

НАУКА САСПЕНСА В ИСКУССТВЕ КИНЕМАТОГРАФА

Р.А. Альжанов

магистрант, кинорежиссер,
Казахская национальная академия искусств имени Т. К. Жургенова,
Алматы, Казахстан, email: Alzhanraim@gmail.com

В статье рассмотрены вопросы о значении и создании науки саспенса в искусстве кино. Рассматривается гипотеза о ведущей роли саспенса в создании фильма. Рассматриваются приемы саспенса в зависимости от целей и задач режиссеров. Изучается значение цвета и звука в создании саспенса. Сделан вывод о том, что цвет является важнейшим инструментом для построения глубокой эмоциональной связи фильма и его зрителя.

Ключевые слова: саспенс; кино; сюжет; сцена; напряжение

Создание кино - очень кропотливый и многогранный труд, требующий от создателей мастерского владения психологией восприятия окружающего мира человеком. Играя на струнах человеческой души, режиссеры способны создать на экране действие, которое запомнится зрителю навсегда. Как создать настолько прочную связь между публикой и фильмом? Здесь на помощь режиссеру приходит наука создания саспенса. От качества саспенса напрямую зависит вовлеченность зрителя в происходящее. Поэтому понимание основ работы с этим фундаментальным приемом киноязыка является первостепенным для создателей кино.

Современное общество наглядно показывает, что, несмотря на научный прогресс, в людях все еще сильны первобытные образы, создавшие в древние времена мифы и религии, архетипы и типажи, суеверия и традиции. Сознание человека сейчас изменилось, но никакое разумное начало, похоже, не в силах искоренить из него самые древние страхи, сильнейший из которых - страх неизведанного. Этот страх является истоком появления всех историй и легенд на земле и острой нужды человека в них, поскольку чтобы победить неизвестность, необходимо понять явление и объяснить его.

Хорошие сценаристы, драматурги и режиссеры прекрасно понимают это и используют для своих целей. Людям нравится смотреть на то, чего быть не может, но во что в глубине души они верят [1; 195]. Все сводится к томительному ожиданию. Это и есть основа и функция саспенса.

Саспенс (англ. *suspense* — неопределённость, беспокойство) — это состояние тревожного ожидания. В английском языке термин достаточно распространен и употребляется при обычных, бытовых ситуациях. Однако в русском языке этот термин применяют к кино и изредка к литературе. Термином «саспенс» обозначается продолжительная тревога и напряжение при просмотре фильма, а также набор художественных приёмов, используемых для погружения зрителя в это состояние. И хотя термин прочно ассоциируется среди кинолюбителей с именем Альфреда Хичкока, британского и американского кинорежиссера, продюсера и сценариста, этот прием киноязыка применялся задолго до него. Ярким примером служит одна из самых первых кинолент братьев Люмьер «Прибытие поезда» («Прибытие поезда на вокзал Ла-Сьота», фр. «L'Arrivée d'un train en gare de la Ciotat», 1896 г.), где поезд движется прямо в камеру. Учитывая новизну кино как явления и наивность зрителя того времени, прием имел менее длительный эффект, чем саспенс наших дней, тем не менее, он работал с феноменальным успехом — люди в ужасе покидали зрительный зал, полагая что поезд с экранов наедет на них [2; 10]. Но, если Люмьеры открыли саспенс, можно сказать, случайно, то спустя несколько лет начинается повсеместное изучение, применение и как следствие развитие этого художественного приема. Среди многих мастеров саспенса выделялся Дэвид Уорк Гриффит, американский кинорежиссер, актер, продюсер и сценарист. Являясь одним из первопроходцев в области создания киноязыка, он прибегал к такому виду сюжетной кульминации как «спасение в последний момент». В такой истории герой фильма спасался из опасной ситуации, только находясь на волосок от гибели. Саспенс создавался в момент ожидания развязки, когда зритель гадал, погибнет персонаж или ему удастся спастись.

В дальнейшем стремительное развитие саспенса происходит в Америке 30-х годов, когда на некоторые особо жестокие картины налагается строгая цензура под названием «Кодекс Хейса». «Кодекс Хейса», или Кодекс Американской Ассоциации Кинокомпаний (англ. *Motion Pictures Production Code*, «The Hays Code») — этический кодекс производства фильмов в Голливуде. Цензура

принята в 1930 году Ассоциацией производителей и прокатчиков фильмов (ныне Американская ассоциация кинокомпаний). Нарушать кодекс было можно, но такое кино не смогло бы выйти в прокат в кинотеатрах, принадлежавшим членам ассоциации. Принятая цензура более не позволяла открыто демонстрировать на экране насилие, акты мести, убийства, сцены явного эротического содержания и т.д. В наши дни подобные запреты кажутся немыслимыми для свободы творчества и самовыражения автора, но эти запреты послужили толчком к развитию кино и киноязыка, в частности. Кинодеятелям пришлось изобретать новые приемы и использовать творческий подход к созданию фильма. Если раньше было достаточно продемонстрировать устрашающее и шокирующее событие или омерзительное чудовище в жутком гриме (если речь идет о жанре хоррор), то после цензуры фильмы стали усложняться по структуре повествования, и по визуальному ряду, что повлияло на увеличение художественной ценности всего искусства кино в целом. Разумеется, до принятия цензуры существовало немалое количество картин, ставших знаковыми и культовыми для своего времени и почитаемые до сих пор, но кодекс спас большое количество жанров в кинематографе от последующей деградации и способствовал рождению новых. В истории кино это будет не первым случаем, когда налагаемые на свободу творчества рамки лишь усиливали развитие киноязыка.

С приходом Альфреда Хичкока в кино саспенс тесно и навсегда был связан с его именем, так как Хичкок превосходно овладел приемом, сделав его характерной чертой своего режиссерского почерка. Режиссер внес огромный вклад в изучение приема и рассмотрел его с научной точки зрения, как психологический способ постоянного владения вниманием публики. Хичкок связывал саспенс с драматургией в целом и подчеркивал, что саспенс сработает только в том случае, если режиссеру удастся грамотно подвести зрителя к нему. В таком случае напряжение, которое достигается зрителем при воздействии саспенса, не только приковывает все внимание к экрану, но и оставляет его в “подвешенном” состоянии, оставляя длительное послевкусие и после просмотра картины.

Говоря о саспенсе, следует упомянуть, что многие зрители путают его с термином «скример» (от англ. «screamer» — «крикун»). Скример появляется в самый неожиданный момент, и всё это сопровождается устрашающим криком, особенно когда дело касается жанров триллер или хоррор. Несмотря на кажущуюся схожесть функций, разница между понятиями велика. Саспенс, в отличие от скримера, имеет продолжительный эффект и нацелен на долгоиграющий результат. Функция саспенса заключается больше в погружении зрителя в мир картины путем завлечения вопросом “а что же там дальше?”, в то время как скример преследует цель шокировать внезапностью и “разрядить” напряжение. Приводя пример, можно вспомнить американские горки, где саспенс - это тревожное ожидание, пока вагонетка поднимается на высоту, а скример – это стремительное падение вниз. Саспенс заставляет находиться под своим влиянием в некоторых случаях до самых титров картины, в то время как шок от скримера проходит очень быстро, буквально в следующей сцене. Отличие кажется незначительным, но это ключевой момент в работе режиссера над функцией сцены.

Также существует различие между саспенсом и шоком (или эффектом удивления), описанное Хичкоком довольно подробно на всемирно известном примере с бомбой. В этом примере люди сидят за столом и о чем-то мирно беседуют, вдруг происходит мощный взрыв – оказывается, под столом героев была заложена бомба! Зритель удивлен, но лишь на пару мгновений. Это шок. Теперь рассмотрим иной вариант, где зритель заранее знает, что под столом заложена бомба и что взорвется она в точное время, к примеру, ровно в 14.00. И теперь если чередовать кадры, где сидящие за столом люди не подозревают об угрожающей им опасности и мирно разговаривают, и затем поставить кадры с бомбой, находящейся под столом, и далее часы, на которых время отсчитывает секунды до взрыва, то зритель будет вынужден переживать за судьбу героев на протяжении всей сцены. Это и есть саспенс. Этот пример с бомбой был воплощен Хичкоком в фильме «Саботаж» («Sabotage», «I Married a Murderer», 1936) [3; 49].

Таким образом, в основе искусства саспенса лежит наука о психологии. Только режиссер, хорошо разбирающийся в человеческой натуре и предугадывающий реакцию публики, способен произвести должный эффект. По мнению Хичкока, зритель должен отождествлять себя с персонажем для большего сопереживания. Отождествление достигается путем добавления в первой половине фильма, казалось бы, несущественных мелочей, рассказывающих о персонаже. В то же время раскрываются первые детали предстоящего конфликта, чтобы у публики на подсознательном уровне нарастало чувство тревоги за героя. «Публику следует по мере возможности наиболее полно информировать. Зная, чего ему следует ждать, зритель невольно подготавливает себя к восприятию, что очень существенно для создания саспенсов», — завещал Хичкок. Также для создания саспенса желательно, чтобы зритель знал о происходящем всё, или, по крайней мере, больше, чем герои, ибо

данное обстоятельство дает понять зрителю, где и какая опасность подстерегает его. «Нет, не ходи туда!», – то и дело раздаются тихие вскрики зрителей в зале кинотеатров во время сеанса какого-нибудь фильма жанра ужасов. Это происходит путем вживления зрителя в образ персонажа и в историю, происходящую на экране. В этом сила саспенса. Однако это вовсе не значит, что в погоне за элементом саспенса режиссеры должны полностью искоренять интригу в фильме. Это лишь значит, что режиссер должен точно и грамотно распределять информацию в зависимости от желаемого эффекта в сцене. Иногда, чтобы подготовить зрителя к более важному моменту с драматургической точки зрения, томительно нарастающий саспенс в сцене может закончиться...ничем.

Эффект переживания также достигается и дополняется путем эмпатии зрителей к персонажу. Согласно Александру Митте, безошибочный способ возбудить у публики сочувствие к герою – поставить его в драматическую ситуацию на основе общепринятых базовых человеческих ценностей. На героя обрушиваются беды, которые сильнее, чем возможности его характера, и тогда аудитория автоматически заинтересуется, каким способом герой сможет преодолеть трудности и будет ему сопереживать [4; 40]. Важно дать герою минимум альтернатив, выбор между двух зол или вообще поставить его в тупиковую ситуацию, где выход только один – преодолеть себя [6; 319]. Если персонаж имеет полную свободу выбора, фактор риска и страха снижается вместе с интересом публики.

Саспенс имеет свойство сжимать или растягивать время в кадре, что еще раз доказывает существенное значение этого приема в искусстве кино, ведь кино есть “запечатленное время в условном пространстве”. Хичкок говорил: в ключевой момент время должно быть растянуто. Секунда может длиться целую вечность, если это требуется для эмоционального вовлечения зрителей. Режиссер растягивает время в монтаже, показывая момент с разных точек зрения. У Хичкока такие сцены повторяются очень часто, но впервые такой прием был показан у Сергея Эйзенштейна в его знаменитой сцене “расстрела на одесской лестнице” в «Броненосце «Потемкине» (реж. Сергей Эйзенштейн, 1925). В сцене “расстрела” время нескольких мгновений было растянуто на несколько минут с помощью монтажа кадров, показывающих разные точки зрения на действие. Также роль сыграло и условное пространство. Реальная лестница в 10 раз короче, чем ее образ на экране [4; 49]. И Эйзенштейн, и Хичкок были сторонниками науки воздействия на аудиторию, согласно которой автор может с непогрешимой точностью произвести на публику требуемое впечатление путем выбора правильного кадра. Хичкок следовал собственным идеям для получения чистого отклика, и называл это «чистое кино» [6; 29].

Если верить Хичкоку, то саспенс пренебрежительно относится к достоверности повествования. Роль играет лишь исключительно эмоциональное вовлечение зрителя в действие фильма, и ничего более. Углубляясь в пояснение и аргументирование достоверности каждого момента в повествовании, можно спровоцировать появление эмоциональных дыр. Логика важна, но куда важнее эмоциональная целостность и возрастание напряжения. Хичкок говорил примерно так: «Смешно требовать от истории достоверности. Кусок жизни – это то, что вы получаете задаром перед входом в кинотеатр. А драма – это жизнь, из которой вырезали все скучное. Все должно быть принесено в жертву действию». Эти слова, естественно, должны восприниматься в рамках киноязыка. Актеры и среда реальны и правдивы. А время и пространство создаются с помощью киномонтажа и далее собираются воедино с другими элементами в условную реальность художественного фильма. [4; 50].

Звук в саспенсе способен дополнять напряжение. Помимо реплик актеров, окружающие их звуки, вроде треска костра, далекого волчьего воя в лесу, тиканья часов, стука капель дождя по крыше, шум грома, завывание ветра и т.д., способны дополнительно сообщить о таящейся опасности. Музыка также играет важную роль в создании саспенса, и композитор должен потратить немалое количество времени, придавая саундтреку необходимое напряжение. В отличие от стандартного музыкального сопровождения, которое может самостоятельно неплохо звучать и отдельно от фильма как цельное произведение, саундтрек к сценам саспенса специально пишется как дополняющий, поддерживающий и неразрывный элемент визуального ряда. Саундтрек из фильма «Челюсти» («Jaws», реж. Стивен Спилберг, 1975) является удачным примером, где тревога усиливается с нарастанием музыки и зрители чувствуют присутствие акулы-людоеда, даже когда ее нет в кадре. Молли Хаскелл пишет: «Челюсти» настолько крепко вцепились в наши умы, что мы даже думать не могли об атаках акул – в мозгу сразу возникали кадры из картины и ужасная музыка» [7; 86].

Саспенс принято делить на два вида – открытый и закрытый. В открытом саспенсе зрители знают больше, чем главный герой. Детектив приезжает в зловещий дом, где притаился убийца

(«Psycho», реж. Альфред Хичкок, 1960), и это заставляет публику с тревогой ждать, как развернутся дальнейшие события. Или же герой открыто видит угрозу, заранее знает о ней, что требует от него преодоления своих страхов и пределов. Закрытый саспенс не позволяет зрителю знать больше главного героя, и вместе с ним публика крадется по темным улицам или среди темного леса, вслушиваясь в шорохи и пытаясь понять, где притаилась угроза. В данном случае саспенс играет на воображении зрителя, заставляя его домысливать образы, что имеет очень сильное подсознательное воздействие – ведь у каждого свои страхи. Поэтому в самой знаменитой сцене в душе самого знаменитого фильма Хичкока лицо убийцы скрыто, и эта тайна является ключевой развязкой саспенса.

Однако стоит помнить, что саспенс есть инструмент киноязыка, с которым следует работать очень внимательно и дозированно. Если забыть так называемое правило “вдох-выдох”, позволяющее зрителю перевести дух и расслабиться между сценами, то непрерывное напряжение может вызвать дискомфорт и потерю внимания. Все элементы саспенса подразумевают размеренность и нарастание вплоть до катарсиса, а не постоянное грубое давление, что может плохо сказаться на драматургии всего фильма в целом. В связи с этим в фильмах всегда существуют “расслабляющие” сцены. К примеру, в фильмах ужасов часто все самое страшное происходит ночью, а день – это время для догадок и передышки.

Из всего сказанного можно выделить условия, помогающие существенно развить саспенс:

- 1) Неуверенность героя в своем будущем.
- 2) Враги героя намного сильнее.
- 3) Риск и опасность постоянно растут.
- 4) Герою страшно, но он преодолевает себя и побеждает страхи.
- 5) Надежда - главная движущая сила. Зрители надеются на победу вместе с главным героем.
- 6) Правило “вдох-выдох”. Напряжение чередуется с расслаблением. Зрителей нельзя перегружать напряжением, иначе интерес угаснет.
- 7) Чем меньше шансы на спасение, тем сильнее саспенс. Саспенс – регулируемый фактор.

Саспенс – это нечто, что находится в самом сердце поэтики кино. Все правила и условности действуют в нем с предельной убедительностью [4; 46].

В завершение подведем итог сути саспенса. Эта наука является тем приемом киноязыка, который поддерживает статус кино как самостоятельного вида искусства, значительно обогащая визуальную составляющую фильма, воздействуя на эмоции зрителя на самом глубинном, подсознательном уровне. Понимание работы режиссеров при работе с наукой саспенса и использование его психологических возможностей - это способ создать кино, которое останется в памяти зрителей навсегда, ведь ничто так крепко не врезается в память, как пережитые сильные эмоции в своем чистейшем, первозданном виде.

Список литературы

- 1 Фрумкин Г.М. Сценарное мастерство. – М.: Гаудеамус, 2011.
- 2 Разлогов К. Мировое кино. История искусства экрана. – М.: Эксмо, 2013.
- 3 Трюффо Ф. Хичкок/Трюффо. – М.: Эйзенштейн-центр, 1996.
- 4 Митта А. Кино между Адом и Раем. – М.: АСТ, 2012.
- 5 Макки Р. История на миллион долларов. М.: Анф, 2015. /R. Mackee. Story: Substance, Structure, Style and the Principles of Screenwriting. NY.; HarperCollins, 2010.
- 6 Вильярехо Э. Фильм: Теория и практика. Х.: Гуманитарный центр, 2015.
- 7 Хаскелл М. Стивен Спилберг: Человек, изменивший кинематограф. М.: Эксмо, 2018.

КИНЕМАТОГРАФИЯ ӨНЕРІНДЕГІ САСПЕНС ҒЫЛЫМЫ

Р.А. Альжанов

магистрант, кинорежиссер,

Т. Жүргенов атындағы Қазақ ұлттық өнер академиясы,

Алматы, Қазақстан, email: alzhanraim@gmail.com

Мақалада кинематография өнеріндегі мазасыздық ғылымы мен мағынасы туралы мәселелер қарастырылады. Кинотеатрдың пайда болуындағы шудың басты ролі туралы гипотеза қарастырылады. Директорлардың мақсаттарына және мақсаттарына байланысты техниканы шектеу қарастырылған. Саспенс

жасау кезінде түс пен дыбыстың мағынасын зерттелінген. Түс фильм мен оның аудиториясы арасындағы терең эмоционалдық байланыс жасаудың маңызды құралы болып табылады.

Түйін сөздер: *саспенс; кино; сюжет; сахна; кернеу.*

THE SCIENCE OF SUSPENCE IN THE ART OF CINEMATOGRAPHY

R.A. Azlhanov

Master student, movie director

Kazakh National Academy of Arts named after T. Zhurgenov,
Almaty, Kazakhstan, email: alzhanraim@gmail.com

The article deals with the issues of the meaning and creation of the science of suspense in the art of cinematography. The hypothesis of the leading role of suspense in making a film is considered. I reviewed the techniques of suspense depending on the goals, and objectives of directors. The meaning of color and sound in creating suspensions has been studied. It is concluded that color is an essential tool for building a deep emotional connection between the film and its audience.

Keywords: *suspense; cinema; story; scene; tension*

Поступила в редакцию 20.03.2019