

## **Секция «Философия. Культурология. Религиоведение»**

### **Появление звука в кино и его влияние на эстетику кинематографа двадцатых – тридцатых годов XX века**

***Бояришинова Елена Борисовна***

*Аспирант*

*Московский государственный университет имени М.В. Ломоносова, Философский  
факультет, Москва, Россия*

*E-mail: cutty\_sark@bk.ru*

На заре кинематографа отсутствие звукового сопровождения фильма заменялось музыкой, которую играл тапер, поясняющими тирами, излишне экспрессивным поведением актеров. Использование этих средств требовало известной изобретательности от создателей фильма. Немецкий кинокритик Курт Пинтус писал в «Кино-книге» [1] о том, как он и его друзья пытались использовать только выразительные средства монтажа, не используя промежуточные надписи и комментарии. В итоге всё их старание оказалось коммерчески невыгодным, то есть не было принято массовой публикой, и считалось лишь «искусством для искусства».

После появления в США в 1927 году первого настоящего звукового фильма «Певец джаза» началась долгая «позиционная война» за патенты между техническими корпорациями. Кино теперь окончательно стало не площадкой экспериментов, предназначенной для художников или шарлатанов – развлекателей, а передовым техническим полигоном и крупным бизнес - проектом.

Фильм «Певец Джаза» хотя и содержал в себе большое количество музыкальных номеров, сцены диалогов были сделаны при помощи все тех же «немых» интертитров. Заметим, что, несмотря на название, сюжет картины рассказывал о еврейском юноше, вынужденном скрывать свое происхождение и краситься в афроамериканца, для того, чтобы петь джаз.

В СССР первый звуковой фильм вышел на экраны в 1931 году – это была «Путевка в жизнь» Николая Эка. Сюжет фильма, как и у его американского собрата, очень социален – комиссар Николай Сергеев создает для беспризорников – бандитов коммуны, где пытается перевоспитать их. Фильм, как и «Певец джаза», содержал музыкальные номера. Первый советский звуковой фильм оказался более высокохудожественный и эстетически целостным, чем заокеанский пионер звукового кино. Это оценили и зрители Венецианского кинофестиваля, где работа Эка была названа лучшей по – мнению зрителей.

Появление звука в кинематографе произвело эффект разорвавшейся бомбы. Киноязык жеста нуждался в переработке, которая согласовывалась бы со стихийно возникающими эстетическими критериями, выдвигаемыми зрителями. Кино-деятелям пришлось искать поддержки в театральном опыте. «Метод Станиславского» оказался применимым и в работе с киноактерами. Актер в кино становится теперь не просто моделью. Теперь актер стал самостоятельной и по-настоящему творческой единицей кинопроцесса. Появилась необходимость в настоящем, живом слове. Значение сценария заметно возросло, помимо сценариста, рассматриваемого как автора идеи, появились специальные «диалогописатели», которые писали только живую речь героев.

Однако появление звука, на ура принятое зрителями, тяжело воспринималось в среде киноманов: считалось, что звук не раскрыл возможности кино, а наоборот убил мечущиеся по экрану бесплотные, немые тени, которые и были настоящим искусством. Казалось, что между звуковым кинофильмом и театральной постановкой или концертом нет никакой разницы. Однако, просто заснятый на киноплёнку спектакль не станет фильмом. Первое отличие фильма от спектакля в том, что время и пространство на экране – дискретны. При помощи монтажа изображение из разрозненных кусочков становится единым целым.

Звуковое кино вызвало бурю восторгов среди зрителей. Публика шла в кино смотреть на «чудо», «диковину». «Требования эстетики в то время оказались отодвинутыми на задний план. Суррогат искусства оккупировал экран» [2].

И США, и СССР трудно переживали переход от немого кино к звуковому. Сильно упало качество производимых фильмов, зрители ходил в кино посмотреть на диковину, фактически произошел откат от искусства кино к кинозрелищу. «Кино той промежуточной стадии иногда называют не только звуковым, но еще "говорящим кино". Слепое увлечение режиссеров новыми техническими возможностями фиксации и передачи речи и музыки на экране всегда неизбежно шло в ущерб изобразительно-монтажным средствам». [3]

Появление звука породило массу проблем связанных как с записью самой дорожки, так и с верным сочетанием визуального и звукового планов.

Сергей Эйзенштейн в своей статье «Будущее звуковой фильмы» [4] предостерегал режиссеров от ошибок, которые могли произойти при работе со звуком. Несмотря на то, что идея Эйзенштейна, заключающаяся в том, что для «дальнейшего развития кинематографа значительными моментами являются только те, которые усиливают и расширяют монтажные приемы воздействия на зрителя», была применена в отдельных эпизодах в первых советских звуковых фильмах, положение на общемировом поле кинематографа складывалось удручающее. Из соображения удобства актерского исполнения, дальнейшего монтажа и озвучивания, уменьшения финансирования фильмов кинематографисты отказываются от коротких монтажных планов, призванных подчеркнуть детали и создавать психологическую глубину произведения. На их место приходит длинный план. Все те завоевания, которые совершили Гриффит и Кулешов, оказались забыты и выброшены, произошла утрата «рассказа через пластику».

Все те усилия, которые были затрачены режиссерами, для того, чтобы «обелить» образ кино в глазах искусства, то есть превратить балаган в одно из «величайших искусств», пошли насмарку. Кинематограф рождался заново. Пережив новый аттракционный период, кино вновь вобрало в себя принципы внутрикадрового и межкадрового монтажа.

Только в середине 30-х годов голливудские кинематографисты вновь приходят к «иллюзии органической целостности, нерушимости киномира. Позиция камеры «незаметна», монтажные склейки смягчаются при помощи звука или движения героя, за которым следует глаз камеры» [5]. Советское кино тоже принимает эту модель на вооружение.

Герои кинематографа теперь очень много говорят, но в большей степени вся их речь сводится к декларированию добродетелей или к обличению зла. Что в «Великом Гражданине», что в «Сан Франциско» герои произносят речи в совершенно неподходящих

для этого местах, и если советские фильмы были пронизаны духом революционно-го пафоса, была жива память стачки и пламенных речей, то американский фильмах финальная речь героя или героини строится по совершенным канонам американской риторики того времени.

### **Литература**

1. 1. Pinthus, Kurt. Das Kinobuch. — Leipzig: Wolff, 1914.
2. 2. Соколов А. Природа экранного творчества: психологические закономерности – М., 2004.
3. 3. Соколов А. Звук в кино // Звукорежиссер №4 2002.
4. 4. Эйзенштейн С.: Будущее звуковой фильма (избр. произв. в 6 тт) "Искусство - М., 1968 (URL: [http://www.lib.ru/CINEMA/kinolit/EJZENSHTTEJN/s\\_budushchee\\_zvukov](http://www.lib.ru/CINEMA/kinolit/EJZENSHTTEJN/s_budushchee_zvukov))
5. 5. Булгакова О. Советский Слухоглаз: кино и его органы чувств - М.: Новое литературное обозрение, 2010: С 163.