

# ВВЕДЕНИЕ В КИНОИСКУССТВО

## Звук в кино





Книга: Введение в киноискусство

Лекция: Звук в кино

Автор лекции: Гульнара Абикеева

## Фильмы:

«Волшебник страны Оз» – версия  
«Прокол» Брайна де Пальмы  
«Сны» Акиры Куросавы  
«Психо» Альфреда Хичкока

## Основные идеи:

1. Звук, как и любой другой инструмент, предлагает множество возможностей, но создатели кино принимают решение о том, какими из них следует воспользоваться, основываясь на том, как это подходит к общему формату фильма и как это формирует зрительский опыт.
2. В процессе кинопроизводства фильма звуковая дорожка накладывается отдельно от изображения, и ею можно управлять независимо.
3. В нашей памяти хранится, как говорят ученые, более 400 000 отдельных звуков.
4. Мы сильно склонны думать о звуке, как о простом дополнении к реальной основе кино, движущемуся изображению.
5. Слушание открывает возможность того, что советский режиссер Сергей Эйзенштейн назвал «синхронизацией чувств» – создание единого ритма или выразительного качества, объединяющего изображение и звук. Звук создает ощущение невидимого пространства.

От операторской работы и монтажа изображения мы переходим к не менее важной составной части любого фильма – звуку.

Авторы учебника предлагают начать с простого примера – вы планируете сцену, в которой Джим звонит Аманде. Как обычно, вы находитесь перед выбором – показать обоих по очереди, придерживаясь линий диалога, либо можете разделить экран на два и показывать в кадре сразу двоих, чтобы видеть каждого в течение всего диалога. Кстати, второй вариант идеален для изображения реакции и поведения каждого во время диалога.

В качестве альтернативы, вы могли бы держать камеру на одном персонаже, скажем, Джиме, в течение всей сцены. Вместо того, чтобы показать Аманду, вы просто дадите нам услышать ее голос. Показ только Джима ограничил бы нас только его видением, и этот выбор может добавить неопределенности и саспенс. Мы можем услышать, что Аманда соглашается на свидание, но мы не видим, как она это делает, у нас могут возникнуть сомнения относительно ее интереса или мотивов. Находится ли она одна в этот момент в комнате или с кем-то? Как часто бывает, ограниченное повествование может вызвать некоторое любопытство и неизвестность.

Но есть еще один вариант. Предположим, мы не видим и не слышим Аманду. Мы слышим только сторону Джима, прерываемую паузами, когда он слушает Аманду. Наше повествование стало еще более ограниченным: мы знаем меньше, чем знает Джим. Эта опция часто используется для небрежных действий, таких как звонок для заказа такси. Применительно к более значимой сцене это может заставить нас слушать внимательнее и представлять, что происходит на другом конце линии.

## Решения по звуку

В нескольких моментах мы видели, что киноискусство предлагает как ограничения, так и возможности. Как режиссер, вы сталкиваетесь с богатым множеством вариантов, но, в конце концов, вы должны сделать выбор, а каждый выбор имеет свои последствия. Более того, некоторые решения создают каскад дальнейших выборов. Если вы показываете только Джима и держите Аманду за кадром, вам все еще нужно решить, стоит ли давать зрителю возможность послушать ее голос или нет.

Создатели кино должны рассмотреть эти варианты, либо интеллектуально или интуитивно, потому что каждая альтернатива влияет на аудиторию по-разному. Звук, как и любой другой инструмент, предлагает множество возможностей, но создатель кино принимает решение о том, какими из них следует воспользоваться, основываясь на том, как это подходит к общему формату фильма и как это формирует зрительский опыт.

Как мы видели ранее, в процессе кинопроизводства фильма звуковая дорожка накладывается отдельно от изображений, и ею можно управлять независимо. Это делает звук таким же гибким и широким, как и



другие методы. И все же звук, возможно, самый трудный для изучения.

Это не потому, что мы плохо слышим. Еще до нашего рождения мы можем распознавать голоса. Мы отличаем мужские голоса от женских и узнаем голос матери в первую очередь. Как только мы вырастаем, мы существуем в непрерывной звуковой среде. Просто поскольку наше стереоскопическое зрение помогает нам находить детали в визуальном мире, наши уши могут триангулировать местоположение звука, особенно если речь идет о человеческой речи, к которой наши слуховая система очень чувствительна. На нашем пике здоровья мы можем отметить разницу в объеме в диапазоне от триллиона до одного. У нас есть, как говорят нам ученые, более 400 000 отдельных звуков в нашей памяти.

Тем не менее если мы не музыканты или звукорежиссеры, мы научились игнорировать большинство звуков в нашей среде. Наша основная информация о цвете, текстуре, и расположении нашего окружения исходит из вида предмета, а звук часто является просто фоном для нашего визуального внимания. Точно так же с просмотром фильма, в котором зритель воспринимает звуковую дорожку как вторичный фактор. Мы сильно склонны думать о звуке, как о простом дополнении к реальной основе кино, движущемуся изображению.

Эта склонность позволяет звукорежиссерам создавать незаметный мир. На экране мы можем видеть только взволнованное лицо на фоне облачного неба, но мы можем услышать сильный ветер, полицейскую сирену и детский крик. Вдруг мы представляем опасную ситуацию. Малобюджетные фильмы ужасов с неуклюжей игрой и неубедительными спецэффектами могут возбудить аудиторию от воплей, отвратительных щелчков или бульканья. «Звук – самый большой взрывной элемент для всего, что есть в киноиндустрии», – говорит менеджер компании «Скайвокер саунд».

К счастью, любители кино стали более внимательными. «Звездные войны» и другие хиты 1970-х годов познакомили широкую публику с новыми технологиями звукозаписи и воспроизводства звуков. Зрители пришли к тому, что ожидают процессы снижения шума Dolby, расширения частотного и динамического диапазона, а также воспроизведения в четырех и шести дорожках. В начале 1990-х цифровой звук стал рутиной для картин с большим бюджетом, и теперь практически все релизы имеют четкие, плотные звуковые дорожки. «Более старый фильм, такой как «Касабланка», имеет пустой саундтрек по сравнению с тем, что мы делаем сегодня», – замечает главный звуковой редактор Lost in Translation. Сегодняшние романтические комедии так же плотно упакованы звуковыми эффектами, как и боевики двадцать лет назад. Мультиплексные кинотеатры обновили свои звуковые системы, чтобы соответствовать запросам кинематографистов, и популярность DVD побудили потребителей настроить домашние кинотеатры с восхитительным звуком.

Новая чувствительность зрителей к звуку начала проявляться в традиции начинать фильм со звуковой дорожки с диалогом или звуковыми эффектами до появления изображений. Вы можете утверждать, что это устройство служит для успокоения аудитории, чтобы начальная сцена получала должное внимание, но часто звуковая информация медленно втягивает нас в историю. Многие современные фильмы ведут нас на слух. Любители кино никогда так внимательно не слушали диалоги с времен 1920-х годов.

## Сила звука

Звук – это мощный кинематографический инструмент по нескольким причинам. С одной стороны, это отличный смысловой режим. Еще до того, как записанный звук был представлен в 1926 году, немые фильмы сопровождалась оркестром, органом или фортепиано. Как минимум, музыка заполняла тишину и давала зрителю более полный опыт. Что более важно, слушание открывает возможность того, что советский режиссер Сергей Эйзенштейн назвал «синхронизацией чувств» – создание единого ритма или выразительного качества, объединяющего изображение и звук. Звук создает ощущение невидимого пространства.

Сочетание изображения и звука обращает к чему-то довольно глубокому в человеческом сознании. Младенцы спонтанно связывают звуки с тем, что они видят. Для нас, если звук и изображение возникают в одно и то же время, они, как правило, воспринимаются как единое целое событие, а не два. Так же, как наш разум ищет шаблоны в кадре или причинно-следственные структуры в повествовании, мы склонны искать шаблоны, которые соединят движения губ и речь. Сила музыкальной структуры для отображения визуальной структуры очевидна не только в танцах, но и когда поклонники альбома Pink Floyd «Темная сторона Луны» воспроизводят его при просмотре фильма «Волшебник страны Оз». Наш уклон к аудиовизуальному смешиванию управляет как нашей повседневной деятельностью, так и нашим



Книга: Введение в киноискусство

Лекция: Звук в кино

Автор лекции: Гульнара Абикеева

воприятием таких искусств, как музыка, театр и кино.

## Звук формирует наше понимание изображения

Звук часто рассматривается как меньший партнер по сравнению с изображением, но мы должны признать, что он может активно формировать то, как мы его понимаем. В документальной ленте «Письмо из Сибири» (1957) Крис Маркер демонстрирует силу звука, чтобы изменить наше понимание того, что на показывается экране. Трижды Маркер показывает один и тот же материал: кадр автобуса, проезжающего мимо машины по улице города, три кадра рабочих, прокладывающих улицу. Но каждый раз отснятый материал сопровождается совершенно другой звуковой дорожкой. Сравните три версии. Первая утвердительно, вторая резко критична, а третья смешивает похвалу и критику. Аудитория будет по-разному истолковывать одни и те же изображения в зависимости от закадровых комментариев.

Последовательность в фильме «Письмо из Сибири» демонстрирует еще одно преимущество звука. Он может направить наше внимание на изображение. Когда комментатор описывает «кровавые автобусы», мы, скорее всего, посмотрим на автобусы, а не на машину. Брайан Де Пальма использует направляющую функцию звука в своем боевике «Прокол» (1981).

Джек – звукорежиссер на киностудии, снимающей второсортные фильмы ужасов. Однажды, озвучивая очередной фильм, он слышит странные звуки и записывает их. Оказывается, это звук выстрела и пробитой шины автомобиля, попавшего в аварию, в результате которой погиб кандидат в президенты США. У Джека на руках доказательство того, что автокатастрофа не была несчастным случаем, и против него – целая политическая группировка.

Что, если ключевой предмет вообще не в кадре? Предположим, у нас есть кадр человека в комнате. Если мы слышим скрип двери, то полагаем, что кто-то вошел в комнату, и мы, вероятно, ожидаем увидеть этого человека в следующем кадре. Другими словами, простой звук может подтолкнуть нас к формированию ожиданий. Это может быть отложено, как в фильме ужасов; в этом жанре принято предлагать невидимую угрозу, но останавливаться на персонаже, испуганно смотрящем на что-то за кадром.

Кроме того, звук придает новое значение тишине. Тихий проход может создать почти невыносимую напряженность, в то время как резкое молчание в шумном проходе может сотрясать нас. Большинство современных звуковых микшеров выдерживают примерно 30-секундную тишину как раз перед взрывами и другими громкими шумами. Во время битвы между Дамблдором и Волан-де-Мортом в «Гарри Поттере и Ордена Феникса» звуковая команда выдержала короткое молчание между атаками Волан-де-Морта. Контраст сделал удары необыкновенно громкими. Так же, как цветная пленка может переходить все тона до черно-белого, звук может включать в себя все ресурсы тишины.

Еще одно преимущество: у звука есть столько креативных возможностей, сколько при монтаже изображения. Посредством монтажа можно объединить любые кадры, чтобы создать значимую связь, помните «эффект Кулешова»? Точно так же режиссер может смешивать любые звуковые явления в одно целое. С появлением звукового кино бесконечность визуальных возможностей объединилась с бесконечностью акустических событий. «Самый захватывающий момент – это момент, когда я добавляю звук», – говорил великий японский режиссер Акира Куросава.

Удивительный эпизод из фильма Акиры Куросавы «Сны» – эпизод похорон.

## Основы кинозвука

Звук фильма может включать в себя любую смесь речи, музыки и шума. Кинопроизводители делают решения о типах и плотности звуков, а также их свойствах, в том числе громкости и высоте звука.

## Свойства восприятия

Несколько аспектов звука фильма знакомы нам по повседневному опыту. Громкость звуков, которые мы слышим, являются результатом вибрации в воздухе. Амплитуда, или ширина вибраций, производит наше чувство громкости или объема. Кинематографисты постоянно манипулируют громкостью. Снимок оживленной улицы сопровождается шумом уличного движения, но когда два человека встречаются и начинают говорить, громкость уличного движения уменьшается. Разговор между героем с тихим голосом и громким характеризуется как громкостью их разговора, так и тем, о чем они говорят. Большая часть комедии в «Продюсерах» Мела Брукса основана на контрасте между голосами гремющего Макса Белостока



Книга: Введение в киноискусство

Лекция: Звук в кино

Автор лекции: Гульнара Абикеева

и кроткого бухгалтера Лео Блума.

Хотя громкость может быть измерена в точных акустических терминах, для слушателя это относительно. Длительный проигрыш звука высокой амплитуды может звучать не так громко, как более низкий уровень звука после некоторой тишины.

Громкость также связана с восприятием расстояния. При прочих равных условиях чем громче звук, тем ближе мы к нему относимся. Это можно понять на упомянутом выше примере уличного движения: диалог пары, будучи ближе к нам воспринимается громче, а шум уличного движения отходит на задний план. Кроме того, фильм может поразить зрителя, используя резкие и экстремальные сдвиги в громкости (обычно называемая изменениями в динамике), например, когда тихая сцена прерывается очень громким шумом. Изменения громкости могут сочетаться с резким движением камеры, чтобы укрепить наше чувство движения к или от источника шума.

## Высота звука

Частота звуковых колебаний влияет на высоту звука или воспринимаемую насыщенность, или скудность звука. Большинство звуков, как в жизни, так и на фильмах, являются сложными группами разных частот. Высота звука помогает нашему уху разобраться в звуках. Очень низкие звуки предполагают урчание, тогда как очень высокие предполагают звон. Высота звука помогает нам отличать музыку и речь от фонового шума. Режиссер также может использовать высоту звука, чтобы различать объекты. Стук подсказывает, является ли объект полым, но высокие звенящие колокольчики предполагают, что объект является более гладким и твердым.

Высота звука может служить более конкретным целям. Мы уже упоминали эффект прыжка на октаву в песне «Над радугой» в «Волшебнике страны Оз». Когда молодой мальчик пытается говорить глубоким голосом мужчины и терпит неудачу, как в фильме «Моя зеленая долина», шутка основана прежде всего на подаче. Голос Марлен Дитрих с долгой скользящей интонацией заставляет утверждение звучать, как вопрос. В сцене коронации Ивана Грозного, первая часть, придворный певец с глубоким басовым голосом начинает песню хвалы Ивану, и каждая фраза резко возрастает по высоте. Когда Бернард Херрманн получил эффект пронзительного, птичьего визга в «Психо» Хичкока, многие музыканты не могли распознать источник, которым стал проигранная на скрипке необычайно высокая нота.

## Тембр

Гармонические составляющие звука придают ему определенный цветовой или тоновый характер – то, что музыканты называют тембром. Когда мы говорим про чей-то голос, что он носовой или музыкальный, мягкий или низкий, мы имеем в виду тембр. Тембр на самом деле имеет менее фундаментальный акустический параметр, чем амплитуда или частота, но он необходим в описании текстуры или «ощущения» звука. В повседневной жизни определить, знакомый звук или нет, во многом помогает его тембр.

Кинематографисты постоянно полагаются на тембр. Актерский голос – Шона Коннери – грубый, с шотландским акцентом, жалобный скрежет Тома Уэйтса становится отличительным благодаря тембру. В мультфильме «Красавица и чудовище» голос Робби Бенсона был смешан со звуками тигра и льва, чтобы усилить звериную сторону Чудовища. Тембр, наряду со звуком, отличает музыкальные инструменты друг от друга, и часто усиливает эмоции, как когда знойная саксофонная музыка появляется во время сцены соблазна. Более тонко, в вводной части фильма Рубена Мамуляна «Люби меня сегодня» (1932) люди, начинающие день на улице, передают музыкальный ритм от объекта к объекту – метла, колотушка для ковра – из очень разных тембров объектов. При подготовке звуковой дорожки для фильма «Свидетель» Питера Уиера монтажеры использовали звуки, записанные двадцать или более лет назад для того, чтобы современный тембр старых записей ассоциировался с деревенским уединением общины амишей.

Громкость, высота и тембр определяют общую звуковую текстуру фильма. Например, эти качества позволяют нам распознавать голоса разных персонажей. Джон Уэйн и Джеймс Стюарт оба говорят медленно, но голос Уэйна более глубокий и грубый, чем жуткий натяжной голос Стюарта. В «Волшебнике страны Оз» несоответствие между публичным имиджем Волшебника и старым шарлатаном, который его олицетворяет, отмечен гулким басом и более высоким, мягким, дрожащим голосом старика.

Эти основные качества звука также могут формировать наш опыт восприятия фильма в целом. «Гражданин Кейн», например, предлагает широкий спектр звуковых манипуляций. Эхо камеры меняет тембр и громкость. Мотив формируется неспособностью жены Кейна – Сьюзен – исполнить песню правильно.



Книга: Введение в киноискусство

Лекция: Звук в кино

Автор лекции: Гульнара Абикеева

---

Кроме того, в «Гражданине Кейне» сюжет смены между временами и местами продолжает звуковую нить и меняет базовую акустику. Кадр аплодирующего Кейна растворяется в кадре аплодирующей толпы (сдвиг громкости и тембра). Кадр с Лиландом, начинающим предложение на улице, сменяется кадром с Кейном, заканчивающим данное предложение в аудитории, когда его голос усиливается громкоговорителями (изменение громкости, тембра и высоты тона).

#### **Дополнительные источники по теме лекции:**

1. Митта А. Кино между адом и раем.- М., 2012. – 496 с.
2. Макки Р. История на миллион долларов. –М., Альпина нон фикшн, 2019. – 456 с.
3. Червинский А. Как хорошо продать сценарий. – М.: Киносценарии, 1993. – 120 с.
4. Пропп В. Фольклор и действительность. – М.: Наука, 1976. – 327 с.
5. Кокарев И.Е. Кино как бизнес и политика. Современная киноиндустрия США и России. – М.: Аспект-пресс, 2009.