
А. А. Красильников

**ОСОБЕННОСТИ ФОРМИРОВАНИЯ
ЗВУКОВОГО ОФОРМЛЕНИЯ КИНОПРОИЗВЕДЕНИЯ
В ЭПОХУ ЗВУКОЗРИТЕЛЬНОГО КИНЕМАТОГРАФА 1930–1950-х гг.**

В статье отражен процесс формирования звуковой эстетики кино в период с 1930-х по 1950-е годы — в эпоху «звукозрительного кинематографа». Именно в это время происходит осмысление функционального предназначения звука и способов организации его выразительной палитры в процессе формирования аудиовизуального произведения нового типа. Передовые деятели кино того времени (Андре Базен, Бела Балаш, Сергей Эйзенштейн и др.) публикуют свои труды в попытке сформировать общую теоретическую базу гармоничного сосуществования звука и изображения в киноискусстве. Анализ данных трудов, распределение ролей между звуком и изображением, а также принципы их организации рассмотрены в этой статье.

Ключевые слова: звукозрительное кино, роль звука в кино, принципы организации звукового ряда в кино.

A. Krasilnikov

**THE FORMATION OF CINEMATOGRAPHIC SOUND DESIGN
OF AUDIO VISUAL CINEMA ERA OF 1930–1950**

The article describes the cinema sound aesthetics formation process of audio visual cinema era that took place in 1930s — 1950s. This is the time of comprehending the function of sound and its expressive palette organizing the new type of audiovisual product. The advanced cinema critics of that time (Andre Bazen, Bela Balash, Sergey Eisenstein and others) publish their works in attempts to create universal theoretical basis for sound and image harmonious coexistence within the art of cinema. These paper presents an analysis of these publications, distribution of roles of sound and image and the principles of their organization.

Keywords: audio visual cinema, the role of sound in cinema, soundtrack organization principles.

Период «звукозрительного кинематографа» по праву можно назвать самым значимым этапом в формировании звуковой эстетики кино, в осмыслении его функционального предназначения, а также способов организации его выразительной палитры в процессе формирования аудиовизуального произведения нового типа.

Во многом это обусловлено осознанием кризиса «говорящего» кино и тупиковой ветви его развития. Кинематограф изживал себя как искусство, превращаясь в подобие запечатленного театрального спектакля или в иллюстрированную радиопостанов-

ку. Такое положение вещей не могло оставаться равнодушными всех, кто был связан с кинематографом своего времени.

Начинается поиск решений преодоления творческого кризиса. Ведущими теоретиками кино создается ряд научных трудов, посвященных осмыслению роли звука в системе художественного творчества кинематографа. Были предприняты попытки сформировать принципы организации звукового ряда картины, который бы гармонично дополнял и совершенствовал киноискусство, подчеркивая его специфику и отличия от других видов художественного творчества.

Если эпоха «говорящего» кино привнесла в кинематограф палитру звуковых выразительных средств (шумы, музыка, речь, пауза), то эпоха «звукозрительного кино» дала ему базовые принципы того, как ими пользоваться для построения художественного аудиовизуального произведения:

1. *Синхронность* — наделяет зрительный образ акустическими свойствами, формируя характер и отношение к нему (принцип единства времени и пространства действия звука и зрительного образа).

2. *Асинхронность* — дает возможность расширить смысловые, пространственные и драматургические границы кадра; характерна для закадрового звука (временное и пространственное несоответствие звука и зрительного образа).

3. *Параллелизм* — определяет достоверность происходящего в кадре, дополняя зрительный образ (звук и зрительные образы говорят об одном).

4. *Контрапункт* — позволяет выявить качество, специфику изобразительного ряда, смещая акцент со звукового послания на его исполнение, звучание. Важно не что, а как звучит (звук и зрительные образы «говорят» о разном).

З. Кракауэр* утверждал, что «существуют две пары возможностей трактовки звука: синхронность — асинхронность, параллелизм — контрапункт. Однако обе пары не реализуются независимо друг от друга. Они почти неизменно взаимосвязаны таким образом, что одна из возможностей любой пары сочетается с одной из возможностей другой» [6, с. 160].

Стоит отметить, что сочетание синхронность — параллелизм рассматривалось теоретиками как основной способ организации звукового пространства «звукового» кино в период его становления. Но, как правильно отмечал Бела Балаш** : «Если бы звуковое кино считало своей задачей только говорить, петь и музицировать, как это делает театр уже сотни лет, то оно, даже при наивысших своих технических дости-

жениях, осталось бы только способом воспроизведения и размножения, но отнюдь не стало бы новым искусством» [2, с. 67]. Будущее «звуковой фильмы» [8] возлагали на сочетание принципов асинхронность — контрапункт, которые позволяли бы вывести звук в кино на новый уровень, сместив акцент с изобразительного ряда. Автор также отмечает: «Мы должны слышать не то, или, по крайней мере, не только то, что мы и без того видим. Акустический момент должен не только усиливать впечатление естественности, но и подчеркивать нечто такое, на что мы иначе не обратили бы внимания. Он должен будить в нас представления и ассоциации, которые немой кадр дать бы не мог» [2, с. 74].

С приходом звука фактически меняется язык повествования картины. Если раньше все определялось изобразительным рядом, то по мере внедрения звука шумы, музыка, речь, пауза начали свое активное участие в построении языка кино, тем самым замещающая часть функций изобразительного ряда и оспаривая его главенствующую роль в киноискусстве.

Вслед за иллюстративной и информативной (повествовательной) функцией звук обрел драматургическую — определяющую для себя роль — в процессе формирования художественного аудиовизуального произведения. Ведь именно драматургия киноязыка определила художественность кинематографа, превратив его из обычного аттракциона в искусство.

Приход звука в кино также привнес дуализм в повествование фильма. Отныне режиссер мог строить свой рассказ, опираясь как на изображение, так и на звук. Однако учитывая тот факт, что язык повествования — и звука, и изображения — достаточно самостоятелен и уникален, а рисовать им предстояло целостную гармонично сложенную картину, перед режиссерами встала задача распределения ведущей и вспомогательной повествовательной роли в фильме. Ведь осмысленная расстановка

данных ролей во многом обуславливает художественный успех картины.

Ошибочно полагать, что эти роли в кинопроизведении должны быть статичны. Напротив, они должны динамично сменять друг друга на протяжении всего рассказа. «Действие звуковой сферы усиливается там, где кончается действие зрительной сферы, и в результате взаимодействия обеих сфер получается новое драматургическое качество» [3, с. 17]. Это позволило уплотнить емкость повествования за единицу времени. Ведь в кадре, не нарушая его целостности, теперь стало возможно рассказать и о том, чего в нем нет, и о том, что происходит за его пределами. Об этом в своей статье М. Н. Ермишева пишет: «Звуковой фильм, используя шумы и закадровый текст в своем контексте, значительно расширил рамки кадра, позволяя зрителю догадываться о действиях, происходящих за его пределами. Более того, словесный комментарий мог кардинально поменять смысл показанного на экране, придать ему иное эмоциональное звучание» [5]. Благодаря этому режиссерам удалось значительно сократить затраты изобразительного и звукового полотна, задействованного в произведении. Именно такой синтез обеспечил успех звукового кинематографа и определил вектор его развития.

Звук эстетически обогатил выразительные возможности кинематографа, сделав его лаконичным, емким, информативным. Согласно словам советского кинорежиссера, народного артиста СССР, Всеволода Илларионовича Пудовкина (1893–1953), «звуковой кинематограф позволяет глубже раскрыть зрителю содержание фильма при относительно той же затрате времени» [7]. Звукозрительный язык повествования дал возможность отсеять лишнее, уплотнить содержание, усилить насыщенность художественного произведения, качественно преобразив его драматургию.

Динамичность стоит выделить как характерную черту формирования нового

звукозрительного образа кинематографа. Даже методы использования звука, предложенные теоретиками того времени, наибольшего эффекта достигали лишь при динамичном чередовании последовательности их использования. Такой живой синтез методов организации звукового и изобразительного пространства кадра, а также эстафетный принцип обмена ролями звука и изображения при повествовании определили специфику кинематографа как вида художественного творчества и обеспечили его успех.

Отныне звук всецело задействован в художественном построении произведения и является его неотъемлемой частью. «Звукозрительное кино» можно по праву назвать синтетическим искусством, чей принцип реализации кроется не столько в технической возможности объединять зафиксированное изображение и звук, сколько в умении гармонично соединять эстетические материалы двух разных формаций в единое художественное полотно кинопроизведения. Это подтверждают слова Дзиги Вертова^{***}: «Звукозрительный фильм — это не механическое соединение радиофильма с немым фильмом, а такое сочетание одного с другим, которое исключает самостоятельное существование изобразительной и звуковой линии. Родается третье произведение, которого нет ни в звуке, ни в изображении, которое существует только в непрерывном взаимодействии фонограммы и изображения» [4].

Звук, как и изображение, всегда был достаточно самостоятельным. Синтез этих принципиально различных видов информации стал возможен лишь благодаря ряду уступок каждого из них в борьбе за общее дело. «Во имя самой действительности всегда придется жертвовать каким-либо элементом реальности», — утверждал Андре Базен^{****} [1, с. 266]. Формируя новый звукозрительный язык повествования кинематографа, звуку и изображению пришлось поступиться частью своих выразительных

возможностей, дабы создать подобие реальности, адекватное человеческому восприятию мира, и не нарушить целостности кинопроизведения.

Феномен заключается в том, что сохранение правдоподобия создаваемого звукозрительного образа во многом обуславливается отказом от полного копирования реальности в ее деталях. «Ибо дело вовсе не в объективной действительности фактов, а в собственной имманентной, духовной действительности художественного произведения. Иногда иллюзии для нас важнее, чем реалистическая передача натуры», — писал Бела Балаш [2, с. 74]. Это отвечает субъективной природе кинематографа, которая складывается из частного видения, задумки режиссера и субъективного восприятия и переживания героя картины, с которым зритель отождествляет себя. Ведь когда человек воспринимает мир, он не видит и не слышит его целиком, его разум устроен так, что он выделяет из общего потока внешней информации только самую главную, значимую и фокусируется на ней, приковывая наше внимание, отсекая лишнее. Этим же принципом руководствовался и язык киноповествования, отказываясь от малозначительного в пользу действительно важного. Психология восприятия зрителя определила степень трансформации реализма звукового и изобразительного ряда фильма.

В долгом споре о главенствующей роли в кинематографе изображения или звука конечным доводом стал тот факт, что кино является экранным искусством, основан-

ным на движущихся визуальных образах. Согласно З. Кракауэру, «правомерность их главенства вытекает непосредственно из того бесспорного факта, что для фильма наиболее специфично созданное киносъёмкой, а не звукозаписью» [6, с. 147]. Это позволило ослабить экспансию звука в борьбе за лидерство в повествовании картины и пересмотреть его выразительные возможности звуковой палитры:

1. *Шумы* (обретают индивидуальную выразительность и эмоциональную окраску, с их помощью можно передавать субъективные ощущения персонажей фильма).

2. *Пауза / тишина* (тишина — это не состояние, а событие, которое приобретает значение только там, где может быть и шумно, создавая напряжение).

3. *Музыка* (дублирует и тем самым усиливает материальные аспекты изобразительной темы).

4. *Речь* (усиливает зрительно воспринимаемый кадр не только со стороны содержания, но также и в акустическом и ритмическом смысле).

Сохранение изобразительной доли повествования в произведении при регламентированной его звуковой составляющей обеспечило необходимый баланс кинематографа, укрепив его специфику как вида искусства. Сам С. Эйзенштейн отмечал, что «искусство начинается в этом деле с того момента, как в сочетании звука и изображения уже не просто воспроизводится существующая в природе связь, но устанавливается связь, требуемая задачами выразительности произведения» [9].

ПРИМЕЧАНИЯ

* **Зигфрид Кракауэр** (нем. Siegfried Krasauer, 1889–1966) — немецкий социолог массовой культуры, теоретик кино и кинокритик, писатель, публицист.

** **Бела Балаш** (венг. Balázs Béla); наст. имя и фамилия Герберт Бауэр (венг. Bauer Herbert), 1884–1949) — венгерский писатель, поэт, драматург, сценарист, теоретик кино.

*** **Дзига Вертов** (1896 — 1954) — советский кинорежиссер, один из основателей и теоретиков документального кино. Первым применил методику «скрытая камера».

**** **Андрé Базен** (фр. André Bazin; 1918–1958) — французский кинокритик, влиятельный историк и теоретик кино.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. *Андре Базен*. Что Такое Кино? М.: Искусство, 1972.
2. *Бела Балаш*. Дух фильма. М.: Художественная литература, 1935.
3. *Вендоров Н. И.* Звук в телевизионной программе: Учебное пособие. Л.: ЛГИТМиК, 1988.
4. *Дзига Вертов*. Из Наследия: Т. 2: Статьи и выступления. М.: Эйзенштейн-центр, 2008.
5. *Ермишева М. Н.* Звук как пластически-смысловое выражение идеи телевизионного документального фильма: Автореф. дис. ... канд. искусствовед. М.: ФГОУ ДПО, 2010.
6. *Зигфрид Кракауэр*. Природа фильма. Реабилитация физической реальности. М.: Искусство, 1974.
7. *Пудовкин В.* Асинхронность как принцип звукового кино // Вопросы киноискусства. 1957. Вып. 1.
8. *Эйзенштейн С., Пудовкина В., Александрова Г.* Будущее звуковой фильма: Манифест // Жизнь искусства. 1928. № 32.
9. *Эйзенштейн С.* Вертикальный монтаж. М.: Искусство кино, 1940.

REFERENCES

1. *Andre Bazen*. Chto Takoe Kino? M.: Iskusstvo, 1972.
2. *Bela Balash*. Duh fil'my. M.: Hudozhestvennaja literatura, 1935.
3. *Vendorov N. I.* Zvuk v televizionnoj programme: Uchebnoe posobie. L.: LGITMiK, 1988.
4. *Dziga Vertov*. Iz Nasledija: T. 2: Stat'i i vystuplenija. M.: Jezenshtejn-centr, 2008.
5. *Ermisheva M. N.* Zvuk kak plasticheski-smyslovoe vyrazhenie idei televizionnogo dokumental'nogo fil'ma: Avtoref. dis. ... kand. iskusstvoved. M.: FGOU DPO, 2010.
6. *Zigfrid Krakauer*. Priroda fil'ma. Reabilitacija fizicheskoj real'nosti. M.: Iskusstvo, 1974.
7. *Pudovkin V.* Asinhronnost' kak princip zvukovogo kino // Voprosy kinoiskusstva. 1957. Vyp. 1.
8. *Jezenshtejn S., Pudovkina V., Aleksandrova G.* Budushee zvukovoj fil'my: Manifest // Zhizn' iskusstva. 1928. № 32.
9. *Jezenshtejn S.* Vertikal'nyj montazh. M.: Iskusstvo kino, 1940.

Ли Юнок

ХОН НАНПХА О НОВОЙ КОРЕЙСКОЙ МУЗЫКЕ

В статье рассматриваются взгляды известного корейского музыканта, композитора и просветителя первой половины XX века Хон Нанпха, внесшего огромный вклад в дело становления и развития западной музыкальной традиции в Корею. Помимо теоретических взглядов Хон Нанпха, в статье уделяется значительное внимание практическому участию композитора в создании новой корейской музыки, а также подчеркивается фундаментальная для его творчества установка на синтез западной и традиционной корейской культур.

Ключевые слова: новая корейская музыка, Музыка Востока и Запада, Сиджо.

Lee Unok

HONG NANPHA ON NEW KOREAN MUSIC

The paper regards the views of the famous Korean musician, composer and educator of the first half of XX century Hong Nanpha who made an enormous contribution to the establishment and development of Western musical tradition in Korea. Both theoretical views of Hong Nanpha and his practical work of a composer who created a new Korean music are described, with the focus on the synthesis of Western and traditional Korean culture that is typical for his creations.

Key words: New Korean music, Music of East and West, Sijo.