

УДК 778.534.4

*Рязанцев Лев Васильович,
заслужений працівник культури України
доцент кафедри звукорежисури,
Київський національний університет культури і мистецтв*

ФУНКЦІЇ ШУМІВ І ТИШІ В ФІЛЬМІ

У статті систематизовано дані про функції і роль шумів і тиші у звуковому кіно із перших днів появи звукового кіно дотепер, що має суттєве значення для практики звукового вирішення кінофільму.

Ключові слова: звук, фільм, шуми, тиша, функції шумів, функції тиші, звукове кіно, німе кіно, звукові плани.

В статье систематизированы данные о функциях и роли шумов и тишины в звуковом кино с первых дней появления звукового кино до сегодняшних дней, что имеет существенное значение для практики звукового решения фильма.

Ключевые слова: звук, фильм, шумы, тишина, функции шумов, функции тишине, звуковое кино, немое кино, звуковые планы.

The article is a first try to systematize data about functions and role of noise and silence in sound movie from the days one of its occurrence till today that is of great importance for practice of the movie sound decision.

Key words: Sound, movie, noise, silence, noise functions, silence functions, sound movie, silent movie, audio plane.

Будь-яке художнє явище рано чи пізно створює свою власну теорію, що формує його основні проблеми, його естетичні та конструктивні принципи. У повній мірі це стосується і звукового вирішення фільму. Усі мистецтва, що існують у часі та просторі, так чи інакше пов'язані зі звуком. Мистецтва, в яких звук відіграє найбільш суттєву роль є кіно і телебачення.

У цій статті буде розглядатися проблема функції шумів і тиші в кінофільмі, що має суттєвий вплив на теорію і практику створення звукового вирішення кінофільму. Наукових досліджень, які б розглядали проблеми звукового вирішення фільму у всіх його аспектах, небагато.

Вперше розгляд основних проблем існування звуку в звуковому кінофільмі був зроблений С. Ейзенштейном у працях «Будущее звукового фильма. Заявка» [6, с. 315–317] і «Вертикальный монтаж» [5, с. 189–268], але не в усіх аспектах. Останнім часом ця тема зустрічається в роботах: В. Г. Горпенко [1, с. 71–110], монографія присвячена проблемам режисури екранних мистецтв. У третьому томі розглядаються принципи звуко-зорового монтажу; Зоф'ї Лісси [4, с. 133–285], глава «Функции звукового ряда в кино»; В. С. Маньковського [5, с. 48–50], третій розділ «Особенности художественной передачи звука» частково охоплюється і роль шумів у художніх фільмах і програмах;

К. Є. Розлогова [2, с. 65–72], перша глава присвячена в основному артефактам звукового супроводження фільму. Але досі не вирішено в повній мірі, що таке є функція шумів і тиші.

Найбільш досліджена роль музики у фільмі, але кіно і телебачення використовує всі види звуку: мову, музику, шуми, тишу.

Функція шумів. Шуми, так само, як і мова, музика, шуми, тиша, становлять важливий елемент звукового ряду і доповнюють зображення. Необхідно підкреслити, що шуми функціонують у звуковій сфері фільму інакше, ніж музика і мова. Шуми являють собою щось одномоментне, мають значення інформації про щось реальне, вони не розвиваються безупинно, як музика або мова, хоча в деяких випадках це може мати місце і привести до специфічних ефектів. Правда, мова теж функціонує інакше, ніж музика, але і вона вимагає більш тривалого часу, ніж шуми. Довго тривають лише деякі шуми (шум води або лісу, гуркіт візка, поїзда і т. п.). Більшість шумів короткочасні. Якщо їх потрібно продовжити, то це можливо тільки шляхом музичної стилізації або шляхом перекладу в музику. Тоді музика додає до шумового ефекту свій емоційний підтекст і цим розширює його дію. «Шуми – це мова речей, – говорить Шеффер, – їх синтез із музикою – це характерна ознака фільму» [4, с. 266].

Шуми з'явилися тільки в звуковому кіно. Вони завжди перебувають у тісному взаємозв'язку із зображуваними предметами. У німому кіно шуми заміняла музика. У звуковому кіно така заміна виявилася зайвою, тому що ці ефекти можна було подавати в їх природній формі. Як необхідним атрибутом німого фільму була музика, так з самого початку атрибутом звукового фільму стали шуми. Якщо спочатку у звукових фільмах використовували багато шумів і іноді шум був надто гучним, то тепер їх застосовують значно «ощадливіше». Фільм має важливіші завдання, ніж звичайне натуралістичне сполучення шумів із зображеними предметами.

Шум тоді має право на існування і перетворюється в художній засіб, коли він сам що-небудь додає до кадру, а не тільки супроводжує кадр. Натуралістичне використання шумів поступилося місцем їх свідомому добору і композиційному застосуванню. У кіно повинен дотримуватися принцип рівноваги між шумовими ефектами, музикою і мовою; перевага одного з трьох елементів – це ознака окремих кіножанрів.

Шуми повинні функціонувати у звуковій сфері фільму так само, як у житті: вони інформують нас про показані або непоказані явища, стають причиною тих або інших дій і т. п. Лише зрідка вони здобувають більше значення для загального драматургічного розвитку фільму. У кіно на них поширюється той же принцип, що і на мову: ошадливе, лаконічне використання.

Такий підхід відіграє у фільмі важливу роль, навчає бачити по-новому деталі, звертає нашу увагу на якість різних звукових елементів, поглиблює сприйняття деяких життєвих явищ. Підкреслюючи за допомогою технічних засобів специфіку різних шумів життя, кіно загострює наше сприйняття. Ще у фільмі «Під дахами Парижа», режисер Рене Клер [23], показав сцену різанини в кабачку майже без образотворчих кадрів, тільки за допомогою шумів, тому що крізь матове скло вікон бістро глядач бачить лише мигаючі тіні. Зорова сфера обмежена тут «грою тіней», а характеристику сцени дають тільки шуми і заміняють зображення.

Як правило, шуми використовуються у фільмі в таких випадках:

- у зв'язку з деталями дії (наприклад, ляскіт дверима, кроки і т. ін.);
- як задній план дії (вуличний шум, шум лісу, води, шум на вокзалі, у ресторані або на фабриці і т. ін.);
- неіснуючий шум, уявлюваний героєм (сни, галюцинації, марення і т. ін.).

Шуми можуть існувати самостійно або з'являтися на фоні музики, переходити в музику або виникати з неї.

Шуми, пов'язані із зображуваними предметами, допомагають краще вникнути в те, що ми бачимо, зрозуміти просторовий характер зображуваних предметів таким чином, щоб одночасно сприйняти також їх акустичні плани. Цей корелят, будучи збільшений, часом має важливу драматургічну роль, наприклад, стукіт дверей, в які хтось «пішов назавжди», або звук кришки чорнильниці, що захлопується як символ «безповоротного рішення» у фільмі «Чапаєв» режисерів Г. і С. Васильєвих [26].

Іноді шуми сприяють виникненню почуттів єдності з місцем дії. Наприклад, ми чуємо, що лягнули дверцята автомобіля, але бачимо тільки сумне обличчя жінки, яка визирнула у вікно. Якщо ми пов'яжемо ці різні явища разом, то зрозуміємо, що ця жінка із смутком дивиться вслід тому, хто їде в машині; ми розуміємо її сум і одночасно пов'язуємо просторово ці явища. Тут шум сприяє ощадливому використанню кінематографічних засобів. Принцип такої економії визначив ще Рене Клер, коли він говорив: «Навіщо показувати руки, що ляскають, якщо ми чуємо аплодисменти; навіщо показувати оратора, якщо можна показати обличчя його слухачів і їх реакцію на його слова; навіщо показувати бійку в танцювальному залі, якщо можна передати її звуками і показати її ширше, зобразивши, як реагують на цю бійку різні люди. Звукові ефекти повинні бути дібрані таким чином, щоб вони могли замінити зображення» [3, с. 127].

Шуми, що виконують функцію заднього плану, можуть мати ще більш важливе значення, а саме: вони можуть інформувати про важливі для дії моменти. Наприклад, людина, яка заблукала в лісі, чує собачий гавкіт або іржання коней і розуміє, що десь неподалік живуть люди. Така інформація, не порушуючи функції шумового тла, може одночасно виконувати іншу функцію, повідомляючи про зміст наступних сцен. Так, стукіт апарата Морзе може бути тлом для дії, але одночасно вказувати, що кудись передаються важливі звістки. Шуми не тільки відіграють роль конкретного корелята показаних явищ, але і узагальнюють їх, відображаючи атмосферу середовища. Шуми дають уявлення про місце, де розігрується дія.

Звукові плани певною мірою змінюються у своїй якості залежно від місця, де вони відбуваються: кроки в кімнаті звучать інакше, ніж у лісі, на багатолюдній вулиці вдень, або на безлюдній вулиці вночі. Крім того, звукові плани можуть набувати різних відтінків залежно від його значення для дії в цілому, від сформованої ситуації. Цокання годинника, наприклад, може мати будь-який зміст і внаслідок цього звучати щораз по-різному; глядач теж має почути суб'єктивний відтінок ефекту, щоб відчутти настрій сцени або персонажа (очікування, нетерпіння). Пробудити таке почуття – справа звукорежисера, мистецтво якого полягає не тільки в тому, щоб записати звук, але і щоб видозмінити його, підкреслити його характер, пристосувати до змісту сцени і до місця дії.

Так само, як ми говоримо про фотогенічність деяких осіб або предметів, можна говорити і про «фотогенічність» деяких шумів, до яких належать плескіт води, скрип

щаблів тощо. Незалежно від цього шуми можуть бути штучно посилені, ніби «наближені», що зовсім неможливо в театрі, наприклад, подих важкохворого. Подихи, шепіт можуть іноді заповнити все «поле слуху» кіноглядача, не втрачаючи при цьому свого характеру шепоту тощо, хоча вони і чутні у всьому кінозалі. Вони не перебільшені, а підкреслені, наприклад, коли в «Блакитному ангелі» режисера І. фон Штернберґера [11] старий професор дихає на скло окулярів або коли, як це часто буває, в момент напруженого очікування цокає годинник. Техніка фонічного перетворення звуку надає шумам різноманітні виразні можливості.

Часто шуми, особливо звуки природи, набувають винятково виразного характеру, майже «людського». Не випадково шумам властива така символіка. Говоримо ж ми про вітер – виє, про дощ – ридає, про дерева – стогнуть. Іноді шуми мають головне значення для дії. У фільмі «Варшава в 1905 році» режисера Т. Яворського [9] у сцені загального страйку кадр показує неробочу телефонну станцію з її мертвою апаратурою, але звукова сфера передає нашарування різких телефонних дзвінків, що звучать усе сильніше і голосніше. Спустила телефонна станція, її мертві апарати і цей наростаючий шум гнівних і лютих дзвінків, на які ніхто не відповідає, створює у своєму контрасті ефект, що яскраво підкреслює значення страйку, який охопив усі життєві центри великого міста. Подібну ж «симфонію шумів», цього разу «симфонію друкарських машинок», бачимо в одній трюковій сцені у фільмі «Мінливе щастя» режисера А. Мунка [19] стіни машинного бюро розсовуються, кількість «скажено» працюючих друкарок безупинно росте, темп їх роботи все більше прискорюється; такою ж мірою наростає і тріск друкарських машинок, що являє собою чудовий комічний корелят цієї трюкової сцени.

У фільмі «Мій дядько» режисера Ж. Таті [18] шуми, породжувані повною автоматизацією предметів домашнього побуту, переростають у символ сили, що панує над людиною. Підкреслені фонічним перетворенням тріску і стукоту, вони є джерелом численних комічних ефектів. Усі природні шуми повсякденного життя тут збільшені, найбільше тріск і стукіт автоматичних приладів, що повинні полегшувати життя людини, але мають і власне життя. Підкреслення їхнього тріску має прихований зміст; воно саме вказує на «своє життя» автоматів, що відмовляються слухати людину. Порівняння з ніжним вальсом паризьких вулиць дає підставу для своєрідної драматургії двох «слухових світів», для боротьби двох звукових початків.

Шуми часто переплітаються з музикою, що їх стилізує. У фільмі «Аероград» режисера О. Довженко [7] гуркіт пропелерів служить ніби фоном і лейтмотивом всього фільму, воно поперемінно виникає то в музичній стилізації, то у своїй природній формі; в «Баладі про солдата» гуркіт поїзда в одній сцені нашаровується на музику, а в іншій – дається в музичному оформленні в стилізованому вигляді. Таких прикладів багато. Іноді шумом завершується який-небудь тривалий музичний фрагмент. У фільмі «Шахта» режисера Е. Бжозовської [27] досить тривалий музичний уривок, що передає наростання жаху в обваленій шахті, у кульмінації – коли валиться стеля штольні, – переходить в оглушливий гуркіт обвалу породи і вугілля.

Часто один короткочасний шумовий ефект завершує музичну фразу, наприклад, звуком пістолетного пострілу закінчується музичний епізод, що передає, як бігає

сходами юнак, за яким женуться гестапівці. Тут шум функціонує як завершення музичного епізоду і одночасно як символ: це «кінець», виходу немає. Той же засіб (постріл як завершення музичного фрагмента), знаходимо у сцені фільму «Ескапада» режисера Р. Абіба [15], де обидва герої танцюють (музика хоча і служить тут лише заднім планом, але драматургічно важлива); при цьому вони розробляють план втечі, і постріл, що гасить світло, обриває танцювальну музику, танці, всю сцену.

Шуми набувають однозначності тільки завдяки зображенню. Кінорежисери часто використовують їх багатозначність. Наприклад, у фільмі «Пампушка» режисера М. Ромма [21] (за Мопассаном) з пляшки шампанського вилітає пробка: цей звук за своїм «акустичним» змістом близький до звуку пострілу пістолета, щоб у даній ситуації смерті, що загрожує офіцерові, не викликати в глядача асоціації з небезпекою. Тут за допомогою багатозначності шуму асоціаціям кіноглядача надається два зовсім різних відтінки.

Функції тиші. Заслуга звукового кіно, як це не парадоксально, полягає в тому, що воно відкрило драматургічну роль тиші. У німому фільмі музика звучала безупинно і тиша означала тільки відсутність музичного супроводу. Хоча тиша – це відсутність звукового матеріалу, все ж таки вона має свої виразні функції, тому що взаємодіє з навколишніми звуковими елементами. Однаково важлива роль тиші очікування перед початком виконання якого-небудь твору і тиші, що запановує після його закінчення, коли емоції затихають.

При декламації віршів і прози тиша теж має велике значення; мовчання, пауза, невимовлені слова анітрохи не заважають продовженню роботи думки, уяви слухача. Поети, письменники і читці розраховують на це продовження внутрішньої діяльності слухача в миті тиші. Особливу роль тиша має в театрі, де вона може бути «заповнена» виразною жестикуляцією, очікуванням подальшого або роздумом над шойно почутим.

Аналогічні завдання виконує тиша і у кіно. Ще Ч. Чаплін говорив про мовчання як доступне для всіх благо, за допомогою якого можна досягти багато чого. Тиша, пауза – це не руйнування, не знищення звукового ряду, а елементи звукової і музичної виразності. Вони відіграють часто набагато більшу емоційну роль, ніж музика і шуми.

У фільмі тиша має драматургічну виразність, перебуваючи між двома відрізками фільму, заповненими яким-небудь звуковим змістом. У кіно існує ще тиша, що «супроводжує» кадри, яким вона «допомагає», причому кадри надають їй певного драматургічного змісту. Таким чином, у кіно тиша може мати досить різноманітні функції, але вона завжди залишається ефектом, що володіє надзвичайно сильною драматичною напругою. Існують тисячі звуків і тільки одна тиша. Але точно так само, як невимовлені слова можуть «звучати» у тиші тільки у зв'язку з уже вимовленими, так і тиша може «звучати» у кіно тільки в з'єднанні з певним кадром або з певним звуковим явищем, що їй передувало і слідує за нею.

Специфіка кіно в тому і полягає, що його зоровий і звуковий ряд подають все в русі. Тиша є свого роду нерухомістю звукового ряду; поки триває тиша, зупиняється рух звукових явищ. Зрозуміло, така зупинка повинна бути драматургічно виправданою, щоб виступати як засіб драматургії. Простіше всього «граючу» тишу в кіно можна мотивувати її роллю атрибута зорового фактора. Це стосується фільму «Канал» режисера А. Вайда [16], де після сцен оборони останньої своєї ділянки повстанці

спускаються в каналізаційні спорудження передмістя, щоб добратися до вільного району, і їх раптово охоплює тиша підземного світу. Контраст із пальбою на поверхні землі досить красномовний, так само, як і контраст між мороком, що панує внизу, і різким світлом сцен бою. Через якийсь час ця тиша порушується ледь чутними високими нереальними звуками, що підкреслюють безмовність підземних ходів. Тут тиша служить головною темою епізоду і підкреслюється мінімальними звуковими явищами, як це буває часто в житті: ми сприймаємо тишу саме завдяки тому, що чуємо слабкі звуки, які у звичайній обстановці не доходять до нашого сприйняття. Тут тиша в першу чергу служить для характеристики навколишнього світу.

Зовсім інше значення має мертва тиша, що супроводжує кадри зі спустілим полем бою. Тут тиша – це єдино можливий звуковий корелят зорової сфери, але одночасно вона служить і символом смерті, безжиттєвості в зоровій сфері. Це тиша, в якій ще «кричить» все те, що передувало їй у фактично показаних кадрах. Символом смерті людини служить глибока тиша у фільмі «Ми із Кронштадта» режисера Є. Дзигана [17] під час сцени розстрілу матросів: після кожного пострілу чутно, як тіло падає у воду, потім настає мертва тиша, повна напруженого очікування наступного пострілу.

Тій ж меті може служити раптове припинення звукових явищ. У багатьох фільмах про війну можна виявити ефект, коли раптом замовкає польовий телефон. Тиша, що наступила раптово, інформує глядача про те, що людина, яка тільки що передала повідомлення, вбита; вона красномовніше за будь-який кадр. Отже, тиша несе функцію інформації.

Тиша може також функціонувати як явище кульмінації одного з епізодів фільму. Прикладом цього є радянський фільм «Балада про солдата» режисера Г. Чухрая [8]: після довгих мандрівок солдат нарешті приїжджає у рідне село, але на такий короткий строк, що він встигає тільки лічені хвилини побачитися з матір'ю. Мати біжить з поля, син вискакує їй назустріч із вантажівки, що його привезла. Це підкреслюється драматичною музикою, але в той момент, коли вони обіймають один одного, все змовкає. Мати і син стоять у довгих безмовних обіймах. Усі мовчать; ця тиша перейнята хвилюванням двох. Будь-яка форма звуку була б тут занадто грубою, поверхневою, навіть недоречною. Це – тиша драматургічної кульмінації.

У фільмі «Пирогов» режисера Г. Козінцева [22] напружена тиша панує впродовж тривалого епізоду операції, і це теж – тиша кульмінації. Але тиша може також і підготувляти кульмінацію. Тиша перед пострілом під час страти таїть у собі більшу напругу, ніж могла б передати будь-яка музика. Ця конденсована, насичена внутрішньою динамікою тиша останніх хвилин засудженого, одночасно виконує функцію різко контрастного фону, на якому повинен пролунати настільки важливий для дії звук.

Отже, тиша – це щось значно більше, ніж відсутність звукових явищ. Така тиша очікування панує протягом довгого епізоду у фільмі «Бійка серед чоловіків» режисера Ж. Дассена [10], коли зломники діють у підвалі банку, де знаходяться сейфи. Усе, що вони роблять, відбувається в повній тиші. Ця тиша служить відображенням як навколишнього світу і ситуації, тобто нічної безмовності в будинку банку, так і напруги, очікування результатів роботи гангстерів.

Існує ще тиша пов'язана з несподіванкою і розчаруванням або зняковілістю. Так, у радянському фільмі «Пам'ять серця» режисера Т. Ліознова [20], де збитий і поранений

англійський льотчик повзе в найближче село, але воно виявляється спаленим, покинутим і безлюдним, тиша теж має подвійний сенс: вона характеризує порожнечу, що панує в спаленому німцями селі, і одночасно виражає розчарування пораненого. У фільмі «Ротація» режисера [3] під час сімейного свята один із присутніх заговорив про політику, і ця «неприємна тема» приводить усіх у таку зніяковілість, що стихають застільні розмови.

Тиша, пов'язана з внутрішньою боротьбою жінки, а також безмовність очікування на сліпого у фільмі «Дама і сліпий» режисера Г. Корбшмита [13] оточує героїв фільму, коли вони стоять один проти одного. Сліпий, впізнавши жінку по голосу, вимагає, щоб вона допомогла йому і змінила його долю, а жінка зі страху і бездушшя не хоче визнати, що вона його впізнала.

Крім того, у фільмі тиша може служити вираженням суб'єктивної тиші, що відчуває персонаж фільму. Наприклад, у «Прогулянці по старому місту» режисера А. Мунка [24] у той момент, коли дівчинка, сидячи в класі, зацікавилася тим, що відбувається за вікном, вона перестала чути звучні в класі вправи на скрипці, хоча мала б їх чути. Тиша представляє тут не об'єктивний стан зображуваного світу, а вимикання зі свідомості дитини звукових явищ, нецікавих для неї в цей момент.

У такій же функції, цього разу із трагічним значенням, виступає тиша у тій сцені фільму про Бетховена, де композитор втрачає слух. Тут теж тиша уособлює собою тишу, що відчувається суб'єктивно героєм фільму. Іншим прикладом того, як пов'язана із крайнім переляком тиша, суб'єктивно пережита героєм, відзначає кульмінацію, служить сцена з фільму «Діти Хіросіми» режисера К. Сіндо [14]. Учителю повертається через багато років у Хіросіму і згадує момент вибуху атомної бомби. Цокання годинника, що стає все голосніше і голосніше і ніби відміряє останні секунди життя, передує вибуху бомби. Самий вибух відбувається в повній тиші, по екрану пробігає лише яскрава блискавка. Потім, усе ще в тиші, ми бачимо спопелілу квітку, птахів, що каменем падають на землю, нерухливі, позбавлені шкіри обличчя людей, і тільки після цього лунає потужний хор повних жаху людських голосів. Цей прийом не можна назвати реалістичним, але він сприймається тут природним, оскільки все це відбувається лише в спогадах учителя.

Тиша, що представляє саму себе, використана у фільмі «Вікно у двір» режисера А. Хічкока [12]. Кожний шерех у напруженій тиші діє електризуючи: вбивця, який відчуває, що його прикутий до постелі сусід знає, що він тут, з обережністю наближається до його кімнати. Моменти тиші і напруженого очікування відділяються один від одного важкими повільними кроками по сходах, ляскотом дверей, клацанням замка, а потім кожним шумом, викликуваним вбивцею в темній кімнаті. Драматичне використання тиші в цій сцені воістину майстерне. Тиша повинна виконувати тут два завдання: це тиша напруженості, але одночасно вона представляє саму себе.

Зрозуміло, тиша служить у кіно також фоном, на якому відбуваються звукові явища. Крім того, вона відіграє роль «мосту» між різними акустичними явищами, відокремлюючи їх одне від одного. Тиша може бути також засобом продовження настрою попередньої сцени, як генеральна пауза в музичному творі. У цьому випадку тишу коментує зображення, але і вона зі своєї сторони може бути специфічним коментарем до зображення.

Отже, тиша теж може виконувати в кіно досить різноманітні, змістовні і драматургічно важливі функції. На завершення треба сказати, що в результаті аналізу зібраного практичного і теоретичного матеріалу про використання шумів і тиші у кіно вдалося сформулювати систему функцій шумів і тиші в фільмі з рекомендаціями до їх застосування.

Література:

1. Горпенко В. Г. Архітектоніка фільму: Режисерські засоби і способи формування структури екранного видовища : в 5 т. – Т. 3 : Монтажна архітектоніка фільму. – Ч. II : Сюжетотворення: монографія / Горпенко В. Г. – Київ : ДІТМ, 2000. – 145с. 2. Введение в экранную культуру: Новые аудиовизуальные технологии : учеб. пособ. / отв. ред. К. С. Розлогов. – Москва : Искусство, 2005. – 480 с. 3. Клер Р. Размышления о киноискусстве : / Клер Р. – Москва : Искусство, 1958. – 230с. 4. Лисса З. Эстетика киномузыки : пер. с нем. / Зофья Лисса. – Москва : Музыка, 1970. – 495 с. 5. Маньковський В. С. Основы звукооператорской работы / Маньковський В. С. – Москва : Искусство, 1984. – 240с. : ілюстр. 6. Ейзенштейн С. М. Избранные произведения в 5 т. – Т. 2 : Монтаж / Ейзенштейн С. М. – Москва : Искусство, 1964. – 549 с. 7. Аероград [Кінофільм] : реж. О. Довженко. – Україна, 1936. 8. Балада про солдата [Кінофільм] : реж. Г. Чухрай. – СРСР, 1959. 9. Варшава в 1905 році [Кінофільм] : реж. Т. Яворський. – Польща, 1955. 10. Бійка серед чоловіків [Кінофільм] : реж. Ж. Дассен. – Франція, 1954. 11. Блакитний ангелі [Кінофільм] : реж. І. фон Штернбергер. – Німеччина, 1930. 12. Вікно у двір [Кінофільм] : реж. А. Хічкок. – США, 1954. 13. Дама і сліпий [Кінофільм] : реж. Г. Корбішмит. – НДР, 1959. 14. Діти Хіросіми [Кінофільм] : реж. К. Сіндо. – Японія, 1953. 15. Ескапада [Кінофільм] : реж. Р. Абіб. – Франція, 1957. 16. Канал [Кінофільм] : реж. А. Вайда. – Польща, 1955. 17. Ми із Кронштадта [Кінофільм] : реж. Є. Дзиган. – СРСР, 1936. 18. Мій дядько [Кінофільм] : реж. Ж. Таті. – Франція, 1958. 19. Мінливе щастя [Кінофільм] : реж. А. Мунк. – Польща, 1959. 20. Пам'ять серця [Кінофільм] : реж. Т. Ліознова. – СРСР, 1958. 21. Пампушка [Кінофільм] : реж. М. Ромм. – СРСР, 1934. 22. Пирогов [Кінофільм] : реж. Г. Козінцев. – СРСР, 1947. 23. Під дахами Парижу [Кінофільм] : реж. Рене Клер. – Франція, 1930. 24. Прогулянки по старому місту [Кінофільм] : реж. А. Мунк. – Польща, 1958. 25. Ротація [Кінофільм] : реж. В. Штаудте. – НДР, 1950. 26. Чапаєв [Кінофільм] : реж. Г. і С. Васильєви. – СРСР, 1934. 27. Шахта [Кінофільм] : реж. Е. Бжозовська. – Польща, 1957.