

УДК 778.534.4

*Рязанцев Лев Васильович,
доцент кафедри звукорежисури
Київського національного університету культури і мистецтв*

СИНТЕЗ ЗВУКУ І ЗОБРАЖЕННЯ ТА ФУНКЦІЇ МОВИ У ФІЛЬМІ

У статті вперше систематизовано дані про синтез звуку і зображення та функції мови у звуковому кіно з перших днів появи звукового кіно до сьогоднішніх днів, що має суттєве значення для практики звукового вирішення кінофільму.

Ключові слова: звук, фільм, аудіовізуальна культура, мова, функція мови в фільмі, синтез звуку і зображення, звукове кіно, німе кіно, звукові плани.

В статье впервые систематизированы данные о синтезе звука и изображения и функции языка в звуковом кино с первых дней появления звукового кино до сегодняшних дней, что имеет существенное значение для практики звукового решения кинофильма.

Ключевые слова: звук, фильм, аудиовизуальная культура, язык, функция языка в фильме, синтез звука и изображение, звуковое кино, немое кино, звуковые планы.

The article is a first try to systematize data about functions and role of talk and synthesis of sound and image in sound movie from the days one of its occurrence till today that is of great importance for practice of the movie sound decision.

Key words: Sound, movie, audio-video culture, talk, spiking functions in movie, syntesis of sound and image, sound movie, silent movie, audio plane.

XX століття було ознаменовано своєрідною «зміною парадигм» у системі культури – і вітчизняній, і світовій. Протягом минулого сторіччя відбувалася зміна базових функцій того, що суспільство називає культурою і мистецтвом. Це призвело до переходу від класичної просвітительської культури до панування компенсаторно-розважальних функцій, носієм яких є культура масова.

Одним з головних механізмів такої трансформації з'явилося те, що у сфері культури і комунікації, поширення інформації, у тому числі і художньої, провідна роль, поряд із письмовою мовою, друкованим словом, стала все більшою мірою належати звуку. Уся сучасна культура відзначена приматом аудіовізуальної (звукозорової) комунікації.

Аудіовізуальна культура – це нова комунікативна парадигма, що доповнює традиційні форми спілкування між людьми – культуру безпосереднього спілкування і культуру письмову (книжкову). Вона зародилася разом із кінематографом наприкінці XIX ст. Кульмінацією її еволюції стає прихід звуку в кіно, що остаточно сформувало кінофільм як новий вид синтетичного мистецтва.

У цій статті буде розглядатися проблеми синтезу звуку та зображення, функції шумів і тиші в кінофільмі, що має суттєвий вплив на теорію і практику створення звукового вирішення кінофільму.

Наукових досліджень, які б розглядали проблеми звукового вирішення фільму у всіх його аспектах, небагато.

Уперше розгляд основних проблем існування звуку в звуковому кінофільмі було зроблено С. Ейзенштейном у працях «Будущее звукового фильма. Заявка» [5, с. 315–317] і «Вертикальный монтаж» [5, с. 189–268], але не в усіх аспектах. Останнім часом ця тема зустрічається в роботах: В. Г. Горпенко [1, с. 71–110], монографія присвячена проблемам режисури екранних мистецтв. У третьому томі розглядаються принципи звуко-зорового монтажу; В. С. Маньковського [3, с. 38–50], у посібнику третя глава «Особенности художественной передачи звука» частково охоплює і роль мови в художніх фільмах і програмах; К. Є. Розлогова [2, с. 65–72] у посібнику якої перша глава присвячена в основному артефактам звукового супроводження фільму; Л. В. Рязанцева [4, с. 22–40], у посібнику якого декілька тем присвячено синтезу звуку та зображення і функціям звуку.

Досі не вирішено в повній мірі, що таке синтез звуку та зображення і функція мови у фільмі.

У звуковому кіно відношення між кінокадром і звуком докорінно змінилися. Звукова сфера охопила всі слухові явища, що дозволило здійснити їх реалістичне сполучення з розвитком зорових кадрів і закінчити практику супроводу, що складалася тільки з музики. Весь звуковий ряд перетворився на спеціальну формацію, пов'язану з певним зоровим процесом, а це означає, що він перетворився на фактор більш високої, органічної цілісності певного кіновитвору. Крім того, запис звуку на ту ж плівку, що і кадр, їх технічне злиття дозволило досягти повної синхронності, недосяжної при «живому» виконанні музики в німому фільмі.

Правда, і в епоху німого кіно вже траплялося, що для фільму писали спеціальну музику і навіть записували її на якому-небудь механічному інструменті, щоб розвиток двох рядів відбувався без усякого тертя; але тільки в звуковому кіно цей процес був остаточно завершений. Проблема органічної взаємодії сфер, їх драматургічного сплетіння, їх погодженості за часом і змістом постала лише тоді, коли було остаточно вирішено проблему технічної основи для їх художнього сполучення.

Відношення між двома складовими в звуковому фільмі розвивалися з повної залежності музики від зорового фактора до її самостійності; від стомлюючої безперервності як фону до переривчастості (проте набагато органічнішим став зв'язок кожного окремого її уривка із зоровою тканиною); від незмінної у змісті техніки виконання, негнучкої музики до іншої, хоча і не однакової, різномірної за стилем і технікою виконання, але тісно пов'язаної з кадром на основі багатобічних драматургічних функцій; від музики, що наївно ілюструє або настільки ж наївно наслідує виразність кінокадру, до музики, що самостійно представляє непоказані елементи цілого. Отже, розвиток відбувався від синхронності й ілюстративності до драматургічного контрапункту, причому останнім часом він прагнув до повної інтеграції двох факторів, до специфічної зорово-звукової злитості кіновитвору, де різномірні явища слухової сфери у свою чергу інтегруються воедино.

З цим, природно, зв'язаний і стилістичний розвиток кіномузики від банального стандарту, коли вона розглядалася тільки як щось другорядне в музичній творчості, до

музики індивідуальної, новаторської, що використовує різноманітні і все більш сучасні за стилем засоби. Такий розвиток кіномузики можна визначити як перехід від строго обмеженої ролі супроводу кінофільму до ролі активного його компонента, взаємодіє з іншими факторами цілого. Цей розвиток веде від чисто статичного відношення між двома сферами, де музика лише повторює зміст кінокадру, до динамізації взаємних зв'язків, що мають різноманітні форми.

Вже одне накладання звукового елемента на зоровий підсилює виразність цілого, тому що зміст передається тут двома різного роду виразними засобами і одночасно доходить до глядача через два різних органи почуттів. Звідси – третя якість, що виникає із відношень між двома компонентами і стає нерідко носієм істинно художнього висловлення, оскільки воно становить справжній коментар до двох взаємодіючих факторів.

Наступний крок привів до досить яскраво вираженої незалежності двох сфер. Так народилася багатоплановість: один фактор функціонує як задній план, у той час як інший веде дію, або ж обидва одночасно представляють два різних елементи дії. Так, наприклад, схвильована драматична музика може додати статичному зображенню новий відтінок і навпаки. Крім того, можна змусити обидва фактори діяти контрастно, чим досягається особлива напруженість. Зрозуміло, ця контрастність може служити різним цілям. І нарешті, розвиток відношень між звуковою і зоровою сферою призвів до того, що в звуковому фільмі все ощадливіше стали застосовувати музичні елементи, щоб підвищити їх значення і виразність.

Існують дві можливості сполучення звуку і зображення: або підкреслювати зміст зорового кадру – це синхронність, ілюстративність, або вносити у фільм новий зміст – це асинхронність, контрапункт, паралелізм.

Синхронність – це явище, коли джерело звуку видно в кадрі. Чуємо звук автомобіля – і бачимо його в кадрі, чуємо мову – і бачимо на екрані мовця. Як явище синхронності слід розглядати докладну натуралістичну ілюстрацію за допомогою шумових ефектів, наприклад, закривання дверного замка, шум людських кроків і т. д.

Про ілюстративність також говоримо, коли зоровий ряд детально підкреслюється музичними виразними засобами. Спочатку музикою ілюструвалися навіть найнезначніші зорові явища: дзюрчання води, булькання пива, заведення годинника і т. д. Тут має місце нашарування двох сфер, коли одна з них повторює зміст іншої – це подвійне висловлення, з метою досягнення максимальної пластичності.

Синхронність та ілюстративність давно перетворилися на трафарет, хоча ними ще дотепер користуються в багатьох випадках для підкреслення особливо важливих зорових моментів руху.

Фрагменти зримого світу, показані на екрані, дозволяють нам, однак, доповнювати його звуковими явищами, джерело яких у кадрі не показане. Так народжуються найпростіші явища асинхронності. «...Ви бачите змагання з боксу – і чуєте рев юрби; ви бачите перелякані обличчя жінок і чуєте вибух; ви чуєте сентиментальну мелодію – і бачите дві зімкнуті руки...».

Асинхронність – це явище, коли джерело звуку не видно у кадрі, але мається на увазі, що воно є поруч.

Контрапунктом у кіно вважається роздільна подача двох різних ліній дії, де звукові і зорові моменти інформують про два різні явища, зв'язаних, однак, однією фабулою.

Контрапункт – це явище, коли змісту кадру і звукового ряду являють собою різні теми, що спрямовує глядача на активне, аналітичне сприйняття.

Вища форма контрапункту – це протилежність двох сфер, у результаті чого виникає третя якість у формі коментаря, якого не могли б дати ні зоровий, ні звуковий фактор окремо. Тільки осмислене глядачем протиріччя між двома сферами наводить його на відповідний коментар (іронічний, філософський, моральний), в міру того, як перед ним розкривається глибоко прихований зміст фільму, не показаний у ньому конкретно, але свідомо вкладений у нього режисером. Теза зорового елемента і антитезис звукового ведуть діалектичним шляхом до синтезу, до коментаря. Отже, тут тільки співвідношення двох рядів є носієм певного змісту.

Паралелізм – явище, коли звук і зображення вирішують одну тему не ілюстративно, а незалежним один від одного змістом. Наприклад, тема зльоту літака в рекламному фільмі шведської авіалінії. Тут поєднуються звуки вирулювання, розгону і зльоту літака з кадрами лебедя, що набирає розгону і злітає.

Загальні функції мови. Найважливіше досягнення людини – мовне спілкування, що розвивалося на основі трудової діяльності.

Об'єктивною властивістю словесного знака, що обумовлює нашу теоретичну діяльність, є значення слова, що являє собою відношення знака (слова в цьому випадку) до позначуваного в реальній дійсності об'єкта незалежно від того, як він представлений в індивідуальній свідомості.

На відміну від значення слова, особистісний зміст – це відбиття в індивідуальній свідомості того місця, що займає даний предмет (явище) у системі діяльності людини. Якщо значення поєднує соціально значимі ознаки слова, то особистісний зміст – це суб'єктивне переживання його змісту.

Виділяють такі основні функції мови в діяльності людини:

- 1) засіб існування, передачі і засвоєння суспільно-історичного досвіду;
- 2) засіб спілкування (комунікації);
- 3) знаряддя інтелектуальної діяльності (сприйняття, пам'яті, мислення, уяви).

Виконуючи першу функцію, мова служить засобом кодування інформації про вивченні властивості предметів і явищ. За допомогою мови інформація про навколишній світ і саму людину, отримана попередніми поколіннями, стає надбанням наступних поколінь.

Виконуючи функцію засобу спілкування, мова дозволяє впливати на співрозмовника – прямо або опосередковано непрямо.

Функція мови як знаряддя інтелектуальної діяльності пов'язана, насамперед, з тим, що людина, виконуючи будь-яку діяльність, свідомо планує свої дії. Мова є основним знаряддям планування інтелектуальної діяльності, та і взагалі вирішення розумових завдань.

Мова має три функції: сигніфікативну (позначення), узагальнення, комунікації (передачі знань, відносин, почуттів).

Сигніфікативна функція відрізняє мову людини від комунікації тварин. У людини зі словом пов'язане поняття про предмет або явище. Взаєморозуміння у процесі спілкування ґрунтується на єдності позначення предметів і явищ.

Функція узагальнення пов'язана з тим, що слово позначає не тільки окремих, даний предмет, але і цілу групу подібних предметів і завжди є носієм їх істотних ознак.

Функція комунікації, тобто передачі інформації. Якщо перші дві функції мови можуть бути розглянуті як внутрішня психічна діяльність, то комунікативна функція є зовнішнім мовним поводженням, спрямованим на контакти з іншими людьми. У комунікативній функції мови виділяють три сторони: інформаційну, виразну і волевиявлення.

Інформаційна сторона проявляється в передачі знань і тісно пов'язана з функціями позначення і узагальнення.

Виразна сторона мови допомагає передати почуття і ставлення мовця до предмета повідомлення.

Волевиявлення спрямоване на те, щоб підкорити слухача задуму мовця.

Види мовної діяльності. У психології розрізняють два основних види мови: зовнішню і внутрішню. Зовнішня мова включає усну (діалогічну і монологічну) і письмову. Діалог – це безпосереднє спілкування двох або кількох людей.

Діалогічна мова – це мова підтримувана; співрозмовник ставить у ході її уточнюючі питання, подаючи репліки, може допомогти закінчити думку (або переорієнтувати її).

Різновидом діалогічного спілкування є бесіда, при якій діалог має тематичну спрямованість.

Монологічна мова – тривалий, послідовний, зв'язний виклад системи думок, знань однією особою. Вона також розвивається у процесі спілкування, але характер спілкування тут інший: монолог не переривається, тому активний, експресивно-мімічний вплив і вплив жестами робить виступаючий. У монологічній мові, у порівнянні з діалогічною, найбільш істотно змінюється значеннєва сторона. Монологічна мова – зв'язна, контекстна. Її зміст повинен, насамперед, задовольняти вимогам послідовності і доказовості у викладі. Інша умова, нерозривно пов'язана з першою, – граматично правильна будова речень.

Монолог вимагає правильної будови фраз. Він пред'являє ряд вимог до темпу і звучання мови.

Змістовна сторона монологу повинна сполучатися з виразною. Виразність же створюється як мовними засобами (уміння вжити слово, словосполучення, синтаксичну конструкцію, що найбільш точно передають задум мовця), так і немовними комунікативними засобами (інтонацією, системою пауз, розчленуванням вимови якогось слова або декількох слів, що виконують в усному мовленні функцію своєрідного підкреслення, мімікою і жестикуляцією).

Писемна мова являє собою різновид монологічної мови. Вона більш розгорнута, ніж усна монологічна мова. Це обумовлено тим, що писемна мова припускає відсутність зворотного зв'язку зі співрозмовником. Письмова мова немає ніяких додаткових засобів впливу на сприйняття, крім самих слів, їх порядку і організуючих речення розділових знаків.

Внутрішня мова – це особливий вид мовної діяльності. Вона є як фазою планування в практичній і теоретичній діяльності. Тому для внутрішньої мови, з одного

боку, характерна фрагментарність, уривчастість. З іншого боку, тут виключаються непорозуміння при сприйнятті ситуації. Тому внутрішня мова надзвичайно ситуативна, у цьому вона близька до діалогічної. Внутрішня мова формується на основі зовнішньої.

Переклад зовнішньої мови у внутрішню (інтеріоризація) супроводжується редукуванням (скороченням) структури зовнішньої мови, а перехід від внутрішньої мови до зовнішньої (екстеріоризація) вимагає, навпаки, розгортання структури внутрішньої мови, побудови її відповідно не тільки до логічних, але і граматичних правил.

Інформативність мови залежить, насамперед, від цінності повідомлюваних у ній фактів і від здатності її автора до повідомлення.

Зрозумілість мови залежить, по-перше, від її значеннєвого змісту, по-друге, від її мовних особливостей і, по-третє, від співвідношення між її складністю, з одного боку, і рівнем розвитку, кола знань і інтересів слухачів – з іншої.

Виразність мови – це ясність і виразність вимови, правильна інтонація, вміння користуватися словами і виразами переносного і образного значення.

Функції мови у фільмі. Мова – це явище звукового ряду у фільмі, більших за все пов'язане з фабулою, головним чином із психологічними переживаннями персонажів фільму. Від інших звукових явищ мова відрізняється головним чином тим, що вона, як і в театрі, є носієм семантичного змісту.

У кіно швидка зміна кадрів вимагає стисло діалогу. Записане на плівку слово звучить пластичніше і «ближче» до вуха глядача, ніж зі сцени, тому що навіть найтихіший подих або шепіт чітко доносяться до останніх рядів у кінозалі. Кіно явно «розсовує» динамічні і інтонаційні межі вимовленого слова.

У кіно мова зводиться до мінімуму; найкращий діалог – найбільш короткий. Той факт, що є і були фільми, які взагалі обходяться без слів, доводить, що мова – зовсім не такий органічний і необхідний елемент кіно, як може здатися. Зрозуміло, це залежить також від кіножанру, тому що існують фільми, в яких мова відіграє важливу роль, особливо в перероблених для кіно театральних п'єсах, де зберігаються театральні умовності.

У художніх фільмах мова пов'язана з фабулою і пояснює міміку, жести, поведінку показаних у кадрах персонажів фільму. У принципі вона пов'язана тільки з тим елементом зорового зображення, яким є людина. Мова, застосовувана без персонажів, тлумачиться глядачем як щось таке, що прийшло «ззовні», як усний коментар, що часто заважає і здається зайвим. У художньому фільмі ми завжди сприймаємо мову як «внутрішню кадрове» явище, тобто як приналежне до зображуваного світу, причому чує її не тільки глядач, але і персонажі (видимі на екрані), до яких вона звернена.

Мова може бути як подання думок, не висловлених уголос персонажами фільму, як «позакадрова» мова, як монолог, як коментар.

Усі форми мови, а саме: окремі слова, групи слів, фрази, діалоги важливі не стільки як звукові явища, скільки у зв'язку з тим, що вони означають. За наявності мови установка глядача із зорово-звукового сприйняття повинна налаштуватися на розуміння мови. Наскільки це важливо, видно на прикладі фільмів на іноземних мовах. Необхідність мовної синхронізації або використання титрів найкраще доводить, що мова як звукове

явище в кіно функціонує інакше, ніж інші явища звукового ряду. Музика або шумові ефекти не вимагають перекладу на знайому мову. Вони зрозумілі незалежно від мови.

Дуже рідко кіно використовує тільки звукову сторону мови, стираючи семантичну. Винятково вдале застосування цього прийому ми бачимо в радянському фільмі «Іванове дитинство», в тих епізодах, де хлопчик чує німецьку мову, яку не розуміє і з якої може вловити тільки інтонацію. У фільмі повторюються аналогічні моменти у спогадах дитини як протиставлення нижнім інтонаціям рідної російської мови.

Фрагментарний, ущільнений характер розвитку в зоровій сфері фільму, швидка зміна кадрів вимагає, можливо, більше стислих реплік. Слово в кіно становить лише незначну частину виразних засобів. Людина «говорить», за допомогою міміки, жесту, погляду; кіно «говорить» за допомогою монтажу і т. п., і в цьому сполученні слово служить лише одним із виразних елементів. Кіно підкреслює видимо зрозумілі виразні рухи людини, і тим самим слово, не втрачаючи свого значення, втрачає у фільмі свою головну роль.

У кіно мова вимагає такого темпу, що відповідає дійсному часу, необхідному для вимови цих слів, і тому зводить нанівець плин уявлюваного часу; як тільки чується мова, кіноглядач повинен переналаштуватися для сприйняття темпу реальної, нормальної розмови. Таким чином, мова сповільнює розвиток показуваного в кадрах.

Рух гальмується, кадри стають статичними. Під час усього діалогу зоровий ряд піддається лише ледь помітним змінам. Режисери різними способами намагаються внести в цю статику «рух», дають напливи великим планом, показують глядачеві обстановку, що оточує мовця, і т. п. Цей допоміжний засіб послаблює статичність, але аж ніяк її не усуває.

Отже, мову в кіно намагаються застосовувати з обмеженням, причому тільки там, де без неї не можна обійтися, звичайно в зв'язку з іншими видами звуку.

Мові належить у кіно головним чином функція інформації. Вона повідомляє або про щось реально існуюче в зв'язку із загальним ходом дії, або, і це в першу чергу, про психологічні переживання персонажів.

У перших звукових фільмах, коли специфіка кіно ще не була виявлена повністю, переважав реалістичний діалог. У більш пізніх фільмах улюбленим художнім прийомом стала мова на фоні музики. Іншого разу вона виникала на тлі музики і шумових ефектів. При екранізації «Гамлета» знаменитий монолог Гамлета вимовляється на фоні музики, що переходить часом у шум моря, що потім знову перетворюється в музику.

Можна знайти також такі кінематографічні ситуації, при яких особливу роль відіграє текст пісні. У «Блакитному ангелі» слова пісеньки, що виконує співачка в кабаре, характеризують цей кіноперсонаж («Я з голови до п'ят прагну до любові») у такій же мірі, як і старого професора – лейтмотив німецької старинної пісні («Завжди будь вірний і чесний»). У фільмі «Життя прекрасне» перші слова пісень відіграють завжди важливу роль як контрастний коментар до кадру. Слова «C'est si bon» («Це так приємно») лунають, коли на екрані видно перекручене болем обличчя льотчика в реактивному літаку; слова «Для мене ти прекрасна» супроводжують марш інвалідів війни. Під звуки «І музика грає» показуються голови мерців і виснажені тіла людей з концентраційних таборів. Тут, контрастний момент поширюється не тільки на зображення і музику, але і на кадри, музику і слова наведених шлягерів.

Мова багатьох людей, що виражається у вигуках, гулі голосів у ресторані і т. д., не є мовою в точному значенні; вона стає звуковим символом певного середовища, групи, ситуації і т. п. Окремі голосно вимовлені пошепки або слова не мають тут особливого значення; їх зміст може, але не обов'язково має бути зрозумілий. Для слухача семантика цих слів має другорядне значення. Згадаймо тут тільки чудову сцену прощання солдат на вокзалі з фільму «Летять журавлі».

Проблема мови у фільмі пов'язана і з проблемою іншомовних фільмів. Зрозуміло, такі фільми пред'являють до глядача підвищені вимоги, що обмежують їх сприйняття. Кіноглядач повинен додатково налаштуватися на розуміння двох або більше мов.

Багатомовність може бути також джерелом комічних ефектів, непорозумінь, тобто комізму ситуацій. Мови, зовсім незнайомі кінопубліці, впливають на неї тільки своєю винятковою звуковою формою, а не своєю семантикою.

Технічну деформацію мови використовують для характеристики персонажів та інших виразних цілей. Це стосується як індивідуальної мови, так і мови багатьох людей одночасно. Прикладом є епізод з італійського фільму «Чудо в Мілані», де суперечка капіталістів про купівлю населеного біднотою кварталу поступово переходить у собачий гавкіт, що, звичайно, варто розуміти як пародійний коментар.

Залишається лише додати, що в кіно для героя будь-якого типу повинен бути підібраний необхідний голос. Тембр голосу теж характеризує людину: ніжний голос молоденької дівчини, хрипкий голос п'яниці, буркотливий голос старої ринкової торговки і т. д. належать до характеристики образу. Ситуація теж міняє голос: він стає хрипким від втоми, переривається від жаху і т. п.

У фільмі необхідно створити залежно від змісту різні звукові плани: голос звучить по-різному у замкнутому просторі маленької кімнати, в лісі і у полі, на безлюдній нічній вулиці і т. ін. Локалізація мови персонажа в кінематографічному просторі впливає на акустичні властивості людського голосу.

Отже, мова виконує в кіно досить різноманітні, змістовні і драматургічно важливі функції. В результаті аналізу зібраного практичного і теоретичного матеріалу про використання синтезу звуку та зображення і функції мови у кіно вдалося сформувати систему понять синтезу звуку та зображення і функції мови в фільмі з рекомендаціями до їх застосування.

Література:

1. Горпенко В.Г. *Архітектоніка фільму: Режисерські засоби і способи формування структури екранного видовища* : [текст] : в 5 т. – Т. 3 : *Монтажна архітектоніка фільму. Ч. II : Сюжетотворення: монографія* / Горпенко В. Г. – Київ : ДІТМ, 2000. – 145 с.
2. *Введение в экранную культуру: Новые аудиовизуальные технологии* : [текст] : учеб. пособ. / отв. ред. К. Є. Розлогов. – Москва : Искусство, 2005. – 480 с.
3. Маньковський В. С. *Основы звукооператорской работы* : [текст] : учеб. пособ. / Маньковський В. С. – Москва : Искусство, 1984. – 240 с. : ілюстр.
4. Рязанцев Л. В. *Звукорежиссура* : [текст] : навч. посіб. / Л. Рязанцев ; – Київ : ДАКККіМ, 2009. – 144 с.
5. Ейзенштейн С. М. *Избранные произведения* : [текст] : в 5 т. – Т. 2. *Монтаж* / Ейзенштейн С. М. – Москва : Искусство, 1964. – 549 с.