

# ФОРМИРОВАНИЕ ЗВУКОВОЙ ДРАМАТУРГИИ В БЕЛОРУССКОМ ИГРОВОМ КИНО

*М. Е. Володин,*

*аспирант Центра исследований белорусской культуры,  
языка и литературы НАН Беларуси*

Современный кинематограф немислим без аудиальной составляющей, представленной в целостности всех своих компонентов: речи, музыки, шумов, тишины. Однако понятие «звуковая драматургия фильма», широко бытующее в кинематографической практике, еще не нашло своей научной разработки.

С. Эйзенштейн впервые перевел понимание драматургии как «развития конфликта во времени» из области человеческих взаимоотношений в область выразительно-изобразительных средств и теоретически обосновал в статье «Драматургия киноформы» (1929) возможность существования изобразительной драматургии. В фундаментальной работе И. Иоффе «Синтетическое изучение искусства и звуковое кино» (1937) [4] в главе «Драматургия звука в кино» рассматривается музыкальная драматургия фильма, развивающаяся в пространственно-временных координатах.

Современные исследователи также зачастую пользуются данным понятием. В книге Н. Ефимовой «Звук в эфире» [3] мастерство звукорежиссера рассматривается как полноценное соавторство по созданию «слышимой» драматургии телевизионного произведения. М. Ермишева говорит о звуковой драматургии как выразительном средстве современного телевизионного документального фильма [2]. Гвон Гюн Гжа рассматривает принципы звуковой драматургии в анимационном кино на примере фильмов Ю. Норштейна [1]. В книге «Звучащий мир фильмов Тарковского» Н. Кононенко анализирует звуковую драматургию картин режиссера в эволюции от фабульной обусловленности к ее смысловому отождествлению с универсальными музыкальными концептами различных эпох и культур [5].

На основании многочисленных научных источников можно выдвинуть следующие тезисы. Каждый из звуковых компонентов фильма отличается многосоставностью. Тем не менее их основные характеристики можно систематизировать по трем основным

принципам – фонизма (краски, характер звучания), функциональности и семантики. Так, речевой компонент обладает фонизмом (тембр, регистр, динамика, частично интонация), семантикой (лексика, интонация), способами функционирования в экранном тексте (иллюстративный, контрастный и др.). Те же характеристики приложимы к шумовому компоненту. Музыкальный компонент наиболее сложен по своей структуре и обладает как внутренними свойствами (система музыкально-выразительных средств, жанрово-стилевые особенности, композиторская техника и др.), так и способами функционирования в экранном тексте.

Все компоненты в своем диалектическом взаимодействии образуют сложную многоуровневую систему – звуковую драматургию, которая, в свою очередь, вступает в сложное взаимодействие с общей драматургией фильма, образуя целостную звукозрительную драматургию. Таким образом, звуковую драматургию мы понимаем как образный (содержание) и конструктивный (форма) принцип организации фоносферы (звуковых компонентов) фильма. Она пришла на смену звуковому решению фильма, которое трактуется нами как комплекс художественно-звуковых средств в пространственно-временном и образном соотношении.

Иными словами, звуковая драматургия фильма – это система звуковых средств и принципов воплощения драматического действия, рельеф которого представляет волнообразное чередование динамических нагнетаний и спадов. Среди принципов звуковой драматургии отметим создание пространства кадра посредством звука, монтаж звуковых противоположностей, акустический наплыв и др. По аналогии с музыкальной драматургией можно выделить такие типы звуковой драматургии, как одно-, двух-, трех- и многоэлементная.

Концепция звуковой драматургии фильма приобретала целостный вид на протяжении нескольких десятилетий существования звукового кино.

На раннем этапе звукового кино – в 1930-е гг. – произошло формирование структуры речевой и музыкальной драматургии, в то время как шумовой компонент долгое время оставался на периферии экранной фоносферы. Определились типологические черты музыкальной драматургии как составной части звуковой драматургии. Музыка была в первую очередь эмоционально-

дополняющим средством, несла эмоциональный комментарий к действию, заполняла паузы в действии, использовалась зачастую в качестве концертного номера и останавливала действие. Важное значение имели музыкальные характеристики героев, места и времени действия. Уже существовало условное разделение музыкального сопровождения по способу внедрения его в фильм – закадровое, внутрикадровое и сопровождение смешанного типа. Есть примеры, где внутрикадровая музыка мастерски вплетается в действие, соединяется с закадровыми звучаниями, уходит на второй план и вновь появляется на авансцене действия (фильмы «Концерт Бетховена», «Девушка спешит на свидание», «Моя любовь»).

Развитие шумового компонента в картинах этого периода находилось в зачаточном состоянии. Как правило, шумы драматургического назначения вплетались в музыкальную ткань действия, замещая собой какую-либо часть композиции (вступление, разработку, кульминацию, финал) или применялись для темповой и ритмической поддержки действия (фильмы «Первый взвод», «11 июля», «Часы остановились в полночь»). Появились первые опыты драматургического применения и взаимодействия звуковых элементов фильма («Первый взвод»).

Кинематограф 1940–1950-х гг. работал в рамках звуковой модели предыдущего десятилетия, но привнес в нее новые черты, обусловленные социокультурным контекстом (новое понимание речевого компонента, песенной драматургии, большая драматургическая роль шумов). Тем не менее осталось приоритетным прикладное значение звука в драматургии фильма. Звуковое решение фильмов напрямую зависело от жанра фильма. Например, в комедии доминировали закадровые оркестровые фрагменты, в более сдержанном по эмоциональному наполнению жанре военной драмы основой звуковой композиции являлась внутрикадровая музыка народного происхождения. Однако компоненты звуковой сферы фильма зачастую не складывались в целостное звуковое решение, в большинстве случаев существовали как бы отдельно друг от друга, примеры их взаимоналожения и взаимодополнения в условиях кинодействия единичны.

Фильмы 1960–1980-х гг. примечательны обновлением концепции звука как элемента экранной реальности (органичность, естественность речи; большая мотивированность музыки как элемента действия или авторского голоса; понимание шумового компонента как носителя субъективного сознания);

концептуальным звуковым и звукозрительным полифонизмом; явлением «шумомузыки»; художественно-идейной равноценностью любого звука, обусловленной драматургическими задачами произведения; переходом от дискретности звукового ряда к континуальности. Черты новой звуковой модели прослеживаются в фильмах «Я родом из детства», «Через кладбище», «Третья ракета».

В 1980-е гг. в белорусском кинематографе создаются звуковые партитуры, где на равных драматургических правах взаимодействуют все ее элементы, причем не только в горизонтально-полифонических параметрах, но и в «вертикальном монтаже» (С. Эйзенштейн) аудиовизуальных связей. Таковы ставшие классическими звукозрительные образы аутентичной жизни Полесья («Люди на болоте»), эзотерики старинного замка («Дикая охота короля Стаха»), экзистенции утраченного детства («Свидетель»), апокалипсиса народной трагедии («Иди и смотри»). Именно лучшие фильмы этого периода позволяют говорить о формировании такого целостного эстетического феномена, как звуковая драматургия фильма, направленного на создание нового качества звуковой образности на основе максимального взаимодействия всех компонентов фоносферы фильма – музыки, речи, шумов, тишины, спецэффектов.

Современный период характеризуется принципиально новым подходом к созданию звукового и звукозрительного образа, исходя из концепции погружения зрителя-слушателя в виртуальное трехмерное пространство с заданными и регулируемым пространственно-временными характеристиками.

В целом художественная эволюция звука в белорусском кино проходила в контексте общекультурных процессов в направлении от типового звукового решения кинематографических жанров к индивидуальным, авторским формам звуковой драматургии. Если киноработы 1930-х гг. представляют ранний этап овладения звуком как выразительным кинематографическим средством, а 1940–1950-е гг. стали временем сохранения и отработки довоенных достижений в области звука, то в авторском кинематографе 1960–1980-х гг. формируются основные принципы звуковой драматургии (концептуальность, полифонизм, континуальность).

---

1. *Гвон, Гюн Гжа.* Художественно-эстетическая специфика звука в анимационном кино : автореф. дис. ... канд. искусствовед. : 17.00.03 / Гвон Гюн Гжа ; ВГИК. – М., 2005. – 18 с.

2. *Ермишева, М. Н.* Звук как пластически-смысловое выражение идеи телевизионного документального фильма : автореф. дис. ... канд. искусствовед. : 17.00.03 / М. Н. Ермишева ; Институт повышения квалификации работников телевидения и радиовещания. – М., 2010. – 28 с.

3. *Ефимова, Н. Н.* Звук в эфире / Н. Н. Ефимова. – М. : Аспект-Пресс, 2005. – 142 с.

4. *Иоффе, И. И.* Синтетическое изучение искусства и звуковое кино / И. И. Иоффе. – Л. : Гос. муз. НИИ, 1938. – 412 с.

5. *Кононенко, Н.* Андрей Тарковский. Звучащий мир фильма / Н. Кононенко. – М. : Прогресс-Традиция, 2011. – 286 с.

РЕПОЗИТОРИЙ БГУКИ