинные шедевры киноискусства, безголосый ребенок вырос, возмужал и превратился в Великого немого.

Идея дальновидения и прекрасного сказочного зеркала, которое рассказывает все, существовала давно. А с рождением радио у этой идеи стали вырисовываться черты реальной перспективы. Но если у кинематографа были технические проблемы с синхронным звуком, то у телевидения как раз со звуком было все в порядке. А дело спотыкалось на кодировании и декодировании изображения, до тех пор пока В. Зворыкин, эмигрировавший из России, не изобрел электронный кинескоп в 1931 г. Случись это пятью-шестью годами раньше, может быть, кино так и не обрело речи. Балет как искусство, родившись немым, так и остался искусством бессловесной пластики. Что же помешало кинематографу остаться немым, при существующем рядом звуковом брате?

Единого мнения на этот счет нет. Одни исследователи кинематографа усматривают причину в случайном успехе первого американского звукового фильма «Певец джаза» (1927 г.). Другие — объясняют непримиримой конкурентной борьбой электропромышленных и кинокомпаний. Третьи — видят побудительное начало звуковой эры в кино в том, что само кино забежало в тупик своих возможностей, используя надписи на экране. Четвертые — полагают, что одновременно соединились несколько причин. Пятые — остаются при убеждении, что звук на экран был привлечен в отчаянной попытке спасти от банкротства одну из американских фирм — как последний шанс.

Возможно, все перечисленные обстоятельства сошлись и сработали как взрыв одновременно. Но при всей разногласии мнений, нам кажется, что приход звука в кино был вызван не только внешними причинами, но и внутренними потребностями в совершенствовании искусства экрана. Существует и шестая точка зрения — звук был призван в фильмы с целью обеспечить наибольшую естественность показа событий на экране, требованием максимально приблизить рассказ в движущихся картинках к реальному представлению человека об окружающем мире. На экране — как в жизни! Но не только это.

К тому моменту у зрителей и у кинематографистов появились новые потребности в усложнении и углублении содержания фильмов. Как ни изодрался С. Эйзенштейн, чтобы передать с помощью монтажа кадров политические лозунги, — не получилось. Он сам признал невозможность передачи абстрактных понятий средствами сопоставления изображений. Кинематограф в ту пору, можно сказать, в какой-то мере исчерпал потенциальные возможности углубления анализа жизненных явлений. За литературой и театром ему было уже трудно угнаться. А он претендовал на лидерство.

Звук и звучащее слово обещали более полное и более тонкое раскрытие жизни, социальных явлений, психологии человека, грозили существенно обогатить палитру выразительных средств кинематографа. Грозились, но не более.

Звук пришел на экран, и лагерь кинематографистов раскололся. Распался на тех, кто всемифибрами души приветствовал его успешное шествие по экранам. Для многих режиссеров и особенно актеров победа звукового кино над немым обернулась трагедией. Они не смогли адаптироваться, перестроиться и продолжить работу в новой системе эстетической природы экрана. Великий Ч. Чаплин до конца своих дней так и не смог войти в храм звукового кино, оставшись стоять, лишь переступив его порог.

Для раскола, для неприятия звука у великих кинематографистов были достаточные основания. Первые звуковые фильмы совсем не блистали художественными достоинствами. И на первых порах сбылись предсказания С. Эйзенштейна, В. Пудовкина и Г. Александрова, обнародованные ими в манифесте под названием «Будущее звуковой картины», что режиссеры в использовании звука пойдут по пути наименьшего сопротивления — только прямого синхрона, не ища художественных достоинств для своих произведений. Так оно и случилось. Первые годы звукового кино отмечены единственным знаменательным фактом — герой на экране синхронно говорит своим голосом. Эту стадию развития кино так и называли — эпоха «говорящих фильмов».

До этого зритель тридцать с лишним лет смотрел, как на экране актеры и документальные герои открывали рот, никогда не слышал их речи, а только видел, как они размахивают руками. А тут вдруг из их ртов полетели в зал слова.

Это была диковинка. Зритель был заворожен, околдован. Про то, что когда-то само движение человека на экране поразило Европу, все уже давно позабыли. Предприимчивым и незадачливым режиссерам было достаточно того, что человек на экране синхронно говорит, синхронно поет, синхронно с музыкой танцует.

Вся система выражения мыслей и идей путем сложного сопоставления пластических образов полетела в тартары. Зритель шел и платил деньги за диковинку. О великих возможностях монтажа даже не вспоминали. Из соображений удобства съемки, простоты озвучания, упрощения актерской работы и сокращения сроков производства фильмов произошел отказ от построения фильмов из коротких и выразительных кадров. Крупный план, выделение деталей, подробности экранного рассказа практически вышли из употребления, а вместе с этим были утрачены достоинства экранных произведений, признаки настоящего искусства. Кино вернулось к тому, с чего оно начиналось. Оно вновь стало всего лишь техническим средством массовой коммуникации, которое на сей раз способно не только передавать в зал на экран движущуюся жизнь или произведения другого искусства, но и звук, присутствующий в этих произведениях. На экраны вернулся театр с его закономерностями и принципами постановки, с его доминирующим значением слова. Кинематограф вновь начинал «учиться ходить».

Заявка «Будущее звуковой фильма», написанная отечественными режиссерами и теоретиками, не только предостерегала кинематографистов от бездумного использования звука и ошибок, но, главное, содержала программу принципов, на которые должны опираться творцы фильмов в своей практике. Генеральная идея программы состояла в том, что звук в экранном произведении не может и не должен повторять изображение, что ему надлежит нести другую, дополнительную к пластическим образам информацию. «Только контрапунктическое использование звука по отношению к зрительному монтажному куску, — говорилось в заявке, — дает новые возможности монтажного развития и совершенствования». Никакого другого подхода к использованию звука декларация не допускала. Только контрапункт, только несовпадение.

В своей основе Заявка была прозорливым творческим и теоретическим предвидением, которое оказало весьма плодотворное влияние на освоение звуковой природы кино, несмотря на ее некоторую категоричность и безапелляционность.

Первые советские звуковые фильмы появились четырьмя годами позже «Певца джаза». В них уже есть эпизоды с высоко художественным использованием звука («Встречный», «Путевка в жизнь»). Однако в фильме того же времени «Простой случай» проявился максимализм одного из авторов декларации. И это одностороннее использование звука стало особенно явственным спустя десятилетия. Звук не может быть включен в экранное произведение только по принципу контрапункта, так как такой подход вступил бы в противоречие с реалистичностью, правдивостью передачи событий.

Сегодня мы не отрицаем право синхронных кусков говорящего человека в контексте произведений, но одновременно помним, что построение рассказа только на диалогах, репликах и тексте (на словесном материале) оскотчивает художественные и выразительные возможности экранных произведений, ведет к разрушению их естественной природы. Говорящий человек допустим лишь ограниченно дозированных количествах и пропорциях рядом с кусками на полных пластических образах и сопровождаемыми музыкой или шумами. Беспрерывно «говорящие головы» на телеэкране, например, утомляют зрителя, снижают его интерес к сообщению, а следовательно, и активность восприятия.

В своей более поздней работе, чем «Заявка звуковой фильма», в статье «Вертикальный монтаж», С. Эйзенштейн писал, что приход звука на экран с точки зрения монтажа ничего не меняет. Принцип сопоставления двух кусков, пластического и звукового, также должен приводить к рождению некоего третьего с новыми качествами по отношению к составленным элементам. Только сопоставление идет уже не по одной линии (изображение + изображение), а по двум направлениям: по горизонтали (последовательный монтаж изображения и последовательный монтаж звука), но и по вертикали (монтаж зрительных образов со звуковыми). При этом использование контрапункта способно приводить к наиболее высоким творческим результатам.

Возник вопрос: как оценить приход звука в кино?

Некоторые теоретики и режиссеры посчитали, что перескок из кино молчащего в кино кричащее можно сравнить с переходом от театра кукол к театру Станиславского. В таком утверждении была доля истины. Не случайно Ч. Чаплин предсказал гибель высокого искусства пантомимы с утверждением на экранах говорящих фильмов. Что и произошло на самом деле.

Нашлись смельчаки, которые назвали приход звука — революцией в кино. И в этом тоже была доля истины. Звук промчался по немому кинематографу, как конные полчища варваров, топчя своими громкими копытами его изысканную эстетику, его природу, его сущность. Всем творческим работникам пришлось переучиваться, осваивать новые принципы более сложного метода раскрытия содержания на экране и передачи авторских мыслей.

Так что же собственно случилось с кинематографом, когда с эв рана в зал полетели синхронные реплики и песни?

Теоретики и историки расходятся во мнениях. Одни утверждают, что это было естественное эволюционное развитие самого популярного в то время вида творчества на основе новой техники. Другие категорически возражают против этого и настаивают на том, что появление звукового кино уничтожило Великого немого, не оставив от него даже следа на экране, что на рубеже между ними и лежит непроходимая пропасть. В жизни иногда бывает, что у ребенка лишь с возрастом начинают отчетливо проявляться черты его родителей. Собственно это и произошло со звуковым кино. Ему предстояло претерпеть еще одну метаморфозу прежде, чем вступить в эпоху современного экранного творчества. Позже звуковому кино суждено было переродиться в звукозрительное кино, что совсем не одно и то же.

Кино той промежуточной стадии иногда называют не только звуковым, но еще «говорящим кино», «болтливое кино». Слепое увлечение режиссеров новыми техническими возможностями фиксации и передачи речи и музыки на экране всегда неизбежно шло в ущерб изобразительно-монтажным средствам рассказа и продолжалось в Америке лет пять-шесть. Произведения этого времени историки лишили права называться искусством с большой буквы.

А российский (советский) кинематограф, можно сказать, почти благополучно пропустил эту стадию своего развития по

причине технической отсталости и сразу очутился в эпохе звукозрительного кино.

Если вы думаете, что исторический экскурс — только дань традиции и общему образованию, то, увы, заблуждаетесь.

Умные политики и властители прекрасно помнят уроки истории, понимают, что знание ее способно помочь избежать ошибок и провалов в управлении государством. Нечто подобное можно наблюдать и в творчестве.

Современные возможности дальней связи позволили телевидению вести передачи в прямом эфире практически при любом удалении камеры от студии. И началось повальное и слепое увлечение словесными репортажами из всех пунктов Земли, — ребенку дали в руки новую игрушку! Журналисты заняли место перед аппаратом и говорят, говорят, говорят.

Как это похоже на приход звука в кино! На телевидении словно все поглупели одновременно и вместо дальновидения зрителям беспрерывно предлагается дальнослышание — видеотелефон. Журналист своими словами вещает о том, что видел своими глазами. Спрашивается: если можно было увидеть глазом, то почему же к этому глазу нельзя было приставить камеру, чтобы зритель тоже все уви-Дел своими глазами? Если следовать этому приему, то и футбольный матч можно транслировать в том же ключе: снимать комментатора, который своими словами рассказывает об игре! Представьте себе, что случится с болельщиками! А вывод прост: техническое новшество привело к игнорированию главного достоинства телевидения — передавать на любое расстояние рассказ пластическими образами о событиях. Повторяющаяся история вызывает грустную улыбку.

Техника всегда будет совершенствоваться. Через три-четыре года обязательно произойдет новый прорыв к расширению возможностей телевидения. Но из печального опыта нужно громогласно делать выводы, чтобы в очередной раз избежать повальной болезни моды.

Звук в природе и в сознании человека

Индустриальной город до отказа набит звуками, как вагон метро в часы пик. Здесь и голоса множества людей, голоса радио и телевидения. Здесь разные голоса тысяч механизмов и машин, топот ног и скрип тормозов. Здесь поют водосточные трубы и трансформаторы высокого напряжения, стучат отбойные молотки и режут мосты, чирикают воробьи и курлычут голуби.

Все эти звуки, высокие и низкие, тихие и громкие, приятные и раздражающие, беспрерывно заполняют широченный звуковой диапазон, воздух постоянно сотрясается от звуковых волн.

Но даже кажущаяся тишина леса или поля также начинена многообразием звуков. Им нет числа. Но только интенсивность, ударная сила этих воздушных волн существенно ниже. Здесь поют птицы, стонут и скрипят деревья, журчат и звенят ручьи, разными голосами оглашают пространство насекомые, а в листьях и ветвях свои песни заводит ветер.

Но как ни странно, мы не способны воспринять все многообразие звуков, а тем более одновременно. Существенная часть звуковых колебаний вообще недоступна нашему уху.

Мы не можем, не способны воспринять звуковую гамму природы в тех качествах, в которых она реально существует. Нам это не дано от рождения. Эволюция позаботилась о том, чтобы защитить наш мозг от невероятных перегрузок информацией, чтобы от ее избытка не помутился наш рассудок. Наше слуховое восприятие устроено так, чтобы значительно снизить объем поступающих в мозг звуковых сведений для их переработки и осознания. По этим причинам возможности нашего восприятия весьма и весьма ограничены и своеобразны. «Механизм» защиты мозга и сознания по-другому называют особенностями звукового восприятия человека.

В процессе слухового восприятия наше сознание, как во всех остальных случаях, работает по методу сопоставления. Оно способно принять за «правильный» звук только такой звуковой образ, который соответствует нашим представлениям о звуке, создаваемом этим объектом.

Нам кажется, что реальное состояние звукового мира и наше представление о нем полностью совпадают. Нам кажется, что звуковые образы, хранящиеся в нашей памяти, и звуки природы и среды идентичны. Но, увы, это нам только кажется...

На самом деле, звуки в природе существуют все одновременно, а в нашей памяти образы этих звуков присутствуют каждый сам по себе. Воспринимать и идентифицировать звуки разных источников мы способны лишь раздельно, и для этого человек наделен от природы специальными способностями. Нам дано, грубо говоря, распознавать звуки только поочередно. Мы наделены избирательной направленностью слухового внимания, можем по своему усмотрению в общей «неразберихе» звуков выделять интересующий нас звук и переключать слуховую направленность интереса с одного источника на другой.

Иногда можно, конечно, на короткое время заставить себя слышать одновременно два и даже три звука, но такое действие не может продолжаться долго и будет представлять собой своеобразное насилие над работой мозга.

У животных выделять один звук на фоне других помогают двигающиеся уши. У человека эту операцию осуществляет мозг.

Общая модель звукового восприятия выглядит так: один четко различаемый звук или последовательность разных звуков на фоне малоосознаваемого, почти слитного звукового фона.

Вспомните, что вы слышите, разговаривая с приятелем на интересную тему, стоя на перекрестки оживленной улицы. К вам в сознание приходит его речь и мешающий шум города. Не звуки моторов машин, не шелест шин, не голоса других людей, а именно слитный плохо различаемый на составляющие шум. Вам вдруг захотелось послушать, как гудит улица во время разговора, и вы можете переключить свое внимание на это. Но тогда неизбежно из восприятия и сознания станут выпадать куски речи друга. Так часто происходит, когда собеседник начинает говорить то, что нам совсем не интересно или повторяться.

Эта схема восприятия работает постоянно и не зависит от места нашего нахождения и сочетания звуков. Случай с резкими и незнакомыми звуками мы рассмотрим отдельно.

Звук на экране

Чтобы человеку, сидящему перед телевизором или в кинозале, показалось, что он воспринимает естественную, реалистичную звуковую ситуацию на экране, нам необходимо искусственными методами создать звуковую модель, хранящуюся в нашей памяти. Только при этом условии зритель поверит в реальность происходящих событий, поверит в правду жизни. Это относится ко всем видам экранного творчества: к игровому кино, кино- и теле-документалистике, к мультипликации и даже к рекламе. Исключений нет.

Вероятно, первым обнаружил свои неожиданные открытия в экранном звуке французский режиссер Р. Клер. Он обнаружил, что записанные на пленку звуки Парижа не соответствуют тем, которые он слышал своими ушами, которые роились в его воображении и которые он мечтал воссоздать в фильме. Слышал он одно, а микрофон переносил на пленку совсем другое. Случилось это открытие в 1930 году, когда лишь только забрезжила заря звукового кино, на его первом звуковом фильме «Под крышами Парижа».

Если поднести микрофон к ножу, что режет хлеб, то мы услышим, как пилят дрова.

Десятью годами позже С. Эйзенштейн с присущей ему фундаментальностью в исследовании «Родился Пантагрюэль» тоже высказывает эту мысль, но совсем другими словами: «*Кино же нам кажется по своей специфике воспроизводящим явления по всем признакам того метода, каким происходит отражение действительности в движениях психических процессов.* (Нет ни одной специфической черты кинематографического явления или приема, которое не отвечало бы специфической форме протекания психической деятельности человека.)»¹, — писал он.

Высказав абсолютно справедливую мысль, классик почему-то су-1 зил ее толкование в той же работе до частного случая, каким явля-1 ется внутренний монолог. Его временное увлечение таким приемом видимо, повлекло за собой последующее частное объяснение, хот его утверждение полностью раскрывает сущность природы все! экранного творчества в целом.

Корни профессии

Профессионалу необходимо знать, откуда произрастают основы тех приемов, которыми он пользуется для создания своих произве-

. Эйзенштейн. Избр. произв. в 6 т.—М.:Искусство, 1964. Т. 2, с. 303. [98

дений. Коли речь идет о звуке, то соответственно — о методах записи и монтажа звука.

Кому-то может показаться скучным перечисление особенностей слухового восприятия человека, но именно на них опираются режиссеры и звукорежиссеры в своем творчестве на телевидении и в кино.

Среди человеческих «странностей» восприятия есть те, что оказывают решающее значение на построение звука в экранных произведениях, те, которые не могут быть названы главными и такие, которые позволяют добиваться определенных эффектов звукового воздействия.

15.5 быстрее нарастает интенсивность звуков с низкими частотами, чем с высокими. При снижении уровня громкости и малых его показателях низкочастотные звуки могут исчезнуть вообще.

16. Психоакустическая память. Человек обладает хорошими психоакустическими способностями к обучению, легко запоминает звуки новых источников и после одного-двух предъявлений без труда распознает причину их возникновения.

17. Отсутствие тишины. В нашем сознании никогда не существует тишины. Мы привыкли к постоянному ощущению звуковой среды и не знаем что такое ее отсутствие. Нам не дано ощутить и пережить в воображении полное отсутствие звуков. В нашей слуховой памяти нет образа «гробовой» тишины.

18. Скорость восприятия при работе двух каналов восприятия. Восприятие звука, а тем более сложного звукового ряда замедляет зрительное восприятие человека при поступлении информации одновременно по этим двум каналам. А если изображение и звук не связаны между собой единой логикой рассказа, то торможение будет еще более разительным.

Перечень особенностей слухового восприятия человека не претендует на исчерпывающую полноту, но лежит в основе монтажных звуковых приемов. Эти особенности навязывают нам «правила игры» при общении автора со зрителями посредством экрана.

Понимание особенностей восприятия человеком звукового мира дает нам возможность выявить и показать основные закономерности и эстетические принципы звукового произведения, позволяет объяснить звукозрительную структуру

экрана.

Звук не просто с определенного момента стал сопровождать изображение, а принес на экран свою собственную информацию, увеличил общую плотность подачи информации с экрана в единицу времени, усложнил создание произведений и их восприятие, замедлил темп монтажа изображения, скорость смены пластических образов на экране.

Звуки в кадре и за кадром

Классификация и терминология

Практика подвергла классификации все возможные варианты использования звука на экране и дала им свои названия.

Принято разделять звуки на три категории: слово, музыка, шумы. Но каждая из категорий имеет свое деление.

Слово может присутствовать в кадре в четырех видах:

1. Диалог. Разговор двух или более людей на экране. Интервью, беседа или реплики в игровой сцене.

2. Авторский текст. Его еще называют дикторским текстом или авторским комментарием. Иногда передача или фильм сопровождают комментарием одного из героев из-за кадра. В отдельных случаях можно вести комментарий несколькими голосами.

3. Закадровый монолог или диалог. Такое режиссерское решение соответствует ситуации, когда зритель не видит героев, но слышит их голоса. Они могут как комментарий сопровождать развитие действия, в котором они не участвуют в данный момент или участвовали когда-то раньше.

4. Внутренний монолог. Часто, не произнося слов в слух, мы рассуждаем про себя. Экранный прием внутреннего монолога как раз моделирует такую ситуацию. Герой в кадре действует, не открывая рта, не артикулируя, но в это время звучит его голос из-за кадра, он произносит реплики, разговаривает сам с собой или с подразумеваемым партнером.

;

В практике создания фильмов и передач не всегда в чистом виде применяется тот или другой прием. Иногда можно встать на путь их совмещения. Диалог сочетать с авторским комментарием, внутренний монолог с прямыми репликами и т.д. в зависимости от режиссерского замысла.

Музыка способна выполнять много различных функций в экранных произведениях. Но в самом общем понимании музыку можно поделить всего на два вида.

1. *Музыка в кадре.* В любых вариантах, когда мы видим источник, причину звучания музыки на экране, она попадает в эту категорию. Это может быть оркестр, который играет в данный момент в кадре, магнитола, участвующая в развитии действия сцены как реквизит, радиоприемник и даже наушники плеера на голове героя. Совсем не обязательно, чтобы во всех кадрах сцены подряд присутствовал сам оркестр или музыканты. В монтажной последовательности изображения они могут быть показаны всего один раз, но важно другое: зритель знает, что служит источником музыки. Зритель знает, что приемник или магнитола находятся в том пространстве, где происходит действие, что именно они издадут звук.

2. *Закадровая музыка.* Такая музыка всегда обусловлена авторским решением и может выполнять различные драматургические функции. Она может быть авторской — выражать отношение автора (режиссера) к происходящему действию. Может быть выражением чувств героя. Может создавать у зрителя определенное настроение и может выполнять еще добрый десяток режиссерских задач. О музыке на экране написаны целые книги. Это большая самостоятельная тема.

Шумы. Все возможные и невозможные шумы, реальные и ирреальные делятся на две простые категории: синхронные и фоновые.

1. *Синхронные шумы.* Само название этого вида шумов уже говорит об их главной особенности. Но их можно характеризовать и совсем иначе. Чаще всего к ним относят все шумы, имеющие единичное или повторяющееся, но отрывочное звучание. Стук дверцы автомобиля, шаги человека, удары волн о набережную, стук молотка или скок лошади и т.д. Но при этом зритель обязательно видит источник звука.

В практике иногда те же самые единичные звуки, издаваемые невидим источником, относят в разряд фоновых. Но тогда все-таки они становятся закадровыми, а не синхронными. Часто шумы этого вида выводят на крупный звуковой план и обязательно монтируют их с изображением с точностью до кадрика.

2. *Фоновые шумы.* Этим термином обычно именуют звуки, имеющие непрерывное или продолжительное звучание без отчетливо выраженных всплесков. Если даже при наличии источника в кадре оказывается невозможно связать звук с конкретным действием этого источника, то такие шумы тоже относят к разряду фоновых.

Шум работы автомобильного двигателя и рев зрителей на стадионе, шум дождя и гомон толпы, шум ветра и рокот механического цеха, журчание ручья и свист вьюги в трубе или рокот самолета. Данная категория шумов в основном не претендует на то, чтобы их выводили на передний план в общей фонограмме произведения. Их главная задача создать фон для других звуков, которые должны быть отчетливо слышны. Они обычно выполняют функцию создания атмосферы, в которой происходит основное действие, имеющее собственные громкие звуки. Но иногда по воле режиссера они тоже

могут стать главными в сопровождении событий на экране.

Пауза. Как ни странно — это тоже звук, это — записанная через микрофон тишина. Но подробный разговор о паузе мы поведем при рассмотрении технологии подготовки к сведению всех звуков на одну пленку.

Видеотехника породила еще одно название шумов — интершум. Это — шум, записанный во время видеосъемки и одновременно с изображением.

Принципы монтажа звука

Для начала проведем пробу пера. Выйдем на Тверскую улицу Москвы и где-нибудь у входа в Елисеевский магазин возьмем интервью у прохожего. Считаем, что мы провели такую съемку. Техника была первоклассной. Как вы думаете, что у нас из этого получилось?

Смотрим и слушаем. Корреспондент задает вопрос посетителю самого известного в Москве магазина.

На экране — средний план миловидной девушки.

— *Здравствуйте! Разрешите у вас узнать как... (резкий звук тормозов припарковавшейся машины заглушил конец вопроса)...*

— *Вы знаете... Я здесь постоянно... (сирена проезжающей скорой помощи «задавила» некоторую часть ответа)... Поэтому по вечерам... (громкий смех и разговор проходящих сзади школьников сделали неразборчивым продолжение ответа)... всегда довольна.*

— *Благодарим вас за... (звук милицейского свистка подавил добрые слова журналиста).*

А ведь казалось бы, что мудреного в записи звука, был бы только микрофон хороший и камера получше. И такое мнение широко распространено среди непосвященных. Мы выполнили требование высокого качества аппаратуры, но первая же съемка и запись показали, что не все так просто, как представлялось на первый взгляд.

Конечно, первый блин — комом. Но вы уже кое-чему научились. Теперь вы не станете брать интервью на самой оживленной улице Москвы, а зайдете за угол дома или постараетесь применить не только хорошую, но именно специальную технику для осуществления подобного замысла.

Во всех без исключения творческих вариантах экранных произведений в работе со звуком есть только один путь и только два способа создания полноценного звукового ряда.

А этот путь обязывает нас передавать звуковую информацию зрителю в такой технической и творческой форме, которая соответствует модели его звукового мироощущения, даже если на экране фантастическая ситуация. И речь, и музыка, и любое сочетание звуков в произведении должны иметь все необходимые качества этой модели. Говоря другими словами, мы вынуждены независимо от нашего желания, работая со звуком, соблюдать требования особенностей звукового восприятия человека, описанные в предыдущем параграфе, и, широко пользуясь ими, находить творческие решения.

Один из способов достижения этой цели состоит в том, чтобы при записи звука (речи, шумов и музыки) целенаправленно пользоваться только микрофонами специального назначения. Такие микрофоны, в основном, дают возможность ограничивать зону воспринимаемых звуковых колебаний. Как объективы с большим фокусным расстоянием, они имеют узкий угол «зрения», обладают узкой пространственной направленностью. Существуют и другие микрофоны, которые позволяют сузить или избирательно ограничить поступление звуковой информации.

Всеми ими пользуются при документальных съемках, в работе на натуре (на открытых площадках), в кинопавильонах и студиях телевидения.

Но даже тогда, когда качественно сделана прямая запись, но существует необходимость совместить ее с другой фонограммой, например, с музыкой, в силу вступает второй способ создания единой фонограммы по образу и подобию, напоминающую модель наших обычных звуковых образов.

В классическом варианте суть второго способа состоит в том, что все фонограммы или все звуки записываются раздельно, на отдельные пленки или дорожки. Реплики, отдельно шумы фоновые и синхронные в большом разнообразии, музыка и звучание разных инструментов, даже голос героя и голос журналиста при записи интервью иногда пишутся раздельно. Во-первых, это дает значительную свободу в обращении с фонограммами, во-вторых — возможность художественной организации или конструирования суммарной фонограммы произведения в звуковых образах.

Было бы несправедливо называть звук только одним из выразительных средств экрана. Звук — не частная деталь экранного произведения, он существенно большая его составляющая. Это целая гамма выразительных средств, участвующих в звукозрительном монтаже.

По непонятным причинам в кино и на телевидении по-разному! называют одну и ту же профессию, одного и того же специалиста! В кино он — звукооператор, на телевидении — звукорежиссер. Но независимо от имени в табеле о рангах умение работать со звуком любого режиссера, звукорежиссера или звукооператора как ничто другое выявляет его культуру, тонкость или недостатки вкуса, богатство или скудость его мира звуковых образов, умение чувствовать и создавать ритмы в различных их проявлениях, обнажает подлинное или дутое художественное чутье. Работа со звуком при создании экранных произведений — один из сложнейших аспектов художественного творчества.

Звукооператор и звукорежиссер — соавторы режиссера в его творческих исканиях. Их роль никак не может сводиться только к техническим качествам записи фонограмм, как это, к сожалению, часто бывает в реальности.

Если результат совместного творчества режиссера и оператора по созданию изображения мы называем последовательностью пластических образов, то плод совместного труда режиссера и звукорежиссера без всяких оговорок

следует называть последовательностью звуковых и звукозрительных образов.

Самый блистательный в России звукооператор и педагог, автор нескольких интереснейших работ о кино Яков Евгеньевич Харон начинал цикл лекций для студентов с простого примера. Он предлагал записать, как ножом режется хлеб, а потом определить на что это больше всего похоже. Догадаться, что за теми звуками, которые идут с пленки, стоит процесс резания пшеничного батона оказалось невозможно. Звуки были больше похожи на звуки пилы. Я. Харон развил утверждение Р. Клера, что «прямое воспроизведение действительности не создавало впечатления реальности».

Больше того, далеко не всегда звук реального, снятого на пленку, объекта имеет право быть вставленным в окончательную фонограмму произведения, исключая, конечно, случай сугубо документального подхода к записи. Звуки различных действий, объектов и событий нельзя записать как-нибудь. Их следует отбирать, а сочетание звуков строить, как отбираются и строятся пластические образы фильмов и добротных передач.

Как правило, звуки, зафиксированные на пленку звукорежиссером, несут на себе печать индивидуальности этого человека, его пристрастий, вкусов и взглядов. Поэтому даже звукотехник или ассистент звукорежиссера, которого послали на запись шумов леса, должен обладать определенными склонностями и способностями для выполнения такого задания. Но самое сложно — собрать из нескольких такой звуковой образ или такую последовательность образов, которая будет одновременно соответствовать модели нашего звукового мироощущения, отвечать требованиям восприятия и требованиям художественного подхода к творчеству. В процессе многократных проб и ошибок в работе со звуком в кино эти условия обрели форму принципов, на которых базируется вся работа со звуком в экранном творчестве. Некоторые из них не так строги, как принципы межкадрового монтажа.

Принцип первый. В фонограмме, сопровождающей экранное произведение, не может быть кусков без звука или без микрофонной паузы.

Мы привыкли к тому, что живем в постоянном звуковом окружении, мы непрерывно «купаемся» в звучащей живой или искусственной атмосфере. Даже во сне мы продолжаем слышать звуки, воздушные волны пусть слабо, но давят на наши перепонки и в это время.

Полное исчезновение звуков тут же вызовет у нас ощущение дискомфорта, мы начнем искать причину их отсутствия. Раньше, когда в кинотеатре вдруг исчезал звук, зрители начинали неистово топтать ногами и кричать: «механика — на мыло!». Теперь, сидя у телевизора, мы тут же хватаемся за пульт, чтобы проверить: не сломался ли наш чудесный «ящик». И другой реакции быть не может. За этим стоит и сложившаяся культура нашего восприятия экранных произведений и психофизиология звукового восприятия.

Звук в любом фильме или в любой передаче непрерывно сопровождает пластические образы и действие на экране. Он не может прерваться ни на одно мгновение.

В исключительных случаях, как самое редчайшее исключение из правила, как особый художественный прием, глубоко оправданный ходом событий, может использоваться исчезновение звука для выражения необычного субъективного состояния героя, например, неожиданно потерявшего слух. И то требуется придирчивая проверка на экране: удовлетворяет ли применение этого приема художественным правилам произведения. В этом случае может быть даже лучше использовать имитацию «гула в ушах» с помощью неприятного и монотонного звука, чем предлагать зрителю полное отсутствие звуков в фонограмме. Возможно, эффект «заложённых ушей», как в самолёте или при спускании в шахту на километр, будет более уместным.

Принцип второй. Нельзя заставлять зрителя напрягать слух при восприятии звукового ряда. В фонограмме всегда должен быть выделен главный звук на фоне других, а фон располагать ниже по уровню громкости.

Главный звук должен быть отчетливым и легко распознаваемым.

Сколько прекрасных по замыслу фильмов и передач загубило несоблюдение этого принципа! Особенно в документалистике. Так случилось при съемках на натуре, где дует ветер и слышны ненужные в данный момент дополнительные шумы. Это было время, когда работали, используя несовершенные микрофоны. И фильмы провалились из-за того, что ключевые реплики героев оказались неразборчивыми, не доходили до сознания зрителей.

Не меньше неудач связано со стремлением режиссеров сделать погромче музыку, на фоне которой звучат слова.

Слово, если оно присутствует в кадре как содержательная составляющая, не должно тонуть в окружающих его звуках.

Третий принцип. Любой тихий или слабый звук должен быть записан по громкости в пределах среднего уровня. Главным признаком тихого звука является характер его звучания. Допускается лишь незначительное снижение громкости при дополнительном снижении уровня фона.

Шепот человека, например, необходимо записывать с нормальным уровнем громкости, близко поднеся микрофон ко рту актера (документального героя) или используя специальный микрофон. Когда мы разговариваем шепотом, то меняется тембральная окраска голоса, характер произношения, появляются дополнительные звуки, которые характерны именно для такого вида речи. Как говорят профессионалы: нужно вырвать слова персонажа прямо из рта. Если лишь чуть-чуть снизить уровень громкости в окончательной фонограмме, то требуемый эффект будет достигнут.

Достичь эффекта звучания текста «под шепот» путем только снижения уровня громкости воспроизведения речи, записанной нормально, не получится — характер звучания выдаст с ушами непрофессионализм дилетанта.

Точно так записываются и воспроизводятся и другие слабые звуки: писк комара, жужжание пчелы, тиканье часов, шелест бумаги и т.д.

Принцип четвертый. Любой длительный громкий звук включается в окончательную фонограмму с громкостью, не превышающей верхнего уровня комфортности восприятия, даже если этот звук исходит от объекта, находящегося на крупном плане.

Попробуйте гаркнуть над ухом у своего приятеля! После такой шутки он вам точно не скажет спасибо. А если вы очень перестарались, то он может даже испытать болевые ощущения в ухе.

Чтобы подобное не случилось со зрителями, сложился прием, который позволяет, донести до их сознания, степень громкости этого звука.

С точностью до наоборот по отношению к работе со слабыми звуками, громкий звук подчеркивается характером звучания или выражается тем, что в нем «тонут» звуки привычной и нормальной громкости. Например, если взлетает самолет, то рев его двигателей заглушает речь героев. Совсем не обязательно выводить гул моторов на болевой уровень, как это происходит в действительности. Достаточно снизить уровень звучания слов героев до степени очень плохой или полной неразборчивости, и эффект будет достигнут. А если показать в изображении, что кто-то из них раскрывает рот и надрывается, произнося реплику, то вы получили нужный результат.

Принцип пятый. Эффект тишины в экранных произведениях достигается не путем исключения всех звуков из фонограммы, а выражается через слабые звуки.

Попытайтесь вспомнить, в какие моменты вы начинали слышать писк комара, жужжание мухи, тиканье часов или стрекот цикад?

Безошибочно можно утверждать, что при громко «говорящем» телевизоре вы его слышать не могли. Когда работает двигатель трактора — тоже. Когда идет оживленная беседа за столом — также. Если только комар ни забрался к вам прямо в ухо.

И ход часов на руке на протяжении всего дня «не залетает» в ваши уши, хотя тиканье раздается непрерывно. Лишь при полной тишине в квартире и при направленности вашего слухового внимания на стук часового механизма вы можете обнаружить, что они не остановились.

Как принято говорить, тишина на экране не создается, а выражается, выражается путем усиления и выделения на общем фоне незамечаемых обычно слабых звуков.

Принцип шестой. Для придания определенного характера звуковому фону в ровный, плохо различимый фон

могут быть вписаны требуемые отрывочные или кратковременные звуки.

Единичные звуки не значительно влияют на распознавание основных на общем фоне.

Допустим, перед режиссером стоит задача показать, что действие происходит в достаточно шумной звуковой атмосфере. Герои стоят на оживленном месте, где много людей, и беседуют. Рядом, за их спинами, время от времени хлопают дверцы машин, раздается громкий стук женских каблуков и даже отдельные выкрики. Все это можно уложить на фоновую фонограмму, почти не снижая громкости этих звуков, без особого ущерба для понимания речи. Но высшим пилотажем при создании таких фонограмм считается умение звукорежиссера поставить короткие звуки в паузах между словами или репликами.

Принцип седьмой. Непрерывные звуки нельзя соединять встык, даже если их источники, звучащие объекты в кадре, меняются на экране мгновенно.

Как в нашем зрительном восприятии существует инерция взгляда, так в слуховом восприятии работает механизм постепенного переключения внимания с одного звука на другой. Когда мы меняем объект звукового интереса, первый звук как бы затухает в нашем отчетливом восприятии, а второй словно всплывает в зону четкой слышимости.

Закономерно, что монтаж, соединение соседних непрерывных должен согласовываться с нашими естественными звуковыми ощущениями. В схеме это выглядит так же, как на дисплее при компьютерном монтаже (рис. 41).

Первый звук затихает, а второй возникает. Длительность перехода от одного шума к другому может быть разной, даже очень короткой, но всегда должна быть заметной для слуха.

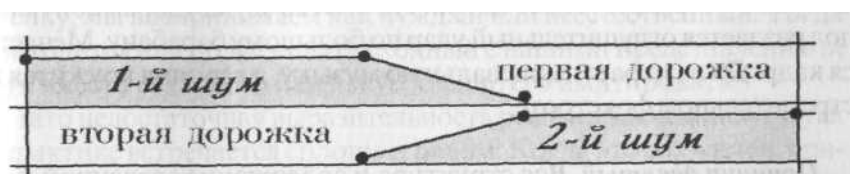


Рис. 41

Представьте себе последовательность кадров и смену их звуков.

1. Герой едет по пустыне на верблюде. Звук — свист ветра.
2. Герой летит в самолете. Звук — рокот двигателей.
3. Герой едет в тамбуре поезда. Звук — стук и шум колес.
4. Герой — уже в моторной лодке. Звук — рев мотора.

Оказывается, что мы не способны даже на внутреннем слышании мгновенно переключиться с одного звука на другой. Грубость такого реального монтажа непрерывных звуков встык совершенно очевидна. А если его осуществить в произведении, то зрителей трижды «резанут по ушам» перескоки со одного звука на другой.

Чтобы избежать неестественных и грубых переходов в окончательной записи, первичная запись делается на разных пленках или дорожках, а потом при сведении звуков первый уводится, а второй одновременно выводится на нужный уровень громкости.

Этот прием называется захлест. Конец звуковой фонограммы первого кадра накладывается на начало следующего, а начало фонограммы второго кадра заводится на конец первого плана. С помощью захлестов достигается чистота и изящество звуковых переходов. Их размер обычно колеблется от 1-й до 5-ти секунд.

Принцип восьмой. Громкий неожиданный звук всегда выступает как акцент и часто используется не только внутри сцены, но та же применяется для подчеркивания перехода от одной сцены к другой. Наша психика «приучена» остро реагировать на неожиданные появления новых громких звуков в окружающем нас пространстве.

Этим приемом нередко пользуются шутники, чтобы напугать свою невинную жертву.

В одном из фильмов разгневанная своим возлюбленным героиня демонстративно уходит от него. Она одевает свои «лодочки» на высоком каблуке, но вторая туфля никак не хочет налезать на ногу. Девушка в сердцах топает ногой. Но вместо звука удара каблука о пол раздается оглушительный удар по большому барабану. Меняется кадр. Джаз играет танцевальную музыку, а героиня кружится в стремительном фокстроте.

Принцип девятый. Вся структура и содержание сведенной фонограммы могут быть преподнесены зрителю с объективной, авторской позиции и с субъективной позиции одного из героев.

Львиная доля всех творческих решений в экранных произведениях, конечно, приходится на объективную подачу с экрана звуковой информации.

Но в исключительных случаях, когда рассказ в изображении идет с субъективной точки зрения, вся гамма звуков может быть связана с субъективным звуковым восприятием героя.

Авторская, естественная передача звуков на экране самоочевидна и не требует комментариев. Зато субъективную звуковую позицию лучше рассмотреть на примере.

Мать получает сообщение, что погиб ее сын. Горе женщины настолько велико, что она отключается от восприятия внешнего мира.

Крупный план матери. Она погружена в себя. Не открывая рта она мысленно повторяет одну и ту же фразу. «Он мне обещал вернуться... Он мне обещал вернуться...»

Средний план. Рядом с матерью стоит дочь. Она пытается ее успокоить, говорит какие-то слова (это видно по артикуляции). Но и на этом плане зритель слышит только ту же самую фразу, произносимую голосом женщины: «Он мне обещал вернуться...».

Сцена может продолжаться. Будут входить в комнату и подходить к матери другие родственники, что-то ей говорить. Она будет смотреть на них, видеть их, но их слова не будут слышны.

Принцип десятый. Выразительность звуков на экране зависит не только от точности реалистической записи этих звуков, но и от их соответствия нашим представлениям о характере звучания того или другого объекта, от соответствия со звуковыми образами, хранящимся в нашей памяти. Наши уши, слуховые нервные каналы и первичные отделы мозга приносят звук в нашу память и в наше сознание в несколько ином качестве и с другими характерными особенностями, чем это делают микрофоны и записывающая техника.

Нередки случаи, когда подлинный звук объекта, записанный на пленку, мы воспринимаем как чуждый или неестественный. Тогда приходится или подыскивать сходный с нашими представлениями звук вместо реального или искусственно его имитировать.

Зато недостаточная выразительность реально записанного звука в практике встречается сплошь и рядом. Когда это случается, приходится прибегать к различного рода ухищрениям технического или творческого характера.

Принцип одиннадцатый. В звуке, как и в изображении, существует деление на крупный, средний и общий планы в соответствии с крупностью объекта в кадре.

Под крупностью звука подразумевается не только громкость его звучания в фонограмме, но и мера его удаления от микрофона в момент записи. Приближение звучащего объекта к микрофону и удаление от него меняет характер его звучания, в звуке дополнительно появляются или исчезают элементы эха, меняется набор обертонов.

Самым распространенным приемом использования крупности звука является полное его соответствие с крупностью объекта в кадре. А если источник звука оказывается в некоторой последовательности кадров за пределами видимости, необходимо соблюсти соответствие со зрительским представлением о месте нахождения этого источника по изобразительному контексту этих кадров.

По аналогии с принципами межкадрового монтажа принципы монтажа звука соблюдаются не всегда. Когда режиссеру необходимо проакцентировать какой-то содержательный элемент сцены, то можно прибегать к кратковременному их нарушению. Существуют примеры прямого отступления от принципа соответствия крупности изображения и крупности звука.

Режиссер А. Эфрос в фильме «В четверг и больше никогда» преднамеренно на общих планах героев выводил их диалоги на крупный звуковой план с тем, чтобы выделить принципиально важные. Для него по содержанию куски диалогов.

Принципы монтажа звуков — не догма. Потому они и называются принципами, а не законами, в творческой практике иногда их необходимо нарушать, чтобы добиться наибольшей выразительности, наилучшего эмоционального воздействия на зрителей.

Глава 4. ЗВУКОЗРИТЕЛЬНЫЙ МОНТАЖ

Связь зрительных и слуховых образов

Никакой звук на экране не может существовать сам по себе. Так или иначе — он всегда связан с изображением, с развитием действия, с последовательностью зрительных образов.

Звук всегда имеет протяженность во времени. Звук нельзя остановить. Он тут же «умрет» на стопкадре. Вся система и последовательность звуковых образов может рассматриваться только в процессе движения времени, движения зрительных образов.

Для человека зрительный и слуховой каналы служат главными поставщиками информации обо всем, что происходит в мире. Но одновременно они служат целям взаимоконтроля, проверки того, как мы воспринимаем информацию о действиях и движениях вещей, предметов и машин в окружающей нас среде.

Лежишь в поле, наслаждаешься запахом трав, голубым небом и стрекотом кузнечиков. Где-то послышался рокот трактора. Мы по удаленности звука понимаем, что он нам не угрожает, но обязательно встанем и посмотрим в его сторону, чтобы проверить, а так ли это на самом деле.

А когда что-то вдруг загрохочет за спиной женщины, она с визгом вскочит от ужаса и убежит, но потом обязательно обернется и посмотрит: что же произошло?

В этот раз ужас был необоснован: упала всего лишь картонная коробка и по пути свалила две пустые банки из-под пива. Шума много, а угрозы вовсе не было. Но пока дама сама глазами не увидит, что ее так напугало, шок не пройдет.

Так устроена наша психика, что мозг постоянно ведет проверку на совпадение звука и зрительного образа, его источника: угрожает — не угрожает.

Взаимосвязь и взаимозависимость зрительных и слуховых образов в деятельности сознания весьма велика. В нашей долговременной памяти хранится информация об этой взаимосвязи. В любую Минуту при восприятии зрительного образа звучащего предмета мы сразу вызываем из памяти присущие ему звуки и наоборот, услышав какой-то звук, отыскиваем в кладовых памяти его зрительный образ. Обычно мы не фиксируем на этом свое внимание до тех пор пока находим объяснения происходящему. Но стоит появиться чему-то незнакомому и необъяснимому, как тут же начинается интенсивная работа по поиску взаимосвязей. Фильмы ужасов и фантастика блистательно эксплуатируют эту нашу «слабость».

Одновременно у нашей психики существует и другая особенность. Мы можем разделить, разорвать взаимосвязь работы звукового и зрительного каналов восприятия, но при условии четкого понимания, что информация, поступающая по каждому из каналов, самодостаточна, при уверенности в отсутствии неожиданностей в окружающем пространстве, при возможности прогнозировать спокойный и безопасный ход событий на определенное время.

Милое дело, например, готовить обед и слушать радио. А теперь жены и под вещающий телевизор (на говорящую голову можно не смотреть) без проблем управляют со всем домашним хозяйством. В авторемонтных мастерских радио работает непрерывно, что не приводит к травмам или порче дорогих лимузинов.

Можно и наоборот: читать «накатанную» лекцию и следить за перемещением людей за окном.

История нам рассказывает, что Гай Юлий Цезарь одновременно мог писать, слушать донесение и отдавать приказание. А мы можем? Где предел наших возможностей? Что нам дано и не дано от природы при одновременной работе слуха и зрения? Это один из ключевых вопросов для экранного творчества. «Эксперимент» проводила одна из крупнейших телевизионных компаний прямо на рядовых зрителях. Мы этот эксперимент повторили на профессионалах телевидения, пользуясь той же записью. Идут новости. В кадре долго статично по диагонали лежит газета, с легко читаемым текстом. Ведущий в этот момент, не повторяя печатное слово, дает устный текст по поводу статьи, четко и логично построенный как устная речь.

Новый кадр — другая газета повернута на другой бок. Буквы текста настолько крупные, что слова сами лезут в глаза. А журналист дает следующий кусок устного, комментария ни в чем не повторяя напечатанное. И так происходит несколько раз.

Как ни изощрялись профессионалы, стремясь доказать свое превосходство над рядовым зрителем, не одному не удалось одновременно воспринять печатный текст и устный комментарий.

Сосредоточишься на голосе — теряешь смысл печатного текста. Читаешь текст — упускаешь содержание речи ведущего. Либо абракадабра перед глазами, либо абракадабра перед ушами! И как ни крути головой — результат одинаковый!

«Новаторы» делали! Посмотришь такие новости и сразу зауважаешь психологию.

А она говорит, что для сообщений, идущих по звуковому и зрительному каналу одновременно, у человека существует только один канал понимания. Где-то там, глубоко в извилинах, на уровне расшифровки смысла сообщения, в ситуациях, подобных приведенному примеру, происходит выбор канала поступления информации: звуковой или зрительный. Там же отдается команда сосредоточить внимание на выбранном канале, но на втором неизбежно сам собой «перекрывается кран».

Вот тут-то вдумчивый читатель и поймает автора за палец на компьютере. «Неувязочка у вас, дорогой автор... По вашему выходит, что когда мы смотрим телевизор, то либо текст мы не должны слышать, либо зрительные образы не должны видеть! А мы — и все видим, и все слышим, и даже понимаем!?» «Тогда и в кино режиссеры стали бы нам показывать по очереди кусок изображения без текста, а потом кусок черной пленки, но с диалогам! А они что-то вас не слушаются...»

Чтобы снять вопрос, откроем главную закономерность.

Устная речь и печатный текст, в приведенном «эксперименте», — это два текста одновременно, но с разным содержанием.

Но психологами установлено, что упорядоченная, увязанная между собой звуковая и зрительная информация воспринимается человеком в значительно более крупных количествах в единицу времени, чем такая, как в примере с газетами. Если одна часть содержания передается по зрительному каналу, а другая часть того же содержания по слуховому, и зритель это понимает, связывает эти части по смыслу, то объем информации можно значительно увеличить. Этой феноменальной особенностью как раз предлагали пользоваться наши корифеи кино в своей Заявке «Будущее звуковой фильмы».

Когда мы видим говорящего человека на экране и слышим произносимый им текст, мы получаем комплексное представление о происходящем. О личности нам рассказывает речь, внешний вид, мимика, прическа, костюм, жестикуляция. По выражению лица на крупном плане можно определить меру искренности или лукавства. Но пройдет десяток секунд и зрительная информация будет исчерпана. Костюм оценен, мимика станет повторяться, прическа не изменится и т. д. Тут-то и вступает в полную силу необходимость предложить зрителю на экране новое изображение, следующую порцию информации, но опять связанную с текстом единым содержанием. Таким изображением может быть кадр слушающего собеседника. Однако и ему не дано восседать бесконечно долго. Как лучше продолжить такой экранный рассказ, мы рассмотрим несколько позже на примерах монтажа диалога.

С развитием техники синхронной записи и особенно после освоения видеосъемки в экранной документалистике произошел резкий сдвиг в сторону повального увлечения говорящими героями. Мода захлестнула не только телевидение, но и кино. А некоторые «теоретики» даже умудрились возвести слово в ранг главной особенности телевидения. В согласии с их позицией, которая прямо противоречит психологии человека, и с оглядкой на запад некоторые руководители телекомпаний требуют (не рекомендуют, а именно требуют) от своих подчиненных, чтобы речь и слово беспрерывно звучали на экране. И чем больше слов говориться в минуту, тем лучше, думают они. Но пусть они попробуют бок о бок прожить недельку с беспрерывно говорящей тещей, которая к тому же требует, чтобы ее внимательно слушали. Койка в психлечебнице гарантирована.

Одна крайность породила другую: в противовес болтливым фильмам и телевидению в кино один за другим стали создаваться бессловесные фильмы. Их авторы стремились доказать и подтвердить изобразительную, а не словесную первооснову кино, а тем самым отмежеваться от телевидения.

Но зрителю безразлично, с какой пленки соскользнули на экран изображение и звук. Он не подозревает, что эти творцы хотят что-то друг другу доказать, когда беспрерывно их герои, как сороки, трещат с экрана или, как рыбы, набирают в рот воду. Ему подавай и в кинотеатре, и дома с экрана телевизора увлекательную историю или захватывающие сведения. Он даже не знает, что об этом можно спорить.

Получается, что одни тянут нас назад в каменный век немного кино, а другие в бронзовый период тараторящего экрана. Про то, что мы вступили в тысячелетие думающих машин и Интернета, они не догадываются и продолжают кромсать содержание своих творений на звук и изображение доисторическими топорами. Действительность для человека существует в обязательной причинно-следственной связи видимых и слышимых образов. Потому на экране мы должны создавать модель, подобие звукозрительной картины, хранящейся в нашем воображении. Причина и следствие могут свободно переходить из одного ряда в другой, и это — одна из сущностных характеристик звукозрительного экрана. Из-за кадра, из пространства, оставшегося за рамкой, может раздаться выстрел, а раненый солдат по понятным для зрителя причинам рухнет у него на глазах. Или наоборот, за выговором начальника в кадре, вне рамки, громко хлопнет дверь оскорбленного подчиненного.

В общем случае, в принципиальном понимании природы нашего вида творчества *звук и изображение должны нести зрителю разную информацию о событиях, но обязательно взаимосвязанную между собой, чтобы в сумме получалось единое содержание.* По уже известной вам психологической «причине» существования у человека одного единственного канала расшифровки и понимания смысла экранных

сообщений нам не дано прочитывать и осознать текст титров и одновременно слов песни или диалога, а тем более — авторского комментария.

Прогресс техники привел нас к пространственному звуку в кино и на телевидении, к стереофонии. В арсенале создателей экранных произведений оказалось еще одно выразительное средство. Теперь не только при монтаже изображения требуется соблюдение единства пространства, одного из принципов межкадрового монтажа. Возможность возникновения и перемещения источников звука по длинной дуге вдоль рамки кадра и за ее пределами накладывает дополнительные требования к работе звукорежиссеров.

Так, при несоблюдении, например, принципа ориентации в пространстве при съемке двух сидящих собеседников объемный звук только подчеркнет ошибку в межкадровом монтаже. Голос и речь одного и того же персонажа при нарушении этого принципа будут перескакивать за его изображением в кадре и звучать то справа, то слева. А такого «не может быть никогда».

Последнее напоминание. Для всех без исключения вариантов монтажа изображения и звука действует общая формула Кулешова-Эйзенштейна: сопоставление двух разных кусков должно приводить к рождению некоего третьего, больше похожего на произведение этих кусков, чем на их сумму.

С. Эйзенштейн присвоил звукозрительному монтажу термин *«вертикальный монтаж»*. Суть его состоит в том, что кадры изображения соединяются последовательно в одну пленку, а все звуки объединяются в другую последовательность на другой пленке. Таким образом, каждая из этих пленок монтируется путем соединения однородных образов, звуковых или зрительных, друг за другом т.е. горизонтально. А эффект сопоставления пластических образов со звуковыми достигается за счет не последовательного, а одномоментного соединения на экране тех и других. На монтажном столе при работе с кинопленкой и при компьютерном монтаже сопоставление происходит наглядно поперек последовательного горизонтального движения обеих пленок. На дисплее компьютера этот процесс обретает буквальный вид монтажа по вертикали.