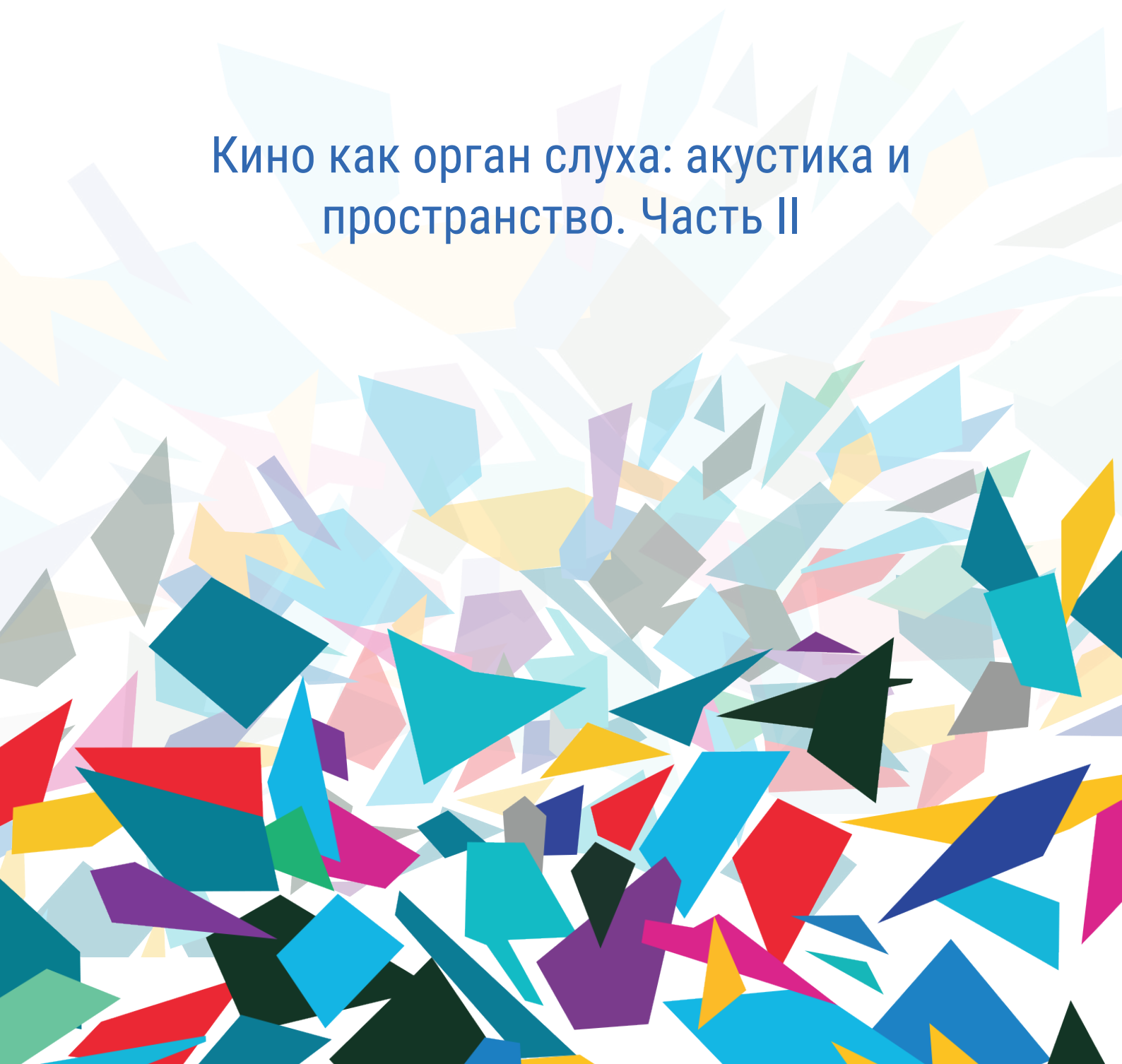


ТЕОРИЯ КИНО: ВВЕДЕНИЕ ЧЕРЕЗ ЧУВСТВА

Кино как орган слуха: акустика и
пространство. Часть II





Мы с вами продолжаем наше путешествие по миру кино по теории Томаса Эльзессера и Мальте Хагенера. Продолжаем знакомиться с шестой главой, которая посвящена звуку. Кино как орган слуха, акустика и пространство. Если вы помните, в прошлый раз мы с вами обозначили, может быть, самую важную идею, что звук в кино позволяет стабилизировать наше тело, привести его в равновесие. Авторы интересуют самые разные аспекты и стороны этого вопроса, когда мы говорим о звуке, о его роли, о том, какие образы он создает. Притом, что в классическом кино – это сопровождение изображения. Но очень часто ценность и важность звука в том, что изображение получает свою предметность, и образ возникает наоборот, отталкиваясь от звука.

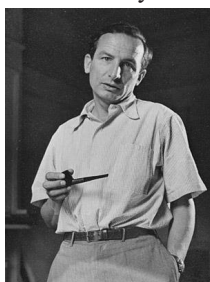
В радиопрограммах, где мы говорим о киномузыке, я как-то однажды сказал, что радио позволяет нам смотреть фильмы, действительно смотреть. И наш образ очень индивидуальный, у каждого он возникает от киномузыки, которую мы слушаем. И это тоже очень интересно. Мы же не видим картинку, мы в лучшем случае её вспоминаем, но мы смотрим кино благодаря звуку. И появление звука, конечно, очень быстро было интегрировано в кино, несмотря на сопротивления, которые были у теоретиков, что это разрушает природу кино. Тем не менее, зрители голосовали билетами за звуковой фильм.



Кульминация всего этого произошла в картине «Поющие под дождем». Это мюзикл всех времен и народов, где, я считаю, даже несколько иронично обыграны эта идея, но при этом очень любопытно. И авторы книги говорят о том же. Речь идёт о синхронизации звука. О том, что часто происходит запись какой-то сцены, фильма в целом, и потом уже накладывается звук. Лина Ламонт, героиня этого фильма, на самом деле не пела, потому что у нее был крикливый голос. Её нужно было озвучивать.

В картине «Вестсайдская история» Марни Никсон поёт за Натали Вуд. И часто это делали за Одри Хепберн и многих других актрис, но это не разрушает прелести.

В какой-то момент замечательного мюзикла с Джином Келли «Поющие под дождем», происходит такая сцена: героиня начинает петь, кулисы падают, и мы видим другую актрису, которая поёт на самом деле. Наступает шок. Оказывается, что героиня на экране просто открывает рот, а голоса нет. И здесь авторы справедливо делают такое заключение, что на самом деле голос воплощает тело. Он создает нужную органику, а без голоса всё пропадает. Если зрение направлено, то звук создает акустическое пространство. И, как я уже сказал, звук в классическом кино зависел от изображения, он сопровождал его, он имел самые разные формы и способы подачи. Используя терминологию Хагенера и Эльзессера, это диегитический источник звука в самом кадре или недиегитический – за кадром.



Существует самое разное проявление и воплощение этого звука, его многозначность. И опять же возвращаюсь к теоретикам, классикам теории кино, к Арнхейму. К его идее, что соединение голоса и тела неестественны. Он аргументировал: запись звука и проявка изображения – это совершенно разные технологии. И это действительно так. Изображение можно остановить, его можно замедлить, рапидная съемка. Звук обладает необратимостью времени, и поэтому он очень важен в фильмах ужасов. И он, по сути дела, говорит нам о необратимости жизни, о конечности событий и человеческого бытия. Это связано с необратимостью времени как качества самого звука.

Арнхейм говорил: «Звук более податлив, гибок и лабилен». Например, плач может перейти в крик, шепот может трансформироваться в шум, возникает эхо, возникают самые разные модуляции звука и голоса. Это появляется задолго до визуального морфинга. Вот это один из терминов теории кино, который приведен в глоссарии. Морфинг – это когда возникает переходность одной формы, одного лица в другое. Это великолепно! Мы ещё ни раз к этой идее будем возвращаться. Например, это показано в картине «Терминатор», особенно во второй части.

И музыка, и звук в кино, конечно, вызывают самые разные эмоции. Это может быть и страх, и печаль, и радость, и удивление – одним словом, самые разные аффекты. Кроме того, что музыка в кино является интонацией какого-то нашего эмоционального состояния, есть очень любопытный термин, он называется модель Микки Мауса. Это когда, например, нам показывают шаги слона, и это сопровождается ударами барабана. Это ещё один способ озвучивания фильма – теория окусметров Мишеля Шиона. Мишель Шион говорил о том, что главная тема и, может быть, самое интересное для зрительского восприятия – это источник голоса. Он может быть внутри, а может быть и вообще непонятно где. Это очень любопытная тема, потому что это и есть интрига, на которой строится наш кинематографический опыт и наше



восприятие. Например, вспомните замечательный фильм Альфреда Хичкока «Психо», в котором, мы слышим голос матери, но не видим её. Мы не видим, откуда он раздаётся, и так и не понимаем, чей это голос. Или компьютер в «Космической Одиссее» Стэнли Кубрика. Мы не видим человека, который дублирует фильмы, откуда раздаётся этот голос, потому что он накладывается на актёра, на персонажей фильма.

Радикальные изменения в отношении к роли и функции звука в кино происходят в семидесятые годы. Принято считать, что в это время появляются первые блокбастеры. Конечно же, это знаменитая франшиза Джорджа Лукаса «Звездные войны», где были десятки спецэффектов, прежде всего звуковых. Это была совершенная революция в кино. Или вспомните замечательную картину Фрэнсиса Форда Coppola «Апокалипсис наших дней», или «Апокалипсис сегодня», где звуковые технологии играли колоссальную роль. И когда была премьера картины, вся машинерия, на тот момент самая прогрессивная, была задействована, чтобы ошеломить нас и показать вьетнамскую войну на экране. Это делалось Coppola совершенно потрясающе.

И возникает явление, которое принято называть *suggestio dolby*. То есть *Suggestio* – это внушение и появление *dolby*-качества. Этот звук решительно меняет акустику пространства кинотеатра и создает пространство фильма. Поэтому сегодня это уже привычная вещь, но когда-то это действительно была революция. То есть то, что называется объёмным звучанием – это и есть технология «долби». Очень любопытно будет посмотреть, какую функцию выполняет звук в совершенно новом формате.



Мы будем, скорее всего, упоминать эти фильмы. Это формат *life screen*, то есть экранная жизнь, жизнь на экране компьютера. Эта идея вдохновила Тимура Бекмамбетова снять свою картину «Профайл».

Уже несколько фильмов появилось в этом формате. Там, чтобы каким-то образом смягчить, компенсировать плоскость экрана, которая доводится практически до своего предела, нужно компенсировать утраченный объём звуком. И звук выносится в зал. Он уже не за экраном, как в системе кинескоп, он не просто *dolby*, он даже за зрителем, что создает ощущение причастности. Это очень важно, где находится звук, где находится источник звука в формате *life screen*. Что интересно, этот переход очень важен для понимания того, что возникает новое качество, новая функция, новая модальность звука в кино.



Профессия звукоинженера уже в семидесятые годы трансформируется в профессию звукорежиссёра. То есть, не просто сопровождение, не просто прописанный звук для изображения, музыка или голос, а организация пространства фильма, создание его тела. Здесь я могу вспомнить имя человека, которого считают пионером, первым звукорежиссёром в истории кино.

Это Уолтер Мерч, который создавал звук в фильме Фрэнсиса Форда Coppola «Апокалипсис наших дней». Я ещё буду упоминать эту картину. Конечно, отдельное упоминание в шестой главе Хагенер и Эльзесер делают в отношении звука и психоанализа. Упоминают Славоя Жижека, и очень любопытную его идею перинатального сознания. Он говорит о том, что голос из-за кадра, голос за кадром, внутренний монолог в кино, по сути дела, отсылает нас к архетипическому первообразу – голосу матери. И ведь что такое перинатальное сознание? Это термин Грофа. И сначала он шокировал всех этим открытием. Речь идёт о сознании, которое возникает у ребенка еще до родов. Нам кажется, что ребёнок рождается, но он ещё не личность, у него еще нет даже проблеска в сознании. Исследователь этой темы говорит, что уже внутри утробы матери ребёнок слышит звуки, он слышит её голос. На формирование его будущей личности влияет, как говорит и что говорит его будущий отец, которого он ещё не видит. И отсутствие этого голоса уже влияет, это очень тонкий уровень.

Это перинатальное сознание, сознание, которое формируется до рождения, и есть, по сути дела, сознание, которое во многом складывается благодаря акустике, которая воздействует на плод ещё в чреве матери. Кроме того, Жижек, при всей его эпатажной манере философского анализа, обращается к понятию «точка визга». И он говорит об этом приёме и проявлении звука в кино, что можно перевести как черная дыра.



Это точка, когда исчезает речь, и персонаж срывается на визг. Это потрясает, это опять же воздействует



Книга: Теория кино: введение через чувства

Лекция: Кино как орган слуха: акустика и пространство. Часть II

Автор лекции: Олег Борецкий

на наше тело. Можно вспомнить здесь классическую сцену в фильме «Психо» Альфреда Хичкока. Это сцена убийства в душе. Она великолепно смонтирована. Эти визжащие аккорды Бернарда Херрманна оказывают очень сильное воздействие. Это одна из самых сильных сцен в истории кино. Это и есть «точка визга», о которой говорит Славой Жижек.

В последние 30–40 лет происходит переворот иерархии звука и изображения. Звук уже из положения пасынка, или падчерицы, выходит на актуальные свои качества и положения.



Его невозможно недооценивать. И теория рендеринга связана с тем, что звук можно понимать и трактовать как вещественный наполнитель изображения. Вот это очень интересная идея, что звук наполняет изображение, он создаёт полноценное изображение. Особенно в фильмах жанра экшн, в боевиках звук создает это изображение. «Звук, слух делает изображение видимым». Возьмите открывающую сцену в «Терминаторе», когда главный герой в исполнении Арнольда Шварценеггера идёт по черепам. Если смотреть эту сцену без звука, впечатление будет совершенно простым, и не будет потрясать.

Но когда вы слышите хруст этих костей, ваш слух вещественно наполняет изображение. И тогда создаётся полноценный образ. Такова роль звука – не просто сопровождение, а наполнение изображения. И здесь можно вспомнить те вещи и находки, которые сделал Дэвид Линч в своих картинах. Неслучайно многие звукорежиссеры, многие теоретики, которые подчеркивали значение и роль звука, говорили, что фильмы нужно смотреть ушами и слушать глазами. Вот такая максима была сформулирована, и она мне кажется абсолютно правильной.

Если говорить о музыке в кино, которая выполняет те же самые функции, о которых мы только что говорили, габитические функции с одной стороны, а с другой стороны – музыка радикальным образом воздействует на наше тело. Здесь, конечно, можно вспомнить самые разные шедевры. Только что мы говорили об «Апокалипсисе» Фрэнсиса Форда Coppoly. Вспомните знаменитую сцену вертолетной атаки на вьетнамскую деревню под музыку Вагнера «Полёт Валькирии». Идеально была найдена музыка. Оперное произведение, которое при всей объемной акустике воздействует колоссальным образом. Это очень грандиозно сделано. И музыка здесь на первом месте. Аналогично можно вспомнить, как Стэнли Кубрик использовал вальс Иоганна Штрауса «На прекрасном голубом Дунае». Совершенно невероятным образом космические корабли танцуют вальс. Здесь музыка была главной, и ритм изображения подстраивался под ритм музыки.

Я, конечно же, могу очень много вспомнить примеров с замечательным композитором Хансом Циммером. Во всяком случае, картина «Интерстеллар» говорит сама за себя. Вы там не услышите какой-то выразительной мелодии, но Циммер, понимая задачу мощи и грандиозности, которую ставил перед собой Кристофер Нолан в этом фильме, записывал настоящий церковный орган. Он прекрасно понимал, что звук настоящего органа воздействует намного сильнее, чем электронная музыка. Если вы это смотрите в кинотеатре с хорошим звуком, вы буквально вжимаетесь в кресло. Вот вам опыт тела, который здесь происходит.



То есть, звук в кино воздействует на наше тело в кинематографическом опыте.

Так много композиторов! Возьмите Алана Сильвестри, его музыка, невольно создает изображение пёрышка в начале и в финале картины «Форрест Гамп». И Джон Уильямс, который писал практически всю музыку к фильмам Стивена Спилберга. Насколько он интонировал идеи режиссера, и насколько здесь Уильямс в буквальном смысле музыкальное альтер-эго Стивена Спилберга. Это всё совершенно замечательно.

Мне кажется любопытным проследить дальнейшую эволюцию концепции Эльзессера и Хагенера, когда от зрительного восприятия, от глаза как главного органа, который задействован в кино, мы перешли к телу, к тактильным ощущениям, к слуху, и понимаем даже кино, как орган слуха. И, наконец, мы выходим на такую глубинную идею, как ментальные образы. И наш самый главный орган, который мы используем, мозг тоже может быть метафорой кинематографа. И вот, собственно, это и есть основная тема предпоследней главы в «Теории кино» Томаса Эльзессера и Мальте Хагинера.