ВСТРЕЧНЫЙ

лучшие советские **фильмы**

книга 1

кинофотоиздат — москва

ВСТРЕЧНЫЙ

как создавался фильм

кинофотоиздат
1935

ОТ ИЗДАТЕЛЬСТВА

Этим сборником мы начинаем издание серии книг, посвященных истории создания и критическому анализу лучших образцов советского киноискусства.

Первую книгу мы посвящаем „Встречному" потому, что эта картина явилась первым творческим ответом советской кинематографии на историческое постановление ЦК ВКП(б) от 23 апреля 1932 г.

Главный упор сделан в сборнике на вопросах производственной биографии картины. Упор этот оправдывается необычностью условий, в которых „Встречный" рождался.

ЗВУКОВОЕ ОФОРМЛЕНИЕ „ВСТРЕЧНОГО"

Л. Арнштам



Композитор Д. Д. Шостакович

ВСТРЕЧНЫЙ, может быть, единственная картина советских мастеров, почти лишенная экспериментаторства. Само по себе творческое задание авторов картины исключало возможность риска, связанного с экспериментом. Поэтому трудно писать о «принципах» звукового построения этой картины. Впрочем, по-моему, отдельных принципов звукового построения вообще не существует. Эти принципы чаще всего выдумываются режиссерами после выхода картин на экран.

С ростом звуковой кинематографии звук все больше и больше подчиняется драматургии. Из этого, конечно, не следует, что звук в кинематографе не должен принести с собой всего богатства драматургических красок (подчеркиваю: драматургических), в нем заложенных. Звук в кинематографию принес, во-первых, слово, во-вторых, музыку и только в-третьих он принес все остальное.

С ростом литературного вкуса работников кинематографии, использующих богатый опыт театральной драматургии, все грамотнее и литературнее становятся тексты наших картин. Я считаю, что при построении слова в кинематографе должно гораздо

более пользоваться опытом литературы (небольшой рассказ, повесть), нежели драматургии. Думаю, что лишь в немногих отрезках немногих советских картин видна работа со словом на основе понимания этой связи кинематографа с литературой. На Западе же вообще не знаю примеров (разве кроме замечательной во многих отношениях «Кавалькады») какого бы то ни было движения мысли в этом направлении. И все же со словом в советской кинематографии значительно благополучнее, чем с музыкой. Музыка принесла в кинематографию возможность легко мыслить, заполнять прорывы собственной беспомощности и натягивать эмоции зрителя там, где это бессильна сделать драматургия.

Просмотрим почти все декларативные высказывания или рецензии на наши картины. Вот примерный набор формулировок, которые там встречаются:

а) «Музыка дополняла содержание».
б) «Музыка действовала по контрасту».
в) «Музыка работала, вполне совпадая с зрительным образом».
г) «Музыка предваряла действие».
д) «Музыка эмоционально воздействовала».
и т. д. и т. п.

Все эти вполне общие фразы свидетельствуют о непонимании того, что музыка привносит в искусство, с нею соприкасающееся, форму по строгости своей вполне математическую, и требует громадного внимания к этой, ей свойственной форме. К сожалению, отчасти по неликвидированной безграмотности, а отчасти от кажущейся легкости обращения с музыкальным материалом — о правильном понимании возможной роли музыки пока почти никто не думал.

Ряд сложнейших в этом смысле опытов был проделан Юткевичем, Шостаковичем и мной в картине «Златые горы».

Но прежде, чем сказать об этих опытах, попробуем расшифровать формулы, приведенные выше. Формула «а» и формула «в» (дополняла содержание и совпадала с оным) означает примерно то, что если в кадре происходит нечто печальное, то и музыка играет нечто печальное, а если в кадре происходит нечто веселое, то и музыка играет нечто полькоподобное. Конечно, в данном случае обязательно сопутствует и формула «д» (эмоционально воздействовала). Но неужели же режиссер не может вызвать нужные ему эмоции зрителя силою своего мастерства, не прибегая к ненужному удвоению своих смысловых знаков музыкой!? Неужели он должен работать с музыкой на подобие того, как ресторатор работал на эмоции подвыпившего купца жалобными стонами первой скрипки румынского оркестра и «Ой, жги...» цыганского хора!?

Думаю, что это неуважение к советскому зрителю!

Формула «б» (по контрасту) означает, что в то время как в кадре происходит нечто печальное, музыка играет нечто веселое (ту же польку, скажем) и от контраста зритель чувствует сцену, как сцену еще более печальную. Можно, конечно, и так! Ведь музыка — искусство как будто бы наиболее абстрактное, и поэтому доверчивый зритель свяжет ее с любыми смысловыми заданиями.

Формула «г» (предваряет действие) означает, что в то время как происходит в кадре, скажем, веселое действие, музыка начинает играть нечто печальное, а вслед за музыкой и зритель вступает в печальные кадры картины. Эта формула, по-моему, несмотря на свою примитивность, пожалуй, наиболее приемлемая, так как она часто действительно помогает драматургии.

Но все эти формулы порочны, потому что они обязательно несут

в себе дробление музыки на мелкие, аккомпанирующие (в том или ином виде) действию, кусочки.

Роль музыки сводится к строго служебным функциям, главным образом к замазыванию недостатков драматургии, и режиссерского мастерства. А между тем, какое богатство форм, какие струи большого симфонизма может принести музыка в кинематограф! Я горжусь тем, что опыты — по-моему, единственно серьезные — были сделаны нами в старой нашей картине «Златые горы», которая до сих пор могла бы служить «университетом» многим кинематографистам.

К сожалению, совершенно непонятым осталось то, что мы в «Златых горах» пользовались большими симфоническими формами, что многие части картины могли бы стать частями симфонии, что в картине нет музыки для заполнения каких бы то ни было пустот.

Непонятость эта объясняется двумя причинами. Первая причина это подчинение наших больших опытов драматургии и, следовательно, незаметность приема. Вторая причина — невыпячивание нашей работы в разряд новаторства, так как мы считали, что серьезное и грамотное понимание того, что приносит собою музыка в другие искусства, никак не новаторство. Тем, что прием остался незаметен, я думаю, все мои товарищи довольны так же как и я.

То, что, например, такое сложное явление, как громадная фуга Шостаковича для органа и симфонического оркестра, связанная нами сложнейшим и разработаннейшим контрапунктом со стачкой бакинского и петербургского пролетариата, воспринималась зрителем, как явление закономерное и не требующее разъяснений, — есть вернейший признак нашей удачи.

О симфонизме «Златых гор» надо было бы написать отдельно. Думаю, что такая статья была бы

нужна хотя бы для того, чтобы наконец всерьез поставить вопрос о необходимости советского и, следовательно, единственного в мире (ибо его и нигде нет) музыкального кинозрелища.

Теперь о «Встречном». К работе над «Встречным» мы пришли с большим опытом, накопленным нами на «Златых горах». Но опыт этот мы почти не применили, ибо драматургическая форма «Встречного» не требовала ничего нами проработанного. Симфонически мы построили только всю часть. «Белые ночи» — это понятно всем!

Правда, во «Встречном» есть большая удача. Удача эта, песенка, которую теперь распевают миллионы трудящихся Советского союза.

Удача эта — не случайная. Мы ставили себе задание именно широкую распространяемость этой песенки. Музыка ее очень прозрачная и очень «изящная». Слова к сожалению, хуже музыки. Сейчас эту песенку многие ругают. Думаю, что несправедливо. Поют же ее как вследствие ее достоинств, так и вследствие ее недостатков. Во всяком случае она несравненно культурнее и талантливее многих «Кирпичиков».

Во «Встречном» же я проделал очень интересный опыт со звучаниями завода. Я принципиальный противник всяких натуралистических «киношумов», которые обычно физиологически утомляют слушателя как своей неорганизованностью, так и нестерпимым грохотом. Эти «киношумы» обычно предназначены для музыкально полуглухих режиссеров и для глухих зрителей.

Я пользовался во «Встречном» мною придуманным «заводом». У меня работал своеобразный оркестр, состоявший из нескольких фаготов, кларнетов, нескольких скрипок, четырех контрабасов, трубы и флейты. Этим оркестром я располагал на всех съем-

ках и пользовался им импровизационно, причем ни разу не пошел по пути подражания натуральным шумам завода.

Музыкальными инструментами я пользовался лишь как тембровыми красками, распределяемыми по простейшему ритмическому рисунку. В эти тембры поневоле пришлось ввести гудение осветительных приборов, работавших во всю силу своих 16 тысяч ампер. Этот своеобразный оркестр я старался употреблять с громкостью не большей, чем меццофорто на гавайской гитаре. Думаю, что слушатель за это благодарен.

Вместе с нашим постоянным звукооператором Волком, мы много работали над пространственной акустикой как завода, так и других павильонов.

«Встречный» лишний раз убедил в том, что искусство работы (технической) с звуком есть искусство умения пользоваться различными акустическими объемами. Кстати о звуке завода. Рабочие завода им. Сталина, когда я их спрашивал, говорили, что звук на заводской похож. Я знаю, что он не похож, но он, очевидно, убедителен, и, следовательно, не замечается.

Кинематографисты и кинокритики думают обычно, что музыка в «заводе» сочинена Шостаковичем. В нескольких рецензиях Шостаковича даже хвалили за эту музыку. Мне лестно, что мою чисто кинематографическую ремесленную и техническую работу приняли за музыку такого замечательного композитора как Шостакович. Шостакович не обижается, и на том спасибо!

Собираюсь все же вместе с Юткевичем сделать в недалеком будущем опыт настоящей музыкальной кинокартины. Это в плане наших «больших работ».

ЗВУКОТЕХНИКА „ВСТРЕЧНОГО"

И. Волк



Звукооператор И. Волк

ВСЯ ЗВУКОВАЯ часть «Встречного» заснята звукозаписывающей аппаратурой Ш6 и МВ2 системы инженера А. Ф. Шорина. Ряд сложных в техническом отношении задач, поставленных перед нами, преодолевался с помощью ленинградской лаборатории инж. Шорина.

В использованном нами при съемке «Встречного» звукозаписывающем аппарате впервые в световом модуляторе применена дюралюминиевая нить в воздухе. До сих пор применялся осциллограф с бронзовой нитью в масляной среде.

Важнейшим преимуществом такого рода аппаратуры является значительное повышение чувствительности. Во «Встречном» мы снимали звук воды, наливаемой в стакан, тихий разговор, песню красноармейцев, звучащую в отдалении, и т. д.

Кроме того, благодаря тому же изменению улучшилась и частотная характеристика записей (качество тембра звука).

Следует также отметить, что при съемке картины применялись конденсаторные микрофоны, повышающие также чувствительность звукозаписывающей аппаратуры.

Освещение — преимущественно дуговое (частью полуваттное), на постоянном токе, с применением сглаживающих дросселей. Последние, однако, не вполне гарантируют бесшумную работу дуговой светоаппаратуры.

Фактура звука устанавливалась мною совместно с сорежиссером «Встречного» О. Л. Арнштамом. Я принимал участие в выборе звука на натуре, в первую очередь на заводе имени Сталина. Звук в картине несколько изменяли в плане музыкальном и подчиняя смысловому содержанию кадра. Так, например, в финальной сцене напряжение создается преимущественно звуковым сопровождением (нарастающий гул турбины — зрительный материал — реакция рабочих и т. д.). Интересно гармоническое сочетание звукового материала со зрительным в эпизоде новоселья (новая квартира Павла и Кати). Для интимной характеристики некоторых сцен (в частности, в комнате Бабченко) мы выбирали павильон и строили декорации в расчете на пониженную реверберацию.

Прекрасно удался опыт засъемки человеческой речи на очень большом общем плане. До сих пор отрицалась возможность высококачественной синхронной записи речи на общем плане. 98% павильонов снимались синхронно (одновременно с записью звука). Натура также (за исключением части «белых ночей») снималась синхронно.

СОДЕРЖАНИЕ

От издательства — 1
Как возник и ставился „Встречный" — *Б. Шумяцкий* — 3
Как писался сценарий „Встречного" — *Д. Дель* — 15
Из записной книжки сценариста — *Л. Арнштам* — 23
Продолжение следует — *Сергей Юткевич* — 37
Как я работал над ролью Бабченко — *В. Гардин* — 57
Работа оператора в фильме „Встречный" — *И. Мартов и В. Рапопорт* — 83
Звуковое оформление „Встречного" — *Л. Арнштам* — 93
Звукотехника „Встречного" — *И. Волк* — 101
Работа архитектора во „Встречном" — *Б. Дубровский-Эшке* 105
Материалы к истории фильма о „Встречном" — *Н. Колин* 115

Редактор Ш. Ахушков.
Художник И. Кричевский
Технич. редактор В. Сутин
★
Сдано в производство 20/III 1935 г.
Подписано к печати 17/V 1935 г.
Кинофотоиздат № 11. Уп. главлита В 22590
Форм. бум. 82 x 110 1/32; 9 3/4 п. л.
29376 зн. в печ. л. Заказ № 461
Тираж 2500 экз.
★
7-я тип. „Искра Революции"
Мособлполиграф,
Москва, Филипповский, 13.