

ОТЧЕТ

по НИР – коллективной монографии сектора кино и ТВ РИИИ
«ЗВУКОВОЕ РЕШЕНИЕ ФИЛЬМА»

Редактор-составитель: **Л.Н.Березовчук**,
с.н.с., канд. иск., зав сектором кино и ТВ

Готовится к печати очередной выпуск научных трудов сектора кино и ТВ из серии «Вопросы истории и теории кино». Это – коллективная монография «Звуковое решение фильма».

Вольно или невольно в киноведении сложилась неоднозначная ситуация: проблема «звук в кино» (с момента введения звука в кино и по сей день) видится учеными всех стран в высшей степени продуктивным проблемным полем для рефлексии о самой природе киноискусства и его онтологических признаках. Подобная позиция к тому же была поддержана бурным изменениям в технологическом обеспечении звуковой стороны фильма и, прежде всего, цифровыми способами порождения звука в кино, его записи и монтажа. А вот работа создателей конкретного фильма над тем, **ЧТО** конкретно звучит в нем и каковы **ВЫРАЗИТЕЛЬНЫЕ ФУНКЦИИ** этих звучаний, – это почему-то уходило из поля зрения исследователей.

Причин подобной ситуации, наверняка, несколько. Укажем наиболее очевидные из них, и все они, так или иначе, связаны с временной природой шумов, речи и музыки – их репрезентацией в длительности фильма, с одной стороны, и с их вариативностью, раскрытием их выразительных функций в целостности киноповествования, с другой.

Первая причина. Главным условием для изучения и понимания звуковых компонентов фильма становится своеобразное аналитическое «вычленение» шумов, речи и музыки из изобразительного и драматургического контекста фильма. То есть, умение их слышать. Только тогда проступит для аналитика качественная специфика и выразительная роль звуковых компонентов фильма. А ведь кино, в первую очередь, смотрят... Изобразительная и драматургическая сторона фильма наиболее интересна и зрителям, и исследователям. Получается, что изучение шумов, музыки и речи, их анализ могут быть начаты только тогда, когда внимание сможет переключиться на них, поскольку остальные компоненты киноповествования уже освоены сознанием зрителя.

Вторая причина. В кинособщиестве бытует мнение, согласно которому, «хорошие», «правильно» созданные звуковые компоненты фильма «не замечаются» зрителями. То есть, они слухом фиксируются (хотя иногда, в особенности, шумы, и не фиксируются), но внимание на них не заостряется, и лишь тогда музыка, шумы и речь могут стать стимулами для возбуждения эмоциональных реакций публики. Действительно, реплики диалогов или закадровый голос мы воспринимаем, прежде всего, в контексте драматургии фильма, преимущественно как литературный элемент киносинтеза. При этом

мало кто сознательно стремился речь персонажей фильма слушать как акустический феномен в его громкостных, темповых, звуковысотных и тембровых характеристиках, не обращая внимания на ее содержательно-смысловую сторону. О шумах и звуковых эффектах в этом плане можно даже не вспоминать, если учитывать современные требования, предъявляемые к звукорежиссуре – и акустически-технологические, и, собственно, образные, позволяющие звуку в фильме работать на киноповествование и эмоционально воздействовать на зрителя. Значит, киноведу-аналитику нужны специальные просмотры, чтобы теперь уже вслушиваться в фильм.

Причина третья. Это необходимость специфических компетенций у киноведа, решившего посвятить себя изучению звуковых компонентов фильма. В зависимости от интересов исследователя они будут различными. Так, для того, чтобы анализировать речь в фильме как звуковой феномен необходима ориентация в фонологической проблематике. Для изучения музыки, звучащей в картине с точки зрения ее структурно-композиционных и выразительных ресурсов, практически безграничных, необходимо обращение к музыковедческим исследованиям. Когда же интерес вызывают шумы, тогда гуманитарно-киноведа не нужно бояться сложнейшего технологического базиса звукорежиссуры, связанного сегодня с цифровыми технологиями, но опирающегося по-прежнему на природу звука как физико-акустического явления.

Всё перечисленное нами – не завышенные требования, предъявляемые к отечественному киноведению в случае возникшего интереса к звуковым компонентам фильма. Очевидно, пришло время осознать принципиальную разницу между тривиальным «слышу в фильме» рядового кинозрителя и научным изучением того, что в этом фильме звучит. Авторский коллектив данного научного труда считает, что проблемное поле, связанное с исследованиями состояния шумов, музыки и речи и их выразительных функций в конкретных фильмах, а также эволюции звуковых компонентов фильма в истории киноискусства, – следует именовать **«звуковым решением фильма»**. Его изучение представляет собой, по сути, **новую область в науке о кино**.

Предлагаемая вниманию киноведческого сообщества коллективная монография «Звуковое решение фильма» посвящена вполне конкретным вопросам, которые возникают при изучении функционирования звуковых компонентов в целостности конкретного кинопроизведения. Тем самым и редактор-составитель, и авторы акцентируют внимание на прикладном характере своего видения проблемы в ракурсе «делания» фильма звуковым или создания в нем музыки, шумов и речи с последующим их осмыслением в контексте художественного единства фильма и его образной системы.

В коллективной монографии «Звуковое решение фильма» три раздела.

В первом разделе **«Практика работы над звуковым решением фильма»** представлено два материала. Это интервью И.В.Евтеевой с выдающимся мастером звукорежиссуры Владимиром Персовым, в котором

он делится своим опытом творческой работы над фильмами. Расшифровка аудиозаписи аналитического мастер-класса, который проводила Л.Н.Березовчук с творческим содружеством режиссера и композитора – Сергеем Овчаровым и Игорем Мациевским, показывает, на каких эстетических основаниях складываются подобные содружества в практике работы над фильмом. Характерно, что в обеих публикациях проступает остро индивидуальное понимание задач, которые решают в свой профессиональной деятельности три художника – звукорежиссер, режиссер и кинокомпозитор. Все трое с явной неохотой говорят о нормативных и структурообразующих аспектах своей работы над звуковым решением конкретных фильмов (которые очевидно наличествуют), предпочитая вести речь о сугубо творческих – образных или концептуальных – ее сторонах. Представленные в таком виде их богатейший опыт и художественные достижения в сфере звукового решения фильма вряд ли смогут быть восприняты последующими поколениями кинематографистов.

Во втором разделе **«Теория и анализ звукового решения фильма»** осмысляются как наиболее острые теоретические проблемы, возникающие при работе над звуком в современном кинематографе, так и задачи, которые режиссеры возлагают на шумы и музыку в конкретном кинопроизведении.

Одним из наиболее актуальных исследований в коллективной монографии является статья О.Н.Смирновой «Шумы в фильме, или Трудности перевода (проблемы понятийно-терминологического аппарата)». Автор дезавуирует болезненную ситуацию, сложившуюся к сегодняшнему дню в среде отечественных кинематографистов, когда звукорежиссеры, кинорежиссеры, и киноведы при создании и осмыслении звукового решения практически не понимают друг друга, так как у каждой из этих групп свой язык описания того, что в фильме звучит. (Подобное положение вещей, которое не может скрыть даже редаKTура, проступает в публикациях первого раздела издания.) Эта ситуация особенно обострилась после внедрения в отечественное фильмопроизводство технологий создания, записи и воспроизведения звука, разработанных в Голливуде. О.Н.Смирнова объясняет существующие между звукорежиссерами, кинорежиссерами и киноведами «трудности перевода» несовпадением целеполагания в деятельности этих трех профессиональных сообществ. Особой значимостью для киноведения обладает систематизация понятийно-терминологического аппарата, который используется звукорежиссерами, кинорежиссерами и киноведами при работе над шумами в фильме и их осмыслении.

Л.Н.Березовчук в сравнительном анализе двух фильмов, посвященных в содержательном плане шумам, показывает, как в киноповествовании режиссеры, в зависимости от жанра фильма и эстетических предпочтений, по-разному работают с шумами. В центре внимания оказываются такие основополагающие характеристики любых звучаний в фильме как предметное содержание шумов и особенности акустического пространства, в котором они распространяются, а также их миметическая функция в кинонарративе, на основании которой они взаимодействуют с изображением.

Д.В.Бакиров рассматривает нереализованный сценарий С.М.Эйзенштейна «Американская трагедия» по роману Теодора Драйзера как уникальный феномен прогнозируемого режиссером звукового решения фильма. Исследование текста сценария показывает, насколько творчески оригинальным и далеко опередившим свое время было художественное мышление великого кинорежиссера.

С.М.Федорова пытается с позиций интертекстуального подхода анализировать историко-культурные аллюзии в фильме Д.Кроненберга «М.Баттерфляй», возникающие в связи и с характером закадровой музыкой в нем звучащей, и с различными оперными традициями – национальной китайской и музыкальным театром веризма с маэстро Джаккомо Пуччини во главе. Устанавливается, что работа режиссера над музыкальным решением в фильме позволяет концептуализировать и раскрыть подлинный смысл событий, происходящих по действию.

Н.Г.Кононенко интересуется мифотворческий потенциал, которым обладает звучащая музыка в фильмах А.Тарковского. Автор не только раскрывает сугубо этнокультурную или историческую семантику звучащего в фильмах музыкального материала, как авторского, так и цитируемого, но показывает тяготение режиссера к использованию в своих кинопроизведениях сакральных и метафизических аспектов музыкальных звучаний.

Все авторы этого раздела ставят перед собой практически одну задачу: понять, какова выразительная роль шумовых и музыкальных приемов в раскрытии художественных идей режиссера-автора.

В третий раздел **«Из истории становления звукового кино»** входят три работы. Первые две из них в полной мере можно отнести к истории кино. В статье А.В.Гусева изучаются предпосылки – экономические, эстетические, внутрикорпоративные – перехода от немого кино к звуковому во Франции. С.В.Хлыстунова предлагает вниманию читателей очерк, посвященный истории формирования шумов как компонента звукового решения фильма в зарубежном кино.

Завершающая коллективную монографию развернутая работа А.И.Андреева несколько иная по направленности: эту область можно обозначить как «история киномысли». Исследование А.И.Андреева со всей наглядностью показывает, какая познавательная и методологическая дистанция разделяет традиционную для киноведения область исследования «звук в кино» от заявляемой и разрабатываемой в настоящем издании проблематики «звуковое решение фильма». Автор в исторической последовательности представляет наиболее значимые концепции, осмыслившие введение звука в кино и его взаимодействие не только с важнейшими элементами фильма – киноизображением и драматургией, но также и с историко-контекстуальными факторами, порождавшими специфические стили в «мысли о кино» и актуальные тенденции проблематизации этого вида искусства.

Редколлегия и авторы надеются, что настоящее издание сыграет свою скромную роль в хотя бы частичном преодолении лакуны в отечественном киноведении, каковой является проблематика, связанная со звуковым решением фильма.

Объем коллективной монографии 22 а.л.

Редактор-составитель Л.Н.Березовчук