

3. *Кормишина, Г. М.* Коммуникационная культура библиотек [Текст] / Г. М. Кормишина, С. Д. Бородина. – М.: Либерей-Бибинформ, 2008. – 128 с.

## **ЗВУК В КИНО**

*К. В. Салеев, выпускник Белорусской государственной академии искусств;*

*В. А. Салеев, доктор философских наук, профессор, главный научный сотрудник Белорусской государственной академии искусств, заслуженный деятель культуры Республики Беларусь*

В реальном мире звук окружает нас со всех сторон. Человеческая речь представляет собой, прежде всего, звуковое общение людей.

И, конечно, особняком стоит проблема музыки как уникального искусства. Музыка представляет собой упорядоченный, специально организованный, специально организованный звук, наделенный, как правило, глубоким эстетическим содержанием и выразительной привлекательностью формы.

Музыка напрямую обращается к чувствам человека, ее воздействие на человека огромно (вспомним, что согласно известному древнегреческому мифу, выдающийся музыкант Орфей благодаря своей блестящей игре практически выводит любимую Эвридику из царства мертвых). Музыка как искусство не только существует в суверенном статусе, она активно помогает в создании художественного образа и другим видам искусства, активно вступает в синтез с ними.

Это, на наш взгляд, особенно наглядно представлено в киноискусстве.

Кино в своем «немом» варианте достигло зрелости, выработало свою эстетику и творческие приемы, введение звука, казалось, рушило всю уже «укомплектованную» художественную систему. Именно поэтому вопрос «Нужен ли звук в кино?», как пишут киноведы в конце 1970-х го-

дов, «...всего лишь несколько десятилетий назад вызывал жестокие споры, которые длились многие годы. Противники «говорящего кино» утверждали, что кино – искусство зрительное, а звук и речь неуместны здесь так же, как и на выставке живописи и скульптуры» [1; 5].

Как известно, среди противников звукового кино был великий Чарли Чаплин, который много лет игнорировал этот новый вид художественного кинематографа. С. Эйзенштейн и Вс. Пудовкин, напротив, приветствовали создание звукового кино – они считали, что появление звука – является «осуществлением давно лелеемой мечты».

Между тем, звуковое кино все укрепляло свои позиции. «Появились все более совершенные технические средства для записи звука и его воспроизведения. Кинотеатры начали приспособляться для демонстрации звуковых фильмов. Звук сначала робко, а затем более уверенно начал входить в ткань кинофильма в качестве нового выразительного средства» [1; 5].

Звуковые кинофильмы постепенно в течение 1930-х годов завоевали внимание и доверие зрителя. Звук придал киноизображению объемность, ощущение достоверности в показе реальности, в которой происходило действие, делая болея ясными поведение и поступки героев.

Звук способен направлять внимание зрителей на конкретный объект, подчеркнуть значимость того или иного события, сформировать особое настроение у зрителей. Французский композитор и музыковед Пьер Шеффер для определения всего мира звуков (включая шумы и музыку) ввел понятие «звуковые объекты». Это определение учитывает и физическую, и материальную природу звука, источник, который его производит, а также его «надматериальную» природу (особенно это касается музыки), которая может выступать основанием для художественного образа (собственно музыки как искусства) или дополнения к художественному образу (как, например, в театре и кино). По теории Пьера Шеффера, каждый звук приобретает значение только и исключительно через восприятие. Такая кон-

цепция прослушивания звука, когда не наблюдается источник его возникновения, называется акустической. Это определение, данное Жеромом Пеньо [2, с. 116], учитывает не момент наблюдения источника звука, но с его появлением режиссер следит за временем, движениями, редактирует, регулирует повторение и ожидание, непрерывность и разрыв, плавность и контраст.

Ныне звук стал необходимостью экранного искусства, его неперменной составляющей. Известный белорусский киновед О. Нечай в своей типологии видов искусства различала их по принципу двухмерности и трехмерности пространства, «...в котором воплощаются их тексты. Двухмерными (в пространственном смысле) являются изобразительные искусства (кроме скульптуры), фотоискусство, киноискусство и телеискусство. Их произведения существуют в ограниченном рамкой или кадром двухмерном пространстве, хотя и могут строиться таким образом, чтобы при восприятии вызвать иллюзию трехмерности» [3, с. 60].

Однако введение звука в кино, на наш взгляд, разрушает двухмерность киноискусства. Об этом пишет известный советский звукорежиссер Р. Казарян: «Немое изображение располагает только двумя измерениями. Звук же вмешивается в реальное пространство кинозала и поскольку последнее действительно трехмерно – звуковой фильм получает возможность оперировать чувственно-осоздаваемой глубиной и протяженностью как внутри, так и вне кадрового пространства, т. е. в конечном счете – психофизически достоверным акустическим контекстом кинорассказа» [4, с. 74].

Показательно, что великие мастера киноискусства пытались расширить пространство кинопроизведения за счет введения звука еще в «Великом немом».

Так, по свидетельству киноведа, «очень много писалось о том, как В. Пудовкин сумел опосредованно передать в немом кино звук через падающие капли воды. Этот очень выразительный прием всецело основан на темпе как изобразительном средстве кино. Через двадцать лет Пудовкин

повторил подобный прием уже в звуковом кино, в фильме “Адмирал Нахимов”. Зритель слышит пульсирующее в быстром темпе сердце умирающего адмирала (звук был несколько усилен), что вызвало ощущение ничтожно малого времени, которое осталось жить Нахимову. В обоих случаях имеет значение не только ритм падающих капель и ритм бьющегося сердца, но и темп» [5, с. 138].

Разумеется, наиболее мощное звуковое оформление фильма достигается при помощи музыки. Однако музыка в кино не может пониматься как просто звуковая иллюстрация. Она, с одной стороны, возмещает необходимость в самом звуке (поскольку общение людей на экране не может происходить в беззвучном пространстве), с другой стороны, она должна сама органично вплестаться в действие фильма, во многом определять ритм и режим движения сюжета кинопроизведения.

В этом плане не второстепенным является факт «фонового» заполнения музыкой звукового пространства фильма (и в связи с этим разнообразного присутствия в современном художественном кинопроизведении саундтреков).

В связи с этим стоит напомнить слова выдающегося теоретика киноискусства: «Назначение музыки – устранить потребность в звуке, а не удовлетворить ее» [6, с. 187].

Музыка не только оживляет фильм, придает ему человеческую глубину, она как бы связывает киноизображение с пространством и реальностью жизни.

Однако в последнее время наиболее актуальной становится проблема проявления в киноискусстве «звукового ландшафта», под которым понимается целостная акустическая среда, присущая той или иной культурной территории; в более узком и точном смысле это понятие трактуется как «экологическая акустика».

Так, анализируя фильмы известного китайского режиссера Цзя Чжанке, исследователь Мо Чжэньи отмечает «...заполнение его фильмов большим количеством окружающих, так называемых “экологических” (фоновых) зву-

ков, таких как радио, свист, звук моторов, высокочастотных динамиков, телевизоров» [7, с. 135].

Киновед цитирует китайского теоретика кино Цай Вэя, который в своей книге «Тенденции в мировой теории кино», утверждает, что «...средства создания китайского звукового пространства являются самой фундаментальной функцией экологической акустики. Это как воспроизводить голос реальной жизни, визуальный образ, чтобы получить сильное чувство настоящего в снимаемой сцене» [7, с. 135].

Эти идеи актуальны и для белорусского экранного искусства.

Оно, разумеется, не может обойтись без того объемного вклада, которое вносит в образную структуру современного фильма звуковой ландшафт, присущий, прежде всего, белорусской национальной культуре.

---

1. Павловская, В. И. Акустика и электроакустическая аппаратура: учеб. пособие / В. И. Павловская, А. Н. Качерович, А. П. Лукьянов. – М.: Искусство, 1977.

2. Peignot, Jérôme. De la musique concrète à l'acousmatique // *Esprit*, No. 280. – Paris: pp. 111–123.

3. Нечай, О. Ф. Ракурсы. О телевизионной коммуникации и эстетике. – М.: Искусство, 1990. – 119 с.

4. Казарян, Р. А. О мнимой самостоятельности изображения // *Киноведческие записки*. – М., 1988. – С. 71–83.

5. Чахирьян, Г. П. Изобразительный мир экрана. – М.: Искусство, 1977. – 256 с.

6. Кракауэр, З. Природа фильма. – М.: Искусство, 1974. – 424 с.

7. Мо Чжэньюй. Проблематика и образное решение фильмов Цзя Чжанке // «Дзяржава і творчая асоба» Матэрыялы IX Рэспубл. навукова-практычнай канферэнцыі. – Минск: БДАМ, 2018. – С. 134–144.