

УДК 77.0

КЛАССИЧЕСКАЯ ТЕОРИЯ ЗВУКА

Рябинина-Цой Марина Вадимовна

магистрант

Казахская национальная академия искусств им. Т.К. Жургенова
Алматы (Казахстан)

author@apriori-journal.ru

Аннотация. Статья рассматривает основных теоретиков раннего (классического) периода звукового кино, их основные идеи в порядке эволюции.

Ключевые слова: история киноискусства; теория звукорежиссуры; режиссура; звукорежиссура; история звукорежиссуры; асинхронность; контрапункт; немой кинематограф; говорящий кинематограф; звуковой кинематограф.

CLASSICAL FILM SOUND THEORY

Ryabinina-Tsoi Marina Vadimovna

undergraduate

T.K. Zhurgenov Kazakh national academy of arts, Almaty (Kazakhstan)

Abstract. The article considers the main theoreticians of the early (classical) period of sound film, their basic ideas in order of evolution.

Key words: history of cinema; sound producing; directing; sound engineering; asynchronism; counterpoint; talking cinema; sound cinema.

Классическая теория звука, как и классическая теория в общем, определена спецификой кинематографа – а точнее, той сутью, которая отличает кино от литературы, театра, различных пластических искусств. Для теоретиков немое кино эта эссенция находится в изображении. Добавление звука – или в частности речи, диалогов, языка – подчеркнуло важнейшие проблемы для известнейших деятелей «чистого» кино. Источник выразительности кинематографа определялся лишь визуальной, беззвучной последовательностью изображений, создающих уникальный язык. Присутствие звука угрожало диктатуре зрительных образов, которая существовала уже более 30 лет.

Вопреки распространенному мнению, лишь некоторые оппоненты звука рассматривали его в целом. Только речь в кадре насторожила режиссеров; звуковые эффекты и музыка быстро были приняты даже Чаплином – как способ расширить натуральность и выразительность изображения.

Разнообразные стратегии, принятые по отношению к диалогам в этот период, отражают ранние попытки предотвратить, отвлечь, либо отказаться от речи в экранном искусстве. Советские теоретики выдвигали контрапунктное исследование звука – позицию, которую быстро переняли Британцы. В то же время, Франция независимо разработала схожие приемы, включающие асинхронность звука и изображения.

Эйзенштейн, Пудовкин, Александров

В августе 1928 года, советские режиссеры С.М. Эйзенштейн, В.И. Пудовкин и Г.В. Александров опубликовали заявку звуковых кинофильмов в журнале «Ленинград». Этот подход к звуку сложно назвать показательным для всех советских режиссеров – Дзига Вертов, например, как указывала Люси Фишер в ее эссе «Энтузиазм», никогда не использовал чистый контрапункт изображения и звука. Манифест, на деле, раскрывает уникальные суждения Эйзенштейна – особенно по поводу «нейтрализации». Согласно этому взгляду, фотография объекта нейтрализует его, отрезая от окружающей реальности, трансформируя

природу в структурный блок материала (или комплексный знак), который монтажер может использовать в своей дальнейшей работе. Совпадение звука и изображения помогает этому процессу восстановить силу и автономность сфотографированному, усиливает независимость его значения и его инертность как части монтажного отрывка. Контрапунктное использование звука предотвращает дальнейшее высвобождение мира через звук и изображение; оно позволяет функционировать им на уровне нейтральных фрагментов материального, потенциал которого высвобождается с помощью монтажа. Заявка не считает «говорящие» фильмы натуралистичными – а речь, по ее использованию, эстетической.

Пудовкин

Пудовкин, хоть он и был соавтором заявки, имел несколько другое мнение в отношении звука относительно Эйзенштейна. В своих теоретических работах 1929 года он рассматривает асинхронный звук как расширение выразительных возможностей – а не как нейтрализацию изображения. Звук раскрывает сложности, скрытые ранее за изображением. Результат – «более точное отражение природы – а не искусственное ее копирование».

Для Пудовкина звуковое кино напоминает человеческое восприятие; оно не дублирует события – а воссоздает аффекты в той мере, в которой мы их воспринимаем. Наше восприятие фокусируется сначала на одном, затем на другом. Когда мы видим объект, мы не слышим его так же отчетливо – и наоборот. Контрапунктное использование изображения и звука позволяет режиссеру подчеркнуть путь восприятия персонажа или зрителя.

Таким образом, пока Эйзенштейн теоретически рассматривает звук только как элемент диалектики, Пудовкин открывает ассоциативный подход к изображению и звуку.

Клер

Как яркий защитник «чистого кино», режиссер Рене Клер долгое время сопротивлялся звуку. Он оставался без действия до 1930 года, когда его фильм «*Sous les toits de Paris*» вышел на экраны. В это время он посетил Лондон и просмотрел ранние звуковые фильмы – и затем написал о своих впечатлениях в серии писем домой. Клер активно осуждал «говорящие» фильмы – равно как и восхвалял приход звукового кинематографа, который в ряде успешных картин – «*A nous liberte*» (1932), «*Le Million*» (1931) позволил ему в полной мере использовать механизм ассоциативной изобразительности, который он успел отточить в своих беззвучных работах.

Клер видел, что асинхронное использование звука позволяет открыть новые методы кинематографической экспрессии. Через внимательный отбор и организацию звука режиссеры могут освободить кинематограф от словесной театральности и вновь восстановить поэтическую энергию, оживившую немой кинематограф.

Райт и Браун

Отчасти под влиянием публикации «Технологии фильма» Пудовкина 1929 года, которая была переведена на английский язык Айвоном Монтегю, Британские режиссеры и критики активно обсуждали новую роль звука в кинематографе и теории его асинхронизма. В их работе 1934 года «Диалоги о звуке» Бейзил Райт, режиссер «*Song of Ceylon*» и один из ведущих режиссеров в «GPO Film Unit» Джона Гриерсона – а также Вивьен Браун, критик-современник – отделили звуковые фильмы от говорящих, заснятых театральных постановок. Не считая контрапункт единственным механизмом, подходящим звуковой эстетике (и одновременно не предлагая ничего нового), они призывали к более общей оркестровке звуков, сопровождающих изображение.

Кавальканти

Коллега Райта по GPO, режиссер, рожденный в Бразилии – Альберто Кавальканти также оказал значительное влияние на подход к звуку в Британской документалистике тридцатых. Как можно увидеть в его сочинении 1939 года о «речи, музыке и шуме» в «Sound in Films», и Британских фильмах которые он режиссировал – как «Pett and Pott» (1934), «Coalface» (1936), Кавальканти защищал ненатуралистичное использование звука.

Кавальканти выстроил свою защиту асинхронного звука на разнице природы изображения и звука – особенно в документалистике. Изображения позволяют нам показать буквальные утверждения, в то время как звуки представляют нашему вниманию лишь предположения. Фильм, по мнению Кавальканти, совершенно не обязан содержать лишь объективную реальность. Как и Пудовкин, он считает, что звук должен позволить кинематографу достичь более детального отражения реальности – в частности, эмоциональной. Асинхронное использование звука, как Кавальканти демонстрирует с помощью исторически достоверных аргументов, позволяет звуковому кинематографу осознать аффективный потенциал, которого у него кинематографа не было. Через предположения и ассоциации мы можем напрямую обращаться к чувственному восприятию зрителей.

Арнхейм

Наиболее сокрушительный удар по «говорящим» фильмам нанес Рудольф Арнхейм в своем сочинении 1938 года «Новый Лаокоон: Артистические композиции в говорящих фильмах». В своем эссе Арнхейм, отвечая всем, кто считал фильм отражением реальности и не формой искусства, отмечал аспекты кинематографа, которые ограничивают его репродуктивный потенциал. Он также обращал внимание на кинематограф как форму искусства. Добавление звука, которое сокращало разрыв между кинематографом и реальностью, угрожало артистическому

статусу кинематографа – и потому получило сильную критику со стороны Арнхейма.

Развив эту мысль и называя говорящие фильмы «Новым Лаокооном», Арнхейм заходит даже дальше, утверждая, что звуковой кинематограф – это не только шаг назад, но и направление киноискусства, в котором эстетика невозможна. Арнхейм моделирует свои аргументы, основываясь на работе Лессинга – который в своем «Лаокооне» исследует композиционные формы (например, как скульптурная композиция может основываться на поэзии). Он говорит о том, что каждая форма создается спецификой носителя, и она же определяет ее средства художественной выразительности.

Арнхейм утверждает, что во всех композиционных формах один носитель искусства должен превосходить другой. В театре, который объединяет речь с визуальным представлением, слова доминируют: текст является идейным источником и вдохновением действия. В кинематографе же (который также объединяет речь со спектаклем) – чтобы отделить его от всех форм театральных представлений – должно доминировать изображение.

И если композитный статус для театра является приемлемым для Арнхейма, для кинематографа он считает его невозможным. Голос изображения, который присутствует всегда, конфликтует с тем, что дается нам в звуковом сопровождении. Для Арнхейма первенство изображения в кинематографе безусловно – и оно не оставляет места для чего-либо другого. Речь либо отстраняет, либо утяжеляет действие, мешая настоящему слиянию и не позволяет создать эстетическую достоверность звукового кинематографа.

В своем эссе «Новый Лаокоон» Арнхейм говорит о том, что добавление диалога ничего не добавляет у уже совершенной и отточенной экспрессивности движущихся изображений. Звук, более того, сокращает силу изображения передавать информацию из-за привелегии человеческой ре-

чи над объективностью мира. Отвергая техники асинхронизма, которые делают звук и изображение отдельными и в то же время равными, Арнхейм, объявляя себя против Эйзенштейна и других энтузиастов несинхронного звука, призывает к возвращению в золотой век изображения.

Балаш

Болгарский теоретик Бела Балаш, автор либретто к опере Белы Бартока «Замок Синей бороды» 1911 года и со-сценарист для «Оперы трех пенни» Пабста 1931 года, а также «Синего света» 1932 года Лени Рифеншталь, настаивает на переходе к звуку как к закономерной эволюции, считая ошибочным то, что так долго звуковой кинематограф не осознавал свой потенциал.

В его реакции на прогресс Балаш остается парадоксальной фигурой. Являясь Марксистом, он все же относится с долей скептицизма к современным технологиям, считая их угрозой для человеческой сути людей. Он считает развитие печатной прессы виновником потери способности читать лица у людей. Иронично – но кинематограф вернул эту способность, вновь обучая нас нашим чувствам для того, чтобы мы начали воспринимать визуальный мир. Провозглашая кинематограф как бессловесный язык, Балаш видит в появлении звука вторую Вавилонскую башню, которая значительно ограничивает универсальность кинематографии. Язык сам по себе для него всегда менее экспрессивен, чем невербальные жесты, сопровождающие речь – наряду с физиогномикой лица, являющейся частью визуального языка кинематографа.

В своем труде «Теория фильма» 1945 года Балаш описывает разочарование от того, как звук не способен производить высокоразвитые формы новых тем. Для Балаша потенциал звука лежит в его способности восстанавливать некоторые потерянные чувства и ощущения, как звуки объектов на природе, звуки определенных пространств, – даже звуки тишины – которые могут быть услышаны лишь в контексте других звуков. Более того, звук обладает способностью восстанавливать наш

контакт с реальным миром – мы слышим сами звуки, а не их имитацию или подражание им. Балаш видит роль звукового сопровождения в организации звуков в новый язык, который расшифрует шум вокруг нас и даст речь вещам. В то же время, Балаш акцентирует пространственные качества звука «Любой звук приобретает характер того пространства, в котором он раздается. Записанный в подвале звук остается звуком подвала и тогда, когда он перенесен в фильм», который по своей сути не дает ему быть изолированным – сохраняя тембр и акустику определенного пространства, в котором проводилась звукозапись.

Крокауэр

Как и Балаш, теоретик Зигфрид Крокауэр также подозрителен к продуктам современной науки, которая вмещивается между нами и нашим окружением – что в определенной степени угрожает самому нашему существованию. Для обоих теоретиков, мы пришли к пониманию мира через его концептуализацию – вместе с тем потеряв с ним связь. Крокауэр видит кинематограф как возмещение физической реальности, как окно в визуальное – недоступное нам до кинематографа.

Язык, концептуализированная форма, является системой знаков, которая – по некоторым мнениям – покрывает физическую реальность в обоих чувствах мира, вместе с тем отрывает нас от них. Приверженец и синхронного и несинхронного звука, Крокауэр способствует стилю, в котором звуковой стиль использует диалоги кинематографично. Это означает, что содержание самой речи, к которой она нас отсылает, должен не выделяться и иррациональные, материальные качества речи должны подчеркиваться.

Этим он вдохновляет Чаплина и братьев Маркс, он получает признание за известный «Gettysburg adress» – сцену в «Ruggles of Red Gap» 1935 года, в которой значение речи уступает важности того, что слуга-англичанин знает текст своим сердцем. Лишенная концептуального зна-

чения, речь становится эквивалентом эффектам и музыке, она способна восстановить выразительную чистоту невербальной экспрессии.

Эпштейн

В сопровождающих фильм «La Tempestaire» 1947 года записках режиссер Жан Эпштейн, бывший член сообщества Французских импрессионистов-кинематографистов, как и все в этом обществе, выступал как адвокат чистого кинематографа. Но он также выделял невербальные аспекты звука. Менее заинтересованный в речи и более – в звуках природы и объектов, Эпштейн – через замедленные съемки – сокращает звуки до их сути, и, открыв их общий знаменатель, позволяет им звучать наравне. Он стирает иерархию звуков, в которой речь обладала более ярким голосом – иерархию, о которой ранее уже говорил Арнхейм.

Что связывает всех классиков теории звука – не их принятие или непринятие звука; не совершенствование определенных звуковых стилей (например, асинхронизм) – а их подход к речи, которую они рассматривают с враждебностью. Например, как Кристиан Метц предположил в «The Cinema -- Language or Language System?», что присутствие вербальной речи угрожает отнесению кинематографа к определенному виду языка.

Современные теоретики рассматривают речь без предвзятости своих предшественников как часть целостного звукового решения. Можно сказать, что если классическая теория осознает и принимает звуковой кинематограф – современная вновь открывает речь и включает её в наше восприятие целостной звуковой картины.

Список использованных источников

1. Эйзенштейн С., Пудовкин В., Александров Г. Будущее звукового фильма: Заявка // Жизнь искусства. 1928. № 32.
2. Pudovkin V. «Selected Essays» Seagull. London, N.Y., Calcutta, 2006.
3. Пудовкин В.И. Асинхронизм как принцип звуковой фильма // Film Sound, Theory and Practice. Columbia University press, 1985. С. 87-91.
4. Клер Р. Искусство звука // Сеанс. № 37/38. Источники невозможного // Flashback. Великая депрессия.
5. Wright B. Braun V. Manifesto: Dialogue on Sound // Film Sound, Theory and Practice. Columbia University press, 1985. С. 96-97.
6. Cavalcanti A. Sound in Films // Films, 1. 1939. № 1. November. P. 25-39.
7. Arnheim R. A New Laokoon: Artistic Composites and the Talking Film // Film as Art. 1938. P. 199-230.
8. Балаш Б. Кино: Становление и сущность нового искусства. М.: Прогресс, 1968. 328 с.
9. Кракауэр З. Природа фильма. Реабилитация физической реальности. М., Искусство. 1974.
10. Epstein J. Sound in Slow Motion // Bachmann / ed. J. Epstein. 1897-1953 // Cinemages. № 2. P. 44.
11. Weis E., Belton J. Film Sound: Theory and Practice. Columbia University press, 1985.