



Плановость как драматургическое средство формирования звукозрительного образа в документальном фильме

М.Н. Конева

УДК 791.43/45

АННОТАЦИЯ

Статья посвящена анализу художественной значимости одного из важных элементов звукового решения фильма. Работа представляет собой практическое исследование звуковой партитуры фильма и основывается на материалах о документальном кино, характеризую феномен, возникающий на стыке различных жанров и тенденций в кинематографе. Внимание акцентируется в основном на авторской концепции, реализуемой с помощью применения в звуковом монтаже таких понятий, как «звуковой масштаб», «глубинность» и «крупность звучания».

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА

звукозрительный образ, крупность звучания, авторская концепция, синхронные и асинхронные звуки, дикторский текст

Понятие звуковой плановости

В кинематографе, как и в окружающем мире, звук существует в плотной, неразрывной взаимосвязи с изобразительным рядом, в результате которой в экранном искусстве рождаются звукозрительные образы. Звукозрительность художественного образа — то выразительное средство, которое с помощью гармоничного единства изобразительных композиций и пластики звука пространственно расширяет и раздвигает границы кадра. В звуковом, как и в изобразительном решении, существует понятие крупности, иначе говоря, плановости. Плановость — один из инструментов, который не только создает акустическую и оптическую перспективы, но и решает драматургические задачи, моделируя новую смысловую идею. Классическое деление планов по крупности уходит в искусство, предшествующее кинематографу, — в фотографию, и условно определяется следующими степенями¹: крупный, средний, общий и дальний планы. С плановостью звука не все так однозначно, ведь она представляет собой не только идентификацию источника в изображении, его положение относительно микрофона, но и обладает мощной художественной составляющей в звуковом решении фильма, которое всегда строится по законам эстетического и психоэмоционального воздействия на зрителя.

¹ Данные степени формируются в соответствии с положением, в котором находится объект в кадре относительно объектива кинокамеры. — Прим. авт.

Однако звук в мире фактов по своей природе явление особенное, поэтому его изучение, работа над ним становятся более трудоемкими и художественно значимыми. Это обусловлено тем, что звуковая палитра звукорежиссера документального фильма, с одной стороны, выдержана в четких рамках достоверной составляющей этого вида искусства, с другой — эмоциональна и творчески разнообразна. Если достоверность звукового ряда во многом зависит от технических средств и качества записи чистовой фонограммы во время съемочного процесса, то художественная сторона рождается в монтажный период, и пренебрегать работой со звуком означает заочно лишать будущий фильм авторского смыслового подтекста. Ведь именно монтажные приемы помогают реализации звукозрительных образов в экранном произведении, в котором сценарий диктует сама жизнь.

Документальное кино сегодня представляет собой особый вид искусства, который вбирает, видоизменяет и синтезирует различные жанры, зачастую вплотную граничащие с игровым кинематографом. Сейчас уже не в диковинку встреча с экспериментальным творчеством, в котором документальное кино расширяет свои звукозрительные апогеи. Этот факт, в свою очередь, констатирует возможность отклонения от традиционных способов воплощения звукового решения в документалистике.

Как известно, три кита звукового решения, несущие каждый свою функцию, составляют речь, музыка и шумы, которые в свою очередь разделяются на закадровые и внутрикадровые, и могут применяться в фильме синхронно или асинхронно, в зависимости от авторской концепции. Поскольку до конца 1990-х годов съемки фильмов происходили на ручных, аналоговых камерах с высоким уровнем собственных шумов, тогдашним звукооператорам приходилось решать трудные задачи по сохранению соответствия между видимым и звучащим на экране, иначе говоря, уделять большое внимание сохранению очевидной, внешней плановости — будь то иллюстрация глубины звуков действия в кадре (цокот копыт, визг шин, хлопки дверей, звуки музыкальных инструментов и др.) или передача крупности — слова героев в диалогах и монологах. Важно было не только записать невосполнимый звук на съемочной площадке, но и верно с точки зрения мизансцены донести его до зрителей — в противном случае, документальный фильм мог подвергнуться сомнению в подлинности его материала. Вопросы качественной работы над реализацией достоверной плановости со временем помогли решить технические возможности в кинопроцессе.

Усовершенствование кинокамер, появление цифровых технологий в записи звука сделали возможным выступать в качестве наблюдателя не только камере, но и микрофону. Однако еще до глобальной технической революции в кинематографе, уже с 1980-х годов, документальное кино встает на путь обоснованного отказа от излишних синхронных звучаний в пользу ассоциативных, что в свою очередь расширяет работу над плановостью звуковых элементов в образной структуре звукового решения.

Практическое применение плановости звука в отечественной документалистике

Таким образом, работа над соответствием видимого и слышимого постепенно смещалась в сторону глубинного построения звучаний в кино- фонограмме, схожего с построениями оркестровой партитуры. Такие режиссеры, как В. Виноградов и А. Сокуров начали проецировать принципы Эйзенштейна и Вертова не только на свои работы, но и на будущее развитие документального кино. Вспомним хотя бы неторопливые звучания ветра в фильме А. Сокурова (звукорежиссеры С. Мошков, Е. Кавабата) «Восточная Элегия» (1996), где крупность звучания ветра то уступает место рассказам деревенских жителей, то гипнотически солирует, передавая переживания героев. Звуковая синхронность — это лишь начальный этап творчества, а вся смысловая нагрузка ложится на верно подобранные асинхронные звучания, которые, как по взмаху дирижерской палочки, могут то нарастать и затихать, то появляться и растворяться, то контрапунктически солировать в экранном пространстве. В некоторых случаях решение картины с помощью звука, масштаба, баланса и глубины звучаний способно даже оживить статическое или скучное изображение, превратить его в экранное кинематографическое пространство. Такое можно наблюдать в картине В. Виноградова «Жил-был писатель» (1994, звукорежиссер Ю. Кубицкий), которая создана на фотографиях великого писателя Л.Н. Толстого. С помощью смоделированной звукорежиссером акустической атмосферы, режиссеру всего лишь за 14 минут удалось показать зрителям не только жизнь писателя, известную исключительно знатокам, но и провести эмоциональные, философские связи между сиюминутным и вечным. Звуковое решение в фильме звучит, словно музыкальная партитура, где каждый элемент имеет свою сольную партию. Естественные шумы (лай собаки, крик петуха, фырканье лошади, щебетание птиц), закадровый текст или музыка (звуки вальса, сочиненного самим писателем), органично собранные воедино на монтажном периоде, заключают изображение в совершенную форму.

Именно благодаря такому авторскому шагу сейчас мы имеем возможность говорить о процессе перезаписи в документальном художественном кинематографе, где понятию плановости уделяется большое значение в написании симфонии звуков.

Крупность слова в структуре звукового решения

Отдельным и важным аспектом в звуковом решении документального фильма выступает работа над крупностью слова в закадровом тексте. Если герой присутствует в кадре, он имеет право на различные речевые ошибки, запинки, хмыканья и даже заикания. Но стоит этому же герою появиться в закадровом пространстве, подобные ошибки недопустимы. Связано это с тем, что закадровый текст является сильнейшим художественно-выразительным средством, которое напрямую или косвенно отражает авторский взгляд. Дикторский текст должен быть записан на крупном или гиперкрупном плане и всегда звучать объемно, микшироваться, то есть выделяться по плановости от других компонентов звукового решения. Возвращаясь к фильму «Жил-был писатель» заметим, что в нем работа над закадровым текстом колоссальна, и он существует здесь в четырех вариациях: от лица автора в голосе актера И. Краско; от лица жены писателя Софьи Андреевны, голосом актрисы Е. Юнгер; с помощью песни «Жил-был великий писатель Лев Николаич Толстой, ни рыбы, ни мяса не кушал, ходил по имению босой...»; и, наконец, от имени самого Льва Николаевича (актер Б. Фрейндлих).

Не менее интересным примером может послужить работа «Полк, смирно» режиссера Б. Лизнева (2006, звукорежиссер К. Шмырев). Кроме панорамирования камеры по старой фотографии 1903 года лейб-гвардии Кексгольмского полка, в фильме нет больше ни одного изобразительного кадра. Авторскую концепцию раскрывает дикторский текст, а именно чтение солдатских писем от первого лица. Живая речь героев фильма позволяет зрителю перекинуть мостик между их поведением и переживаниями, проникнуть в их характеры, мысли, чувства. Достаточно поэтично и органично звучат голоса то на фоне звукового ландшафта из других голосов и различных шумов, то на фоне музыки. Текст достаточно разборчив и понятен, однако объемно сбалансирован по крупности во всей звуковой партитуре.

Внутрикадровая речь в документальном фильме, в отличие от закадровой, требует особого внимания при работе. И дело не только в качестве, но и в ее количестве. Обилие разговоров на экране приводит к публицистической манере повествования, где основной задачей речи является способность за короткое время

сообщить зрителю как можно больше полезной информации. Распространение телевизионного формата в документалистике негласно, но активно пропагандирует сужение художественной выразительности в пользу информационной составляющей. В большое документальное кино пытаются проникнуть принципы формата «говорящих голов», что, в свою очередь, вызывает активное сопротивление подлинных документалистов.

Реализация многоплановости звучания в чистовой фонограмме

Дебютный фильм молодого режиссера А. Шишовой (мастерская С. Мирошниченко) «Тихий океан» (2010), несмотря на то, что был выполнен в студенческие годы, имеет в своей копилке немало достойных фестивальных наград. Фильм примечателен своей художественной выразительностью и искренностью. Автор знакомит нас со своеобразным миром героя — слепого и почти не слышащего человека, создающего скульптуры. Звуковое решение фильма лаконично, камерно, но в то же время многопланово. История рассказывается зрителю не привычным для нас словесным языком, а языком образов и метафор. Внутрикадровая речь практически отсутствует. Мы несколько раз слышим закадровые размышления, с трудом произносимые в голос, кульминацией которых звучит мечта героя: «Хочу создать семью на Тихом океане...»^{2,3}. Нет в фильме авторских комментариев, всю драматургию передают изобразительные кадры и верно расставленные звуковые акценты. Музыка, словно сотканная из глубин подсознания композитором Э. Артемьевым, в совокупности с искаженными звуками, доносящимися из скудного внешнего мира, словно волны, поочередно накатывает на наше сознание. Картина удивительно проста, но в то же время предельно выразительна своими не избилующими, но яркими красками.

Несмотря на то, что кинотехнологии сейчас создают все условия для полноценного творчества, создатели добровольно рискуют поддаться соблазну перейти тонкую грань с игровым кинематографом. Документальное кино экспериментально стало обращаться к речевому озвучанию, к звуковому дизайну, что, по определению, не может иметь успеха, поскольку изначально противоречит стилистике документального искусства. Как сказал талантливый режиссер-документалист современности А. Каттин: «Правду жизни нельзя причесывать»⁴. Его совместная картина с Павлом Костомаровым «Мать» (2007) как раз об этом, однако не только о смысловой и иллюстративной правде

² Живагин А.
Тихий океан. 2010.

³ Алексей Живагин,
скульптор, главный
герой д/ф Тихий оке-
ан. — Прим. авт.

⁴ Цит. по:
Аверченко Д. Режи-
сер-документалист
Антон Каттин: «На
съемках у Германа я
чувствовал себя как
Штирлиц» // Zn.UA:
еженед. Интернет-
изд. 2008, № 11 //
URL: <http://www.gazeta.zn.ua/culture/>
(дата обращения:
17.09.2013).

идет речь. Повествование с первых минут затягивает нас, с одной стороны, в историю русской женщины, переживания ее любящего материнского сердца, «бежавшего» от несчастливого бытия, а с другой — в паутину нашей собственной жизни. Наполненная трагизмом драматургия фильма ставит вопросы о счастье, борьбе, воле и покорности. История является далеко не единичной, а лишь одной из тех, которая может случиться, независимо от человека, места и времени действия. Картину можно назвать реальным кино, где авторы лишь наблюдатели, а не провокаторы действия. Герои совсем не замечают камеры, ведут себя непринужденно и естественно: смеются и плачут, играют и дерутся, шутят и обижаются.

Фильм удивительно крупноплановый: лица, мимика, жесты, ни одного лишнего изобразительного кадра, впрочем, как и ни одного ненужного или проходящего звука. В картине целиком использована фонограмма со съемочной площадки. Вся речь записана чисто и разборчиво, даже в формообразующих эпизодах фильма «под стук колес», где главная героиня практически разговаривает шепотом в поезде, ни одно слово не выпадает из ее речи. Все шумовые фактуры существуют в своей плановой нише. Они совершенно естественны: с первых детских скрипучих шагов по снегу мы приближаемся настолько близко к героям, что слышим порой их дыхание. Музыкальная драматургия также не подвергалась влиянию извне. Эпизод свадьбы дочери монтировался под звуковую фонограмму, звучащую в кадре. В качестве яркого контрапункта смонтирована пара эпизодов с коровами, под звуки детской школьной распевки. Авторы с разных ракурсов показывают и дают услышать весь трагизм происходящего, при этом не отбирая надежду и веру в будущее, пусть и не в самое лучшее.

В заключение необходимо подчеркнуть: в каком бы жанре ни снималось документальное кино, какие бы вопросы оно ни поднимало, оно должно быть объемным, многогранным и разноплановым, чтобы зритель видел то, что не слышит, и слышал то, что не может увидеть. «Собственно искусство начинается с того момента, как в сочетании звука и изображения уже не просто воспроизводится существующая в природе связь, но устанавливается связь, требуемая задачами выразительности произведения»⁵.

⁵ Эйзенштейн С.М. Собр. соч.: в 6 т. Т. 2. С. 197.

ЛИТЕРАТУРА

1. Аверченко Д. Режиссер-документалист Антон Каттин: «На съемках у Германа я чувствовал себя как Штирлиц» // *Зн.УА: еженед. Интернет-изд.* — 2008. — №11 // URL: <http://www.gazeta.zn.ua/culture/> (дата обращения: 17.09.2013)

2. Бабушкин В. Выразительность пространственных звучаний в фонограмме фильма // Рождение звукового образа: Художественные проблемы звукозаписи в экранных искусствах и на радио: сб. статей / сост. Е.М. Авербах. — М.: Искусство, 1985. — С. 152–160.
3. Дробашенко С.В. Пространство экранного документа. — М.: Искусство, 1986. — 320 с.
4. Франк Г.Я. Звукорежиссура факта: учеб. пособие — СПб.: СПбГУКиТ, 2007. — 60 с.
5. Эйзенштейн С.М. Собрание сочинений: в 6 т. — М.: Искусство, 1964. Т. 2. — 566 с.

REFERENCES

1. Averbchenko D. Rezhisser-dokumentalist Anton Kattin: «Na semkax u Germana ia chuvstvoval sebia kak Shtirlits» [I felt like Stirlitz for Herman's filming] // Zn.UA: ezhened. Internet-izd. — 2008. — № 11// URL: <http://www.gazeta.zn.ua/culture/> (data obrashheniya: 17.09.2013).
2. Babushkin V. Vyrazitel'nost' prostranstvennykh zvuchaniy v fonogramme filma [The expressiveness of spatial sounds in the film's soundtrack] // Rozhdenie zvukovogo obraza: Khudozhestvennye problemy zvukozapisi v ekrannykh iskusstvax i na radio: sb. Statey / sost. E.M. Averbax. — M.: Iskustvo, 1985. — P. 152–160.
3. Drobashenko S.V. Prostranstvo ekrannogo dokumenta [Space of the document screen]. — M.: Iskustvo, 1986. — 320 p.
4. Frank G.Ia. Zvukorezhissura fakta [Sound design in the fact]: ucheb. posobie. — SPb.: SpbGUKiT, 2007. — 60 p.
5. Eyzenshteyn S.M. Sobranie sochineniy [Works]: v 6 t. M.: Iskustvo, 1964. T. 2. — 566 p.

МЕЖДУНАРОДНАЯ НАУЧНО-ПРАКТИЧЕСКАЯ КОНФЕРЕНЦИЯ «АНИМАЦИЯ КАК ФЕНОМЕН КУЛЬТУРЫ»

В честь 100-летия российской анимации во ВГИКе с 19–21 ноября пройдет Международная научно-практическая конференция «Анимация как феномен культуры». На конференции планируется проведение мастер-классов выдающихся российских и зарубежных аниматоров. Пленарные заседания конференции будут посвящены вопросам истории анимации, современного фильмопроизводства и обучения, теоретическим и методическим вопросам режиссуры мультимедиа. В рамках конференции планируется проведение круглых столов на тему: «Мастера анимации — педагоги ВГИКа», «Язык мультимедиа. Эволюция экрана и аудиовизуального мышления».

Planning Element as a Narrative Method in Moulding of Audiovisual Imagery in Documentaries

Mariia Koneva

postgraduate student

UDC 791.43/.45

ABSTRACT: The article is concerned with the analysis of the artistic value of one important element in a film's sound concept. The work is completed in the form of empirical research of the film score based on the documentary film's which represents a peculiar phenomenon at the junction of different genres and tendencies in the cinema. The main focus is made primarily on the realization of the author's concept by using such notions as sound scale, depth and size in the process of sound editing. The applicability of the research in question is derived from the constant search for the means of artistic expression in the sound tracks of documentaries which increase the artistic value of a documentary film. The scientific novelty of the research consists in supplementing the literature on film studies with theoretical and practical research of the important component in a film's sound concept based on the documentary films, unexampled in this cinema province. By way of summary the author uses the practical verification of the possibility of layering different elements of the sound concept in the context of the selected film stuff.

KEY WORDS: audiovisual image, size of the sound, the author's concept, synchronous and asynchronous sounds, narration.