

Кинематограф. Искусство и техника

Часть 3. Звуковое кино

Дмитрий Масуренков

Приход в конце двадцатых годов в кино звука во многом перестроил всю технологию кинопроизводства, потребовал создания абсолютно нового класса съемочной аппаратуры, предназначенной для съемки с одновременной чистовой (синхронной) записью звука. Основными требованиями к таким аппаратам были полная бесшумность и постоянство числа кадров/сек. (С приходом звука в кино удалось быстро выработать единые стандарты для звуковых съемок – 24 кадр/с). Тогдашние электроприводы обеспечивали стабильную частоту съемки только при использовании трехфазной сети переменного тока, а необходимость заглушать работу механизмов заставили одеть на камеру большой и тяжелый звукопоглощающий бокс. В результате 10-килограммовый «Дебри Л» превратился в 100-килограммовый «Дебри-Парво». Самый легкий и тихий синхронный киноаппарат – американский «Митчелл БНС» имел массу около 80 кг и стал одним из самых распространенных в мире. Произошло четкое разделение съемочной аппаратуры на синхронную и «немую». Разработки новых моделей теперь начинались с позиционирования сферы их использования – для синхронной съемки, универсальный, натуральный, ручной, специальные для комбинированных, скоростных, подводных, мультипликационных съемок.

С появлением звука в художественном кино диалоги стали важнейшим элементом драматургии и во многом определяли монтажно-изобразительный строй фильма. Но не в меньшей степени его формировали и тогдашняя сложная техника для первичной звукозаписи на съемочной площадке, а также тяжелый съемочный аппарат, связанный кабелем с источником трехфазного электрического тока. Они ограничивали создателей фильма при выборе мизансцены, крупности планов, характера мизансценирования и организации движения при синхронных съемках. Даже простая перестановка синхронной камеры с одной точки на другую требовала много времени и усилий, да и большинство съемочных приемов, исполняемых такой тяжелой камерой, стано-

вились более медленными (на нагрудный штатив ее уже не поставить и лихую панораму не выкрутить). А тогдашние «немые» камеры не обеспечивали стабильную частоту съемки, особенно при большом метраже, что весьма затрудняло дальнейшую тонировку, поэтому даже запись черновой фонограммы велась синхронной камерой.

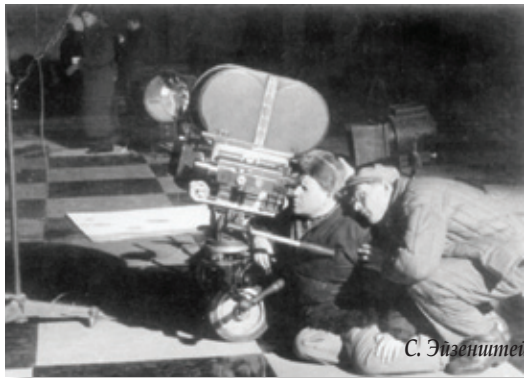
По изобразительной стилистике звуковые фильмы тридцатых–сороковых годов в чем-то возвращались к повествовательным формам доавангардных фильмов и во многом перекликались с театральными постановками. Их особенности: статичная съемочная камера, мизансцена с разворотом актерского действия на камеру и выходом актеров из глубины кадра на передний план (глубинная мизансцена), доминирование общих и средних планов, позволяющих видеть мимику и жесты актеров. Диалоги чаще всего снимались классической восьмеркой, с последовательным показом персонажей. Легкая немая камера «выбирала» композицию кадра, а перед тяжелой синхронной – композицию приходилось строить. Кадр начинают трактовать как законченное произведение, а оператор строил кадр по законам классической живописи. Нередко даже мизансценирование и движение в кадре организуется в соответствии с принципами живописной симметрии – композиция кадра почти всегда уравновешена, четко выявлено пространство от

темного переднего плана к светлому фону, объекты в глубине кадра уравниваются предметами или деталями первого плана. Статичность композиции компенсируется виртуозностью работы оператора со светом. Композиция кадра нередко замкнутая, в некоторой степени даже условная и нередко приобретает торжественную и многозначительную статуарность. Такой изобразительный стиль, во многом формируемый возможностями тогдашней кинотехники, можно назвать живописно-классическим. Его характерные признаки можно видеть в большинстве фильмов тридцатых–пятидесятых годов. Конечно, в фильмах различных жанров, в разных национальных школах они проявлялись в большей или меньшей степени. В советском кино наиболее полно этот стиль выражен в фильме «Иван Грозный» (режиссер С. Эйзенштейн, операторы А. Москвин и Э. Тиссэ, 1944, 1945).

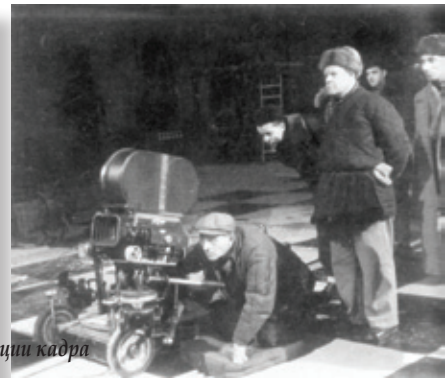
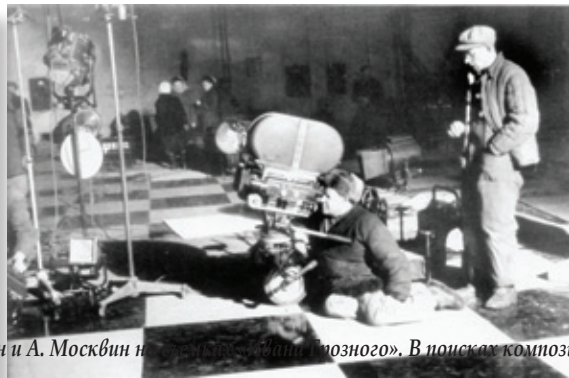
В нашем кино в те годы работала целая плеяда выдающихся мастеров-операторов живописно-классического стиля: Ю. Екельчик («Богдан Хмельницкий», «Весна»), М. Магидсон («Бесприданница», «Повесть о настоящем человеке»), А. Горданов («Петр Первый», «Маскарад»), Б. Волчек («Секретная миссия»). Красота и законченность композиций кадров в этих и множестве других фильмов, вызывают восхищение и сегодня.



Синхронный аппарат на съемках фильма «Суворов» (1940).
За камерой сидит В. Пудовкин, в поле Суворова – артиллерия.



С. Эзенштейн и А. Москвин на съемках фильма «Позного». В поисках композиции кадра



В американском кино прекрасным образцом театрально-живописного изобразительного решения может служить фильм «Гражданин Кейн» (режиссер О. Уэллс, оператор Г. Толанд, 1940).

Необходимость продолжительное время «держать» на экране говорящих актеров и стремление в какой-то степени «разбить» театральность мизансцены для разнообразия зрительских впечатлений заставляли кинематографистов использовать съемки с движения. Но из-за тяжелой камеры и низкой чувствительности тогдашних микрофонов нередко движение ограничивалось сопровождающим панорамированием за актером, а наезды, отъезды, проезды камеры – простой траекторией и коротким метражом. Стиль движения в фильмах тридцатых–пятидесятых годов всегда немного тяжеловесный, с четкой композицией в начале и конце кадра и некоторой заданностью перемещений актеров и траектории движения камеры. Хотя в фильмах этого периода можно увидеть и весьма интересные и виртуозные съемки с движения, но чаще всего это «немые» кадры или своеобразная демонстрация мастерства оператора.

Характерными особенностями изобразительного стиля тех лет, обусловленными спецификой тогдашних съемочных технологий, стали замена прямых съемок комбинированными и перенесение натуральных съемок в павильон.

Звук расширил круг тем и мест действия фильма, которые в немом кино считались

абсолютно невыигрышными, причем экранная продолжительность этих действий, благодаря диалогу, могла быть достаточно долгой. Герои фильма могли разговаривать в салоне или кузове едущего автомобиля, в кабине самолета. Снять такие кадры тяжелой синхронной камерой, записать при этом качественную фонограмму, да и просто вести съемку в реальном интерьере или на натуре было практически невозможно. Поэтому часто съемки переносились в павильон с заменой реального фона рир-проекцией, аддитивным транспарантом и блуждающей маской. Эти способы во многом удавалось реализовывать благодаря созданию целой линейки специализированных съемочных аппаратов, в том числе биачного. Способность такого аппарата пропускать через фильмный тракт сразу две пленки сделали его незаменимым, когда требовалась соединить в едином кадре актерскую сцену с отдельно снятым фоном.

Большая и тяжелая съемочная и звукозаписывающая аппаратура практически не позволяли вести документальные синхронные съемки. Попытки создать киноаппарат, который мог бы одновременно снимать изображение и записывать звук на одну пленку («микст-камеру») не увенчались успехом. К синхронным съемкам документалисты прибегали весьма редко, да и назвать подобные съемки документальными было бы не совсем точно. В лучшем случае это были синхронные интервью, в худшем – постановочные кадры с приглашенными исполнителями. Документальное кино до появления видеокамер по сути оставалось немым или ограничивалось отдельными синхронными эпизодами.

В 1937 году немецкая фирма «Арнольд и Рихтер», ранее более известная как производитель осветительной аппаратуры, выпустила новую камеру – «Арифлекс». Она позиционировалась как аппарат для документальных съемок, но заложенные в ней разнообразные принципиально новые конструкторские и

технологические разработки во многом определили пути эволюции съемочной аппаратуры. Это: турель с тремя объективами; работа только от электропривода, который одновременно служил и ручкой для удержания камеры; сменные кассеты на 60 и 120 м; рациональная кинематическая схема, обеспечивающая относительно высокую стабильность частоты съемки; малая масса за счет использования самых современных для того времени конструктивных материалов; а главное, зеркальный обтюратор, позволявший оператору видеть беспараллаксное изображение снимаемого кадра как в момент подготовки, так и в процессе съемки, и визуально наводить и переводить фокус. Зеркальный обтюратор позволил кардинально решить проблему точного выбора композиции кадра. Изображение в визире всех других тогдашних аппаратов или отличалось от изображения на пленке или его можно было видеть только в процессе подготовки к съемке. Беспараллаксное визирование дало оператору возможность абсолютно свободно перемещать камеру, делать самые сложные движения без опасения ошибиться в композиционном построении кадра. Документальное кино приняло киноаппарат с зеркальным обтюратором безоговорочно. Первоначально это был только «Арифлекс», но уже в конце сороковых годов появились французский «Камефлекс» и советский «Конвас-автомат». Эти камеры во многом изменили изобразительный стиль документального кино – в него пришло движение. Чаще всего это были панорамы, нередко сочетаемые с трансфокатором. Панорамирование, причем весьма виртуозное, позволило не только следить за объектом съемки, оно раздвигало пространство кадра, как бы устанавливало связи между предметами, создавало единство между общим и крупным планами, делало изображение на экране более живым и динамичным. Причем нередко самое сложное движение оператор исполнял при съемке с рук.

Событие стало трактоваться не просто как ряд отдельных статичных кадров, его пространство становится более цельным, постоянно изменяющиеся монтажные



Г. Александров и Э. Тиссэ на съемках фильма «Встреча на Эльбе» (1949). Сцена на аэродроме из-за синхронной записи снимается в павильоне

стыки – менее заметными, а сам монтаж строится на движении аппарата. Эти изменения стилистики документального кино прекрасно прослеживаются в сюжетах советской кинопериодики шестидесятых–семидесятых годов.

Достоинства легкой ручной камеры с зеркальным обтюратором все больше привлекали и создателей художественного кино. Сначала ее стали широко использовать как вторую камеру, вместо универсальной, а затем и как основную.

Привнесение в художественное кино съемочных приемов, которые позволяла делать ручная камера с зеркальным обтюратором, буквально взорвало эстетику изображения. Своеобразными знаковыми фильмами новой изобразительной стилистики в советском кино стали «Летят журавли» (режиссер М. Калатозов, оператор С. Урусевский, 1957), а в европейском – «На последнем дыхании» (режиссер Ж. Годар, оператор А. Кутар, 1959). Именно ручная камера и приемы работы с ней, открывшие возможности свободного движения, начали формировать тот новый изобразительный стиль, который и сегодня остается основным в современном кино. Не обходилось и без переклестов. Многие тогдашние молодые кинематографисты стали воспринимать съемку статичной камерой как замшелый прием, а оператора, устанавливающего камеру на штатив – как закоренелого ретрограда. Стремление сделать кадр динамичным приводило к тому, что во многих фильмах камера просто не останавливаясь, перебрасывалась с предмета на предмет, постоянно приближалась и отдалялась от объекта съемки. А многие маститые режиссеры, желая обновить изобразительный язык своих фильмов, заменяли операторов, с которыми они проработали много лет. Им на смену приходила молодежь, привнесшая свое понимание современного изобразительного стиля, одна из основ которого – свободная камера.

Ручная камера с зеркальным обтюратором позволила перенести съемки из декораций в реальные интерьеры, теперь оператор мог снимать в самых тесных помещениях, нередко устраиваясь со своей камерой даже там, где и штатив поставить

было невозможно – выручала съемка с рук. Особенностью изображения, снятого в реальных интерьерах, стала световая выделенность изображения за окном. При съемках в павильоне за окнами устанавливался рисованный или живописный фон, а в реальных интерьерах фон за окном мог быть абсолютно неподходящим, да и сбалансировать уровни освещения в помещении и на натуре при тогдашней чувствительности киноплёнки было весьма сложно. Этот «недостаток» изображения превратился в своеобразную примету документальности. Выбеление фона остается весьма распространенным приемом и сегодня.

Ручная камера стала активно заменять комбинированные съемки эпизодов, где действие происходило в движущихся транспортных средствах. Но при всей свободе, которую обретали кинематографисты, снимая ручной камерой, у нее оставались два принципиальных недостатка: высокий уровень шума, а главное, отсутствие синхронного двигателя, что не позволяло вести чистовую синхронную звукозапись, поэтому озвучивание было обязательным этапом. Но, главное, колебание кадров, особенно при длительной съемке, приводило к значительной рассинхронизации изображения и звука. Требовалось выполнить огромную и кропотливую работу по синхронизации черновой фонограммы и изображения, а актеру при тонировке приходилось постоянно менять скорость своей речи. Чтобы как-то сгладить это противоречие, создатели фильма старались найти иные, чаще всего пластические средства для передачи содержания. Конечно, они не могли заменить синхронные съемки, и основным инструментом в художественном кино оставался тяжелый синхронный аппарат, но уже с зеркальным обтюратором. Хотя пластический прием уже не столь открыт, как в немых фильмах, изобразительная экспрессия вновь становится мощнейшим средством киноповествования. Ярким примером такого экспрессивно-поэтического стиля служат фильмы, снятые С. Урусевским – «Неотправленное письмо» и «Я – Куба», в которых пластика изображения формирует киноповествование.

Во многих фильмах шестидесятых–семидесятых годов динамичные кадры,



Изображение в фильме «Неотправленное письмо» (режиссер С. Урусевский, 1957), «Зеркальщик» оператора С. Урусевского стал лейтмотивом

снятые ручной камерой, перемежаются синхронными статичными сценами. Хотя ручная камера заставила проводить с движения и синхронные съемки. Конструкторы съемочной аппаратуры, а в нашей стране и сами киностудии, пытались преодолеть противоречия между тяжестью синхронного аппарата и шумом и несинхронностью ручных и универсальных камер. Предпринимались многочисленные попытки создать синхронные моторы для ручных аппаратов и уменьшить их шум, а производители синхронных старались максимально уменьшить их массу. Фирма «Арри» модернизировала свой «Арри-флекс», заключив его в звукопроницаемый бокс, установив синхронный мотор и доведя массу до 50 кг, но все это не устраняло границы между синхронным и «немым» киноаппаратом.

Прорыв произошел только в самом конце семидесятых с началом выпуска аппарата «Аррифлекс Б.Л». В нем впервые удалось соединить бесшумность, абсолютную стабильность кадров, автономное электропитание, достаточную емкость кассет, относительно небольшую массу и прекрасную эргономику – аппарат при съемках с рук удобно ложился на плечо оператора. С началом выпуска этой камеры начался последний этап эволюции съемочной аппаратуры. Киноаппарат стал действительно универсальным. ■

EXPRESSPRO

Продажа профессиональных
аудио- и видеоносителей

Наша Компания предлагает:

- носители различных форматов (Betacam SP, Digital Betacam, HDCam, XDCam и пр.);
- бесплатную доставку носителей по Москве в день обращения;
- доставку носителей по России.

www.express-pro.ru

Тел./факс: (495) 648-6009 (многоканальный)

info@express-pro.ru