

Муниципальное бюджетное учреждение

дополнительного образования

Центр дополнительного образования

Дополнительная общеобразовательная программа

«Юный журналист»

Раздел: Язык экрана

Тема: «Звучащее слово»

Преподаватель

Гусева А.П.

Новиковка, 2021

Звучащее слово

Слово в кино немом и звуковом ВИДЫ ЕГО ИСПОЛЬЗОВАНИЯ.

Кино, создание кино, его рождение, вне всякого сомнения, процесс творческий. Следовательно, можно считать, что в его основе лежит "стремление художника к сообщению идеи всеми свойственными ему художественными средствами"/1/. К этой цитате можно добавить еще, пожалуй, определение "доступными". В таком виде утверждение выглядит значительно убедительнее...

Не секрет, что кинематограф, сам по себе являясь плодом цивилизации, результатом развития технической /в первую очередь/ мысли человечества, в какой-то мере, несколько отставая от развития мысли творческой, тем не менее развивался, обрастая, как коралл, все новыми и новыми прогрессивными элементами. С подобной точки зрения можно рассмотреть и проанализировать путь слова, как такового, в кино. От его появления до трансформации в иные категории, вплоть до современных электронно-компьютерных звуковых и визуальных эффектов.

В первую очередь, необходимо отметить, что, по мнению психологов, "слух составляет менее десяти процентов первичной информации об окружающей действительности". Совсем малую толику при таком анализе составляют осязание, обоняние и вкус - какие-нибудь доли процента, не более. Все же остальное — зрение. Это весьма важно. Не только ввиду того, что кинематограф со дня своего рождения долгие годы был "немым", но и как определяющий Фактор в спорах многих ведущих исследователей и практиков кино за место и роль и важность того или иного элемента в вечном соперничестве слышимое-видимое, звука и изображения...

Одно ясно, не умаляя значения слова как "источника кинематографической информации", оно является все-таки источником информации не первичной, а вторичной, как писал С.Гинзбург в своем очерке "Звучащее слово", "информации уже переработанной сознанием", а именно — увиденное. В том же очерке есть любопытное определение: "слово нам служит, прежде всего, для замещения объекта в нашем сознании"/2/. В самом деле, до появления звукового кино, слово появлялось на экране в виде надписи, титра, замещающего речевку персонажа, когда без нее было просто не обойтись, либо короткую ремарку, также "до смерти" необходимую. Эта необходимость, в свою очередь, была обусловлена несколькими сложнейшими при подробном рассмотрении факторами, на каждом из которых необходимо остановиться особо.

К примеру, в литературе слово — единственный материал, позволяющий конструировать произведение. В кинематографе первичным таким материалом является кадр — Фотографическое изображение, даже в статичном положении обязанное нести некую информацию. Эта информация многократно усложняется при обретении кадром движения. И окончательно совершенствуется при помощи монтажа. Но на этом эволюция визуальной информации завершается. По крайней мере, до появления суперсовременных компьютерных технологиях, способных влиять на клетки коры головного мозга и т.д. Однако, на заре кинематографа о подобном и мечтать не могли. Справедливости ради, необходимо заметить, что кино обходилось без звучащего слова тридцать пять лет. Из этого не следует, что за это время не предпринималось никаких попыток наделить его звуком. Вовсе нет. Использовали, к примеру, граммофон. Но неудачно. В начале века кино было прежде всего аттракционом, развлечением и первые опыты "говорящего" кино оказались неприбыльными, да и несовершенными. "Слово и изображение мешали друг другу. Звучащее слово превращало изображение в иллюстрацию, а изображение лишало слово гибкости и выразительности" /2/. Однако необходимость дополнительного усложнения кинематографа назревала. Фильмы, построенные примитивно, а, порой и просто безвкусно, также исчерпали себя, прежде всего, как предмет бизнеса, становясь скучными. Так, примерно к середине двадцатых годов немой кинематограф отчаянно старается найти "изобразительный эквивалент" слову. В первую очередь необходимо отметить здесь монтажные открытия Кулешова и затем, построенную на их основе монтажную теорию Эйзенштейна. Последний, хотя и во многом опровергал значимость работы Кулешова, тем не менее явно шел по его стопам. Как бы то ни было, "монтажный план становился не только изображением, но и словом в монтажной Фразе"/2/. Немое кино стало метафоричным. "Слагать хорошие метафоры -значит подмечать сходство"/3/. Утверждение Аристотеля получило свою новую жизнь в неведомом древнему греку виде искусства.

Как известно, язык, речь, а следовательно и слово — ни что иное, как система знаков. Монтаж середины двадцатых годов был призван создать новый кинематографический язык, искусственный язык, "способный не только выражать разнообразные отвлеченные понятия, но даже доказывать те или иные идеи"/2/. Однако по степени способности выражать эти самые отвлеченные понятия и идей любой монтаж того периода значительно уступал искусству слова. Справедливости ради, отмечу, что сам я отчасти не согласен с подобным утверждением, как и многие кинематографисты, в частности периода "новой волны", к примеру. Однако, при изучении

"эволюции слова в кино", невольно приходится сталкиваться с вышеупомянутой позицией, близкой, в частности С.Эйзенштейну, именно он, кстати, столкнулся со значительным недостатком немого кинематографа при работе над "Американской трагедией" /как известно, так и не завершившейся/, изображение оказалось не только неспособным отразить в полной мере "отвлеченные понятия и идеи, но и внутренний мир, внутренние переживания и чувства персонажей. То, что позднее обретет определение "внутренний монолог". Обращаясь к той же "Американской трагедии", можно вспомнить, что значительная часть внутренних переживаний героя романа Драйзера заключена в его "внутреннюю речь. Эйзенштейн, способом монтажа всячески старался, чтобы "аппарат заглянул, скользнул вовнутрь, чтобы фиксировать бег мысли. .."/2/ Необходимо отметить и тот факт, что сама по себе идея внутреннего монолога вовсе не принадлежит Эйзенштейну, а была в значительной мере, если можно так выразиться, присвоена им. На деле же, еще ранее эту идею выдвигали и развивали психолог П.Блонский и литературовед Б.Эйхенбаум. Последний, в частности, в статье "Проблемы кинопублицистики"...

Однако, как бы то ни было, кинематограф немой, по мнению целого ряда его служителей, а также бизнесменов, строивших на "синема" свое дело, доживал последние дни, уже появлялись более или менее удачные опыты со звуком и проблема "внутреннего монолога" на некоторое время ушла в тень, уступая дорогу другим видам трансформации слова на экране, таким как, в первую очередь дикторский /закадровый/ текст и диалог.

На первых порах, появление в фильме звучащего слова отчасти породило сомнения в способности существования кинематографа, как самостоятельного вида искусства. Как и с первыми "граммофонными" опытами, слово превращало Фильм в иллюстрацию, в несовершенную репродукцию театрального или эстрадного представления"/4/. Это более чем правомерное утверждение, особенно, если говорить о первых "кассовых" работах Дранкова, Патэ. Звучащее слово дало повод говорить о "гибели завоеваний немого кино". Однако, время лечит все, как, известно. И.Вайсфельд назвал "дурную театральность первых звуковых картин" "явлением временным, не более чем детская болезнь роста молодого искусства на новом этапе его истории"/4/.

Долгое время, между тем, целый ряд кинематографистов твердо придерживались мнения, что кадр и слово - категории несовместимые, "достичь единства невозможно", «язык немого кино» с его деталями, монтажными сопоставлениями, язык пантомимы погиб безвозвратно с приходом дурной театральщины, мюзик-холла на экраны"/цит.4/.

Действительно, с возникновением звукового кино возникло и противоборство двух тенденций : театрализации и "включения звучащего слова в фильма» как нового и особого выразительного средства", позволяющего решать ранее недоступные задачи. Если тенденция первая, безусловно, обедняла кинематограф, то вторая открывала новые неизведанные доселе возможности "оперировать" речью героев, их внутренним миром и "позицией автора" в том числе.

Коммерческое кино, однако, доминировало. Публика желала развлечений и с успехом поглощала даже низкопробную "дурную театральщину". Это послужило одной из причин, что ведущие мастера продолжали работать с немым кино, активно выступая против звучащего слова, используя лишь традиционные «надписи», компенсируя главнейший недостаток их — неизбежную лаконичность, высочайшим уровнем монтажа и постановки кадра. Они оставались в подавляющем меньшинстве, если можно так выразиться и были обречены, хотя и долгое время продолжали сражаться за "чистоту кинематографа". Так, к примеру, Рене Клер, сделавший свой первый звуковой фильм в 1930 году /"Под крышами Парижа"/, принесший ему, кстати, мировую славу, сотворил его исключительно музыкальным, сведя к минимуму диалоги и лишив их каких бы то ни было информационных функций. Пример Чаплина более показателен. Звуковое кино появилось в 1928 году. "Цирк" Чаплина, вышедший в том же году, мог и не быть звуковым, но "Огни большого города"/1931 г./, "Новые времена"/1936 г/ — это был несомненный вызов звуковому кино, равно как и его статья "Самоубийство кино", в которой он заявил, что никогда не будет ставить звуковые Фильмы! И хотя оба последних фильма с трупом можно назвать "немыми", звук в них активно используется, но месту слову в речи героев, в звуковой речи, пока нет. И даже "Диктатор" /1940 гола/ имеет скорее "бессловесное" определение, особенно "непревзойденный шедевр - ораторские выступления Хинкеля, пародийно воспроизводящие речевой строй Гитлера". Хотя, специалисты относят "Диктатора" к полноценному "разговорному" кино...

Как бы не сопротивлялись даже самые авторитетные представители искусства кино, слово прочно вошло в кинематограф. На каком-то этапе, оно представляло собой лишь две основные формации - диалог и монолог, иными словами, "обмен мыслями и сообщениями" героев и "движение мысли" одного из них. И тот и другой пришли в кино из театра. Точнее, из театра через бумагу /сценарий/. Не секрет, что слово на бумаге разительно отличается /как это не парадоксально/ от слова на экране / в обстановке действия, в соединении с музыкой или паже тишиной, в устах актера,

произнесенное с тем или иным интонационным оттенком/. Все вышесказанное, по большому счету, близко и слову театральному. Однако есть различия, и существенные.

Кинематографическое слово, будь то диалог или монолог значительно кратче, действеннее, жизнеподобнее, при непереносимом соотношении с изображением, иными словами, слово /звучащее слово/ в кинематографе освобождено от тех дополнительных функций, которые налагает на него условность театрального действия"/2/.

Если обратиться к истории отечественного звукового кинематографа, то нельзя не упомянуть знаменитой коллективной статьи С.Эйзенштейна, В.Пудовкина и Г.Александрова "Заявка", написанной еще в 1928 году, когда в нашей стране звуковые фильмы еще не ставились. Опыта работы со звуком в кино у советских режиссеров, разумеется, не было, но значение этой статьи заключается именно в том, насколько активно и аргументировано отстаивали они новое звуковое кино, как совершенно особый вид искусства, в попытке "исследовать саму эстетику звукового фильма"/4/. Статья имела несколько общеабстрактное направление, уделяя внимание звуку в целом, не вычлняя слово, как неотъемлемый его составляющий элемент. Что, с какой-то стороны было ошибкой авторов. Они работали исключительно в сфере разрешения конфликта "монтаж - звук", не обращаясь к достоинствам /либо к недостаткам/ слова!/ Подробно эта статья разбирается в очерке И.Вайсфельда "Содружество искусств"(4) ...

Возвращаясь же к особенностям кинематографического слова, а именно, пока, диалога и монолога, необходимо добавить еще некоторые специфические черты к общей картине. Во-первых, слово в звуковых фильмах — действующее лицо. И действие это различно. Диалог или реплики /реплика/ могут составлять "пушу эпизода", в другой раз место слова занимает пантомимическое действие, либо музыка, либо просто молчание. Но в любом случае подобные два фрагмента должны быть неразрывно связаны друг с другом. Либо первый есть следствие второго, либо наоборот... Таковы законы звукового кинематографа. Слово, что называется "действует в разговорном тексте прямо, непосредственно; оно как бы провожает жить в "молчащем кадре "/4/.

Любопытна еще одна особенность, которая зачастую используется режиссерами в звуковом кино. Речь идет о "диалоге /монологе/ второго плана". Это может быть разговор героев на шумном вокзальном перроне, или, как в фильме Жана-Люка Годара "На последнем дыхании" неоднократный фон радио, транзистора, улицы... Этот Фильм, кстати, особенно богат примерами разнообразия умелого использования слова при одновременном

"отречения" от его значительности в "споре" с изображением. Подобно словесной "зауми" в Фильмах Чаплина тридцатых годов, Годар нередко использует слово совершенно на первый взгляд бессмысленное, как к примеру, "разноязычные", непонимающие друг друга герои, обилие цитат, звуковые Фоны и т.д., подчеркивая же на самом деле особую важность изображения! Важность жеста, действия, взгляда. Слово — ничто, в сравнении с взглядом. "Годар не доверял словам, его герои всегда были одержимы желанием доказать лживость слов"/5/. Но это тоже своего рода разновидность использования слова в кино! Парадокс — слово работает на доказательство собственной ненужности! Нечто похожее сделал в фильме "Пятый элемент" Люк Бессон, создав совершенство — женщину, чей речевой язык непонятен человеку, но действия находят понимание и поддержку /или встречают сопротивление/... Что же касается Годара, то он сам неоднократно говорил : " Для меня изображение — жизнь, а текст — смерть/6/, констатируя при этом: "Нужно и то и другое. Я не ПРОТИВ смерти, особенно, когда жизнь еще предстоит прожить"/6/, так и в работах своих, описывая мир через оппозицию слова /смерти/ и взгляда /жизни"/5/...

Что же касается "второго плана" слова в фильме, то можно сделать вывод, что он несет совершенно особый психологический, смысловой контекст, безусловно обогащая /при умелом использовании/ главный диалог либо монолог.

Еще одна особенность диалога или монолога заключается в том, что ни тот ни другой нельзя понять вне характера персонажей, вне противоречий, смен отношений между ними. Эта особенность должна главным образом учитываться при написании речевого отрывка /речевого Фрагмента/ сценария. Ибо без такого соответствия диалог будет просто несостоятельным, а монолог бесполезной обузой кадра.

Место диалога в фильме порой весьма значительно. Как, к примеру в фильме "Двенадцать разгневанных мужчин" /С. Люмет, 1956 г./ или в том же "На последнем дыхании"/Ж.-Л.Годар, 1960 г./, но единственная фраза, единственный взгляд, порой перечеркивают всю гигантскую словесную, или изобразительную массу, в течении всего Фильма выливавшуюся на зрителя...

С.Гинзбург в "Очерках теории кино" пишет: "Как бы велико не было место, занимаемое диалогом в фильме, он всегда раскрывает характер только в единстве с интонацией, мимикой, жестом, обуславливающим его верное прочтение."/2/. На этом можно было бы и остановиться, анализируя диалог /монолог/, как вид использования звучащего слова в кинематографе, ибо только этим разнообразие слова в кино не ограничивается.

Мнения о первом использовании дикторского текста несколько разделяются. Во первых, необходимо отметить, что сам по себе дикторский/авторский/текст есть лишь один из видов так называемого закадрового текста. Перед вступительными надписями Фильма "Путевка в жизнь" актер МХАТа Качалов читая с экрана стихотворение "Откуда, кто они..." Это был 1931 год. С.Гинсбург называет "одним из первых" А.Довженко /"Щорс/, при этом, не обращая внимания на семилетний разрыв /1939. Как бы то ни было, главное, что с сороковых годов закадровый текст получает широкое распространение и присутствует в положительном большинстве фильмов. По определению того же Довженко, "закадровый текст — родная сестра надписи"/цит.2/. Это отчасти верно, если не обращать внимания на многообразие закадровой речи и её особенности... Выделяя в первую очередь обыкновенный текст "от автора" /"Обыкновенный фашизм" и др./, можно согласиться с определением Довженко. В самом деле, как уже упоминалось, надпись перестала существовать, в первую очередь, ввиду своей неизбежной лаконичности, хотя использовалась и в сороковых, и в пятидесятых годах, особенно в сказках /А.Роу и др./...

Примитивная, с точки зрения кинематографической эволюции, надпись, разительно отличалась от своей Старшей сестры" еще и тем, что взятая, к примеру, в отдельности от тех кадров, к которым она относится, она оказывается начисто лишена той самой "художественной образной конкретности"/2/, которой обладает авторская речь. "Слово автора" — по-своему одушевленно. Оно может выражать, как в смысловом контексте, так и в интонационном отношении к действию, к герою. Пример тому — "Обыкновенный Фашизм". Отношение может быть как осуждающим, так и ободряющим, либо нейтральным, занимая позицию "над". Это все — неоспоримые преимущества авторского текста. С точки зрения теории кинодраматургии, закадровый текст подразделяется на несколько так называемых разновидностей. К примеру, "дикторский текст-информация", «лирико-философский текст», « сатирический дикторский текст»... Отдельно я бы выделил такие варианты, встречающиеся, кстати, значительно реже, как "голос рассказчика" /"Мой друг Иван Лапшин"/, или текст одного из персонажей /письма Сухова, "Белое солнце пустыни"/...

На одном из видов закадрового текста необходимо остановиться особо, ввиду его чрезмерной важности и сложности. Речь идет о так называемом "внутреннем монологе". О том самом, который уже упоминался в связи с именами Блонского, Эйхенбаума и Эйзенштейна. Считается, что лучшие опыты кинематографа доказывают, что внутреннее состояние героя, его переживания, перемену настроения, чувств можно показать исключительно

изобразительными методами. В целом, я с этим согласен. Однако умелое, точное и своевременное использование такого приема как "внутренний монолог" иногда придает эпизоду совершенно иную эмоциональную окраску, дополняя зрительные образы, "Внутренний монолог" получил особенно широкое распространение и применение в послевоенные годы, как в отечественном, так и в зарубежном кино. Добиться главной цели этого приема — проникновения во внутренний мир героя, наблюдение за ходом мысли, попытки проследить логичность /либо нелогичность/ поступков, стремились многие, в том числе и великие кинематографисты. Массу споров о "внутреннем монологе" и о его необходимости вызвал в свое время фильм Ф.Феллини "8/2" /1962 г./, в котором "внутренний монолог", практически является средством реализации темы всего фильма - "творческого бессилия художника, утратившего контакт с внешним миром и замкнувшегося в своих внутренних переживаниях"/2/... Активно применяли "внутренние монологи" и отечественные режиссеры и, что особенно важно, сценаристы. Такой сложный элемент с точки зрения слова, искусства слова, требует особенно тонкой профессиональной работы, понимания психологии героя, эмоционально-логической мотивации его поведения, что в своем роле, поднимает "планку" сценария."Внутренний монолог" послевоенных фильмов, как правило, в отличие от первых опытов, значительно "обогащен словом", хотя и должен иметь строгие параметры, касающиеся особенное "рваности" Фраз, краткости, максимальной приближенности к естественному ходу мысли, даже если она сумбурна, тревожна и т.п. "Внутренний монолог" приближен к внутренней речи, кроме того, зачастую, складывается из зрительных образов, неразрывно связан с чертами характера героя и с предыдущими либо предстоящими действиями...

Отношение, как к "внутреннему монологу", так и к закадровому тексту в целом во все времена было далеко неоднозначно. Любопытно одно высказывание метра отечественного кинематографа Е.И.Габриловича: "Поменьше пишите о том, что человек, подумал./.../ То, о чем человек думает уже писали Толстой и Достоевский. Пишите о том, что человек делает. По поступкам всегда можно понять, что человек думает. Действие в обстоятельствах — вот что должен изображать сценарист"/?/. Не догма, конечно, но, бесспорно, требующее особого внимания замечание. Завершая тему слова и роли его в кино, замечу, не только звучащего слова, можно, как бы подводя черту, привести формулировку /применимую, правда, исключительно к звуковому кинематографу/ С. Гинзбурга. "Когда слово в диалоге действующих лиц соединяется с изображением, оно обращено на их характеры и на действие. Когда оно соединяется в авторской закадровой речи

с изображением, оно обращено на действие, поясняет, комментирует его, даже если сообщает о внутренних переживаниях героя, так как в этом случае оно дополнительно мотивирует его поведение. Когда же оно соединяется с изображением во внутреннем монологе, то через субъективное переживание героя раскрывает изображаемую в фильме жизнь. Хотя оно обращено на характеры, но через них отображает действительность" /2/. Цитата объемна и даже несколько пространна, но она дает важнейший вывод - слово /наряду с изображением/ отражает действительность в кино. Этот вывод, подчеркивает роль и значение слова в кинематографе в любом, каком бы то ни было варианте использования.

Можно дать волю Фантазии, представив тенденцию развития кинематографа на будущие гоны, десятилетия, века. Трудно представить, что слово, повторюсь, в каком бы то ни было виде, хоть в цифровой компьютерной шифровке, покинет кино. Хотя и сейчас есть попытки доказать полную "ненужность" слова как такового /вспомним кинематографические эксперименты Йоко Оно, "Муха" и т.н./, подобные терзания обречены не на неудачу, хотя, бесспорно, способны привлечь к себе внимание, и даже заинтересовать...

Как однажды, на заре формирования /либо появления человека/ слово вошло в его жизнь, пополнив и приукрасив язык жестов /не исключив его!/, так и войдя однажды в кинематограф и пополнив изображение, оно останется в нем навсегда.