

И.Н. Воскресенская

Звуковое решение фильма

**Москва
«Книга по Требованию»**

УДК 791.43/45
ББК 85.38
И11

И11 **И.Н. Воскресенская**
Звуковое решение фильма / И.Н. Воскресенская – М.: Книга по Требованию, 2021. – 133 с.

ISBN 978-5-458-29948-0

В книге рассматриваются творческие вопросы использования звука в звуковых любительских фильмах. Автор, имеющий большой опыт работы звукооператора, рассказывает о звуке, как особом выразительном средстве звукового кино. На многочисленных примерах из любительских и профессиональных фильмов показывает, как удается решать постановочные задачи и задачи эмоциональные, возникающие при работе над фильмами разных жанров. Книга рассчитана на широкий круг кинолюбителей.

ISBN 978-5-458-29948-0

© Издание на русском языке, оформление

«YOYO Media», 2021

© Издание на русском языке, оцифровка,
«Книга по Требованию», 2021

Эта книга является репринтом оригинала, который мы создали специально для Вас, используя запатентованные технологии производства репринтных книг и печати по требованию.

Сначала мы отсканировали каждую страницу оригинала этой редкой книги на профессиональном оборудовании. Затем с помощью специально разработанных программ мы произвели очистку изображения от пятен, кляксы, перегибов и попытались отбелить и выровнять каждую страницу книги. К сожалению, некоторые страницы нельзя вернуть в изначальное состояние, и если их было трудно читать в оригинале, то даже при цифровой реставрации их невозможно улучшить.

Разумеется, автоматизированная программная обработка репринтных книг – не самое лучшее решение для восстановления текста в его первозданном виде, однако, наша цель – вернуть читателю точную копию книги, которой может быть несколько веков.

Поэтому мы предупреждаем о возможных погрешностях восстановленного репринтного издания. В издании могут отсутствовать одна или несколько страниц текста, могут встретиться невыводимые пятна и кляксы, надписи на полях или подчеркивания в тексте, нечитаемые фрагменты текста или загибы страниц. Покупать или не покупать подобные издания – решать Вам, мы же делаем все возможное, чтобы редкие и ценные книги, еще недавно утраченные и несправедливо забытые, вновь стали доступными для всех читателей.

иуемо прерывали и замедляли ход повествования, чем снижали художественные достоинства кинопроизведения.

Звуковые образы в немом кино. Одной из специфических особенностей человека является единство восприятия зрительных и звуковых ощущений, поэтому не случайно в эпоху немого кинематографа рождались приемы, которые зрительными средствами пытались компенсировать отсутствие звука. Не имея возможности записывать и воспроизводить звуки и, следовательно, пользоваться звуковыми характеристиками и создавать звуковые образы, мастера немого кино прибегали к всевозможным зрительным эффектам, чтобы с их помощью сделать звук в кадре ощущимым. Это достигалось порой включением в фильм планов, фиксирующих внимание зрителей на звучащих предметах: свистках, барабанах, трубах и т. п. Отдельные крупные планы орующих ртов, чередующиеся со средними и общими планами кричащей толпы, должны были создавать ощущение нарастающего гула негодования. Так крупные планы звонящих колоколов монтировали в ритме их ударов; смену планов изображения разной величины колоколов могли производить с любой скоростью, что должно было означать медленный или быстрый перезвон.

Вот отрывок из сценария фильма «Наполеон», в котором, по выражению известного критика Мартена, задуман так называемый «немой звуковой эффект»:

«...Четыре различных крупных плана колоколов...

Четыре других крупнее прежних очень коротких плана колоколов.

Четыре новых плана (еще крупнее и еще более быстрых колоколов). Сто колоколов в четыре секунды вперемежку!» *. Двигающиеся стрелки часов или качающийся маятник заменяли недостающие звуки и символизировали ход времени. Перестук колес идущего поезда отождествлялся с показом планов вращающихся колес, смонтированных в определенном ритме.

Стараясь воспроизвести звуковую атмосферу сцены в немом кино, зрителю показывали все, что могло ассоциироваться со звучанием; это приводило к привлечению большого дополнительного материала, введению всякого рода перебивок, крупных планов разных деталей (долженствующих создать «эффект звучания»). Все это, естественно, загромождало зрительный ряд, замедляло разви-

* Мартен М. Язык кино. М., «Искусство», 1965, с. 123.

тие действия, тормозило ход событий на экране, утесняло восприятие.

Замедленное раскрытие драматургии фильма изобразительными средствами заставляло многих авторов избегать «звуковых» форм передачи чувств и мыслей, ограничивать все жестом и мимикой или монтажными приемами.

Эстетика немого фильма во многом была вынужденной и определялась отсутствием звука. Ее специфика была вызвана необходимостью так или иначе одними лишь зрительными средствами кинопроизведения передать содержание, идею, жизненную правду. Быстрый, эмоциональный монтаж коротких плафонов был характерен для многих лент того времени, даже лучшие из них страдали раздробленностью кинодействия.

Интенсивное развитие искусства монтажа в дозвуковом кино можно объяснить тем, что кроме основной цели монтаж должен был буквально «создавать» звук, то есть в монтаж включали вставные пояснительные планы, чтобы зритель мог правильно воспринять происходящее на экране.

Эстетика немого фильма диктовала и определенный стиль актерской игры. Преобладала подчеркнутая мимика и жестикуляция.

Несмотря на все трудности и противоречия, немое кино достигло значительной художественной выразительности, стало особым видом искусства, имеющим своих приверженцев и почитателей.

Однако, как бы высоко ни оценивались произведения немого кинематографа, как бы талантливы ни были отдельные авторы, нельзя не признать, что их немые детища были порождением времени и обусловлены несовершенством как самого, молодого еще, киноискусства, так и его технических средств.

Многие мастера мирового кино стали ощущать это несовершенство немых форм и мечтали о звуке. «Наиболее выдающиеся произведения немого искусства: «Мать» Вс. Пудовкина, «Земля» А. Довженко, «Соломенная шляпка» Р. Клера, «Ветер» В. Шестрома, «Страсти Жанны д'Арк» К. Дрейера — все они, по выражению Ж. Садуля, «взвывали о звуке и о слове» *.

* Садуль Ж. История киноискусства. М., Изд-во иностр. лит., 1957, с. 220.

Известные кинорежиссеры датчанин Карл Дрейер и француз Рене Клер при постановке своих картин столкнулись с проблемами, разрешить которые можно было лишь средствами звукового кинематографа. В фильме «Страсти Жанны д'Арк» К. Дрейер широко применял титры, придавая им значение театрального диалога, но это ломало монтажный ритм чередующихся крупных планов действующих лиц. К. Дрейеру необходимы были «подлинные слова, а не подписи. Он так и заявил тогда об этом, выразив вместе с тем сожаление, что не может еще полностью использовать технику говорящего кино» *.

Рене Клер в фильме «Соломенная шляпка» почти исключил титры, заменив диалог пьесы серией аксессуаров, атрибутов и мимических сцен, как это бывает в балете, и сопроводил действие веселой музыкой.

В фильме «Под крышами Парижа» Р. Клер уже осуществил принцип контрапунктического сочетания изображения и звука. Он обыграл сцены с говорящими людьми, губы которых шевелятся, а звука их голоса не слышно. Многие кинообразы здесь создавались не за счет зрительных, а за счет звуковых характеристик. Тем не менее этот фильм при всех его достоинствах не стал еще подлинным произведением звукового киноискусства.

Эстетическую необходимость в звуковых формах выразительности не менее остро ощущал и советский режиссер А. Довженко. В немом фильме «Арсенал» он исключительно образно показал картину железнодорожного крушения.

Ошибка машиниста — и поезд, мчавшийся с бешеною скоростью, сходит с рельсов. Обезумевшие люди высакивают из вагонов и разбиваются на путях, ломаются вагоны, во все стороны летят обломки и разные предметы... гармошка катится вниз по насыпи, двигая мехами, словно взывает о помощи. И вот поднимается герой, он говорит: «Я буду машинистом!» Эти слова, к сожалению, даны в титрах, а должны бы были прозвучать здесь во всеуслышание очень уверенно, со спокойной убежденностью, резко контрастируя с бешеным ритмом предшествующих сцен.

Титры, заменявшие звучащее слово, всегда играли в фильмах Довженко важную, чаще всего поэтическую роль. Без них многое в значительной степени утратило бы свою

* Садуль Ж. История киноискусства, с. 222.

ценность. Но тем не менее вызываемое титрами нарушение монтажного ритма и пластики сдерживало режиссера, заставляло действовать осмотрительно.

Его немой фильм «Земля» (признанный шедевр немого кино) в 1931 г. был экспортирован за границу, но успеха не имел, так как там уже появилось звуковое кино.

К этому времени усовершенствование техники звукоzapиси позволило получать синхронное совмещение звука и изображения.

В Америке широко распространились так называемые «поющие» и «говорящие» фильмы.

Первый «поющий» фильм — «Певец джаза», — вышедший в 1927 г., был озвучен популярными песенками и ариями.

По сути дела это был немой фильм, в который вставили несколько номеров диалога и пения. Успех его можно было объяснить лишь наивным восхищением публики самим «чудом» синхронного пения, а также внешностью и голосом популярного певца.

Первый «говорящий» фильм — «Огни Нью-Йорка» — вышел в 1929 г. Слаборазвитое искусство монтажа, неподвижность камеры во время съемок приводили к тому, что первые «стопроцентно говорящие» фильмы были просто кинокопиями театральных постановок. За пределами страны американские «говорящие» фильмы не встретили признания зрителей. Французы возмущались, не понимая диалогов, и требовали французской речи. Англичане освистывали фильмы, так как диалоги с американским акцентом многим казались смешными и непонятными. Это на некоторое время приостановило выпуск «говорящих» фильмов.

Однако ни отрицательная реакция зрителей, ни соображения коммерческого порядка не могли задержать развитие звукового кино.

Дальнейшее совершенствование кинотехники позволило более плодотворно использовать эмоциональную силу звукозрительных и звуковых образов. Подвижность съемочной камеры, раздельное фиксирование звука и изображения, запись звуковых компонентов на отдельных носителях — все это способствовало созданию звуковых фильмов с разнообразным характером звукозрительных композиций. Стал возможным серьезный разговор о том или ином звуковом решении фильма, его замысле и реализации.

ЗВУКОВОЙ ФИЛЬМ — НОВЫЙ ВИД КИНОИСКУССТВА

Приход звука в кино повлек за собой пересмотр творческих приемов, принципов построения художественных образов, привел к переосмыслинию всей системы выразительных средств. Требовали пересмотра многие устоявшиеся принципы профессионального мастерства. Возникали новые звукозрительные формы творческого мышления.

«Приход в кино звука был не только переворотом в технике отображения действительности на экране. Он неизбежно повлек за собой революцию в стилистике и поэтике киноискусства» *. В звуковом кино значительно расширился выбор выразительных средств, теперь с их помощью достигается объемное построение образов, раскрытие жизненных явлений, своеобразие мироощущений. Внутренний мир человека может передаваться через восприятие им звучаний окружающей жизни. Стал осуществим такой художественный прием, как внутренний монолог. Звуковое киноискусство внесло коренные изменения и в кинодраматургию. Сценарий, являющийся основой построения фильма, обретает новые художественные средства, позволяющие более глубоко и тонко исследовать человеческие чувства и взаимоотношения между людьми.

Современный сценарий должен содержать все предпосылки для создания стройной системы звукозрительных образов на экране: глубину и целостность монтажно-плástического мышления кинопроизведения, стремление максимально использовать весь арсенал выразительных средств.

Стремление проникнуть в глубины духовной жизни современного человека, творчески исследовать человеческий характер, мотивы его поступков, связь отдельной личности с поступательным ходом исторического процесса — все это приводит к изменениям взаимодействия различных выразительных элементов. В рамках сценария это должно определяться сценаристом в виде определенных законов построения звукозрительного ряда.

Особое эстетическое обновление киноискусства вызвало включение в ткань фильма речи. Важнейшее средство выражения мыслей и чувств — звучащее слово, — вступив

* Лебедев Н. Внимание: кинематограф. М., «Искусство», 1974, с. 278.

во взаимодействие с изобразительной частью фильма, усиливает его в идейном и художественном плане.

Реплики, диалоги, закадровый голос и другие формы звучащей речи способствуют созданию глубоких, живых разносторонних характеров.

Музыка перестает быть иллюстративным сопровождением и становится одним из главных художественных средств, превращаясь в мощный выразительный элемент.

Композиция, монтаж, смена планов из главных стилистических приемов становятся вспомогательными средствами формирования звукозрительных образов.

Внутреннее действие передается в звуковом фильме уже не в виде монтажной вставки и не с помощью титров, а как диалог, монолог, рассказ от первого лица, закадровый комментарий либо в форме музыки и шумов. Так называемые «раскрывающие», то есть пояснительные, кадры, необходимые для немого рассказа, сейчас кажутся лишними, искусственными, а потому с успехом могут быть заменены элементами звуковой выразительности. Многие предметы и явления успешно характеризуются звуком и могут быть воплощены не только в звукозрительном, но и в чисто звуковом образе.

Искусство монтажа в звуковом фильме служит основной цели — ведению рассказа. Построение мизансцен становится более естественным и свободным.

К пластическому экранному движению, к монтажному выражению этого движения прибавилось движение чувств и переживаний, понятий и мыслей, непосредственно выражаемых через музыку фильма, шумы, звучащее живое слово.

Огромное значение приобретает умелое обращение со звуковыми компонентами, составляющими сумму выразительных средств звукового фильма; неумение найти правильное их сочетание и соотношение дает возможность некоторым критикам говорить о том, что существует опасность противоборства принципов пластики монтажного немого и звукового кино. Не следует, однако, думать, что звуковое кино — это искусство, которое этой пластике не подчиняется и противоречит ей, просто новая, более высокая степень его выразительности требует новых эстетических принципов, новых способов организации материала.

Суть дела заключается именно в том (сегодня это уже

становится очевидным всем), что пластика монтажа звукового фильма отлична от пластики монтажа немого фильма, она создается по иным законам. Монтаж изображения звукового фильма следует производить не только по законам зрительной пластики, но и по законам звуковой пластики — пластики выражения чувств, мыслей и действия, пластики, с помощью которой звук и изображение сливаются в гармоническом единстве полифонического звукозрительного образа.

Первые советские звуковые фильмы. Хотя переход от немого кино к звуковому для многих актеров и режиссеров явился труднопреодолимой вехой, отмеченной рядом неудач, тем не менее именно в этот период появляются первые звуковые фильмы с интересным звуковым решением. Начинается новый, уверенный подъем в развитии советского звукового кино.

Первым советским звуковым фильмом, завоевавшим серьезный успех, была «Путевка в жизнь» режиссера Н. Экка (звукоператор Е. Нестеров). Удачными можно считать и первые «говорящие» фильмы: «Одна» Г. Козинцева и Л. Трауберга, «Златые горы» С. Юткевича. Однако ни одна из этих картин еще полностью не решила проблемы звукового кино.

В «Путевке в жизнь», правда, применена была новая звуковая техника, но звуковой ряд фильма решался, скорее, в театральных традициях, в двух других фильмах авторы пользовались звуком преимущественно как монтажным элементом. И тем не менее совершенно очевидно, что в этих фильмах образно-звуковое решение уже стало результатом творческого осмыслиния и пересмотра новых художественных средств и творческих возможностей звукового кино.

«Крупнейшим вкладом в процесс овладения выразительными средствами звукового кино и первым кинопроизведением, успешно решившим проблему использования речи для создания реалистических образов-характеров» *, явился фильм «Встречный». Он был поставлен режиссерами С. Юткевичем и Ф. Эрмлером на рубеже появления звукового кино; его высоко оценили зрители и кинокритики, в газетах отмечалось, что фильм не только показывает борьбу за встречный план, но и мобилизует на эту борьбу.

* Лебедев Н. Внимание: кинематограф! с. 312.

Звуковая палитра фильма полнокровна — в ней музика композитора Д. Шостаковича, диалоги и шумы вместе с изображением формируют эмоциональный звукоартильный строй. Отдельные эпизоды, в которых основную образную нагрузку берет на себя звук, достигают большой выразительной силы; различные звуковые детали были положены в основу драматургии не только отдельных сцен, но и всего произведения.

Во «Встречном» впервые в советском киноискусстве введена киноувертюра. «Это было не просто музыкальное «вступление к зрелищу», как в первых зарубежных тон-фильмах, а органичная часть образного строя фильма. Она намечала тему произведения, знакомила зрителя с его мотивами, давала эмоциональный тон картине...» *.

В увертюру фильма «Встречный» была вплетена мелодия «Песни о «Встречном», проходившая затем через весь фильм, многократно повторяясь в разных вариациях, она перерастала в лейтмотив всего произведения, удачно раскрывая общую его идею, подчеркивая пронизывающие его оптимизм, энергию, бодрость».

Зрители с удовольствием смотрели эту картину и, выходя из кинотеатра распевали прекрасную, специально написанную композитором для фильма песню, начинающуюся словами: «Нас утро встречает прохладой, нас ветром встречает река...»

Эта песня вошла в историю советской песни и часто исполняется в наши дни.

Одной из наиболее полных и интересных драматургических функций звука является звуковой лейтмотив — это яркая музыкальная тема или характерная звуковая атмосфера, присущая тому или иному событию, явлению или действующему лицу.

Прием лейтмотива был широко использован Д. Шостаковичем в фильме С. Юткевича «Золотые горы». Здесь «впервые в художественной кинематографии была разработана специальная звукозрительная партитура. И это позволило постановочной группе добиться того высокого ритмического единства звуковых и зрительных образов, которое явилось одним из достоинств картины» **. Музыка, органически вплетаясь в драматургию фильма, «не только дополняла и эмоционально окрашивала видимое дейст-

* Лебедев Н. Внимание: кинематограф! с. 314.

** Там же, с. 310.

вие, по и подсказывала зрителю отношение к людям и событиям, предваряя появление главных персонажей, подготовляя зрителя к решающим сценам...» *.

«Чапаев» братьев Васильевых, по мнению Ж. Садуля, явился «сгустком поисков нового стиля, началом расцвета звукового кино, который можно было сравнить только с «золотым веком» советского немого кино» **. Самая сильная сцена фильма — психическая атака каппелевцев. В ней точно рассчитанная схема построения изобразительного материала, взаимодействуя со звуком, создает предельное напряжение. Офицеры-фанатики шагают медленно, словно на параде, без выстрелов; в тишине движутся длинные шеренги. Их бравада — безостановочный, равномерный механизм движения. Что остановит их? Напряженное лицо Анки-пулеметчицы застыло в ожидании. Лавина движется, вот-вот покатится на окопы чапаевцев. Напряженность ожидания доведена до предела полной тишиной. Паузу в звуке взрывает первая пулеметная очередь — ряды атакующих дрогнули и смешались.

Напряжение эпизода построено не только на точном ритме движения в монтаже — драматургия подчеркнута и усиlena звуком. Это, кстати, тот случай, когда безмолвие паузы драматургически воздействует сильнее, чем музыка, шумы или любые другие звучания.

Работая в 1938 г. над фильмом «Александр Невский», С. Эйзенштейн в содружестве с композитором С. Прокофьевым пытался применить контрапунктическое решение отдельных эпизодов. Текст, музыку, композицию массовых сцен, игру актеров — все нужно было довести до возможного совершенства и в сложном взаимодействии образовать впечатляющее торжественное зрелище. Тщательный монтаж, изысканные кадры, прекрасная музыка С. Прокофьева. «Эта исключительная работа была выполнена, как симфония в мажорном тоне... Правда, фильму не хватает тепла: исключительно утонченное применение техники, напряженность, монументальность заставляют забывать о человеке и его переживаниях» ***. Увлечение новыми формами помешало восприятию сюжета фильма.

В 30-е годы в нашей стране началось смелое освоение выразительных средств звукового кино. Эмоциональная и

* Лебедев Н. Внимание: кинематограф! с. 811.

** Садуль Ж. История киноискусства, с. 302.

*** Там же, с. 306.

позвавательная емкость кинематографа стала возрастать с введением в него речи. Шла ломка господствующих тогда представлений о включении речевых эпизодов в фильм. Режиссеры перестали бояться диалогов. Стало ясно, что без широкого использования звучащего слова невозможно решать такие задачи, как выявление идеино-тематического содержания фильма через глубокие образы — характеры героев. Звучащее слово становится не только равноправным с изображением и музыкой элементом, но в ряде случаев играет главенствующую роль. Так, в фильме «Встречный» снятый одним планом монолог Скворцова запял 60 м — такой монтажный кусок в немом кинематографе был немыслим.

«Слово укрепило связь между молодым искусством экрана и такими обладающими огромными традициями и богатейшими художественными накоплениями видами искусства, как литература и театр...» *. А с приходом в кинематограф звука появилась возможность «не только полноценного освоения великих традиций и опыта этих искусств, но и привлечения к созданию фильмов наиболее выдающихся современных писателей и актеров театра, многие из которых, не получая творческого удовлетворения, отказывались от работы в немом кино» **.

В 1933 г. свой первый звуковой фильм, «Гроза», поставил на «Ленфильме» режиссер В. Петров. Для участия в постановке были привлечены выдающиеся мастера — И. Зарубина, Е. Корчагина-Александровская, В. Массалитинова, М. Жаров. В воспоминаниях М. Жарова (опубликованы в журнале «Искусство кино», 1972, № 2) удивительно точно передана та особая атмосфера, которая царила на съемочных площадках киностудий в те годы — годы первых звуковых съемок, когда все было в новинку.

«За столом, казалось бы, совершенно мирно беседуя, сидели две старухи: одна постарше — Феклуша — Корчагина, а другая помоложе — Кабаниха — Массалитинова. Происходил турнир талантов: кто кого прижмет к доске.

И все тихо, ласково.

— А ты не устала, Варюша?

— Ну что ты, Катюша! Может, ты хочешь полежать?

* Лебедев Н. Внимание: кинематограф! с. 315.

** Там же, с. 316.