

СОДЕРЖАНИЕ

Л. Н. Березовчук

Звуковое решение фильма как область исследований
(*От редактора-составителя*)

Larisa Berezovchuk

Sound solution of the film as a field research
(*from the editor-complier*)6

I. Практика создания звукового решения фильма **I. The practice of creation sound solution of film**

И. В. Евтеева

Формирование звуковой картины фильма
(*Беседа со звукорежиссером Владимиром Персовым*)

Irina Evteeva

The formation of a sound picture of the film
(*Conversation with sound engineer Vladimir Persov*)19

Л. Н. Березовчук

Рациональные и спонтанные факторы в работе
над музыкальным решением фильма
(*творческое содружество кинорежиссера
и композитора:
Сергей Овчаров – Игорь Мацевский*)

Larisa Berezovchuk

Rational and spontaneous factors in the work
on musical solution of the film
(*creative community of film director and composer:
Sergey Ovcharov – Igor Matsievsky*)59

II. Теория и анализ звукового решения фильма **II. Theory and analysis of sound solution of the film**

О. Н. Смирнова

Шумы в фильме.

Проблемы понятийно-терминологического
аппарата, или Трудности перевода

Olga Smirnova
Noises in a film: problems of the conceptual
and terminological apparatus96

Л. Н. Березовчук
Миметичность как предпосылка повествовательной
функции шумов в фильме: «план истории»
(на примере фильмов Дж. Сакса «Белый шум»
и «Звуки шума» У. Симонссона, Ю. Нильссона)

Larisa Berezovchuk
Mimeticity as a premise for the narrative function
of noises in film: a «plan of history»
(on the example of films by J. Sachs «White Noise»
and «Sounds Noise» by U. Simonsson and Y. Nilsson)147

Д. В. Бакиров
Принцип контрапунктического использования звука
в кино (на примере сценария «Американская трагедия»
С. М. Эйзенштейна)

Dmitry Bakirov
The principle of contrapunctal use
of sound realized in the script «American Tragedy»
by S. M. Eisenstein216

С. М. Федорова
Историко-культурные аллюзии в музыкальном
решении фильма Дэвида Кроненберга «М. Баттерфляй»

Svetlana Fedorova
Historical and cultural allusions in the musical solution
of David Cronenberg's film «M. Butterfly»241

Н. Г. Кононенко
Звуковой Универсум в фильмах А. Тарковского.
В диалоге с музыкальной традицией

Nataliya Kononenko
Sound Universum in the film of A. Tarkovsky.
In dialogue with the musical tradition278

III. Из истории становления звукового кино
III. From the history of the formation of sound cinema

А. В. Гусев

Смена системы эстетических условностей
во французском кино при переходе из немой эпохи
в звуковую (1928–1933)

Alexey Gusev

A change in the system of aesthetic conventions
in French cinema during the transiting
from a silent era to a sound one (1928–1933)309

С. В. Хлыстунова

Особенности создания sound effects
в игровом зарубежном кинематографе:
от Великого Немого до эпохи цифровых технологий

Svetlana Khlystunova

Features of creation of sound effects
in the foreign films: from the silent cinema
to the epoch of digital technologies340

А. И. Андреев

Проблематика перехода кино к звуку в мысли о кино

Andrey Andreev

The transition to sound as a problem in film criticism373

SUMMARY

НАШИ АВТОРЫ

Звуковое решение фильма как область исследований

(От редактора-составителя)

Сектор кино и телевидения Российского института истории искусств в серии «Вопросы истории и теории кино» предлагает очередной выпуск научных трудов: это коллективная монография «Звуковое решение фильма». Тематика монографии сосредоточена вокруг специфических функций шумов и музыки в образно-содержательной структуре фильма.

В отечественном киноведении к проблемному полю, обозначаемому словосочетанием «звук в кино», обращаются не часто. Даже на первый – поверхностный – взгляд, причин тому много. Это и требования особой профессиональной компетенции для анализа трех главных составляющих звуковой стороны фильма – речи, музыки и шумов. Это и необходимость хотя бы самых общих, в том числе и технических, представлений о том, как осуществляется работа над звуком в фильме. Это и наличие особой киноведческой установки на «укрупнение», более острое ощущение исследователем связей и взаимозависимостей остальных компонентов художественного единства фильма со звуком в нем.

Следует отметить своеобразный парадокс: в киноведении проблематика, связанная с введением звука в фильм, оказалась чрезвычайно богата, можно сказать, на «глобальные концепции» по поводу темы «звук в кино». Во второй половине XX в. в киномысли различных воззрений на состоявшийся факт введения звука в кино было даже больше, нежели попыток обновить понимание специфики киноизображения или иных компонентов киносинтеза. И при этом, как ни странно, исследователи практически не интересовались, какие закономерности обуславливают выразительные возможности шумов, речи и музыки в конкретных фильмах; как и с какими целями ресурсы звука предпочитали использовать те или иные

кинорежиссеры в своем творчестве, не говоря уже о мастерах звукорежиссуры.

В истории мысли о кино все вопросы, возникающие в связи с введением реального звука в целостность фильма, делятся на три группы. Любопытно, что в зависимости от профессии представители каждой из них размышляют и пишут «о своем».

Первую и немногочисленную группу авторов составляют практики: кинокомпозиторы, режиссеры – звукорежиссеры, еще режиссеры – кинорежиссеры (о работе в студии на озвучивании или о речевых действиях на съемочной площадке актеры почему-то не говорят). По понятным причинам все они не очень склонны к созданию теоретических концепций. В фокусе их интересов оказываются преимущественно *технологии создания и работы над компонентами звукового решения – шумами, музыкой и речью*. И звукорежиссеры, и кинокомпозиторы, в особенности сегодня, в эпоху цифровых технологий, иногда приоткрывают самый сложный по структуре, методам работы и оборудованию производственный процесс подготовки фонограммы к фильму. В практике звукорежиссуры неизбежно сочетается производственный подход с сугубо творческим, потому что звуковое решение фильма всегда формируется индивидуально для каждой картины. Творческие интенции еще более проступают в работе кинокомпозитора, который должен владеть целым спектром приемов, позволяющих достичь искомого синтеза звука с изображением, причем в различные драматургические моменты киноповествования. Но увы, рефлексия звукорежиссеров и кинокомпозиторов в отечественной мысли о кино представлена минимально. А ведь именно она может стать базисом для передачи практического опыта больших мастеров последующим поколениям кинематографистов. Тексты о том, как велась работа над звуковым решением фильма, представляют собой еще и историческую ценность.

Вторая группа исследований создается киноведами, культурологами, философами, антропологами. Она ставит во главу угла *проблему звука в кино как принци-*

пиально теоретическую. Некоторые ученые полагают наиболее продуктивной обобщенную постановку проблемы звука в кино: от понимания самого факта наличия фонограммы в фильме как проявления звукозрительного синтеза до апелляции к мифологии звучащего мира или трактовки звука в картине вообще как еще одной семиотической структуры в полиязыковой системе киноискусства, каковым оно видится с позиций семиотического подхода. Установка на осмысление проблемы «звук в кино» разворачивает киноведение в сторону философии, в частности феноменологии, о чем свидетельствуют труды М. Мерло-Понти, или семиотики культуры. И тогда киноведение неизбежно отходит от задач практического анализа фильма и состояния звуковых компонентов в нем. Вследствие этого на первый план выходит поиск интертекстуальных аллюзий и ассоциаций. Здесь анализ и понимание того, как шумы, речь и музыка вводятся в фильм и каковы их функции в нем, оказываются незначимыми. При этом исследования в данной группе порождают яркие концепции, вызывающие большой резонанс в киноведческом сообществе (труды Рика Олтмена), увлекательные интертекстуальные экзерсисы, впечатляющие эрудицией их авторов (труды М. Ямпольского), и устанавливают широкие поля культурологических ассоциаций, в которых проявляет (точнее, может проявить) себя звуковой элемент фильма (труды Ю. Лотмана, Ю. Цивьяна).

Третья группа исследований тоже немногочисленна – это работы киноведов, посвященные обиходной и заурядной задаче: описать состояние звуковых компонентов в фильме и попытаться понять, как они работают на его художественные идеи, свидетельствуя о мастерстве (или отсутствии такового) его авторов. Здесь не ставятся цели по созданию глобальных теоретических концепций, потому что на первый план выведено изучение шумов, речи и музыки в контексте кинопроизведения. Но теоретический аспект в разработках, нацеленных на изучение конкретных фильмов, также присутствует. Он закономерно возникает при изучении того, как шумы, речь и музыка

включаются в нарративные структуры фильма; как и на каких основаниях они взаимодействуют с изображением, с одной стороны, и с кинодраматургией с другой; как звуковое решение связано с жанровой атрибуцией фильма; каковы предпосылки для формирования акустического (реального) и художественного (условного) звукового пространства фильма и т. д. и т. п. Все это – прозаические для киноведения исследовательские задачи, но при этом чрезвычайно сложные для решения, потому что требуют широкой компетенции у киноведов, взявшихся изучать речь, шумы и музыку в фильме. Как ни странно, о музыкальности фильма или о звуковой атмосфере в нем судить гораздо легче и увлекательнее, нежели пытаться понять состояние речевого компонента в конкретном кинопроизведении или описать структуру музыкального решения.

Вспоминая основную проблематику работ о звуке в кино (первая и третья группы) в отечественном киноведении, нельзя не заметить отсутствие исследований о взаимозависимости, связях звука и изображения. Причем связях не на уровне драматургии (вот персонаж, а вот звучит его музыкальная тема), а о связях глубинных, обусловленных онтологической специфичностью этих важнейших элементов киноискусства – звука и движущегося изображения. «Главное противоречие звукового фильма – а следовательно, и подлинная стартовая площадка для теории звукового фильма – заключается в том, что звук и изображение – явления разного порядка, записанные различными способами, напечатанные на пленке отдельно друг от друга и воспроизводимые с помощью иллюзионистской технологии»¹, – так понимает Рик Олтмен причины, затрудняющие изучение звука в кино. Исследователь видит проблему в том, что звук помогает киноизображению в фильме скрывать, утаивать от зрителя его иллюзионистскую природу, будучи сам фикцией, иллю-

¹ Олтмен Р. Движущиеся губы: кино как чревоуцание // Киноведческие записки. 1992, № 15. С. 181.

зией подлинных речи и шумов, обозначающих движение материальных объектов в реальности.

Любопытно, что проблематика «звук в кино» как область исследований неожиданно обнаруживает причудливый набор фобий, присущих зарубежному кинообществу, киноведам в том числе, поскольку они об этом пишут. Так, оказалось, что некоторых киноведедов скандализирует заложенная в кинозвучке генетическая связь игрового фильма и спектакля, связь, понимаемая – не более и не менее – как родовое проклятие кинематографа. Не менее колоритна неприязнь к речи, потому что она способна указывать на наличие сценария и его роль для формирования драматургических структур в фильме. Неужто и сейчас в сознании кинообщества активна мифология звука, о которой писал М. Ямпольский: «Итак, речь кино – речь животных и прежде всего птиц, речь машин, речь тоннелей и каналов, речь водной стихии и ветра. Асемантическая шумовая стихия мира еще в докинематографической мифологии связана с фотогенической стихией мира»²? Похоже, в труде «О душе нашего времени» Карлу Юнгу действительно в максиме «Уши – врата страха» удалось сформулировать некие общечеловеческие подсознательные психологические установки по отношению к звуку.

Вольно или невольно в киноведении сложилась неоднозначная ситуация: проблема «звук в кино» (с момента введения звука в кино и по сей день) видится учеными разных стран в высшей степени продуктивным проблемным полем для рефлексии о самой природе киноискусства и его онтологических признаках. Подобная позиция к тому же была поддержана бурными изменениями в технологическом обеспечении звуковой стороны фильма и, прежде всего, цифровыми способами порождения звука в кино, его записи и монтажа. А вот работа создателей конкретного фильма над тем, **что** звучит в нем и каковы

² Ямпольский М. Мифология звучащего мира и кинематограф // Киноведческие записки. 1992, № 15. С. 100.

выразительные функции этих звучаний, – это почему-то уходило из поля зрения исследователей.

Причин подобной ситуации наверняка несколько. Укажем наиболее очевидные из них, и все они так или иначе связаны с временной природой шумов, речи и музыки – их репрезентацией в длительности фильма, с одной стороны, и с их вариативностью, раскрытием их выразительных функций в целостности киноповествования с другой.

Первая причина. Главным условием для изучения и понимания звуковых компонентов фильма становится своеобразное аналитическое «вычленение» шумов, речи и музыки из изобразительного и драматургического контекста фильма. То есть умение их слышать. Только тогда проступит для аналитика качественная специфика и выразительная роль звуковых компонентов фильма. А ведь кино, в первую очередь, смотрят... Изобразительная и драматургическая сторона фильма наиболее захватывает внимание и зрителей, и исследователей. Получается, что изучение шумов, музыки и речи, их анализ могут быть начаты только тогда, когда внимание сможет переключиться на них, поскольку остальные компоненты киноповествования уже освоены сознанием зрителя.

Вторая причина. В киносообществе бытует мнение, согласно которому «хорошие», «правильно» созданные звуковые компоненты фильма «не замечаются» зрителями. То есть они слухом фиксируются (хотя иногда, в особенности шумы, и не фиксируются), но внимание на них не заостряется, и лишь тогда музыка, шумы и речь могут стать стимулами для возбуждения эмоциональных реакций публики. Действительно, диалог или закадровый голос мы воспринимаем, прежде всего, в контексте драматургии фильма, преимущественно как литературный элемент киносинтеза. При этом мало кто сознательно стремился речь персонажей фильма слушать как акустический феномен в его громкостных, темповых, звуковысотных и тембровых характеристиках, не обращая внимания на ее содержательно-смысловую сторону. О шумах

и звуковых эффектах в этом плане можно даже не вспоминать, если учитывать современные требования, предъявляемые к звукорежиссуре, – и акустически-технологические, и, собственно, образные, позволяющие звуку в фильме работать на киноповествование и эмоционально воздействовать на зрителя. Значит, киноведу-аналитику нужны специальные просмотры, чтобы теперь уже только вслушиваться в фильм.

Причина третья. Это необходимость специфических компетенций у киноведа, решившего посвятить себя изучению звуковых компонентов фильма. В зависимости от интересов исследователя они будут различными. Так, для того чтобы анализировать речь в фильме как звуковой феномен, необходима ориентация в фонологической проблематике. Для изучения музыки, звучащей в картине, с точки зрения ее структурно-композиционных и выразительных ресурсов, практически безграничных, необходимо обращение к музыковедческим исследованиям. Когда же интерес вызывают шумы, тогда гуманитарно-киноведа не нужно бояться сложнейшего технологического базиса звукорежиссуры, связанного сегодня с цифровыми технологиями, но опирающегося по-прежнему на природу звука как физико-акустического явления.

Все перечисленное – не завышенные требования, предъявляемые к отечественному киноведению в свете возникшего интереса к звуковым компонентам фильма. Очевидно, пришло время осознать принципиальную разницу между тривиальным «слышу в фильме» рядового кинозрителя и научным изучением того, что в этом фильме звучит. Авторский коллектив данного научного труда считает, что проблемное поле, связанное с исследованиями состояния шумов, музыки и речи и их выразительных функций в конкретных фильмах, а также эволюции звуковых компонентов фильма в истории киноискусства, следует именовать *«звуковым решением фильма»*. Его изучение представляет собой, по сути, новую область в науке о кино.

Предлагаемая вниманию киноведческого сообщества коллективная монография «Звуковое решение фильма» посвящена вполне конкретным вопросам, которые возникают при изучении функционирования звуковых компонентов в целостности конкретного кинопроизведения. Тем самым и редактор-составитель, и авторы акцентируют внимание на прикладном характере своего видения проблемы в ракурсе «делания» фильма звуковым или создания в нем музыки, шумов и речи с последующим их осмыслением в контексте художественного единства фильма и его образной системы.

Коллективная монография «Звуковое решение фильма» состоит из трех разделов.

В первом разделе **«Практика создания звукового решения фильма»** представлены два материала. Это интервью И. В. Евтеевой с выдающимся мастером звукорежиссуры Владимиром Персовым, в котором он делится своим опытом работы над фильмами. Расшифровка аудиозаписи аналитического мастер-класса, который проводила Л. Н. Березовчук с творческим содружеством режиссера и композитора – Сергея Овчарова и Игоря Мациевского, показывает, на каких эстетических основаниях складываются подобные тандемы в практике работы над фильмом. Характерно, что в обеих публикациях проступает остро индивидуальное понимание задач, которые решают в своей профессиональной деятельности три художника – звукорежиссер, режиссер и кинокомпозитор. Все трое с явной неохотой говорят о нормативных и структурообразующих аспектах работы над звуковым решением конкретных фильмов (которые очевидно наличествуют), предпочитая вести речь о сугубо творческих – образных или концептуальных – ее сторонах. И в этом заключена специфика творческого сознания любого художника.

Во втором разделе **«Теория и анализ звукового решения фильма»** осмысляются как наиболее острые теоретические проблемы, возникающие при работе над звуком в современном кинематографе, так и задачи, которые режиссеры возлагают на шумы и музыку в конкретном

кинопроизведении. Одним из наиболее актуальных исследований в коллективной монографии является статья О. Н. Смирновой «Шумы в фильме, или Трудности перевода (проблемы понятийно-терминологического аппарата)». Автор дезавуирует болезненную ситуацию, сложившуюся к сегодняшнему дню в среде отечественных кинематографистов, когда звукорежиссеры, кинорежиссеры и киноведы при создании и осмыслении звукового решения практически не понимают друг друга, так как у каждой из этих групп свой язык описания того, что в фильме звучит. (Подобное положение вещей, которое не может скрыть даже редаKTура, проступает в публикациях первого раздела издания.) Эта ситуация особенно обострилась после внедрения в отечественное кинопроизводство технологий создания, записи и воспроизведения звука, разработанных в Голливуде. О. Н. Смирнова объясняет существующие между звукорежиссерами, кинорежиссерами и киноведами «трудности перевода» несовпадением целеполагания в деятельности этих трех профессиональных сообществ. Особой значимостью для киноведения обладает систематизация понятийно-терминологического аппарата, который используется звукорежиссерами, кинорежиссерами и киноведами при работе над шумами в фильме и их осмыслении.

Л. Н. Березовчук в сравнительном анализе двух фильмов, посвященных в содержательном плане шумам, показывает, как в киноповествовании режиссеры, в зависимости от жанра фильма и своих эстетических предпочтений, по-разному работают с шумами. В центре внимания оказываются такие основополагающие характеристики любых звучаний в фильме, как предметное содержание шумов и особенности акустического пространства, в котором они распространяются, а также их миметическая функция в кинонарративе, на основании которой они взаимодействуют с изображением.

Д. В. Бакиров рассматривает нереализованный сценарий С. М. Эйзенштейна «Американская трагедия» по роману Теодора Драйзера как уникальный феномен

прогнозируемого режиссером звукового решения фильма. Исследование текста сценария показывает, насколько творчески оригинальным и далеко опередившим свое время было художественное мышление великого кинорежиссера.

С. М. Федорова пытается с позиций интертекстуального подхода проанализировать историко-культурные аллюзии в фильме Д. Кроненберга «М. Баттерфляй», возникающие в связи с характером закадровой музыки и с различными оперными традициями – национальной китайской и музыкальным театром веризма с маэстро Джакомо Пуччини во главе. Устанавливается, что работа режиссера над музыкальным решением в фильме позволяет концептуализировать и раскрыть подлинный смысл событий, происходящих по действию.

Н. Г. Кононенко интересуется мифотворческий потенциал, которым обладает музыка в фильмах А. Тарковского. Автор не только раскрывает сугубо этнокультурную или историческую семантику звучащего в фильмах музыкального материала, как авторского, так и цитируемого, но и показывает тяготение режиссера к использованию в своих кинопроизведениях сакральных и метафизических аспектов музыкальных звучаний.

Все авторы этого раздела ставят перед собой практически одну задачу: понять, какова выразительная роль шумовых и музыкальных приемов в раскрытии художественных идей режиссера-автора.

Третий раздел – **«Из истории становления звукового кино»**. Первые две из них в полной мере можно отнести к истории кино. В статье А. В. Гусева изучаются предпосылки – экономические, эстетические, внутрикорпоративные – перехода от немого кино к звуковому во Франции. С. В. Хлыстунова предлагает вниманию читателей очерк, посвященный истории формирования шумов как компонента звукового решения фильма в зарубежном кино. Завершающая коллективный труд развернутая работа А. И. Андреева – несколько иная по направленности: ее можно обозначить как «история киномысли». Это ис-

следование со всей наглядностью показывает, какая познавательная и методологическая дистанция разделяет традиционную для киноведения область исследования «звук в кино» от заявляемой и разрабатываемой в настоящем издании проблематики «звуковое решение фильма». Автор в исторической последовательности представляет наиболее значимые концепции, осмыслявшие введение звука в кино и его взаимодействие не только с важнейшими элементами фильма – киноизображением и драматургией, но также и с историко-контекстуальными факторами, порождавшими специфические стили в «мысли о кино» и актуальные тенденции проблематизации этого вида искусства.

Редколлегия и авторы надеются, что настоящее издание сыграет свою скромную роль в преодолении лакуны в отечественном киноведении, каковой является проблематика, связанная со звуковым решением фильма.

Л. Н. Березовчук

I. Практика создания звукового решения фильма

I. The practice of creation sound solution of film



В. Персов и И. Евтеева на перезаписи фильма «Арвентур»
Фото Х. Кудряшова

Конец ознакомительного фрагмента.

Приобрести книгу можно

в интернет-магазине

«Электронный универс»

e-Univers.ru