

Человек и культура

Правильная ссылка на статью:

Блюдов Д.В. — Прием «субъективного микрофона» в фильме М. Хуциева «Мне двадцать лет» // Человек и культура. – 2023. – № 4. DOI: 10.25136/2409-8744.2023.4.43674 EDN: WFRJNV URL: https://nbpublish.com/library_read_article.php?id=43674

Прием «субъективного микрофона» в фильме М. Хуциева «Мне двадцать лет»

Блюдов Даниил Владимирович

ORCID: 0009-0009-0229-0623

преподаватель кафедры сценической речи, Российский государственный институт сценических искусств

191028, Россия, г. Санкт-Петербург, ул. Моховая, 34

✉ bludov213@mail.ru



[Статья из рубрики "Эстетика и теория искусства"](#)

DOI:

10.25136/2409-8744.2023.4.43674

EDN:

WFRJNV

Дата направления статьи в редакцию:

30-07-2023

Аннотация: Объектом исследования в настоящей статье является актерская речь в кинематографе периода «оттепели». Предмет исследования – художественная специфика звучания речи в фильме «Мне двадцать лет». В статье анализируется использование приема «субъективного микрофона» в звуковом решении фильма Марлена Хуциева. В рамках исследования на нескольких примерах подробно проанализирован как эстетический, так и технико-технологический аспект использования вышеупомянутого приёма. «Субъективный микрофон» рассматривается автором как часть обновленного речевого стиля, пришедшего в отечественный кинематограф в эпоху «оттепели». Особое внимание автор уделяет влиянию обновленной речевой эстетики кинематографа 1950-1960-х годов на театральное искусство и актерское творчество. Новизна настоящего исследования заключается в изучении феномена актерской речи в кинематографе «оттепели» с эстетических и технических позиций. Впервые введен в научный оборот термин «субъективный микрофон» в применении к звучащей речи в экранных искусствах. Предложен для включения в научный оборот термин «кросс-дигезис» для определения особого звукового пространства, формирующегося в экранных искусствах при использовании

приема «субъективного микрофона». В статье научно обосновано особое место, которое занимает прием «субъективного микрофона» в концепции разделения звукового пространства фильма на диегетический, недиегетический и метадиегетический планы. Отдельно автор останавливается на включенности приема «субъективного микрофона» в общий документально-поэтический художественный стиль Марлена Хуциева. В заключении автор делает выводы том, какое мощное воздействие на эстетику кинофонографии и, в частности, звучания актерской речи оказало появление магнитной звукозаписи в 1950-х годах.

Ключевые слова:

оттепель, кинематограф, кино, звук, субъективный микрофон, хуциев, актерская речь, речевой стиль, кросс-диегезис, речь в кино

Периоду «оттепели» в истории отечественного кинематографа предшествовала эпоха «малюкартинья». Пик её пришёлся на 1951 год, когда было снято всего 9 фильмов (из них 5 фильмов-спектаклей). Вообще, количество фильмов-спектаклей в этом промежуточном этапе возросло чрезвычайно. Кинематограф всё больше напоминал театр, отснятый на киноплёнку... В 1956 году после XX съезда КПСС началась новая эпоха – эпоха оттепели, продлившаяся до конца 1960-х. Это было время тектонических сдвигов в обществе и мощных перемен в сфере искусства. Один из самых ярких и новаторских фильмов этого периода – «Мне двадцать лет» Марлена Хуциева, «картина надежд» [\[3, с. 17\]](#), картина с непростой судьбой и уникальной поэтикой. Проанализируем несколько эпизодов кинофильма М. Хуциева.

Один из первых эпизодов. Высовывается из окна Сережа (Валентин Попов), увидев на балконе соседнего дома закадычного друга Николая (Николай Губенко). «Ко-олька! Фо-окин!» - кричит Сережа и пронзительно свистит на весь двор, а Николай, прервав утреннюю зарядку, отзывается: «Серёга-а!». Друзья перекрикиваются через весь двор, не слыша друг друга (при этом зрителю слышно каждое слово). Это очень характерный момент для поэтики звукового ряда фильма: режиссер все время выбирает для зрителя разную позицию слушателя, выстраивает своеобразное путешествие зрителя по разным акустическим пространствам. По аналогии с «субъективной камерой» подобный прием можно было бы назвать «субъективным микрофоном» (этот термин ввела в научный оборот З. Лисса [\[4, с. 209\]](#), но в дальнейшем он не получил распространения). Такое перемещение зрителя-слушателя по акустическим планам происходит волей режиссера и звукооператора порой совершенно независимо от плановости и монтажа изобразительного ряда. Подобная звуковая избирательность наблюдается с первых кадров фильма: скажем, зритель не слышит разговоров прогуливающейся по утреннему городу троички. В дальнейшем при анализе речевой фонограммы фильма мы не раз увидим, как изобретательно авторы картины выстраивают это «акустическое путешествие» зрителя.

Тем временем Николай и Сергей встретились, наконец, во дворе. Их первые радостные реплики почти неразличимы, они тонут в общем шуме: детском гвалте, музыке, велосипедных звонках... Это вновь прием «субъективного микрофона»: действительно, не очень важно нам расслышать каждое слово диалога героев – эмоциональное наполнение события является куда более значимым, на первый план выступает не смысл реплик, а «эстетическая форма их подачи» [\[7, с. 172\]](#).

Обратимся к другой сцене, в которой Сергей гуляет по вечерним городским улицам. Недалеко от кинотеатра он видит встречу влюбленной пары, невольно подслушивает их диалог, выдержанный в разговорной, легкой манере, с несколько «снятой» дикцией и нарочито небрежными окончаниями:

ОН: *Здрас!* (Здравствуй!)

ОНА: Ой, погоди, у меня *пря́м* (прямо) сердце *выскакиват* (выскакивает)!...

ОН: А что *случилс* (случилось)?

ОНА: Ничего, пойдем... Я так боялась...

ОН: Что такое?

ОНА: Ой, *скок щас врем'ни* (сколько сейчас времени)?

ОН: *Десть* (десять).

ОНА: Я так *боялс* (боялась), что ты уйдешь...

ОН: Я привык... Ну, *кудам* (куда мы)?...

ОНА: Прямо. Давай просто так походим, ладно, а?...

Такой речевой стиль создает художественную иллюзию «подслушанности», спонтанности сцены. Важно, что весь диалог записан в тонателье на акустически стабильном крупном плане, а в это время в кадре герои перемещаются, в конце вообще оказываясь на средне-общем плане спиной к камере. Таким образом, перед нами вновь «субъективный микрофон», прихотливое разделение звукового и видимого пространств. И тут надо четко разделить техническую и художественную составляющие такого звукового решения эпизода. С одной стороны, в начале 1960-х обеспечить синхронную запись звука на натуре (тем более, в шумном городе) было технически невозможно – поэтому последующее озвучение любого натурального эпизода оказывалось неизбежным. С другой стороны, развитие звукозаписывающей аппаратуры (чувствительные микрофоны, магнитная запись звука) уже позволяло записывать голоса артистов не только на крупном плане (как это делалось в 1930-1940-х годах), а передавать нюансы – от шепота до крика, от сверхкрупного звучания до общего акустического плана. В фильме «Мне двадцать лет» все эти возможности озвучения в тонателье богато используются: и детально записанные озвученные внутренние монологи героев (Д. Бакиров, с которым мы согласимся, предложил называть звучащий внутренний монолог «вербальным» [\[2, с. 179\]](#)), и крупно записанные диалоги, и отдельные сцены, в которых голоса звучат на среднем или даже общем акустическом плане (скажем, в следующем же эпизоде трое друзей бегут по улице, торопясь на трамвай, и их голоса, записанные в студии, звучат акустически вполне достоверно – на общем плане).

Таким образом, в руках у создателей фильма был весь инструментарий, чтобы крошечный обмен репликами между двумя безымянными влюбленными на улице прозвучал акустически естественно. Но был выбран принцип рассогласования плановости в звуке и изображении – весь диалог звучит на крупном звуковом плане. Это, разумеется, не случайность. Эту небольшую сцену мы видим как будто бы глазами Сергея, короткий диалог звучит на крупном акустическом плане, так как он имеет значение, что называется, «попадает» в героя. Именно так реализуется в эпизоде прием «субъективного микрофона». Диалог двух влюбленных не случаен, он нанизывается на

то предощущение любви, которое сопровождает Сергея почти с самого начала фильма. В гостях у Славы Сергей говорит жене друга «Никогда не подумал бы, что ты за Славу выйдешь» (вполне возможно – свидетельство былой любви/влюбленности); на танцплощадке с Сергеем флиртуют две девушки, но он явно ждет чего-то настоящего; сестра Вера указывает на своего ухажера, стоящего неподалеку; Николай предлагает познакомиться с одной из двух знакомых девушек, но Сергей говорит, что выбирает отсутствующую «третью»... И вот – очередной эпизод, развивающий эту тему. Сергей невольно становится свидетелем чужого счастья. Нам видится, что именно поэтому небольшой и, казалось бы, случайный диалог двух прохожих звучит на крупном плане – он тем самым превращается из бытового эпизода в существенное для Сергея событие.

А вот еще один важный эпизод. Дом случайной знакомой, с которой Сергей провел ночь. Утро. Тишина. Сергей закуривает и подходит к окну. В кадре – заснеженные крыши за окном, а вне кадра звучит диалог Сергея и девушки («Ты уходишь?....» - «Да....» - «Погоди, выпей чаю, я щас согрею...» - «Не надо, я опазд(ываю)»...» и т.д.). Речь записана очень крупно, короткие неловкие реплики ненадолго прерывают молчание, падая как капли. Герои говорят тихо, на грани шёпота. Сергей выходит на улицу, а за кадром мы в это время слышим его телефонный диалог с домашними, звучащий на очень крупном акустическом плане:

СЕРГЕЙ: Драслуй (здравствуй)...

МАТЬ: Да?

СЕРГЕЙ: Мама, это я...

МАТЬ: Да.

СЕРГЕЙ: Я, понимаешь...

МАТЬ: Ты где?

СЕРГЕЙ: Я из автомата. Понимаешь, я задержался у одного парня, и было поздно идти домой...

МАТЬ: Это не важно, де (где) ты ээ-задержался, ты взрослый человек, и мош (можешь) сам... Только в следующий раз я прошу тебя всё-тки (всё-таки) звонить домой. А то мы не спали всю ночь... Ты поел?

СЕРГЕЙ: Да. Ну я кончаю, а то здесь уже очередь, я из автомата...

Слышна беглая, чуть «снятая» с точки зрения дикции речь матери (а в слове «задержался» даже возникает небольшая запинка на [з]). При этом голос ее звучит нарочито сдержанно, холодно, за счет этого Сергей (и зритель вместе с ним) сразу понимает, насколько тяжелую эмоциональную ночь провела мама, насколько она успела «выгореть» к моменту телефонного разговора.

Безо всякого перехода телефонный разговор Сергея с родными мгновенно сменяется закадровым яростным спором между Славой и его женой Люсей. В кадре в это время – Слава, крушащий каменным ядром стены домов, самого спора мы не видим (это, как нам видится, осознанный отказ от внутрикадрового «напряженного драматизма» [\[3, с. 321\]](#)). Перебранка между супругами идет нешуточная, потери в дикции велики (в основном, в речи Славы), но в данном случае эмоциональное содержание реплик важнее, чем семантическое. Вдобавок, реплики соседствуют в фонограмме с урчанием экскаватора,

грохотом от разбиваемых стен: все эти шумы иногда перекрывают части произносимых реплик, что только усиливает эмоциональную окраску диалога. Слава выпаливает слова негромкой сбивчивой скороговоркой, иногда заикается («С-с-с Вовкой»), Люся парирует то сдержанно, то всплывчиво...

Любопытно, как в этих двух закадровых разговорах вольно соотносятся друг с другом изобразительное и звуковое пространства фильма. В кадре Сергей только-только вышел на оживленную улицу после ночи, проведенной с малознакомой девушкой, а мы уже слышим телефонный разговор из автомата – очевидно, он произойдет несколько позже. А в следующей сцене всё ровно наоборот – в кадре ожесточенно работающий на экскаваторе Слава, а слышим мы яростный спор с Люсей, произошедший то ли утром, то ли накануне. Таким образом, в рамках приема *«субъективного микрофона»* кинематограф позволяет не только вольно выбирать для зрителя точку его нахождения в акустическом пространстве, но и не менее вольно осуществлять *перебросы во времени*, обгоняя изображение или, напротив, отставая от него.

В следующем эпизоде авторы фильма продолжают «перебрасывать» зрителя во времени и пространстве с использованием речевой фонограммы. В начале сцены мы видим московскую улицу, трамвай, а Николай за кадром читает «Осень» Пушкина, затем переходит на прозаический вербальный внутренний монолог: «Вот и Новый год встретили, еще один год вашей жизни, товарищ Фокин. Подведем итоги...». В кадре – заходящие в трамвай люди (среди них появится и Николай), а за кадром звучит гулкий голос: «Поздравляем среди лучших работников нашей лаборатории техника-оператора товарища Фокина и награждаем его ценным подарком!» - и небольшие аплодисменты. В данном случае «субъективный микрофон» отправляет нас в воспоминание о прошедшем торжественном мероприятии на работе у Николая. Ощутимый эффект реверберации на голосе безымянного начальника можно трактовать по-разному: и как реальную акустическую характеристику какого-то большого зала, в котором проходило мероприятие, и как «маркер» воспоминания.

Фонограмма фильма содержит еще множество примеров использования приема «субъективного микрофона». Такая независимость звуковой партитуры от изобразительной – особая, специфическая возможность кинематографа, получившая развитие в 1960-х годах. Этим архитектура кинематографической речи принципиально отличается от архитектуры речи театральной, где голос неразрывно связан с артистом и с реальной акустикой сцены и зрительного зала. Широчайшие возможности, которые открывает для режиссуры прием «субъективного микрофона», тем не менее, в определенной степени могут быть перенесены в театр. Использование в звуковой партитуре спектакля микрофонов, специальных приборов обработки звукового сигнала и записанных речевых фонограмм позволяет отделить речь от артиста. И чем более совершенными становятся микрофоны, громкоговорители и приборы обработки, тем шире возможности, открывающиеся перед театральной режиссурой. Сегодня, в XXI веке, *микрофонное звучание* в театре стало скорее нормой, чем исключением. Корни этого явления, несомненно, лежат именно в инструментарии, открытом кинематографистами. В этом отношении непосредственное влияние кинорежи на речь сценическую невозможно отрицать.

Фильм «Мне двадцать лет» показал силу кинематографа в создании иллюзии жизненного потока; включенности событий, происходящих с героями, в окружающую их реальность; передачи через экран ощущения «воздуха времени» [\[8, с. 25\]](#). Подвижная камера свободно перемещается в пространстве, то фиксируя хронику, то украдкой подглядывая

за героями, то формируя мощные поэтические изобразительные образы. Так же работает и звуковое пространство фильма, сочетающее в себе *прозаическую документальность и высокую поэзию* (причем, речь не только о природе чувств героев, но и буквально об огромном количестве звучащих в фильме стихотворных текстов). Из соединения психологически подробного «потока жизни» и выстроенной художественной образности рождается авторский *документально-поэтический* стиль Марлена Хуциева [\[3, с. 17\]](#).

В звуковом решении фильма М. Хуциева активно используются новые, присущие только кинематографу приемы: вербальный внутренний монолог, вербальный внутренний диалог, параллельно звучащие вербальные внутренние монологи. А за счет приема, названного нами «*субъективным микрофоном*» по аналогии с «субъективной камерой», кроме обусловленных построением кадра внутрикадровых и внекадровых (диегетических) звучаний возникает субъективный (метадиегетический) звуковой план, в котором звучание речи героев опосредованно связано с изображением, не обусловлено реальным физическим положением героев в кадре. Нельзя, однако, ставить знак равенства между «субъективным микрофоном» и метадиегетическим звучанием. Метадиегетизис предполагает ориентированность на внутренний мир персонажа, метадиегетическое пространство понимается как «совокупность субъективных состояний персонажа» [\[6, с. 37\]](#). «Субъективный микрофон» же не просто позволяет зрителю «подключаться» к восприятию одного из героев (метадиегетизис), но свободно перемещает зрителя между различно окрашенными реальными звучаниями внутри кадра и за кадром, между субъективным восприятием нескольких героев. «Субъектом» в данном случае становится не персонаж, но зритель, которого через характер звучания шумов, музыки и речи вольно перемещают между разными звуковыми пространствами. При использовании приема «субъективного микрофона» характер звучания речи (в том числе, скажем, акустическая достоверность) продиктован режиссерским решением, *фокусом слухового внимания*. Прием «субъективного микрофона», таким образом, может проводить слушателя через диегетическое (внутри- и внекадровое), недиегетическое (закадровое), метадиегетическое (субъективное), семидиегетическое (модифицированное внутрикадровое) звуковые пространства. Именно за счет всепроникающего «субъективного микрофона», этого возникающего «*кросс-диегетизиса*» не всегда в фильме Марлена Хуциева удастся распознать «различие, границу между создаваемым субъективным пространством и реальностью повествования» [\[5, с. 21\]](#).

Усовершенствованные техника и технология (в частности, магнитная звукозапись) позволили артисту во время монтажно-тонировочного периода передать через микрофон *самые мелкие, самые тихие нюансы звучания*. Теперь во власти кинорежиссера – приблизить голос артиста к самому зрительскому уху, озвучить сокровенные мысли героев, создать ощущение разговора, ведущегося непосредственно со зрителем.

Будучи массовым и всеохватным зрелищным искусством, кино периода «оттепели» формирует *новый стандарт зрительского восприятия* актерской речи. И теперь уже театр должен «подхватывать знамя» художественной достоверности у кинематографа, модифицировать сценическую речь, осуществлять поиск нового, созвучного эпохе речевого стиля. Театральные процессы с середины 1950-х годов стали невольно проверяться, соотноситься с достижениями, поисками и открытиями кинематографа [\[1, с. 188\]](#).

Библиография

1. Анастасьев, А. Актер есть актер // Актер в кино. – М.: Искусство, 1976. – С. 170-

197.

2. Бакиров, Д. В. Проблема внутреннего монолога в кино. Вербальная и монтажно-ассоциативная формы // Манускрипт. – 2019. – Т. 12, № 7. – С. 174-180.
3. Зайцева, Л. А. Экранный образ времени оттепели (60 – 80-е годы). – Москва, Санкт-Петербург : Нестор-История, 2017. – 339 с.
4. Лисса, З. Эстетика киномузыки. – Москва : Музыка, 1970. – 495 с.
5. Русинова, Е. А. Способы визуального и аудиального разграничения диегезиса и метадиегезиса в кинопроизведении // Вестник ВГИК. – 2017. – № 1(31). – С. 20-26.
6. Русинова, Е. А. Формирование звуковых пространств в кинематографе : специальность 17.00.03 – Кино-, теле-и другие экранные искусства : автореферат диссертации на соискание ученой доктора искусствоведения ; Всероссийский государственный институт кинематографии. – Москва, 2021. – 57 с.
7. Русинова, Е. А. Формирование звуковых пространств в кинематографе : специальность 17.00.03 – Кино-, теле-и другие экранные искусства : диссертация на соискание ученой доктора искусствоведения ; Всероссийский государственный институт кинематографии. – Москва, 2021. – 308 с.
8. Хлопьянкина, Т. М. Застава Ильича. – Москва : Киноцентр, 1990. – 81 с.

Результаты процедуры рецензирования статьи

В связи с политикой двойного слепого рецензирования личность рецензента не раскрывается.

Со списком рецензентов издательства можно ознакомиться [здесь](#).

Предмет и объект исследования конкретно и с формальной стороны теоретически точно отражены автором в заголовке статьи: «Прием “субъективного микрофона” в фильме М. Хуциева “Мне двадцать лет”». Автор указывает на происхождение термина «субъективный микрофон», а за тем на примере анализа конкретного эмпирического материала раскрывает его эпистолярный (описательно-интерпретационный) и эвристический потенциал. Появления приема «субъективного микрофона», по мысли автора, связано с совершенствованием звукозаписывающего оборудования в советском кинематографе послевоенного десятилетия. Помимо совершенствования технических средств, автор отмечает и художественное изобретение, мастерски использованное М. Хуциевым в фильме «Мне двадцать лет» для создания особой поэтической и психологической атмосферы благодаря асинхронии архитектоники звукового и визуального рядов.

Автор последовательно раскрывает многообразие художественных возможностей «субъективного микрофона», анализируя соотношения звукового и визуального рядов, выделяя: эффект особого пространственно-акустического положения зрителя, позволяющий ему слышать больше, чем персонажи художественной реальности; особенные эффекты проективного (предвещающего движение кадра) и ретроспективного озвучивания происходящего, а также воспоминаний и мыслей героя. Описав на эмпирических примерах различные эффекты выразительно приема «субъективного микрофона», автор с опорой на терминологию Е. А. Русиновой отмечает типы субъективных звуковых пространств зрителя, созданные М. Хуциевым в фильме «Мне двадцать лет» путем применения приема «субъективного микрофона»: диегетическое (внутри- и внекадровое), недиегетическое (закадровое), метадиегетическое (субъективное), семидиегетическое (модифицированное внутрикадровое), а также отмечает, что различные эффекты «субъективного микрофона» в совокупности создают в фильме Марлена Хуциева художественно обогащенного

особое поэтическое «кросс-дигетическое» пространство, выходящее за рамки реальности художественного повествования и смещающее область художественного творчества в создаваемые субъективные пространства зрителя.

Автор отмечает, что открытые кинематографом аудиовизуальные эффекты приема «субъективного микрофона» за счет совершенствования технических устройств из кино приходят и на театральную сцену, расширяя богатство выразительных приемов.

Таким образом, предмет исследования достаточно детально раскрыт автором на примере анализа конкретного эмпирического материала на высоком теоретическом уровне.

Методологию исследования автор основывает на структурно-функциональном анализе архитектоники звукового и визуального рядов кинофильма, интерпретируя семиотические и психологические эффекты восприятия зрителем особым образом структурированного М. Хуциевым художественного пространства. Прделанная автором работа имеет, помимо прочего, теоретическую ценность, раскрывая методику анализа применения режиссерами театра и кино приема «субъективного микрофона». Предпринятая автором типология расширений субъективного восприятия зрителем смысловых пространств за пределами повествования сюжета хорошо аргументирована за счет анализа конкретного эмпирического материала.

Актуальность обращения автора к анализу приема «субъективного микрофона» в фильме М. Хуциева «Мне двадцать лет» обусловлена необходимостью осмысления влияния художественных открытий киноискусства на другие отрасли художественного творчества, а также на принципы восприятия реальности массовым человеком в условиях доминирования аудиовизуальных средств коммуникации. Несмотря на то, что автор не уделяет внимания обоснованию актуальности проведенного им исследования, рецензент отмечает значительную теоретическую и практическую ценность полученного результата — обоснованность и своевременность актуализации новейших методических приемов кино-семиотики для расширения научной картины представлений об объекте киноискусства — кинозрителе.

Научная новизна достигнутого автором результата не вызывает сомнений.

Стиль статьи выдержан научный, структура в полной мере соответствует логике изложения результатов научного исследования.

Библиография, учитывая хорошо проработанную эмпирическую часть аргументации, в достаточной степени раскрывает предметную область исследования; описания источников и литературы соответствуют требованиям редакции и ГОСТа.

Апелляция к оппонентам вполне корректна и уместна.

Статья безусловно вызовет интерес читательской аудитории журнала «Человек и культура» и рекомендуется к публикации.