

УДК 791.31

РЕЧЕВОЙ ЭКСПРЕССИОНИЗМ В ФИЛЬМЕ Н. ЭККА «ПУТЕВКА В ЖИЗНЬ»

Блюдов Д. В.¹

¹ Российский государственный институт сценических искусств, ул. Моховая, д. 34, Санкт-Петербург, 191028, Россия.

В статье подробно исследуется актерская речь в первом советском звуковом игровом фильме «Путевка в жизнь» (1931) средствами слухового и инструментального анализа. Изучается связь поэтики фильма с традицией киноэкспрессионизма. Речевая партитура фильма Н. Экка рассматривается как уникальное воплощение принципов непрямого, контрапунктического использования звука в кинематографе, заявленных в конце 1920-х годов советскими кинематографистами. В процессе исследования выявлены такие выразительные средства речевой фонограммы, как асинхронность звучания, эмоциональные речевые мазки, реплики-титры, речевые события, звуковой рой и др. В заключении делается вывод о решающей роли, которую сыграл художественный замысел режиссера в формировании речевой партитуры фильма, и об особом месте, которое занимает экспериментальная картина Н. Экка в истории отечественного кинематографа.

Ключевые слова: речь в кино, звук в кино, кинематограф, слуховой анализ, Н. Экк, экспрессионизм, «Путевка в жизнь».

SPEECH EXPRESSIONISM IN N. EKK'S FILM *THE ROAD TO LIFE*

*Bludov D. V.*¹

¹ Russian State Institute of Performing Arts, 34, Mokhovaya St., Saint Petersburg, 191028, Russian Federation.

The article explores the actor speech in the first Soviet sound feature film *The Road to Life* (1931) by means of auditory and instrumental analysis. The connection of the poetics of the film with the tradition of film expressionism is being studied. The speech score of N. Ekk's film is seen as a unique embodiment of the principles of indirect, contrapuntal use of sound in cinema, declared in the late 1920s by Soviet filmmakers. The study revealed such expressive means of speech phonogram as sound asynchronusness, emotional speech strokes, speech intertitles, speech events, sound swarm and others. The conclusion states the decisive role played by the director's artistic plan in the formation of the

film's speech score and about the special place that N. Ekk's experimental picture occupies in the history of Russian and Soviet cinema.

Keywords: speech in cinema, sound in cinema, film, auditory analysis, N. Ekk, expressionism, *The Road to Life*.

За несколько лет до выхода на экраны первого советского звукового игрового фильма «Путевка в жизнь» (1931) в кинематографической среде обсуждались два подхода к звучащей речи, два противоположных пути, по которым может пойти «звуковая фíльма». Первый путь — иллюстративный, прямой подход, в котором важна разборчивость и информативность диалога: «...слово имеет гораздо большую социальную нагрузку, чем музыка и особенно физический шум. Нам важен не эмоциональный музыкальный звук или бытовой шум, а слово» [1, с. 22]. Второй путь определялся доминированием звучания над смыслом, речь рассматривалась не как источник информации, а как часть музыкальной партитуры фильма: «...молчание, неразборчивость, simultaneity реплик, повтор одного звука, слова, выкрика, вздохи или энергия одного слога на выдохе, которые передавали не информацию, а эмоциональное состояние» [2, с. 227]. Создатели статьи «Будущее звуковой фíльмы. Заявка» (1928) С. Эйзенштейн, В. Пудовкин, Г. Александров настаивали на асинхронном, контрапунктическом использовании звука в кинематографе. Авторы «Заявки» говорят о соблазне использования звука по пути наименьшего сопротивления: «Запись звука пойдет в плане натуралистическом, точно совпадая с движением на экране и создавая некоторую “иллюзию” говорящих людей, звучащих предметов и т. д.» [3, с. 58]. Такой подход, по их мнению, уничтожит все достижения монтажа — основного выразительного средства кинематографа. Пудовкин в 1929 году категорично заявит, что «говорящая фíльма будущего не имеет» [4, с. 133], подразумевая, очевидно, не любое звуковое кино, а именно то, в котором звук и речь используются исключительно синхронно, впрямую. Эйзенштейн пишет: «Первые опытные работы со звуком должны быть направлены в сторону его резкого несовпадения со зрительными образами. И только такой “штурм” дает нужное ощущение, которое приведет впоследствии к созданию нового оркестрового контрапункта зрительных и звуковых образов» [3, с. 59]. А. Пиотровский в статье «Тонфíльма в порядке дня» (1929) определяет будущий советский фильм как «оптическую непрерывность» в сочетании с шумами и «артикулированными интонациями», предполагая, что в первую очередь будут использоваться шумы, во вторую очередь — музыка, и лишь потом — речь, и то «в форме эмоциональных вскриков, возгласов, острых интонаций, а отнюдь не в форме смысловых диалогов» [5, с. 230]. Пиотровский противопоставляет такой асинхронный под-

ход пути, по которому идет западный звуковой кинематограф: пути «звучащего воспроизведения диалогов действующих лиц» [5, с. 229].

Таковы были ожидания и планы кинематографистов в преддверии наступления эры звукового кинематографа. В действительности СССР получил развитие именно «синхронный», иллюстративный подход. Основными показателями речевой фонограммы стали разборчивость, громкость, способность слушателя понять все, о чем говорится, без напряжения слуха [6, с. 25]. На первое место выходят диалог, смысловая составляющая речи, «отчетливость произношения и понятность сказанного, которой добиваются технологи и звукооператоры, а также редакторы и цензоры» [2, с. 243]. По Л. Козлову, «слово в советском киноискусстве 30-х годов решительно тяготеет к простым формам связи со зрительным изображением» [7, с. 121]. По меткому определению Х. Гюнтера и С. Хэнсен, «...экспериментальный интерес к сложным, асинхронным формам взаимодействий между звуком и изображением скоро уступает соцреалистическому стремлению и нарративному кино» [8, с. 9]. Тем интереснее проанализировать первый советский «говорящий» фильм «Путевка в жизнь» Николая Экка, создатели которого пошли по пути, далекому от «синхронного» подхода к звучащей речи.

Автор фильма Николай Экк — режиссер-новатор, ученик В. Мейерхольда, выпускник Госкинотехникума (1928), актер и режиссер-лаборант Театра им. Мейерхольда (1921–1927). Руководил драмкружком Коммунистического университета трудящихся Востока. В 1926 году создал и возглавил экспериментальный театр «МЕТЛА», просуществовавший меньше года и органически соединивший в своих работах «театр с кинематографом» [9, с. 55]. Рассматриваемая нами картина Н. Экка во многом опирается на эстетическую традицию немецкого киноэкспрессионизма, оказавшую в 1920-х годах колоссальное влияние на мировое киноискусство. В связи с «Путевкой в жизнь» стоит вспомнить не столько программный «Кабинет доктора Калигари» Роберта Вине (1920) с его искривленной геометрией декораций, сколько, скажем, «Метрополис» Фрица Ланга (1927), впечатляющий своими индустриальными образами, контрастным столкновением эпизодов, мощным ритмическим началом, вниманием к эмоциям персонажей, обостренным актерским существованием. В советском немом кинематографе тоже были картины, близкие по эстетике к экспрессионизму, например фильмы объединения ФЭКС. Можно, вероятно, говорить об особой, «мейерхольдовской» линии в истории советского кинематографа, характеризующейся вниманием к острой и выразительной форме, эпизодным построением истории, музыкально-ритмической организацией действия, контрастным столкновением эпизодов. Линия эта представлена режиссерами С. Эйзенштейном, Г. Козинцевым, Н. Экком, С. Юткевичем, А. Ромом, артистами И. Ильинским, Э. Гариним, Н. Охлопковым, Л. Свердлиным,

М. Жаровым и др. По словам Г. Козинцева, «...советская кинематография научилась у гениальных работ Мейерхольда гораздо большему, чем советский театр» [10, с. 193]. В изобразительном решении «Путевки в жизнь» Н. Экка можно обнаружить такие яркие экспрессионистские черты, как резкий контраст света и тени, острые неожиданные ракурсы, игра теней, пластическая выразительность, узкими световыми лучами подсвеченные объемные титры, использование сверхкрупных планов, ключевая роль ритма (ускоренное воспроизведение, быстрая смена кадров, замедленное воспроизведение), неодушевленные предметы как участники действия, обостренная выразительность актерской пластики. Проявляется экспрессионистская эстетика и в фонограмме фильма (звукооператор Е. Нестеров), в частности, в актерской речи. Мы будем анализировать картину именно с этой точки зрения.

В центре фабулы фильма — история трудового перевоспитания банды беспризорников. Промышляющая на улицах шайка под предводительством Мустафы попадает в экспериментальную трудовую коммуну, которой руководит комиссар Сергеев. Эксперимент оказывается удачным. Поначалу жизнь в коммуне сопряжена с трудностями (кто-то, например, крадет все ложки из столовой), но постепенно все меняется. Налажена работа мастерских. Прибывают новые ребята, среди них — Колька «Свист», чья счастливая жизнь закончилась, когда его мать погибла во время схватки с вором-беспризорником, а отец запил. Колька, побыв беспризорником, вором и сподручным бандита Жигана, в результате все же попадает в коммуну. Коммуна развивается, пока весенний паводок не отрезает ее от остального мира. Начинается вынужденный простой: нет материалов для производства. Руководитель коммуны в отъезде, а напившиеся ребята устраивают «бузу» и громят мастерские. Вернувшийся Сергеев заражает коммунаров идеей строительства новой ветки железной дороги до ближайшей станции. Стройка идет полным ходом, но по соседству Жиган устраивает в сторожке воровскую малину, переманивая к себе ребят. Актив коммуны обезвреживает шайку, Жиган ускользает. Перед открытием железной дороги главарь банды совершает диверсию, но его останавливает Мустафа, заплатив за это жизнью. Железная дорога открыта, а коммунары и гости скорбят о Мустафе.

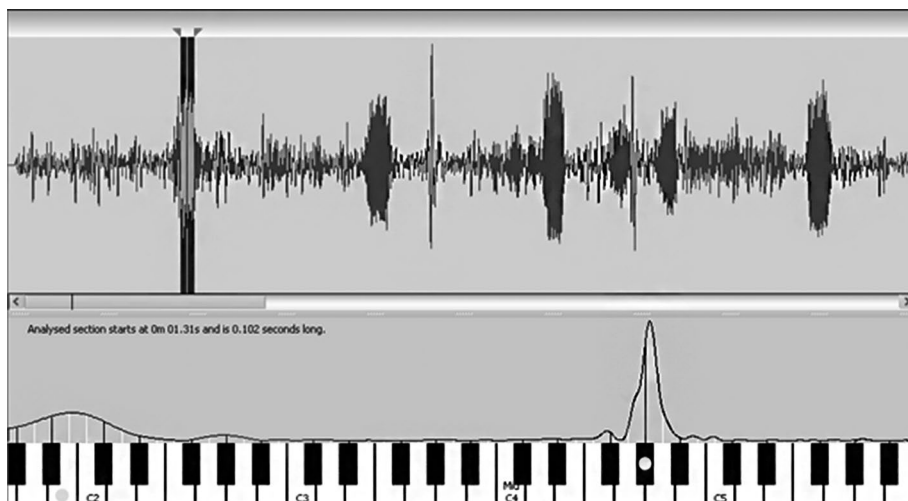
Отметим, что история, разворачивающаяся в фильме, обрамлена патетическим прологом и эпилогом в исполнении В. И. Качалова, выступающего не столько в качестве артиста, сколько в роли чтеца, мастера художественного слова. Речевой стиль пролога-эпилога и остального фильма контрастны: «Условная, монументальная, цельная речевая манера Качалова противопоставлена рваной, экспрессионистской речевой эстетике героев фильма. Обрамляющие киноповествование пролог и эпилог подчеркнута театральны, в то время как остальной фильм художественными средствами пытается передать хаотичный, многоголовый, прерывистый звуковой ландшафт реальной жизни» [11, с. 41].

Уже первая сцена основной части фильма дает интереснейший материал для слухового анализа. Мы видим людную улицу и знакомимся с бандой Жигана (М. Жаров). Звучит блатная песенка «Гоп со смыком» в исполнении нескольких голосов — с присвистами, нестройностью, как бы случайно услышанная. Ярким звуковым мазком звучит этот фрагмент, врывающийся в пространство фильма, не иллюстрируя и не служа фоном изображению. Раздается звонок трамвая, затем — череда наslaивающихся друг на друга разноплановых отрывистых реплик массовки. Можно разобрать несколько фраз: «Извозчик!», «Вместе на трамвае поедem», «Тпппру»... В дальнейшем звуковой кинематограф выработает жесткое разделение на смысловые реплики героев (диалоги) и так называемый «гур-гур», то есть фоновый гул голосов, принципиально неразборчивых. В первом эпизоде «Путевки в жизнь» использован другой прием. То, что мы слышим, нельзя назвать ни диалогом, ни «гур-гуром». Используя этот прием, названный нами *звуковым роem*, создатели фильма дают зрителю расслышать несколько обрывков фраз, но часть реплик при этом записана почти на уровне шума носителя и совершенно неразличима. Ритмическая и тембральная партитура пестрого звукового роя при этом музыкально выверена: визгливый женский голос выкрикивает: «Раньше так не разговаривали, молодой человек!», извозчик говорит хрипловатым тенором: «Пожалста, два с полтиной!», мягкий высокий голос на переднем плане произносит вкрадчиво: «Дорогая, поедem ко мне», детский голосок спрашивает: «Мамочка, а почему?...», серьезный мужской голос заявляет: «Я на пленум, сегодня заседание». Подобный *звуковой рой* появится в фильме еще не единожды, и во всех случаях он будет характеризоваться четким ритмическим рисунком, тембральным, динамическим и акустическим разнообразием. Традиционно выделяют три составляющих фонограммы фильма: речь, музыка и шумы. Использованный в «Путевке в жизнь» звуковой рой трудно однозначно отнести к какой-то из этих составляющих. С одной стороны, он тяготеет к фоновым шумовым фактурам (как и «гур-гур»), с другой — несет семантическую нагрузку, создаваемую за счет соединения отрывочных фрагментов реплик в некий общий смысл (это сближает его с диалогом). И, наконец, не вызывает сомнений связь звукового роя с музыкой. Пожалуй, именно музыкальная составляющая делает звуковой рой столь необычным приемом. Это *хор голосов* с выверенной динамической, звуковысотной, временной партитурой. Пудовкин в 1934 году напишет: «Я думаю, что звуковой фильм подойдет ближе к подлинно музыкальному ритму, чем когда-либо подходил немой. Этот ритм должен устанавливаться не только от движения актера и предметов на экране, но также... от точного монтирования звука и организации кусков звуковой записи в отчетливом контрапункте с изображением» [4, с. 164]. Подход к озвучанию массовых сцен в «Путевке в жизнь» как раз и основан на такой музыкальности.

Другим принципом, взятым за основу звукозрительного решения «Путевки в жизнь», стал принцип *асинхронности*. В одной из первых сцен фильма мы видим подчеркнуто идеальное семейство: Мать, Отец, Сын. В кадре лицо мальчика, звучат голоса родителей: «Отец! А ведь Кольке нашему сегодня пятнадцать лет исполнилось!», «Ага! Парень что надо! Отца перерос!» Небольшой диалог полностью асинхронен: говорящие остаются за кадром. Мать собирается куда-то. Реплики первого диалога матери и отца, слова Кольки «Приходи скорее, мать!» звучат как отдельные *речевые события*. Такие реплики сразу врезаются в память, представляют собой поворотные узлы, они действительно событийны. Это происходит прежде всего за счет того, что они записаны акустически сверхкрупно, отчетливо, подчеркнуто, с небытовой, музыкальной выразительностью. В подобных *речевых событиях* голос артиста направлен как бы не только (и не столько) на партнера, сколько через микрофон, сквозь экран — напрямую к кинозрителю. В следующем эпизоде вор-беспризорник крадет яблоки (асинхронная реплика продавщицы: «Держи его!»), а мать Кольки пытается его задержать (асинхронная реплика беспризорника: «Пусти!»), падает и ударяется головой о каменную ступень. Появляется толпа людей, вновь возникает *асинхронность*: на крупном плане лица лежащей неподвижно матери звучит женская реплика: «Бедная!» В кадре жующий яблоко беспризорник, а мужской голос категорично говорит: «Бандиты растут! Да чего с ними нянчиться? Расстреливать!» Асинхронное *речевое событие* мы встречаем и в следующей сцене, где в кадре — крупный план лица умирающей матери, а в это время звучит крупная, ясная, поворотная реплика доктора: «Мы... мертвых... не возим!» Асинхронность, возникшая не в последнюю очередь из-за технической сложности синхронного озвучания, спровоцировала артистов на особую речевую выразительность. Произнесение своей реплики в тот момент, когда на экране другой персонаж, ставит перед актером сложную задачу переключить зрительское внимание и создать образ исключительно речевыми средствами, то есть, в конечном счете, *заставляет исполнителя звучать с небытовой выразительностью*. Не вполне понятно, почему Пудовкин писал в статье «Асинхронность как принцип звукового кино», что во всех виденных им звуковых фильмах диалоги были исключительно синхронны: или разговор был снят общим планом, или последовательно монтировались кадры с лицами говорящих людей [4, с. 160]. Пудовкин не мог не видеть «Путевку в жизнь», не мог не заметить, что в фильме асинхронность — один из ключевых принципов звукозрительного монтажа. Фильм Н. Экка — наглядное воплощение многих теоретических предположений, высказанных Пудовкиным еще в 1929 году; это касается и ухода от «описательности» [4, с. 135] звука, и движения в области «деформации звука» [4, с. 136], и использования записанных звуковых «раздражителей» [4, с. 131] с несвязанными напрямую

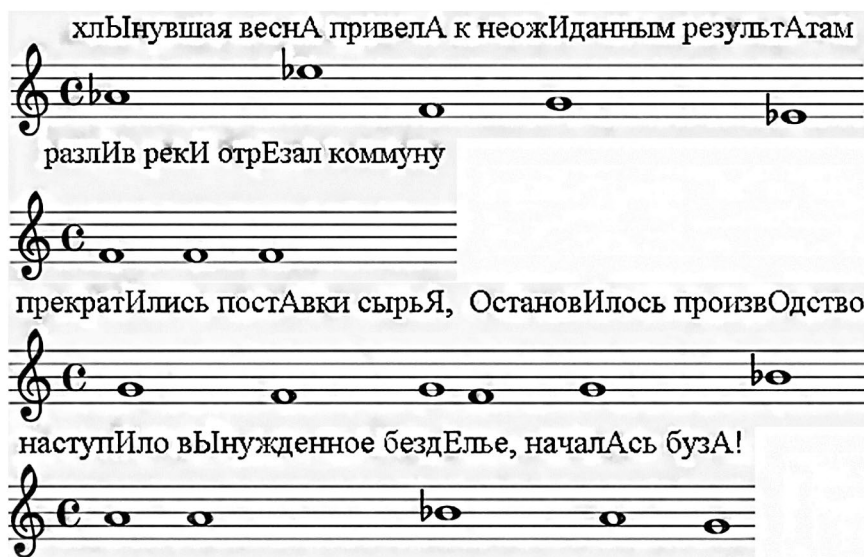
кадрами (достаточно вспомнить паровозные гудки, которые в финале фильма звучат на кадрах с лицом комиссара Сергеева).

Встречаются в фонограмме фильма и реплики совсем другого эстетического и акустического характера — закадровые отстраненные комментарии. Впервые подобный прием использован в сцене облавы на беспризорников. В финале сцены звучит за кадром голос детского социального инспектора Скрыбиной (М. Антропова): «Из притонов, подземелий-подвалов и разрушенных домов в эту ночь было собрано более тысячи беспризорных детей, искалеченных улицей». Вероятно, это — попытка найти речевой эквивалент традиционным титрам (от которых Н. Экк, впрочем, полностью не отказывается). Так мы и назовем эти закадровые комментарии — *реплики-титры*. Подобные реплики Скрыбиной появятся в сцене, где ставшего беспризорником Кольку задерживают после кражи на рынке («Отцы и матери! А если вашего, чистенького, бить, бить головой о мостовую, расстреливать, убивать?»); в эпизодах трудовой жизни в коммуне («Прошла зима. Крепла и развивалась коммуна»); в сцене бунта коммунаров («Казалось, что труд окончательно победил! Но... Началась буза») и в финале фильма («Открытие железной дороги вылилось в массовое торжество...»). Рассмотрим подробнее реплику-титр, предшествующую «бузе» (она удобна для анализа, так как отсутствуют фоновые шумы и музыка). Звонко и торжественно звучат слова Скрыбиной за кадром, почти на всех ударных гласных актриса Антропова попадает в музыкальные тоны (илл. 1), при этом высокочастотные гармоники настолько ярко проявлены, что по уровню порой существенно превышают основной тон (отсюда — пронзительная звонкость).



Илл. 1. Чистый музыкальный тон (ля-бемоль 1 октавы) на ударном слоге слова «Хлынувшая»

Мелодически (илл. 2) реплика распадается на две части. В первой части, задающей интригу («Хлынувшая весна привела к неожиданным результатам»), обращает на себя внимание интонационный взлет на слове «весна» вверх до *ми-бемоль* второй октавы с дальнейшим падением на октаву («результатам»). Вторая часть реплики представляет собой мелодические «качели»: начинается с оstinatного *фа*, затем первый восходящий ход *фа* – *соль* («доставки сырья»), второй восходящий ход *соль* – *си-бемоль* («остановилось производство»), третий восходящий ход *ля* – *си-бемоль* («вынужденное безделье») и нисходящий ход *ля* – *соль* в конце реплики («началась буза»).



Илл. 2. Нотная расшифровка мелодического рисунка гласных в реплике-титре

Музыкальная организация реплик-титров роднит их с прологом и эпилогом в исполнении В. Качалова. Реплики-титры тоже носят публицистический характер, продолжают линию авторского комментария к происходящему. Интересно, что сначала инспектор Скрыбина появляется внутри истории, но затем ее голос как будто отделяется от персонажа и на протяжении всего фильма звучит за кадром. Это именно тот голос из закадрового пространства, который Л. Кагановская определяет как голос Большого Другого, голос идеологии [12, с. 258]. Вспоминается и невидимый голос, раздающийся из громкоговорителя в фильме «Одна» Л. Трауберга и Г. Козинцева 1931 года. Закадровый бестелесный голос воспринимается зрителем как нечто «откровенно сакральное» [13, с. 379].

Другой выразительный прием, использованный при создании речевой фонограммы фильма, — реплики, эмоциональный «заряд» которых оказывается

для создателей важнее разборчивости. В сцене, в которой Сергеев уговаривает ребят ехать в коммуну, реплики Мустафы звучат как *речевые мазки*, звуковые взрывы эмоций, никакого бытового жизнеподобия. Мы слышим отрывистые лающие слова: «Защем вызвали?!», «Штаны... снимать?!», «Ты же.... доктор?!» Семантика произносимого не столь важна, важна особая эмоциональная окраска, создающая образ, скорее, не человека, но зверька. В этой же сцене после предложения комиссара поехать в коммуну беспризорники взрываются экспрессивными выкриками: слов в них не разобрать совсем, но очевидно одно: ребята отказываются, не верят. Эмоциональные *речевые мазки* встречаются и в других сценах фильма. В эпизоде, в котором Колька уходит из дома, звучит пьяная нечленораздельная песня отца, возвращающегося домой. Садясь за стол, он произносит ясно и сдержанно: «Ушла, Колька, мать!», а затем встает и сквозь пьяное мычание мучительно выдавливает те же слова, едва различимые: («... шла... Койка... мафь...»), которые работают уже как *речевой мазок*. Еще один пример — сцена с пропажей ложек в коммуне. Во время обеда вскакивает со своего места Мустафа. В его гневной реплике можно разобрать лишь начало («Чтобы к ужину ложки были!»), конец реплики переходит в неразборчивый крик с ударом кулаком по столу, но смысл ясен и без слов. Актерская речь вновь использована как эмоциональный звуковой артефакт, всплеск, частично игнорирующий информационную нагрузку реплики. Примеров таких речевых всплесков в фильме множество. Таким образом, поиски создателей «Путевки в жизнь» в области эмоциональной выразительности речи привели к появлению необычного приема, названного нами *речевым мазком*, в котором семантика вторична, а первично эмоциональное воздействие от звучания голоса. К этому феномену в полной мере может быть отнесено наблюдение Е. Марголита: «...музыка интонации оказывается существенней и значимей, чем прямой лексический смысл» [13, с. 380].

Если музыкальная составляющая фонограммы, вокализированная речь В. Качалова и мелодически выразительные речевые события и речевые мазки отвечают за поэзию в фильме, то проза представлена рядом синхронных диалогов и, прежде всего, репликами руководителя коммуны Сергеева. Эти реплики можно поставить в ряд «говорящих портретов» [14, с. 474], т. е. ключевых речей протагонистов, распространенных в раннем звуковом кино. Но не стоит думать, что артист МХТ Николай Баталов создает *статичный* речевой портрет своего героя. Чтобы убедиться в обратном, сравним три эпизода. В первом Сергеев агитирует беспризорников поехать в коммуну. Второй эпизод — вдохновляющая речь, посвященная строительству железной дороги. Третий — финал фильма, прощание с погибшим Мустафой. В первом эпизоде монолог Н. Баталова звучит в намеренно сниженном стиле: нарочитая «вынесенность» звуков вперед, редукция окончаний, наличие неречевых звуков

(шумное дыхание, причмокивание, шмыганье носом), завышенный тембр за счет поджатой гортани и отключения нижнего резонатора. Это стилизация, *речевая маска*. Герой Баталова, чтобы войти в контакт с беспризорниками, «мимикрирует», переходит на просторечный выговор. Артист откровенно па-ясничает: произносит [ч] вместо [ш] («что надо»), нарочито удлинняет гласные («воздух портите-е-е», «буза-а-а, ой буза-а-а», «сейча-а-ас», «хорошо-о-о» и др.), подчеркнуто выговаривает по слогам («Дело у меня к вам... Се-крет-но-е!»), выпускает фонемы («комун» вместо «коммуну», «съмной» вместо «со мной», «кто хоч» вместо «кто хочет», «меси» вместо «вместе», «буите» вместо «будете» и т. д.) Любопытно, что после протяженного монолога Баталов как бы «сбрасывает» речевую маску и спокойно говорит: «Мозгуйте, ваше дело. Уйти всегда успеете!» Низко и весомо звучит речь Сергеева во втором эпизоде, где он вновь говорит с ребятами, но они уже — другие люди, коммунары. Чеканно выговаривает Баталов каждый звук, доносит каждое окончание. Начало монолога характеризуется мелодическим подъемом основного тона на терцию с примерно *ля малой октавы* до *до первой октавы* («Будем... Строить железную дорогу...») и дальнейшим спуском: «...от коммуны до станции. И сами, ребята, будем ее обслуживать». В следующем куске «А кто не хочет работать, кто хочет бузить... Пусть уходит!» Н. Баталов патетически делает расширение (*allargando*) и на ударных гласных попадает в чистые музыкальные тоны: *си-бемоль малой октавы* («кто», «не хочет»), *си малой октавы* («работать», «хочет»), *ми первой октавы* («бузить», «пусть», «уходит»); образуется патетический восходящий ход (илл. 3).



Илл. 3. Мелодический рисунок реплики Сергеева

В финальном эпизоде Сергеев произносит лишь одну реплику: «Как же... Мустафа... а хотел быть... машинистом...» Реплика записана очень крупно, но негромко, артист намеренно снимает ее с дыхательной опоры. Ритмически реплика звучит в размере 2/4, где на первую четверть такта приходится слово, на вторую четверть — пауза; каждый речевой такт прерывается дыханием, за счет которого герой пытается справиться с эмоциями (илл. 4). Таким образом, в динамике развития речевого образа Сергеева мы видим *психологическую обусловленность* речи: грубая жанровая речевая маска сменяется патетической чеканностью, а в финале фильма оборачивается тонкой негромкой эмоциональностью.



Илл. 4. Ритмический рисунок финальной реплики Сергеева

В фонограмме фильма одним из ярких выразительных средств являются *неречевые звуки*. Пьяный отец Кольки, возвращаясь домой, поет нечленораздельную песню на одних смазанных гласных. Ударяясь о косяк, он переходит на вибрационный выдох через губы: «Эх! — тпррр». Затем, отшатнувшись, низко шумно выдыхает. Подается вперед, снова начиная пьяное полу-пение, полу-мычание, а наткнувшись на стол, снова переходит на низкий шумный выдох. Затем, глядя на Кольку, икает. Когда отец начинает избивать сына, тот несколько раз пронзительным открытым звуком кричит: «А-а-а-а!» При первой встрече с Сергеевым Мустафа, принимая комиссара за доктора, широко открывает рот, высовывает язык и издает протяжный глубокий гортанный крик, «полуголос-полуклекот» [15, с. 91]. Этот крик, выбивающийся, «торчащий» из фонограммы, как бы заключает в себе цельный образ Мустафы, он — незасоренная семантикой звучащая квинтэссенция его характера, «до-символическое неартикулированное проявление голоса» [16, с. 97]. Много и выразительно герои фильма смеются. Разнотембрально смеется Деткомиссия, дружным хохотом откликаются беспризорники на реплику-шутку Мустафы «Уговорил, дохтор!», целым смеховым хором встречают в вагоне будущие коммунары Мустафу. Во время сцены обеда коммунаров (который приходится есть руками и хлебать ртом, ведь ложки кто-то украл) мы крупно слышим и то, как они усиленно дуют на суп, и прихлёбывания, и чавканье. Кадры коммунаров при этом монтируются с кадрами лакающей из миски собаки — сравнение более чем прозрачное. Крик и смех, плач и стон, шумный выдох и крикание, плевки и свист — все эти отрывистые звучания представляют собой крайнюю степень «лаконизма» [14, с. 475] экранного слова, его редуцирование до шумового звука. Неречевые фактуры проявляют физиологию персонажей, вносят своеобразную натуралистическую достоверность.

Еще одна особенность фонограммы фильма — подчеркнутый *акцент* в речи Мустафы на протяжении всего фильма, почти пародийный, «буффонный» [13, с. 381]: достаточно вспомнить его «яблочка хочца» (хочется), «бжал!» (бежал), «дохтор» (доктор), «ловкость рук — и никакого мошенства» (мошенничества). Нет сомнений, что студент кинотехникума Й. Кырла мог по просьбе режиссера избавиться от специфического говора. Но этого не было сделано,

а значит, такой элемент выразительности был введен в фонограмму фильма сознательно. Такой акцент позволил достичь большей «шероховатости» в речи Мустафы, «реальности материала» [4, с. 182] — особенно в контрасте с образцово нормированной речью В. Качалова в прологе и эпилоге: в фильме, таким образом, соседствуют «одический пафос и бытовой говорок» [15, с. 83]. Речь Мустафы контрастна и по отношению к речи других персонажей: скажем, к нормативной речи Сергеева или сотрудников Деткомиссии. Выстраивается структура речевой партитуры фильма в контексте орфоэпии, состоящая из трех слоев: нормативная комментирующая речь В. Качалова (пролог, эпилог) и М. Антроповой (реплики-титры); нормативная речь героев, принадлежащих к «благополучному миру» (Сергеев, мать, отец, члены комиссии); деформированная речь маргинальных героев (Мустафа, пьяный отец Кольки). Любопытно, что во время «бузы» Мустафа обращается к Сергееву с практически безупречной орфоэпической репликой: «Товарищ Сергеев! Мы без работы сидеть не можем, ребята бузят! Николай Иванович, решай, что делать!» (выбивается только ненормативное нередуцированное [o] в «Николай» и недостаточно редуцированное [e] в «решай»). Позже тоже без акцента он крикнет коммунарам, отправляясь на дрезине на станцию: «Приеду первым на первом паровозе!» То есть Мустафа ближе к финалу картины и с точки зрения фабулы переходит из разряда беспризорников в разряд активистов коммуны, и также *меняется с точки зрения речевой характеристики*. Уже через несколько лет подобные эксперименты с многоязычием и акцентом надолго ушли из советского кинематографа. По словам Е. Марголита, «...многоязычие как феномен на два десятилетия фактически исчезает из советского кино» [13, с. 386].

Также важным компонентом в музыкально-речевой партитуре фильма стали *песни*. Они в фонограмме возникают часто, а ближе к финалу, начиная с эпизода строительства железной дороги, песня становится основным звуковым выразительным средством. В одном из эпизодов происходит даже *столкновение песен*: идет строительство железной дороги под трудовую песню, но вдруг в ее звучание врывается разбитный мотив в исполнении троицы коммунаров, которые перед этим напились в сторожке у Жигана. Последняя песня в фильме звучит на марийском языке в исполнении Мустафы, который едет на дрезине, приближаясь к месту, где Жиган устроил диверсию и где Мустафа в схватке с бандитом погибнет. В финальном эпизоде на станцию прибывает из коммуны первый поезд, на котором везут тело убитого Мустафы. Кадры онемевшей от горя толпы сопровождают пронзительные паровозные гудки. Патетически, распевно и приподнято звучит на фоне музыки эпилог в исполнении В. Качалова.

В процессе слухового и инструментального анализа фонограммы фильма «Путевка в жизнь» нами были выявлены следующие особенности:

1. Почти повсеместное использование *асинхронного звучания речи* (говорящий находится вне кадра).
2. Вариативность в озвучании массовых сцен: использование *гур-гура* (фонового речевого гула), *звукового роя* (наслаивающихся друг на друга отдельных реплик массовки, частично разборчивых, частично нет) и комбинации этих двух приемов.
3. Прием слова как эмоционального звукового всплеска, *речевого мазка* (гиперболизированная эмоциональная окраска важнее семантики произносимого).
4. Активное использование *неречевых звуков* как элементов выразительности: крик, свист, смех, плач, икота, стон, дыхание и др.
5. Подход ко многим ключевым репликам как к *речевым событиям*: смысл сказанного обогащается за счет особой гипервыразительной речевой манеры, акустической крупности, направленности «сквозь экран».
6. Использование закадрового комментария (*реплик-титров*) как элемента эпического повествования.
7. Использование в фонограмме *песен*, во второй половине фильма они превалируют. Первоначальная мозаичность звуковой ткани сменяется песенной протяженностью. Песни закрепляются за сторонами конфликта, противопоставляются друг другу, вступают в прямое столкновение.
8. Подчеркнутое звучание акцента Й. Кырли как пример намеренной деформации, *индивидуализации звучания*.
9. *Вокализированная декламация* чтеца (В. Качалов) в прологе и эпилоге, контрастно подчеркивающая мозаичный, пестрый звуковой ландшафт основной части фильма.
10. *Психологическая обусловленность* изменений в речевом характере Сергеева.

Так формируется картина экспрессионизма в речевой партитуре фильма. Многие из этих особенностей были спровоцированы техническими ограничениями, связанными с несовершенством звуковой аппаратуры. Но в большей степени особый характер звучания актерской речи в фильме Н. Экка определяется *художественно-эстетическими задачами*. Не согласимся с Р. Юреневым, считающим, что в фильме Экка актеры говорят «медленно, подчеркивая интонации, произнося в словах все буквы» [17, с. 76]. Напротив, ритмичное экспрессионистское изображение потребовало соответствующего звучания речи: сжатого, эмоционально насыщенного, выразительного. Речь персонажей оказалась включена в зрительно-музыкальную партитуру фильма. Отсюда — возникновение в картине большого количества *неречевых звуков* и *речевых мазков*. Асинхронность, которая появилась во многом как способ «преодоления технологических несовершенств» [18, с. 170], в то же время спровоцировала артистов на особую выразительность, перевела звучание реплик в условное поле. Так в фильме появился художественный феномен, который мы определили как *речевое событие*.

Необходимость соединить в рамках одного фильма отстраненность реплик-титров, синхронное звучание монологов, экспрессию речевых мазков, асинхронные и синхронные речевые события требовала от исполнителей высокого мастерства. При отсутствии технической возможности делать перезапись (соединять несколько звуковых дорожек в одну) все музыкальные, речевые и шумовые фактуры должны были записываться одновременно на один микрофон. Вариативность способов соединения изображения и звука в фильме потребовала от артистов обостренного чувства ритма, способности к быстрым переключениям, высокой речевой эмоциональности и небытовому существованию.

В фильме *практически отсутствует чистый смысловой диалог*. Даже то, что кажется диалогом, построено почти всегда как *столкновение звучаний*. Таким образом, в ленте Н. Экка оказались практически реализованы многие принципы «Заявки» Эйзенштейна – Пудовкина – Александрова и статьи А. Пиотровского — принципы, не получившие развития в советском звуковом кинематографе. Пожалуй, схожий подход к фонограмме фильма можно в дальнейшем встретить только у А. Ю. Германа. Этот подход С. Гуревич [19] называет «*звуковым пуантилизмом*»: партитура фильма складывается из точечных звуков, отдельных реплик, случайных шорохов и шумовых фактур. А. Рясов так описывает звуковое решение в фильме Германа «Хрусталив, машину!»: «Саундтрек почти целиком состоит из несмолкающей массы шумов и неразборчивых реплик» [20, с. 113].

В первом советском звуковом художественном фильме «Путевка в жизнь» своеобразно проявились принципы *киноэкспрессионизма* — не только в монтаже и операторском взгляде, но и в речевой партитуре. Будучи первопроходцами нового вида киноискусства, авторы картины были творчески ограничены только выбранным жанром и стилем, но не стандартами подхода к речевой фонограмме (этих стандартов еще попросту не существовало). Не можем не поспорить с Б. Шумяцким, полагавшим в 1935 году, что «Путевку в жизнь» в ряду других ранних советских звуковых фильмов отличает «драматургическая и звуковая беспомощность» [21, с. 120], замедленность темпа и ритма [21, с. 133]. Напротив, «Путевка в жизнь» представляется нам примером удивительной творческой свободы и впечатляющего разнообразия художественных приемов.

ЛИТЕРАТУРА

1. Соколов И. Как сделаны звуковые фильмы. М.: Теакинопечать, 1930. 31 с.
2. Булгакова О. Голос как культурный феномен. М.: Новое литературное обозрение, 2015. 568 с.
3. Эйзенштейн С. М. За кадром. Ключевые работы по теории кино: сборник. М.: Гаудеамус: Академический проект, 2016. 727 с.

4. Пудовкин В. И. Собрание сочинений: в 3 т. М.: Искусство, 1974. Т. 1: О киносценарии. Кинорежиссура. Мастерство киноактера / сост. и авт. примечаний Т. Запасник, А. Петрович. 1974. 440 с.
5. Пиотровский А. И. Тонфильма в порядке дня // Пиотровский А. И. Театр. Кино. Жизнь. Л.: Искусство, Ленинградское отделение, 1969. С. 229–232.
6. Трахтенберг Л. С. Мастерство звукооператора. М.: Искусство, 1972. 192 с.
7. Козлов Л. К. Изображение и образ: Очерки по исторической поэтике советского кино. М.: Искусство, 1980. 288 с.
8. Гюнтер Х., Хэнсен С. Введение / Советская власть и медиа: сборник статей / под общ. ред. Х. Гюнтер и С. Хэнсен. СПб.: Академический проект, 2006. С. 5–13.
9. Янушкевич Р. Великий немой заговорил. Фрагменты воспоминаний // Киноведческие записки. 2011. № 98. С. 52–65.
10. Февральский А. В. Пути к синтезу. Мейерхольд и кино. М.: Искусство, 1978. 240 с.
11. Блюдов Д. В. «Откуда, кто они...»: о первых звучащих словах в советском кино // Феномен актера: профессия, философия, эстетика: материалы пятнадцатой всероссийской научной конференции аспирантов, магистрантов и стажеров. 5 окт. 2022 г. / ред.-сост. Ю. А. Васильев. СПб.: Изд-во РГИСИ, 2023. С. 34–43.
12. Кагановская Л. Голос техники: Переход советского кино к звуку 1928–1935. СПб.: Academic Studies Press; Библиороссика, 2021. 319 с.
13. Марголит Е. Я. Проблема многоязычия в раннем советском звуковом кино (1930–1935) // Советская власть и медиа: сборник статей / под общ. ред. Х. Гюнтер и С. Хэнсен. СПб.: Академический проект, 2006. С. 378–386.
14. Иоффе И. И. Избранное: 1920–30-е гг.: из книг: «Культура и стиль», «Синтетическая теория искусств», «Синтетическое изучение искусства и звуковое кино». СПб.: Петрополис, 2006. 517 с.
15. Марголит Е., Филимонов В. Происхождение героя («Путёвка в жизнь» и язык народной культуры) // Киноведческие записки. 1991. № 12. С. 74–98.
16. Долар М. Голос и ничего больше. СПб.: Издательство Ивана Лимбаха, 2018. 380 с.
17. Юрнев Р. Н. Краткая история советского кино. М.: Союз кинематографистов СССР; Бюро пропаганды советского киноискусства, 1979. 232 с.
18. Познин В. Ф. Экранное пространство и время. Структурно-типологический и перцептуальный аспекты. СПб.: Петрополис; Российский институт истории искусств. 388 с.
19. Гуревич С. Метаморфозы звука // Современный экран. Теория. Методология. Процесс: сборник научных трудов / сост. и отв. редактор Р. Д. Копылова. СПб., 1992. С. 24–38.
20. Рясов А. Едва слышный гул. Введение в философию звука. М.: Новое литературное обозрение, 2021. 184 с.
21. Шумяцкий Б. З. Кинематография миллионов: опыт анализа. М.: Кинофотоиздат, 1935. 377 с.

REFERENCES

1. *Sokolov I.* Kak sdelany zvukovye filmy. M.: Teakinopechat, 1930. 31 s.
2. *Bulgakova O.* Golos kak kulturnyj fenomen. M.: Novoe literaturnoe obozrenie, 2015. 568 s.
3. *Ejzenshtejn S. M.* Za kadrom. Kluchevye raboty po teorii kino: sbornik. M.: Gaudeamus: Akademicheskij proekt, 2016. 727 s.
4. *Pudovkin V. I.* Sbranie sochinenij: v 3 t. M.: Iskusstvo, 1974. T. 1: O kinoscenarii. Kinorezhissura. Masterstvo kinoaktera / sost. i avt. primechanij T. Zapasnik, A. Petrovich. 1974. 440 s.
5. *Piotrovskij A. I.* Tonfilma v poriadke dnia // *Piotrovskij A. I.* Teatr. Kino. Zhizn. L.: Iskusstvo, Leningradskoe otdelenie, 1969. S. 229–232.
6. *Trahtenberg L. S.* Masterstvo zvukooperaora. M.: Iskusstvo, 1972. 192 s.
7. *Kozlov L. K.* Izobrazhenie i obraz: Oчерki po istoricheskoy poetike sovetskogo kino. M.: Iskusstvo, 1980. 288 s.
8. *Giunter H., Hensgen S.* Vvedenie / Sovetskaja vlast i media: sbornik statej / pod obsh. red. H. Gyunter i S. Hensgen. SPb: Akademicheskij proekt, 2006. S. 5–13.
9. *Ianushkevich R.* Velikij nemoj zagovoril. Fragmenty vospominanij // Kinovedcheskie zapiski. 2011. № 98. S. 52–65.
10. *Fevralskij A. V.* Puti k sintezu. Mejerhold i kino. M.: Iskusstvo, 1978. 240 s.
11. *Bliudov D. V.* «Otkuda, kto oni...»: o pervyh zvuchashih slovah v sovetskom kino // Fenomen aktera: professiya, filosofiya, estetika: Materialy pyatnadcatoy vserossijskoj nauchnoj konferencii aspirantov, magistrantov i stazherov. 5 okt. 2022 g. / red.-sost. Yu. A. Vasilev. SPb.: Izd-vo RGISI, 2023. S. 34–43/
12. *Kaganovskaia L.* Golos tehniki: Perehod sovetskogo kino k zvuku 1928–1935. SPb.: Academic Studies Press; Bibliorossika, 2021. 319 s.
13. *Margolit E. Ya.* Problema mnogoyazychiya v rannem sovetskom zvukovom kino (1930–1935) // Sovetskaya vlast i media: sbornik statej / pod obshej red. H. Genter i S. Hensgen. SPb.: Akademicheskij proekt, 2006. S. 378–386.
14. *Ioffe I. I.* Izbrannoe: 1920–30-e gg.: iz knig: “Kultura i stil”, “Sinteticheskaya teoriya iskusstv”, “Sinteticheskoe izuchenie iskusstva i zvukovoe kino”. SPb.: Petropolis, 2006. 517 s.
15. *Margolit E., Filimonov V.* Proishozhdenie geroya (“Putyovka v zhizn” i yazyk narodnoj kultury) // Kinovedcheskie zapiski. 1991. № 12. S. 74–98.
16. *Dolar M.* Golos i nichego bolshe. SPb/: Izdatelstvo Ivana Limbaha, 2018. 380 s.
17. *Iurenev R. N.* Kratkaya istoriya sovetskogo kino. M.: Soyuz kinematografistov SSSR; Byuro propagandy sovetskogo kinoiskusstva, 1979. 232 s.
18. *Poznin V. F.* Ekrannoe prostranstvo i vremya. Strukturno-tipologicheskij i perceptualnyj aspekty. SPb.: Petropolis; Rossijskij institut istorii iskusstv. 388 s.
19. *Gurevich S.* Metamorfozy zvuka // Sovremennyy ekran. Teoriya. Metodologiya. Process: Sbornik nauchnyh trudov / sost. i otv. redaktor R. D. Kopylova. SPb., 1992. S. 24–38.

20. *Riasov A.* Edva slyshnyj gul. Vvedenie v filosofiю zvuka. M.: Novoe literaturnoe obozrenie, 2021. 184 s.
21. *Shumiackij B. Z.* Kinematografia millionov: opyt analiza. M.: Kinofotoizdat, 1935. 377 s.

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

Блюдов Д. В. — аспирант, преподаватель кафедры сценической речи; bludov213@mail.ru
ORCID ID: 0009-0009-0229-0623

INFORMATION ABOUT THE AUTHOR

Bliudov D. V. — Postgraduate Student, Lecturer at Scenic Speech Department;
bludov213@mail.ru
ORCID ID: 0009-0009-0229-0623