

Геннар Мохсин

Університет Гасана II, Касабланка, Марокко

ЗВУК ЯК ЕЛЕМЕНТ КІНЕМАТОГРАФІЧНОГО СИНТЕЗУ

Guennar Mohsine

University of Hassan II, Casablanca, Marocco

SOUND AS AN ELEMENT OF CINEMATOGRAPHIC SYNTHESIS

The sound is an influential means of the aesthetic influence, and the present article examines the artistic usage of the sound in cinema. The work accentuates its attention on the fact that the sound is one of the most important elements of the cinematographic synthesis. From the very beginning, the cinema is linked with the music. This is a multifaceted relationship – it takes into account the structural and rhythmical similarity of the musical and cinematographic pieces.

In the silent cinema, special attention was given to the visuals, through which the artist tried to transmit the sound. The arrival of the sound brought certain crisis, but the cinema learned how to use the sound in a best practical and rational way.

In the same time, the sound revolution in the cinema would have been impossible without the technological changes. Therefore, the technological innovations are largely the ones which make the synthesis, which is the basis of cinema as an art, possible.

Keywords: cinema, dramaturgy, sound, synthesis, music, sound cinema, silent film.

Те, що кінематограф є мистецтвом синтетичним нині виступає незаперечною аксіомою. Екранне мистецтво об'єднало в собі властивості і якості як часових, так і просторових мистецтв. Важливим є, що кіно разом з тим виступає як перше технологічне мистецтво. Звісно, різноманітні технології входили і до процесу творення традиційних мистецтв, як образотворчих, так і музики і літератури. Але в їх випадку, можна сказати, вони несли допоміжні функції. Без широкого використання технологій не уявляється і театральне мистецтво але і тут можна максимально мінімізувати рішення, коли весь акцент робиться на акторській грі без будь-яких декорацій або постановочних ефектів.

Кінематограф у принципі не може існувати поза технологіями, хіба що у формі парадокса, як от знамениті етюди без плівки, школи Кулешова. Втім ці тренінги були зумовлені сумною необхідністю, труднощами пореволюційного періоду: відсутність плівки, брак освітлення, застаріла апаратура. Кінематограф можливий лише за наявності певних технологічних умов. Це і робить стосунки екранного мистецтва і технологічних пристосувань унікальними в історії культури. Саме виникнення кіно базувалось на певних засадах, які включали в себе науково-технічний, соціально-економічний і естетичний базис. Явище персистенції (здатність людського ока запам'ятовувати послідовність зображень, пояснюється інерцією людського бачення) було відомо ще в стародавні часи і описано в філософській поемі Лукреція Кара «Про природу речей». Протягом віків на цьому ефекті засновувалась дія нехитрих іграшок, коли створювалась ілюзія руху завдяки зображенню послідовних фаз нерухомих предметів. Та повноцінне відтворення рухомого зображення стало можливим лише в епоху інтенсивного розвитку різноманітних технологій – в добу індустріалізації. Саме тоді виник запит на мистецтво, яке точно задовольняло потреби найширшої аудиторії, яка складалась завдяки інтенсивному розвитку міст і активної концентрації населення.

В плані суто естетичному кінець XIX століття позначено спрямуванням традиційних мистецтв до синтезу. Поезія все більш тяжіє до музики, проза сповнюється розлогими описами світу предметів і речей. В музиці настійливо проглядаються імпресіоністичні тенденції, в живописі все на явніше проявляється бажання передати рух світла і тіні, контури малюнка витісняються плямами. І все ж, об'єднати в собі якості традиційних мистецтв виявилось здатним нове технологічне мистецтво – кінематограф.

Бо тут – в кіно – вперше досягнуто дійсно синтетичне мистецтво – мистецтво органічного синтезу в самій своїй сутності, а не у вигляді певної співприсутності суміжно зведених але в собі самостійних мистецтв¹.

Митці різних професій працюючи над фільмом, в своїй роботі приходять до іншої якості, їх зусилля спрямовані на створення принципово нового твору, що належить вже іншому виду мистецтва. Жодне з традиційних видів мистецтв не було наділене такими можливостями для відтворення реальності, як кіно. Одне з основних обмежень театрального дійства є абсолютна реальність актора, що знаходиться в умовній ситуації сценічних декорацій. Реальність сценічного часу і умовність сценічного простору теж не створюють органічної єдності. В кінематографі, в просторі кадру знімаються ці протиріччя між різними його елементами, які співмірні, вони наче приведені до спільного знаменника. Це і дає можливість говорити про оригінальність синтезу, що і зауважує Ейзенштейн.

Та можливість існування цієї єдності частин і цілого, рухомість зображення можливо лише завдяки технічним пристосуванням, наявності плівки, камери, необхідного освітлення, яке дозволить якісне експонування.

Від початку існування кінематографу, перш за все як атракціонна, йшлося про «рухома фотографію», тобто про візуальний ряд. Та є свідчення відомих істориків кіно, перш за все Жоржа Садуля, що кіно народилося як звукове. Садуль розповідає про сюрприз, що приготували колеги Едісона до його повернення з Європи. На невеликому екрані з'явився його помічник У.Діксон і звернувся зі словами привітання. Це скоріш за все кінематографічний міф. По-перше в студії Едісона тоді ще не було екрана, по-друге, іронічно зауважує один з критиків Садуля, великий винахідник тоді вже був абсолютно глухий і все-одно нічого б не почув. Втім можливість поєднання звукозапису, який вже існував на той час, і рухомого зображення цілком реальна. І перше і друге розгортаються і існують в одному часовому просторі, тому їх поєднання цілком реальне. Це б дало можливість відтворити реальність в усій її повноті. Тут знову набирає вирішальної ваги технічна проблема, а саме синхронізація зображення та звуку. Подібні спроби робили і французькі кінематографісти, зокрема Шарль Пате. Особливо цікавими були його намагання записати голоси відомих французьких акторів і поєднати з зображенням. Та йому не вдалося досягти синхронізації.

Перші спроби озвучити кінематограф пов'язані не лише з відтворенням голосів, але й шумів. Тому знову згадаємо Садуля і його опис короткої комедії, де чоловік бажає спати, а його дружина відчинила вікно і слухає музику, яка долинає з нічної вулиці. Надавали реальному звуку значення і українські актори, подружжя Олексієнко, що стояли за екраном, розігрували комедійні сценки. Вони не лише виголошували тексти, але і супроводжували екранні бійки ляпасами, тупотінням, биттям посуду.

Особливе місце в кінематографі від перших років його існування посідала музика, що супроводжувала екранне зображення. В маленьких залах міг звучати грамофон, у великих перед екраном міг розташуватись цілий оркестр. Але найбільш звичним був супровід кіносеансу піаністом – тапером, що імпровізував за інструментом. Показ фільму без супроводу музики був майже неможливим. Природно виникало питання, чому саме музика лишалась чи не одним звуковим компонентом фільму ще до початку звукового періоду? Дослідники вбачали це у спробах заглушити стрекотіння кіноапарату, але навіть, коли його було сховано в будку, музика залишилась. Зігфрід Кракауер досить точно помітив, що в пересічному кінотеатрі музика супроводжувала не стільки сам фільм, а сам кіносеанс.

Ще одна цікава думка Кракауера: «Призначення музики – зняти потребу звуку, а не задовольнити її. Музика утверджує та легалізує мовчання. Вона приковує всі наші почуття до кадрів фільму»². Музика залишається з кінематографом протягом всієї його історії, а сама відмова від музичного супроводу екранної дії сприймається як усвідомлений режисерський прийом.

Аналізуючи естетичні функції музики, Кракауер виділяє цілий ряд сполучень екранного зображення і музичного супроводу. Серед них – «коментуюча музика», що може передавати настрій всього фільму, або окремого епізоду, ілюструє певну тему. Значну увагу дослідник приділяє і контрапунктичному музичному супроводу, який здатний посилити виразність зображення в кадрі.

¹ Ейзенштейн, С. (1968). *Избранные произведения в 6 томах*. Москва: Искусство, 5, 97.

² Кракауэр, З. (1974). *Природа фильма. Реабилитация физической реальности*. Москва: Искусство, 187.

Разом з тим Кракауер застерігає: «Музичний супровід, що має певні драматургічні достоїнства, може разом з тим вступати у протиріччя зі специфікою кіно»¹. Особливе застереження для введення в канву фільму музичних номерів, що не відповідають природі кіно.

Не може не зацікавити ще один аспект взаємодії та взаємовпливів музики та кінематографа. В 20-х роках чимало теоретиків і практиків кіно, особливо авангардистського спрямування, звертали увагу на структурну близькість музичних та кінематографічних творів. В цьому плані цікаві режисера та теоретика кіно Жермен Дюлак. Одна з найцікавіших представниць французького авангарду 20-х років, Дюлак вважала, що кіно повинне орієнтуватись на чисту симфонічну музику. «Чому б кіно не мати власної симфонічної школи (слово «симфонічної» вживається в якості аналогії). Оповідальні та реалістичні фільми можуть використовувати синеграфічну пластику і йти своїм шляхом. Та хай знає публіка, що подібне кіно – просто жанр, але не дійсне кіно, покликане викликати емоції мистецтвом руху форм»².

Створивши кілька класичних імпресіоністичних, серед яких найбільш відома стрічка «Усміхнена мадам Бедє», Дюлак відверто відходить від предметності і три безсюжетні мініатюри «Теми і варіації», «Арабески або синематографічний етюд на тему однієї арабески» і «Платівка 927». У цих опусах режисер демонструє цікаву спробу створити зоровий еквівалент класичним творам Шопена і Дебюсі. Дюлак вдалося в певній мірі реалізувати власні ідеї. «Синематографічний рух, візуальні ритми, що відповідають ритмам музики, що дають загальному ритму його значення і силу, аналогічні в своїй сутності, гармонійній точності, повинні удосконалюватись разом, якщо можна так сказати, зі звичайними емоціями, що видобуваються із самого зображення»³.

В тому ж руслі веде свої роздуми веде свої роздуми і відомий теоретик кіно і музикознавець Еміль Вюйермоз. Він був упевнений, що створюючи фільм, митець керується тими ж законами, що і автор симфонії. «Синеграфісти повинні вміти писати на екранні мелодії для ока, оформленні в правильному русі, з відповідною пунктуацією і в необхідному ритмі»⁴. Вюйермоз не ставить знак рівняння між музикальним ритмом і ритмом в кіно, але разом з тим вказує на очевидні паралелі. Він зауважує, що деякі уривки з «Колеса» Абеля Ганса ритмічно вибудовані за типом симфонічного алєгро, а Девід Гріффіт вносить в усі свої композиції «безпомилковий музикальний інстинкт». Від себе додамо, що Сергій Параджанов та Олександр Довженко теж були у вищій мірі були наділені таким інстинктом. Відомий французький письменник Анрі Барбюс подивившись «Арсенал» Довженко порівняв його ритмічну побудову з музикою Бетховена. Ейзенштейн увійшов у історію кіно не тільки як творець геніальних картин, що дійсно, за своїми ритмічними побудовами дорівнювали класичним музичним творам, але і теоретик, що всебічно осмислив ритмічні структури як власних фільмів, так і стрічок інших митців, зокрема Гріффіта. На сам кінець можна згадати категоричну заяву одного кінокритика і кіно теоретика французького авангарду Леона Муссенака: «Ритм або смерть!».

Зупиняючись на такому аспекті взаємодії та взаємопроникнення мистецтв як кіно і музика варто ще раз наголосити, що кіно як мистецтво синтетичне несе в собі можливість існування в часі, прагнення повноти відтворення світу, включаючи в себе його звучання в усій різноманітності і повноті.

Повертаючись знову до питання технологій, зауважимо, що становлення кіно як мистецтва не тільки завдячує тому чи іншому винаходу, не тільки його наявності але і його відсутності. І це підтверджується історією звуку в кіно. Безрезультатні спроби добитися успішної синхронізації зображення і звуку призвели до активного становлення і розвитку кіно як візуального мистецтва.

Вже зазначалось, що монтажна побудова фільму, його ритми наближали до музичних творів. Гріффіт в «Нетерпимості» творив екранну симфонію, коли втілював свій задум: «Ці чотири оповіді потечуть спочатку подібно до чотирьох потоків, на котрі дивишся з вершини гори. Спочатку ці

¹ Там само.

² Дюлак, Ж. (1988). *Эстетика. Помехи. Интегральная синеграфия. Из истории французской киномысли*. Москва: Искусство, 170.

³ Мартен, М. (1959). *Язык кино*. Москва: Искусство, 167.

⁴ Вюйермоз, Э. (1988). *Музыка изображений. Из истории французской киномысли*. Москва: Искусство, 156.

чотири потоки будуть бігти окремо, плавно і спокійно. Але по мірі того, як вони мчать, вони зближаються все більше і більше, все скоріше і скоріше і, нарешті, в останньому акті вони зливаються в єдину могутню річку схвильованої емоції»¹.

Віддаючи належне великому американському кінематографу Сергій Ейзенштейн у статті «Диккенс, Гриффит и мы», разом з тим зауважував, що режисеру не вдалося досягти «сплаву чотирьох явищ в одне образне узагальнення» через те що занадто метафізичне та абстрактне тлумачення «Нетерпимості» не може привести до «слияния неслиянного», об'єднати історично непослудувані явища.

За Ейзенштейном – вже перші кроки новаторських пошуків в сфері кіномови характеризуються емоційним сплавом в «нову якість». Шлях кіно – це об'єднання зображень в узагальнений образ і пройдено його було в епоху німого кінематографа. Про це свідчать, зокрема, і твори французького авангарда, практику і теоретику якого Жану Епштейну належить вислів: «Крупний план душа кіно». Особливе емоційне навантаження несуть рухоми і крупні плани. Він трактує їх як «драму під мікроскопом», як можливість без допомоги слів розкрити глибини людської психології. Цьому сприяє і подана крупним планом точно знайдена деталь.

Особливого значення набувають екранні образи, де через зображення режисер прагне передати звучання. У «Жовтні» – німому фільмі Ейзенштейна, «Крейсер «Аврора»» стріляє по царському палацу. І глядач бачить на екрані звук і в залі палацу. Тріпочуть кришталеві підвіски люстр. Дійсно, кіномитці прагнули зробити звук видимим. Таких прикладів «Великий німий» може дати чимало. В «Панцирнику Потьомкіну» є монтажне поєднання кількох планів кам'яних скульптур левів. Ми послідовно бачимо: лежачого «царя звірів», ось він присів і скочив на задні лапи. Так за задумом самого Ейзенштейна, вибудовувалась патетична метафора «заревіло каміння». За допомогою зорового образу звуку в «Жовтні» створено іронічну метафору: «В нашому фільмі «Жовтень як врзали в сцену промов меншовиків арфи і балалайки. І арфи ці були не арфами, але образним означенням медоточивих промов меншовицького опортунізму на другому з'їзді Рад в 1917 році. Балалайки були не балалайками, але образом набридливого тринькання цих пустих промов перед блискавицею історичних подій, що наступали. І ставлячи поруч меншовика і арфу, меншовика і балалайку, ми розширювали рамки паралельного монтажу у нову якість, в нову область: із сфери дії в сферу змісту»².

Могутня і довершена система німого кінематографа здавалось би була міцно закрита від вторгнення такого зовсім іншорідного елемента як звук. І перші технологічні прориви, поява першого звукового фільму на студії братів Уорнер призвела до щирого захоплення масового глядача і розчарування з боку видатних майстрів кіно.

«Розмовні фільми? Я вже Вам говорив, що їх ненавиджу! Вони псують найстаровинніше мистецтво у світі – мистецтво пантоміми. Вони руйнують велику красу мовчання.» – наводить категоричну позицію, щодо звуку в кіно, великого Чапліна в своїй книзі «Мова кіно» Марсель Мартен. Далі французький дослідник звертається до більш стриманих роздумів Рене Клера, який вважав, що «перш за все необхідно знайти на екрані дію, котра буде абсолютно зрозумілою на екрані. Слово повинне, мати лише емоційне значення, і тоді кіно залишиться інтернаціональним засобом вираження за допомогою зображень. Мова кожного народу надасть йому тільки музичне забарвлення»³.

Безперечно, найбільш продуктивний і раціональний шлях використання звуку в кіно знаходимо в теоретичних пошуках і практичних рекомендаціях Сергій Ейзенштейна починаючи із знаної «Заявки», свого роду маніфесту, що був підписаний також В. Пудовкіним і Г. Александровим. Висловивши занепокоєння тим, що прихід звуку приведе до повернення на екран примітивної театральності, що звук будуть використовувати як атракціон для розваг невибагливого глядача, автори «Заявки» дають свої рекомендації, як обійти це підводне каміння⁴.

Мабуть чи не найважливішим є ідея звуку в кіно як нового монтажного елемента, а також принципи «звукового контрапункту», що передбачає не ілюстративність, а створення у поєднанні

¹ Эйзенштейн, С. (1968). *Избранные произведения в 6 томах*. Москва: Искусство, 5, 170.

² Там само.

³ Мартен, М. (1959). *Язык кино*. Москва: Искусство, 118.

⁴ Эйзенштейн, С. (1968). *Избранные произведения в 6 томах*. Москва: Искусство, 5, 315.

зображення та звуку нової художньої якості. Одним із варіантів такого поєднання був внутрішній монолог, реалізувати який Ейзенштейн збирався екранізуючи «Американську трагедію» Т. Драйзера під час свого перебування в Голлівуді. Як відомо ці плани митця так і не були втілені в життя. І все ж, коли Ейзенштейн говорив про майбутнє звуку в кіно, він мав на увазі інший кінематограф, який вже б не дорівнював би класичному монтажному 1920-х років.

Серед тих хто обстоював думку неорганічності поєднання зображення і звуку в кіно, а особливо зображення і діалогу, був відомий мистецтвознавець Рудольф Арнхайм. В звуковому кіно вчений вбачав неприродне сполучення різних художніх засобів, вважаючи, що і в наш час лишаються актуальними положення Лессінга викладені у «Лаоконі». Окрім того, Арнхайм вважав, що поява звуку в кіно не є необхідною для існування художнього твору.

Перестороги, що їх викликали і практики і теоретики кіно мали під собою певний ґрунт. Перші звукові фільми, за рідким виключенням являли собою взірці деградації системи кінематографічних виражальних засобів. Класичний структурний монтаж, що його було покладено в основу естетичної системи кіно 1920-х років, його ритмічні побудови не монтувались с діалогами на екрані. Втім помітно, що з 30-х років на перший план виступає внутрішньо кадровий монтаж, глибинна мізансцена, що будується вже за іншими ритмічними принципами. Короткі шматки плівки, «рваний» монтаж змінюється уважним спостереженням камери за дією в кадрі. Взірці внутрішньо кадрового монтажу вже в німому кіно дають нам фільми В.Ф. Мурнау («Остання людина»), Е. Штрогейм («Жадібність»). Андре Базен, аналізуючи глибинну мізансцену у фільмах В. Вайлера, О. Веллса, В. де Сіка бачить в них особливі можливості вибору для глядача на відміну від монтажних фільмів, де переважає режисерський диктат. Звук починає монтуватися із зображенням, не руйнуючи загальної образної системи, даючи можливість кінематографу відтворити реальний світ в усій його повноті.

Продуктивним виглядає спостереження дослідників, які трактують звук, як організаційний елемент кінозображення, бачили в ньому засіб до створення нового виміру в кадрі, акцентуванні його глибини. Цю можливість використовували талановиті режисери навіть на зорі існування звукового кіно, зокрема український кінорежисер Іван Кавалерідзе у фільмах «Прометей» і «Коліївщина». Прагнучі поєднати кіно зі скульптурою, Кавалерідзе вдається до об'ємності екранного зображення. І на цьому шляху він успішно використовував звук. У своїх фільмах Кавалерідзе вдається до «багатомов'я», тобто люди різних національностей розмовляють кожен своєю мовою. Багатомов'я, таким чином виконувало функцію внутрішньо кадрового монтажу¹. Не менш виразним було використання звуку у фільмі «Прометей» в епізоді «битва над Сунжею». Звуки бравурного маршу, що звучать на початку епізоду, затихаючи, неначе пливуть за течією, акцентуючи безкрайній простір кавказького гірського пейзажу.

Подальші пошуки технологічного удосконалення звуку в кінематографі йшли шляхом розширення його об'ємності. Він почав звучати з різних точок і це поглиблювало враження його абсолютної реальності і природності.

Нині важко уявити собі кінотеатр не оснащений системою «Долбі». Свій тріумфальний шлях система розпочала в лабораторії в Лондоні, заснованій в 1965 році Реєм Долбі. В 1968 році лабораторія була перетворена в комерційну фірму. Справжньою революцією стало адаптування звукозапису оптичними засобами на кіноплівку. Затим створюється аналогова багатоканальна система Долбі Стеріо, якою скористались в своїх постановках Дж. Лукас і С. Спілберг.

Система Долбі весь час модернізується і удосконалюється, що дає можливість її використання не лише для атракційних ефектів, як, скажімо, у фільмах Лукаса, але у камерних стрічках, де найменші нюанси звучання поглиблювати драматизм дії, створювати свого роду «крупні плани» звуку по аналогії із зображенням.

Крок за кроком розширюються можливості звуку на екрані як могутнього засобу естетичного впливу. І цьому в значній мірі сприяють новітні технології. Здається символічним, що останні роки зірки кінематографа по червоній доріжці для отримання чергового Оскара йдуть саме до кінотеатру, що носить ім'я Долбі.

¹ Кавалерідзе, І. (2017). *Мемуари. Драматургія. Публіцистика*. Київ: Національний Центр Олександра Довженка.

References:

1. Vjujermoz, Je. (1988). *Muzyka izobrazhenij. Iz istorii francuzskoj kinomysli* [Music of the images. From the history of French cinema though]. Moskow: Iskusstvo. [In Russian].
2. Djulak, Zh. (1988). *Jestetika. Pomehi. Integral'naja sinegrafija. Iz istorii francuzskoj kinomysli* [Aesthetics. Interference. Integral synergy]. Moskow: Iskusstvo. [In Russian].
3. Kavaleridze, I. (2017). *Memuary`. Dramaturgiya. Publicy`sty`ka* [Memoirs. Drama. Publicism]. Kyiv: Nacional'nyj Centr Oleksandra Dovzhenka. [In Ukrainian].
4. Krakaujer, Z. (1974). *Priroda fil'ma. Reabilitacija fizicheskoj real'nosti* [The nature of the film. Rehabilitation of physical reality]. Moskow: Iskusstvo. [In Russian].
5. Marten, M. (1959). *Jazyk kino* [The language of the cinema]. Moskow: Iskusstvo. [In Russian].
6. Jezenshtejn, S. (1968). *Izbrannye proizvedenija v 6 tomah*. [Selected works in 6 volumes] Moskow: Iskusstvo, 5. [In Russian].
7. Jezenshtejn, S. (1968). *Izbrannye proizvedenija v 6 tomah*. [Selected works in 6 volumes] Moskow: Iskusstvo, 2. [In Russian].