

Публикации аспирантов

УДК 534.323.3:791.229.2

Ермишева М.Н.

РОЛЬ ШУМОВ В СОВРЕМЕННОМ ДОКУМЕНТАЛЬНОМ ФИЛЬМЕ*

Аннотация. В статье обсуждаются наиболее важные аспекты и тенденции в звуковом решении фильмов на российском телевидении. Работа со звуком в документальном кино мало изучена. Шумы в качестве средства художественной выразительности создают на телевизионном экране звуковую атмосферу времени.

Ключевые слова: документальный фильм, шумовое оформление, телевидение, звук, выразительные средства кино, экранные искусства.

В практике кинематографа шумы начали использоваться даже раньше, чем появилось звуковое кино. В некоторых кинотеатрах устанавливалась своеобразная «шумомашина», воспроизводившая отдельные звуки – выстрелы, стук копыт лошадей, перестук колес поезда и другие. Недостатками такого агрегата были его размеры и ограниченный набор звуков. Но само его появление говорит о том, что потребность в звукоподражательных шумах ощущалась и тогда, когда технических возможностей их присутствия в фильме не существовало. С появлением в кино такой возможности роль шумов неуклонно возрастала, привнося в кадр не только реалистичное звучание, но и добавляя в него субъективные ощущения и представления героев. В документальном кино значение шумов кинематографисты оценили даже раньше, чем в игровом. Так Дзига Вертов для съемок «Донбасской симфонии» (1930) первым извлек стационарное звукозаписывающее оборудование из стен студии и использовал его не только на пленере, но и спустился с ним в забой, чтобы записать естественные шумы в шахте.

Особую роль играли шумы в фильмах Альфреда Хичкока. Его теория саспенс в значительной мере строилась не на зрительных, а на слуховых эффектах, что придавало его фильмам большую напряженность. Вслед за Хичкоком многие режиссеры начали выстраивать внутреннюю драматургию кадра на

всевозможных звуковых красках.

Для документального кино шум представляет главный аргумент в пользу подлинности, документальности происходящего на экране. Именно в нем сосредоточена психологическая достоверность действительности, запечатленной на киноплёнке.

В арсенале звукорежиссеров имеется три вида шумов: естественные, то есть записанные на месте съемок, имитационные – созданные специалистами прямо под изображение в студии, и шумы, взятые из специальных библиотек (это могут быть и библиотеки электронных шумов, или шумы, записанные и собранные на разных студиях штатными звукооператорами). В зависимости от сложности режиссерского решения эпизода могут быть использованы только естественные шумы, а могут и все три вида в различных комбинациях. Даже на прямом эфире концертов часто звукорежиссеры подкладывают фонотечные шумы (аплодисменты, крики, свист), чтобы создать более насыщенную атмосферу зрительного зала.

Одна из проблем, встающих перед создателями документального фильма – баланс между шумами и музыкой. Причем баланс не только по уровню звучания, но и по времени звучания. Для создания атмосферы погружения в описываемую реальность, безусловно, предпочтительнее шумы – в силу их конкретности и однозначности. Как говорит герой фильма Вима Вендерса «Лиссабонская история», «... я слушаю не глядя, но все вижу». При этом все же остается некоторый простор для домысливания, обобщения звучащей материи. И каждое время имеет свой собственный звуковой фон, меняющийся с годами. Сравним: «Пройдемте вместе по большой современной столице с ушами более внимательными, чем глаза, и мы будем варьировать удовольствие нашего чувствования, различая бульканье воды, воздуха и газа в металлических трубах, урчанье и хрип моторов, дышащих с неоспоримой животностью, трепетанье клапанов, движенье

* © Ермишева М.Н.

поршней, пронзительные крики механических пил, звучное скольжение трамваев по рельсам, щелканье бичей, плесканье флагов. Мы будем забавляться, мысленно оркеструя хлопанье входных дверей магазинов, гул толпы, различные гаммы вокзалов, кузниц, прядилен, типографий, электророзаводов, подземных железных дорог» [1]. Это фрагмент из статьи итальянского футуриста Луиджи Руссола, написанной в 1913 году в Милане. А теперь мысленно перенесемся на улицу Москвы в разгар рабочего дня – шум машин, большую часть которых составляют автомобили иностранного производства; музыка, звучащая в этих автомобилях (если стекла в машине подняты, то нашему слуху достается только низкочастотный ритмический фон этой музыки); говор людей – и не только между собой, но и по мобильным телефонам; сигналы этих самых телефонов; доносящиеся до нас звуки из аудиоплееров подростков; строительные шумы. Такой фон почти не опознается современниками, зато по прошествии времени очень точно передает акустическую картину времени.

Трудность состоит в том, что звуковой фон меняется не вдруг. Эти изменения накапливаются исподволь, постепенно и мы не всегда в состоянии отследить и зафиксировать на каких-либо носителях звука эти перемены. Но, когда смотришь старые документальные съемки с реальными шумами, понимаешь, что улица, метро, поезд, кинотеатр, кафе, школа, магазин сегодня звучат иначе, чем 15-20 лет назад. Легко уловимая, но трудно восстанавливаемая звуковая атмосфера времени необходима для документального фильма так же, как хорошая игра актеров для игрового кино. Воссоздать эту звуковую атмосферу с помощью стандартной электронной шумотехники невозможно, таких шумов там нет. Поэтому так удручающе похожи монтажные документальные фильмы последних лет. Оживить изображение под силу только оригинальным шумам, записанным в те годы и чудом сохранившимся на некоторых студиях в очень ограниченных количествах или имитационными шумами. С имитационными шумами тоже достаточно сложно – специалисты в этой области принадлежат к исчезающему виду. К чему приведут эти обстоятельства можно видеть на примере замечательного в целом фильма Ивана Твердохлебова «Большие каникулы 30-х» (автор Владимир Дмитриев, режиссер Иван Твердовский. ООО «Фортуна классик» 2003 г.) Весь фильм построен на старой хронике и озвучен музыкальными шлягерами тех лет и

имитационными шумами. Работа проделана качественно, за исключением двух эпизодов: дворники, подметающие улицы и чистильщики обуви. В них шумы слишком грубые и не соответствуют изображаемому действию. Казалось бы, мелочь, пустяк. Но этот пустяк, пусть на короткий миг, но все же выбивает зрителя из атмосферы доверия к авторам, возвращает к мысли о «сделанности» этого фильма, мешает сосредоточиться на общей идее произведения. Именно поэтому режиссеры стремятся либо, где возможно, заменить шумы музыкой, либо смешать музыку с шумами, имитируя некий «гул времени».

Драматургический потенциал шумов возрастает, если они вводятся не синхронно с изображением, а как корреляты явления, порождающего видимую зрителю реакцию персонажей. «К чему показывать хлопающие руки, если мы слышим аплодисменты; к чему показывать оратора, если можно показать лица слушателей и их реакцию на его слова; к чему показывать драку в танцевальном зале, если можно передать ее звуками и показать ее шире, изобразив, как реагируют на эту драку различные люди. Звуковые эффекты должны быть подобраны таким образом, чтобы они могли заменить изображение» [2]. Рене Клер писал эти строки, имея в виду игровое кино, но мысль эта актуальна и для документального. Если в кадрах военной хроники зритель видит лицо женщины, искаженное страданием и слышит шум движущихся танков, то он понимает, чем вызвано ее страдание, даже если самих танков в кадре не будет. Здесь звук помогает связать явления в пространстве и сделать вывод о причинах эмоциональной реакции человека в кадре.

Иногда для усиления воздействия на зрителя приходится прибегать к конструированию шумов из самых различных звуков. Например, в фильме «Седьмая чаша» (автор сценария В. Мостовой, режиссер К. Шергова, 2006), чтобы создать ощущение апокалиптичности во время англо-американской бомбардировки Дрездена, к шумам взрывов и реву самолетов добавили низкочастотный гул генератора, что добавило звуковой картине трагизма.

«...Наиболее широкие возможности в плане творческой интерпретации звукозрительных взаимосвязей представляет именно вертикальное измерение экрана. Это обусловлено тем, что в пределах технической синхронности с изображением любой видимый на экране источник звука может иметь множество правдоподобных по семантике, но

очень разных по выразительности инвариантов звучания. Это открывает путь к самым невероятным звуковым «подставкам по аналогии», позволяющим в достаточно широких пределах манипулировать характером экранной экспрессии» [3].

В наши дни звуковая информация не просто увеличилась количественно, но изменилась качественно. Цифровые носители предоставляют слушателю возможность воспринимать звук с немыслимыми ранее чистотой и объемом. Это меняет отношение к любому искусственно воспроизведенному звучанию. Поэтому отбор шумового материала происходит на фоне новой звуковой реальности, в которой не последнюю роль играет и ставший привычным в последние годы формат Dolby Digital Surround в кинотеатрах.

Любому, даже самому увлекательному документальному телефильму, в акустическом отношении приходится искать путь к зрителю, получившему новое ощущение от бытования звука в художественных полнометражных фильмах. И в этом смысле приход стерео звука на телевидение сулит новые возможности в использовании именно шумов. Пока их выразительный потенциал раскрыт далеко не так полно, как в игровом кино. Замечательный мастер документального фильма Артавазд Пелешян, создавший свои шедевры именно на использовании музыки и шумов, писал: «Даже в элементарных шумах надо находить максимальную выразительность и для этого, если потребуется, трансформировать их звучание» [4]. Безусловно, это в первую очередь касается фонотечных шумов – адаптировать шум воды «вообще» к изображению конкретной реки или водопада, да еще в определенной ситуации, в определенном драматургическом контексте можно, только добавив к нему другие призвуки, меняющие его тональность, колорит и тембр. Тогда он приобретет индивидуальный характер и сможет повлиять на восприятие зрителя. Такой подход требует большого мастерства, хорошего вкуса и чувства меры. В новой звуковой реальности шумы перестают быть только знаками предметов или явлений, они обретают индивидуальную выразительность и эмоциональную окраску. С их помощью уже можно передавать субъективные ощущения персонажей фильма – страх, тоску, воспоминания, сомнения. Любой звук может прочитываться как метафора, если он осознанно включен в текст фильма.

Шумы могут выступать и в роли символа – в фильме «Великая тайна воды» (авторы

сценария Михаил Вайгер, Марина Дайновец при участии Андрея Медведева и Всеволода Лисовского, режиссер-постановщик Анастасия Попова. ФГУП ГТК «Телеканал «Россия». 2006г) звук льющейся воды создает ощущение ее животворной силы и служит лейтмотивом всего фильма, заставляя зрителей думать не только о качестве питьевой воды, но и об ответственности каждого человека за экологию всей Земли. Акустически преобразованный звук выводит на философское обобщение.

Особо хотелось бы коснуться сферы так называемого «фантомного» звучания. Это звук, которого нет и не может быть в природе, но который все же присутствует в кадре. Например, звук летящей в космосе ракеты. Такого звука не может быть потому, что в космосе нет воздушной среды, необходимой для распространения звука. Или звуки в подводном мире – например, хруст съедаемого морским коньком моллюска. Никаким микрофоном невозможно записать такой звук. И, тем не менее, эти «акустические аномалии» находят место на телеэкране, потому что любое движение рождает звук, в нашем представлении они неразрывно связаны. Мы не можем себе вообразить полную, абсолютную тишину. И режиссеры дорисовывают тот звук, который, согласно житейскому опыту человека, может соответствовать тому или иному виду движения. Создатели фильма как бы «идут на встречу пожеланиям трудящихся» в выстраивании акустического пространства кадра.

В свое время американский режиссер Спилберг готов был отдать все свои кинематографические находки за то шипение, с которым падает в снег автомат героя фильма Алексея Германа «Проверка на дорогах». В этом звуке сконцентрировалось сверхчеловеческое напряжение и отчаяние человека, для которого этот бой – последняя возможность вернуть себе человеческое достоинство, даже ценою жизни. Некоторые критики отметили тогда нереалистичность этого звука – автомат немецкого производства не мог так раскаляться и, стало быть, не мог шипеть, упав в снег. Но для зрителя не так важна строгая достоверность, как эмоциональный накал эпизода, его обобщающая энергия.

Такой же обобщающей силы достигают шумы в фильме «Блокада» (режиссер С. Лозница, 2005). Весь фильм построен исключительно на шумах – там нет ни пояснительного текста, ни музыки. Только виртуозно подобранные и подложенные звуки, делаю-

щие осязаемой атмосферу огромной трагедии и колоссального мужества простых ленинградцев.

Известный звукорежиссер Роланд Казарян в докладе на конференции, посвященной знаменитой «Заявке на звуковую картину» Эйзенштейна, Пудовкина и Александрова задался вопросом, почему стереоизображение в кино остановилось на стадии нескольких экспериментальных фильмов, а стереозвук не только прочно вошел в практику кинопроизводства, но и успешно развивается, осваивая все новые технологические новинки (звук 5.1; 6.1 и даже 7.1). Его мнение: «В процессе восприятия фильма мы способны психологически сосредоточиваться на чисто визуальных или звуковых элементах происходящего. Что же касается экранного пространства-времени, то оно, как правило, воспринимается интегрально и на более психологически автоматизированном уровне. Вот почему стереофония не только расширяет звуковое поле восприятия, но и существенно отражается на масштабе воспринимаемого кинематографического пространства в целом» [5].

Стереозвук помогает зрителю точнее представить себе местоположение героев и предметов относительно камеры (то есть гипотетического местонахождения самого зрителя по отношению к изображению). Эту функцию выполняют шумы. Для музыки стереозвук открывает свободу в выборе тембров и насыщенности оркестровки в единовременном звучании с речью, так как разнесением по разным каналам снимается проблема их сосуществования в одном частотном диапазоне.

Освоение телевидением новейших зву-

ковых технологий – дело ближайшего будущего. Главная задача создателей телевизионного документального кино – приложить к техническим возможностям творческое начало, умение построить такую акустическую картину, которая бы не только соответствовала духу и содержанию картины, но и вносила дополнительные значения, расширяла содержание изображения.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ:

1. Руссо Л. Искусство шумов. Цит. по Румянцев С.Ю. Книга тишины. Звуковой образ города. – СПб., 2003. – С. 119.
2. Клер Р. Размышления о киноискусстве. – М., 1958. – С. 116.
3. Роланд Казарян. Воображение фонограммы (эстетика звука в кино) // Close up/ Историко-теоретический семинар во ВГИКе. – М. 1999. – С. 132.
4. Пелешян А. Мое кино. – Ереван, 1985. – С. 136.
5. Казарян Р. Киноведческие записки № 48. Звуковой кинообраз мира на рубеже нового века». («Звуковая заявка» С. Эйзенштейна, В. Пудовкина, Г. Александрова и современный широкоформатный кинематограф с многоканальным звуком»). Теоретический семинар в Союзе кинематографистов России. Март, 2000. – С. 168.

M. Yermisheva

THE ROLE OF NOISE IN A MODERN DOCUMENTARY FILM

Abstract: Some important aspects and tendencies in sound tracks on Russian TV are discussed. Audio methods of creating a teledocument are a less researched topic. Noises in the background and on screen recreate an audio aura of time.

Key words: sound, Russian TV, teledocument, noises, background, audio on screen.