

ПЕРИОДИЗАЦИЯ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ЭВОЛЮЦИИ ЗВУКА В ИГРОВOM КИНОИСКУССТВЕ БЕЛАРУСИ

М. Е. Володин,

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

Как известно, звук – это неотъемлемая часть современного игрового кино. Звуковое наполнение фильма зависит от задач, поставленных авторским коллективом. При помощи «звукописи» можно достигать самых разных художественных результатов – от натуралистического копирования реальности до яркой характеристики персонажей, событий, а также отражать скрытые мотивы и сюжетные ходы, что несомненно обогащает звукозрительную ткань фильма. Способность кинематографистов создавать уникальные звукозрительные построения «воспитывалась» десятилетиями, поскольку киноязык находился в постоянном развитии.

Проблема периодизации исторической эволюции кинозвука периодически привлекала внимание исследователей. Так, эволюция элементов звуковой части фильма рассматривается в книгах «Проблемы звуковой образности в советском кино» И. Шиловой (М., 1984) и «Динамика звука в кино» С. Гуревич (СПб., 1992). Этапы развития музыкального компонента фильма прослеживаются в монографии «Эстетика киномузыки» З. Лиссы (М., 1970) и докторской диссертации «Музыка советского фильма» Т. Егоровой (М., 1998). Что касается белорусского игрового кино, в кандидатской диссертации «Киножанр и индивидуальный стиль как определяющие факторы музыкального решения фильма» А. Карпиловой (Минск, 1999) рассматриваются пути развития его музыкального компонента на материале фильмов 1930–1990-х гг. Целостного же исследования, посвященного эстетической эволюции звукового содержания отечественного игрового кино, пока не существует.

На основе общей периодизации истории кино можно выделить три основных этапа эволюции кинозвука: освоение возможностей звука в кинематографе 1930–1950-х гг., эстетические достижения в области кинозвука в 1960–1980-е гг. и современный этап активного развития художественных и технологических звуковых средств. Остановимся на краткой характеристике первых двух периодов.

Рубеж 1920–1930-х гг. – отправная точка в развитии звуковых средств мирового кинематографа. В общих чертах можно представить типовую модель звуковой сферы фильмов этого периода следующим образом: речевая часть – доминирующий элемент сюжетосложения; музыкальный компонент – средство эмоциональной окраски персонажа или действия; шумовой элемент – средство создания достоверности визуальной мизансцены.

Однако период 1930-х гг. интересен еще и тем, что в отдельных киноповествованиях начинают складываться предпосылки к образному осмыслению функций звука. Звуковые метафоры и аллегории в фильмах этого периода достаточно примитивны, но в них можно рассмотреть принципы композиционного соединения разнородного материала. Эти типовые художественные конструкции в усложненном виде будут применяться в киноработах последующих десятилетий. В некоторых фильмах в основе таких конструкций используется прием эмоционально-смысловой асинхронности либо между звуком и изображением, либо между звуковыми компонентами. Например, в военно-патриотической кинодраме «11 июля» (1938, режиссер Ю. Тарич) в некоторых эпизодах эмоциональная окраска музыки не соответствует сюжетной линии изображения. Это означает, что музыка драматургически переосмысливается, ее собственное автономное значение составляет контраст с происходящим на экране.

Еще один распространенный прием композиционной игры со звуком – замещение одних звуковых элементов другими. В случае шумовых элементов это означает то, что один и тот же звук приобретает разные смысловые значения. Так, в фильме «11 июля» переговоры в военном штабе проходят в тишине, изредка нарушаемой гулкими отдаленными взрывами. Благодаря шумам создается ощущение происходящего неподалеку боя, шумами также задается общий темп и эмоциональная атмосфера эпизода, что более характерно для музыкального сопровождения.

Подобные приемы замещения одних звуковых элементов другими встречаются и в киноработах 1950-х гг., в период закрепления найденных в предыдущий период типовых звуковых решений. Так, в фильме «Красные листья» (1958, режиссер В. Корш-Саблин) шествие крестьян сопровождается хоровым звучанием песни «Расплаты грозный час настал», которое прерывается резкой очередью пулемета, что символизирует ответ

властей на народный протест и одновременно фиксирует переломный момент действия. Похожий момент есть в фильме «Часы остановились в полночь» (1958, режиссер Н. Фигуровский), где ответом на реплики фашистов звучат пулеметные очереди партизан. Примечателен еще один эпизод – встречи главной героини с доктором-коллорабационистом, в кульминации которого раздается выразительный стук упавшего стола с медицинскими инструментами.

В 1960-е гг. наступает время кардинальных перемен в области всех средств киновыразительности. Реализм экранного повествования становится влиятельной парадигмой киномышления этого периода. В области звука изменения заметны прежде всего в речи персонажей. Интонирование актерской речи все еще остается «литературным», но уже не столь «плоским» и однозначным для восприятия. Диалоги и реплики приобретают лаконизм и жизнеподобие, музыка скупа по фактуре и инструментовке, шумы многократно детализированы и приближены к реальности. Появляется новый вид киноречи – фоновые диалоги и реплики, за счет которых значительно расширяется эмоционально-сюжетная сфера фильма. В военной драме «Я родом из детства» (1966, режиссер В. Туров) есть эпизод, когда дети приносят матери повестку о гибели отца. Это трагическое событие как бы противопоставляется жизнерадостному «воркованию» женщин, собирающих дрова. На этом же фоне показана реакция матери на полученное известие.

Во многих звуковых элементах кинематографа этих лет появляется такое качество, как двуплановость: все части звукового повествования могут быть на авансцене действия или же функционировать в качестве драматургически активного фона. Это новое драматургическое свойство кинозвука можно рассматривать как зачатки полифонии звуковых пластов, которая начнет полноценно развиваться в 1970–1980-е гг. Помимо этого авторы активно пользуются техническим способом отражения звука (реверберацией) как художественным приемом. Так, в фильме «Через кладбище» (1964, режиссер В. Туров) в эпизоде подготовки врывчатки диалог между персонажами происходит в условиях естественной акустики церкви, что создает смысловую глубину и особое восприятие каждой фразы.

В 1970-е гг. авторы активнее обращаются к условным средствам звукового выражения. Это еще один шаг в сторону выражения на

экране субъективной реальности – мира, видимого и слышимого только одному из персонажей. При этом общее действие как бы делится на два пространства: объективная реальность и сфера мыслей, чувств, переживаний одного или группы персонажей. Такова композиционная структура звука в психологической драме «Время ее сыновей» (1976, режиссер В. Туров). В этом фильме примечателен прием замещения речи музыкой, а также «досказывание» музыкой того эмоционального комплекса, который в словесном выражении звучал бы излишне прямолинейно.

1980-е гг. – время зрелости и одновременно крупных достижений в звуковой драматургии кинематографа Беларуси. Совершенствуется композиционное сочетание звуковых мотивов: помимо синхронного (линейного) применяется диахронный (вертикальный) принцип построения и развития звуковой драматургии, или, если пользоваться музыкальной терминологией, полифоническое наложение и развитие звуковых пластов. Звуковое пространство фильмов по-прежнему создается в тон-студиях, но по степени продуманности оно теперь напоминает произведения классической живописи с линейной перспективой и множеством мелких деталей. Яркими примерами таких композиций могут служить военная психологическая драма «Свидетель» (1985, режиссер В. Рыбарев), кинотрагедия «Иди и смотри» (1985, режиссер Э. Климов) и др.

В этот период достигает зрелости важное средство звуковой выразительности – тембр, что говорит об усложнении звукового языка кино. Теперь недостаточно просто выразить авторскую мысль в звуке, нужно еще видоизменить материал и включить его в действие так, чтобы сохранилось ощущение единого звукового целого. Развивается еще одно мощное выразительное средство в сфере кинозвука – шумомузыка. Наиболее полно оно представлено в фильме «Дикая охота короля Стаха» (1979, режиссер В. Рубинчик), действие которого сопровождается звуковым фоном «потустороннего» характера, включающим колокольный перезвон и завывания ветра.

Эволюция звуковой выразительности в игровом киноискусстве Беларуси происходила по нескольким направлениям: в области соединения звукового и изобразительного рядов; в сфере взаимодействия разных видов звучаний; в области собственных эстетических свойств звуковых элементов. В значительной степени звуковой прогресс зависел от общего баланса

выразительных средств. Например, понижение меры условности и увлечение реализмом в кинематографе 1960-х гг. привело к лаконизму и достоверности в изображении, актерской игре, музыкальной составляющей, что повлекло за собой дополнительную драматургическую нагрузку на шумовые элементы, привело к поиску их выразительных свойств и увеличению доли участия в драматургии фильма. В целом процесс совершенствования звука в игровом киноискусстве Беларуси проходил наряду с изменениями всего сложного комплекса выразительных средств: техники актерской игры, режиссуры, монтажа, операторской работы.

РЕПОЗИТОРИЙ БГУКИ