



## Редактирование звука в экранных произведениях

**Н.Н. Ефимова**

доктор искусствоведения, профессор

*В статье рассматриваются особенности редактирования звука в экранных произведениях, приводится краткий анализ звуковых партитур популярных кинофильмов, определяются наиболее часто встречающиеся принципы организации звукового материала. Подчеркивается необходимость тщательного редактирования звука для обеспечения хорошего качества экранных произведений, важная роль музыкального редактора в этом процессе.*

АННОТАЦИЯ УДК 791.43:783351.854

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА

звуковая  
партитура,  
звуковое  
редактирование,  
рефрен, рондо,  
лейтмотив

**З**вук в экранных произведениях требует тщательного редактирования. Это аксиома. Однако приходится сталкиваться с факторами, нивелирующими это незыблемое правило.

На телевидении, к примеру, обеспечить редактирование звука бывает трудно из-за сжатых сроков производства телепрограмм, производственной спешки и т. д. Однако нередко это связано с тем, что на современном телевидении не во всех программах есть музыкальный редактор. Так, как это было в доперестроечные времена. А ведь в его должностные обязанности входит исполнение немаловажных функций. Обладая знаниями музыкальной культуры, он должен хорошо ориентироваться в композиторской конъюнктуре, в огромном количестве музыки разных эпох и стилей, уметь грамотно составлять звуковую партитуру с тем, чтобы она органично звучала в контексте эфирной программы.

Во многом такое положение дел, конечно, связано с интенсивным процессом интеграции телевизионных профессий, обусловленной новыми экономическими условиями. В итоге, сегодня редактированием звука на телевидении занимаются, в лучшем случае, звукорежиссеры, в худшем — все кому не лень (ассистенты режиссера, продюсеры и т. д.), то есть, те, кто не имеет соответствующих знаний в этом плане. Отсюда низкое качество телепродукции, что неизбежно вызывает у аудитории когнитивный диссонанс. В свое время А.А. Шерель, анализируя положение вещей на современном телевидении и радио, справедливо отмечал: «Опытных профессионалов на телевидении и радио сменило новое поколение достаточно энергичной, но профессионально

<sup>1</sup> Шерель А.А. Радио на рубеже двух веков. М.: ИПК работников радио и телевидения, 2002. С. 35

малоподготовленной молодежи»<sup>1</sup>. А между тем, музыкальный редактор на ТВ — исключительно важный персонаж. Его работа делится на две основные части:

1. Если предполагается, что экранное произведение нужно оформить компилятивным методом (то есть, основываясь на подборе готовых музыкальных фрагментов из ранее написанных концертных произведений), то в этом процессе участвуют двое — режиссер и музыкальный редактор. Режиссер задает направление образного ряда, описывая какая по характеру и настроению должна быть музыка. Музыкальный редактор подбирает необходимый материал, вместе с режиссером прослушивает его и затем производит окончательную корректировку звуковой партитуры.
2. Если принимается решение озвучивать телепередачу или телефильм оригинальной музыкой, то в этом процессе участвуют уже трое: режиссер, музыкальный редактор и композитор. Однако не каждый режиссер способен грамотно сориентировать композитора в поиске музыкального сопровождения экранного образа. И тут на помощь приходит музыкальный редактор, выступая неким связующим звеном между режиссером и композитором, проясняя задачу языком музыканта. Если, допустим, необходима музыка страстная, волнующая, то композитор будет ориентироваться на музыкальное произведение в быстром темпе, с взлетными интонациями у медных инструментов и т. д. То есть выберет такие выразительные музыкальные средства, которые будут «работать» на заданный образ.

Значима роль музыкального редактора и во время записи оригинальной музыки в тон-ателье. Обычно исполнителей просят записать несколько дублей исполняемого произведения, чтобы потом, отобрав лучшие, смонтировать музыкальный ряд в единое целое.

В процессе же озвучания экранного произведения роль музыкального редактора попросту бесценна. В его задачу входит составление звуковой партитуры, которая гармонирует с изображением. Кроме того, он следит за балансом соотношения уровня громкости между текстом и музыкальными фразами. То, что сегодня музыка часто заглушает текст в фильмах или телепередачах, мешая его пониманию, не случайно вызывает множество нареканий телезрителей. Очевидно, что современному телевидению крайне необходима должность музыкального редактора, причем, не только во время работы с крупными сериалами, но и с другими телепрограммами.

То, что положение с редактированием звука в кинематографе обстоит значительно лучше, связано с рядом объективных обстоя-

тельств. Существенную роль в этом играет временной фактор. Если на создание телепроизведения отводится обычно мало времени, то производство фильмов длится значительно дольше, как правило, годами. Кроме того, присутствие музыкального редактора в штатном расписании киносъемочной группы обязательно. И при работе над картиной он выполняет множество функций. Вместе с режиссером и звукооператором следит за редактированием звука в экранном произведении. В итоге звуковые партитуры кинопроизведений по качеству значительно отличаются от звуковых партитур телепроизведений. Он также подбирает и контролирует выразительные средства музыки, речи, шумов, используемых в контексте экранных сюжетов, оценивает влияние музыкальных форм на композицию, выстраивает драматургию музыкального ряда (факторы, помогающие правильно организовать звуковой материал), используя многообразие функций музыки и т. д. При раскрытии кинематографического образа роль музыки имеет исключительное значение: «Экран в какой-то степени позволил музыке достигнуть «наивысшей отчетливости» благодаря ее совпадению со зрительным восприятием «предмета чувства», когда перед слушателем-зрителем открывается возможность наглядно, со зрительной точностью определить конкретную, вещественную форму того, о чем своим особым языком рассказывает музыка»<sup>2</sup>.

<sup>2</sup> Ждан В.Н. Эстетика фильма. М.: Искусство, 1982. С. 67.

В советском кинематографе музыке отводилось особое место. Это подтверждает и анализ звуковых партитур ряда известных кинопроизведений разных периодов (фильмы приводятся в хронологической последовательности). Краткость анализа обусловлена желанием определить главные закономерности использования музыки в экранном произведении.

## Фильмы 1940–1950-х годов

### СВИНАРКА И ПАСТУХ (1941)

*Режиссер И. Пырьев, композитор Т. Хренников*



В звуковой партитуре фильма используется метод интонационной подготовки ключевой песни о Москве. Прослеживается рондообразность построения, где эта песня является рефреном (основным, несколько раз повторяющимся, музыкальным фрагментом). На мелодию песни о Москве были сделаны не только различные интонационные инструментальные вариации, но и наложены другие слова — в зависимости от характера сцены. В звуковой партитуре ощущаются яркие элементы симфонического развития (сцена оживления поросят). Причем, один и тот

же музыкальный фрагмент объединяет две сюжетные линии (свинарка, ее действия, сцена борьбы Муссаиба с волками — параллельный монтаж).

### КАРНАВАЛЬНАЯ НОЧЬ (1956)

*Режиссер Э. Рязанов, композитор А. Лепин*



Едва появившись, фильм был разобран на цитаты... «Карнавальная ночь» открыла миру талант юной Л. Гурченко и начинающего свой творческий путь режиссера Э. Рязанова. Звуковая партитура выстроена четко и логично. Вся музыка, написанная талантливым композитором А. Лепиным, укладывается в рондообразную форму, где в качестве рефрена используется вальс, передающий радостное, праздничное настроение. В качестве эпизодов — полюбившиеся песни со словами «Познакомился весной парень с девушкой одной», «Новый год настает», «Ах, Таня, Таня, Танечка, с ней случай был такой», «И улыбка без сомнения...» и другие.

### ВЕСНА НА ЗАРЕЧНОЙ УЛИЦЕ (1956)

*Режиссеры — Ф. Миронер и М. Хуциев, композитор Б. Мокроусов*



Начинается фильм с песни о родной улице, являющейся своего рода интонационным «ключом» для развития сюжета, используемого как импульс при создании инструментальных вариаций. Кроме того, эта песня-рефрен представлена в форме рондо, в которой выдержана вся звуковая партитура фильма. Характер музыки рефрена меняется в зависимости от содержания сцены. В картине много внутрикадровой музыки (2-й концерт С. Рахманинова, Школьный вальс и т. д.).

### ДЕВУШКА С ГИТАРОЙ (1958)

*Режиссер А. Файнциммер, композиторы — А. Островский, Ю. Саульский*



Вся звуковая партитура фильма подчинена содержанию. В качестве заставки выбрана песня «Музыкальный магазин», ею же фильм и заканчивается, образуя звуковую арку. В кинокомедии много песенных и танцевальных номеров, которые запоминаются зрителям в силу их оригинальности, красоты, выразительности. Весь фильм пронизан музыкой, что вполне оправдывает жанр музыкальной кинокомедии.

## Фильмы 1960–1970-х годов



### АЛЫЕ ПАРУСА (1961)

*Режиссер А. Птушко, композитор И. Морозов*

В звуковой партитуре, наряду с выразительной музыкой Игоря Морозова, значительную роль приобретают разнообразные шумы (плеск волн, пение птиц и т. д.), в ряде сцен чередуясь с музыкой, а иногда смешиваясь с ней. Значение имеет и лейттема Ассоль, которая во второй половине фильма становится и лейттемой любви Грея и Ассоль. В этой работе композитор точно следует за сюжетом, создавая подчас предельно выразительные и красочные симфонические полотна.

### КАЛИНА КРАСНАЯ (1973)

*Режиссер В. Шукшин, композитор П. Чекалов*



Композитор фильма П. Чекалов мастерски аранжировал ряд популярных песен, среди которых есть и блантная песня со словами «Не жди меня, мама, хорошего сына». Эта песня с ее инструментальными и интонационными вариациями стала лейтмотивом главного героя. Интересны и выразительны интонационные вариации романса «Вечерний звон», которым начинается и заканчивается фильм. Несмотря на то, что в фильме немного музыки, она предельно точна, выразительна, значима для драматургии киносюжета. Значительную роль в звуковой партитуре фильма играют шумы. Например, утрированный шум шагов Егора, выходящего из тюрьмы, означает выход героя в новую жизнь.

### СЛУЖЕБНЫЙ РОМАН (1977)

*Режиссер Э. Рязанов, композитор А. Петров*



В фильме много выразительных песен, среди которых выделяется мелодия со словами «Чтобы найти кого-то», ставшая лейтмотивом. Вся сцена рассказа Калугиной о своей несчастной любви проходит под инструментальный вариант этой песни. Запоминаются и песни «У природы нет плохой погоды», «Облетают последние листья». Вся звуковая партитура фильма, продуманная режиссером и композитором до мелочей, создает ощущение романтики и одновременно тонкого юмора, например, при насвистывании темы похоронного марша в сцене мнимой смерти Бубликова.

## БЕЛЫЙ БИМ ЧЕРНОЕ УХО (1977)

*Режиссер С. Ростоцкий, композитор А. Петров*



Звуковая атмосфера фильма состоит из нескольких ключевых музыкальных тем: темы «воспоминаний» — это красивая лирическая мелодия с ностальгическим оттенком, темы «поиска хозяина» — мелодия в стремительном темпе, темы «охоты» — призывные звуки трубы, имитирующие охотничий рог. Тема «воспоминаний» имеет несколько инструментальных вариаций различного характера. Фильм заканчивается жизнеутверждающей мелодией, соответствующей основной мысли финала — жизнь продолжается, несмотря на испытания и невзгоды.

## МОСКВА СЛЕЗАМ НЕ ВЕРИТ (1979)

*Режиссер В. Меньшов, композитор С. Никитин*



Звуковая партитура фильма выстроена в форме рондо, где главная тема — песня «Александра» С. Никитина и ее разнообразные инструментальные вариации (в различном темпе, с различными характерами). В эпизодах звучит много закадровой и внутрикадровой музыки, выполняющей функцию «знака эпохи» 60-х годов XX века. Здесь и знаменитая «Джамайка» в исполнении Робертино Лоретти, и «Ландыши» в исполнении Клавдии Шульженко, и наконец, «Бесаме мучо», на фоне которой завязываются любовные отношения героини. Песня «Александра» также предстает звуковой аркой (обрамлением) фильма.

### Фильмы 1980–1990-х годов

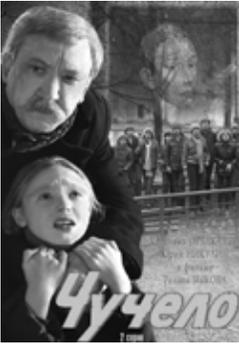
## ВАМ И НЕ СНИЛОСЬ (1980)

*Режиссер И. Фрэн,*

*композитор А. Рыбников*



Звуковая партитура фильма состоит из одной песни «Это любовь» и нескольких инструментальных ее вариантов, мастерски созданных композитором А. Рыбниковым. Романтическая лирическая мелодия создает атмосферу трогательности происходящих в фильме событий.



### ЧУЧЕЛО (1983)

*Режиссер Р. Быков,*

*композитор С. Губайдулина*

В звуковой партитуре фильма ощущается рондообразность. В качестве основной темы (рефрена) звучит вальс, а в эпизодах использованы популярные песни, такие как «Взвейтесь кострами» или «Беловежская пуща». В целом, музыка кинофильма «Чучело» создает атмосферу, с одной стороны, жизни школы, с другой — атмосферу действия.

### ДЕСЯТЬ НЕГРИТЯТ (1987)

*Режиссер С. Говорухин,*

*композитор Н. Корндорф*



Начинается фильм лирической мелодией с тревожным акцентом. Музыка здесь выполняет функцию предвосхищения драматических событий. Большую роль в звуковой партитуре фильма занимают различные мрачные звуковые акценты, а также шумы (грозный шум волн, который выполняет роль лейтшума, крик встревоженных чаек, бой кабинетных часов и т. д.). Всё вместе — музыка, шумы и звуковые акценты — создают атмосферу напряжения, постоянного ожидания трагического.

### ГЕНИЙ (1991)

*Режиссер В. Сергеев,*

*композитор Э. Артемьев*



Звуковая партитура этого фильма — образец того, как при помощи небольшого набора звуковых выразительных средств можно точно отразить атмосферу фабулы сюжета. В кинофильме всего три музыкальных фрагмента: тема любви героев, тема стремления к аферам главного персонажа и детективный звуковой акцент, используемый в наиболее напряженные моменты действия. Причем, на теме любви построена финальная песня фильма.

\* \* \*

Из краткого анализа звуковых партитур названных фильмов видно, что доминирующим принципом организации звукового материала в кинолентах является музыкальная форма рондо (от фр. *rondeau* — «круг», «движение по кругу»), позволяющая неоднократно

но (не менее трех раз) использовать лейтмотив главной темы, повторяя ее в разных эпизодах. Главное тут — наличие основной мелодии (рефрен), которая как фундамент скрепляет всю форму кинопроизведения, не позволяя музыкальному материалу «растекаться».

Второй по значимости и частоте прием, который также берет начало из музыки, — лейтмотивный принцип развития. В музыке, кстати, этот принцип впервые появился в оперном искусстве. Композиторы, писавшие оперы, уделяли большое внимание ариям — визитная карточка того или иного персонажа. Как правило, сама ария (музыка со словами) появлялась один раз, но затем в опере звучали ее инструментальные варианты, которые и были лейтмотивом персонажа, заменяя собой его появление на сцене.

Конечно, идеальный вариант для звукового решения фильма — это участие композитора. Оригинальная музыка дает возможность точнее расставить звуковые акценты. Но иногда используется и компилятивный подбор, то есть компоновка готовых музыкальных фрагментов из ранее написанных произведений концертной или оригинальной музыки, как это было сделано, к примеру, в фильме А. Тарковского «Ностальгия».

Выбор того или иного принципа звуковой организации фильма зависит от продуманного, взвешенного решения режиссера, композитора, музыкального редактора при учете необходимых знаний в области работы со звуком в эфире. ■

---

#### ЛИТЕРАТУРА

1. Воскресенская И.Н. Звуковое решение фильма. — М.: Искусство, 1978. — 118 с.
2. Ефимова Н.Н. Звук в эфире. — М.: Аспект пресс, 2005. — 140 с.
3. Ефимова Н.Н. Очерки по истории музыки кино и телевидения. — М.: Академия медиаиндустрии, 2013. — 47 с.
4. Ждан В.Н. Эстетика фильма. — М.: Искусство, 1982. — 374 с.
5. Микоян Н.А. Киномузыка Арама Хачатуряна. — М.: Советский композитор, 1983. — 72 с.
6. Шерель А.А. Радио на рубеже двух веков. — М.: ИПК работников радио и телевидения, 2002. — 61 с.

#### REFERENCES

1. Voskresenskaya I.N. Zvukovoye resheniye filma [Sound decision movie]. — M.: Iskusstvo, 1978. — 118 p.
2. Yefimova N.N. Zvuk v efire. [The sound of the air.] — M.: Aspekt press, 2005. — 140 p.
3. Yefimova N.N. Oчерки по istorii muzyki kino i televideniya. [Essays on the history of film and television music]. — M.: Akademiya mediaindustrii, 2013. — 47 p.
4. Zhdan V.N. Estetika filma [The aesthetics of the film]. — M.: Iskusstvo, 1982. — 374 c.
5. Mikoyan N.A. Kinomuzyka Arama Khachaturyana. [Film music of Aram Khachaturian]. — M.: Sovetsky kompozitor, 1983. — 72 p.
6. Sherel A.A. Radio na rubezhe dvukh vekov. [Radio at the turn of the century]. — M.: IPK robotnikov radio i televideniya, 2002. — 61 p.

Иллюстрации к фильмам предоставлены интернет-сайтом «КиноПоиск» — [www.kinopoisk.ru](http://www.kinopoisk.ru)

# Sound Editing in Screen Works

***Natalia Efimova***

*PhD (arts), professor*

UDC 791.43;783351.854

**ABSTRACT:** The article pinpoints peculiarities of sound editing in movies basing on analysis of partitions of popular films of 40-90s; the most frequent principles of sound track arrangement are examined for the first time.

The stuff selection is conditioned by measure of popularity of screen works in question. Due to talent of such famous composers as I. Dunaevsky, S. Prokofiev, A. Khachaturian, A. Pakhmutova, A. Petrov et al and their ability “to hear” plastic imagery, to comprehend filmic atmosphere music plays an extremely important part in these films. Many songs from these films are still in circulation even now.

Thorough sound design and editing are of great significance in film production.

The author comes to conclusion, that rondo as a musical form and leit-motif as a principle of musical stuff development form a dominant principle of sound stuff arrangement. The two fundamentally tighten the structure of the film. Since original music affords to accentuate sound effects in the most adequate way, it seems perfect to call to a composer for creating original music.

The author assumes, that the choice of sound arrangement principle in cinema depends on deliberate conception of the film, wrought out by the helmer, composer, and supervising sound editor. The screen work’s property is closely bound with attentive partition editing.

**KEY WORDS:** partition, sound editing, rondo, leit-motif, plastic imagery, sound accent