

*На правах рукописи*

**Ермишева Маргарита Николаевна**

**Звук как пластически-смысловое выражение идеи  
телевизионного документального фильма**

Специальность: 17.00.03 – кино -, теле - и другие экранные искусства

**АВТОРЕФЕРАТ**

диссертации на соискание ученой степени кандидата искусствоведения.

Москва – 2010

Работа выполнена в ФГОУ ДПО «Институт повышения квалификации работников телевидения и радиовещания»  
на кафедре сценарного мастерства и искусствоведения

Научный руководитель: доктор искусствоведения, доцент Ефимова Наталья Николаевна

Официальные оппоненты: доктор искусствоведения, профессор Утилова Наталья Ивановна

Всероссийский государственный университет  
кинематографии им. С.А. Герасимова

доктор искусствоведения Пашина Ольга  
Алексеевна

ВНИИ искусствознания

Ведущая организация: Научно-исследовательский институт киноискусства  
Министерства культуры РФ

Защита диссертации состоится «25» февраля 2010 г. в 15.00 часов на заседании Диссертационного совета Д.206.002.01 в ФГОУ ДПО «Институт повышения квалификации работников телевидения и радиовещания» по адресу: 127521, г. Москва, ул. Октябрьская, д. 105, корп. 2, ауд. 10.

С диссертацией можно ознакомиться в научной библиотеке Института повышения квалификации работников телевидения и радиовещания по адресу: 127521, г. Москва, ул. Октябрьская, д.105, корп.2.

Автореферат диссертации размещен на сайте [www.ipk.ru](http://www.ipk.ru)  
Автореферат разослан 25 января 2010 г.

Ученый секретарь диссертационного совета кандидат филологических наук  
С.Л. Уразова

## ОБЩАЯ ХАРАКТЕРИСТИКА РАБОТЫ

Документальное кино – неотъемлемая часть общекультурного феномена XX века – является продуктом прогресса и интеллектуальным носителем времени. Документальный экран воздействует на аудиторию помимо всего разнообразия технологических и творческих процессов, в том числе и посредством звука.

Воплощая авторскую идею, документальное кино вовлекает зрителя в обширный контекст современных реалий. Вот почему интерпретация, характер звука, его особенности существования в современном телевизионном документальном кино реализуются в такой совокупной целостности, чтобы наиболее полно выразить замысел, сверхзадачу произведения. Звук в пространстве многих художественных компонентов документального фильма становится одним из приоритетных, так как соотносится с аудиовизуальным образным строем всего произведения.

В современных условиях существование множества источников информации, в том числе Интернета, делает актуальной проблему достоверности, документальной точности самой информации. Документ – лат.(dokumentum) – «это деловая бумага, подтверждающая какой-то факт или право на что-либо», а документальный фильм основан на реальных событиях и фактах, запечатленных на киноплёнке, подтвержденных письменными или устными свидетельствами современников и исследователей.

Следует отметить, что сила воздействия звука весьма значительна. По нашему представлению, звук в аудиовизуальных искусствах – это, прежде всего, физическое явление, которое вкуче с эмоциональной составляющей воздействует одномоментно во времени и пространстве и направлено на усиление идеи фильма. Звук имеет множество функций и его место и роль трудно переоценить в системе документально-художественного произведения.

Можно утверждать, что эстетико-коммуникационные особенности создания звукового образа на телевидении – это крайне важная и очень ответственная задача, стоящая перед всеми, кто производит документальные фильмы. Актуальность темы исследования обусловлена, в первую очередь, определенной исчерпанностью теоретических построений, научных исследований, связанных со звуком как таковым. С середины 90-х годов намечается явное противоречие между тем, что требуется аудитории, и тем, что мы видим на экране. Социальная подоплека этого очевидна: обострилось расслоение общества, его дифференциация, расширилось общее представление о мире как таковом; возникли новые представления о табуированности границ этого мира, а стало быть, те элементы, которые еще недавно вписывались в канон представлений о жизнедеятельности и существовании звука, начинают подвергаться пересмотру и

переосмыслению. Звук, который способен влиять на целостность художественно-эстетического восприятия произведения, сам подвергся значительным изменениям, как в акустическом, так и в эмоциональном плане, а потому появилась насущная необходимость не только проанализировать особенности проявления и существования звука в любом экранном произведении, но выявить те закономерности, которые способствуют этим превращениям. Эволюция звука, участие его в общем художественном процессе и представляет для нас наибольший интерес.

Конец XX – начало XXI века отмечены изменениями в способах восприятия действительности: благодаря широкому распространению кино, телевидения и, особенно, Интернета, происходит визуализация массового сознания. Документальное кино обладает рядом специфических черт, отличающих его от игрового кинематографа. Прежде всего, задача документалистики – отражение объективной реальности в эстетически совершенной форме. Правдивость, верность подлинному документу, сохранение зафиксированных фактов в их первоизданном виде – это важная составляющая документального произведения.

Кинодокументалистика прошла огромный путь от «Прибытия поезда» братьев Люмьеров до «Времен года» Артавазда Пелешяна. Находки и открытия ее нашли развитие и продолжение в телевизионном документальном фильме, появившемся в конце 60-х годов.

К середине 80-х годов мощности главной производящей телевизионной студии страны – творческого объединения «Экран» позволяли выпускать до 90 документальных фильмов в год, многие из которых вошли в золотой фонд отечественного кинематографа. Однако, как отмечает известный киновед Сергей Муратов, «в начале 90-х годов творческие объединения «Телефильм» указом правительства были расформированы и преобразованы в «Союзтелефильм» – организацию, занятую в основном составлением служебных бумаг, а не выпуском экранных произведений». Связано это было с экономическим кризисом в стране и со стремительной коммерциализацией отечественного телевидения.

После почти десятилетнего перерыва документальный телефильм снова появился на экранах в 2002 году – в новых экономических условиях, в связи с иной эстетической парадигмой для нового зрителя. А в программе телепередач субботнего дня 5 сентября 2009 года можно видеть следующее – Первый канал: 10.50 «Нина Ургант, три кошки и двое мужчин», 12.20 «Внутри урагана», 13.10 «Принцесса Диана. Последний день в Париже»; канал «Россия»: 13.15 и 4.00 «Красота по-советски. Судьба манекенщицы»; НТВ: 16.25 «Алтарь победы. Государственная граница»; ТВ Центр: 16.40 «Железная леди Элина Быстрицкая»; канал «Культура»: 12.05 «Острова». Режиссер Илья Фрэз», 16.05 «Радиостанция в Гриметоне. Го-лос

электрического тока», 23.55 «Юз, джаз, Ирка и пес». В итоге зритель мог выбирать для просмотра из девяти документальных телевизионных фильмов, три из которых произведены иностранными телекомпаниями, остальные – отечественными. И это без учета кабельных и спутниковых каналов.

Можно предположить, что игровые жанры перестали быть единственным предметом зрительского интереса. Документалистика снова стала востребованной зрителем и, следовательно, привлекательной для рекламодателей. Отсюда не только появление документальных фильмов на ведущих каналах, но и острая конкуренция между ними. Например, время показа документальных фильмов с понедельника по четверг на Первом канале – 22.30, а на канале «Россия» – 22.55, что ставит зрителя перед выбором – какому фильму отдать предпочтение?

Утрата профессионализма, пришедшаяся на середину 90-х годов, определенным образом сказалась на уровне вновь создаваемых фильмов. К тому же сам показ, разбитый на отдельные блоки рекламой, потребовал нового подхода к организации материала.

Возникла также проблема с аудиторией, которая потеряла навык восприятия документального кино. Множество понятий изменило свое значение, информация о важных с идеологической точки зрения событиях утратила свою актуальность, произошла переоценка многих фактов и персоналий нашей недавней истории.

Изменился процесс создания фильма – приход цифровых технологий сделал его более совершенным, с одной стороны, но и более доступным для непрофессиональных людей; относительная легкость съемок и монтажа привели к упрощению монтажного языка, а в итоге – к потере художественной выразительности ради остроты публицистического высказывания.

В начале 30-х годов, в пору прихода звука в кинематограф, основоположник теории документального кино Дзига Вертов много и плодотворно работал над соединением аудио- и видеоинформации. Для него было очевидным, что кинематограф не просто обогащается новыми техническими достижениями, но рождается новый вид искусства – звукозрительное кино: «Всем понятно, что радиофильмы надо слушать, что немой кинофильм надо смотреть. Но не всем понятно, что звуко-зрительный фильм – это не механическое соединение радиофильма с немым фильмом, а такое сочетание одного с другим, которое исключает самостоятельное существование изобразительной и звуковой линии. Рождается третье произведение, которого нет ни в звуке, ни в изображении, которое существует только в непрерывном взаимодействии фонограммы и изображения» .

По сравнению с немым фильмом, который сопровождался живой музыкой, звуковой фильм, используя шумы и закадровый текст в своем контексте, значительно расширил рамки кадра, позволяя зрителю догадываться о

действиях, происходящих за его пределами. Более того, словесный комментарий мог кардинально поменять смысл показанного на экране, придать ему иное эмоциональное звучание. Документальный фильм конкретизировал отдельные события, сохраняя лица реальных людей – известных и безымянных. При этом звучащий голос персонажа добавлял достоверность и подчеркивал неповторимость его индивидуальности.

Поиски в области звуковой выразительности документального кино приводили к пересмотру его драматургических основ. В каждый отдельный момент фильма зритель отдает большую часть внимания то изображению, то шумам, то тексту, то музыке. Такое разнообразие объектов восприятия само по себе может привлекать внимание зрителя. Драматургические акценты необходимо согласовывать с возможным впечатлением от слуховых эффектов в той же степени, что и от зрительных в немом кинематографе. Многомиллионная аудитория телевизионного фильма объединена одновременностью восприятия. Возможно, при нынешнем развитии видеозаписи это и не является непереносимым условием.

Любая информация, получаемая с домашнего экрана, усваивается лишь в той степени, в какой она значима для конкретного зрителя. Контакт зрителя с высказыванием авторов фильма подобен не арифметическому действию (мысль автора + сознание зрителя = прибавление новой информации), а химической реакции (личность автора × личность зрителя = художественное впечатление). Выдающийся советский психолог А.Н. Леонтьев писал: «... центральный тезис применительно к эстетической деятельности состоит в том, что конституирующее в эстетической деятельности и, соответственно, конституирующее продукт этой деятельности и есть открытие, выражение и передача другим не значения, а личностного смысла явлений. Ибо личностный смысл, будучи личностным, вовсе не является единственным, только для меня существующим. Нам всем приходится решать эти задачи на смысл.

Искусство и есть та единственная деятельность, которая отвечает задаче открытия, выражения и коммуникации личностного смысла действительности, реальности» .

В 70 – 90-е годы прошедшего столетия на советском телевидении были найдены действенные способы создания телевизионных документальных фильмов различных жанров, рассчитанных на широкую аудиторию и отвечающих самым разным запросам. Путем проб и ошибок была нащупана оптимальная пропорция публицистики и зрелищности, выработались определенные стилистические приемы, созданы региональные школы документалистики.

В настоящее время многое из найденного на советском телевидении утеряно, что-то устарело, появились новые технические возможности для реализации творческих замыслов, в связи с чем возникает необходимость сопоставить

разные подходы к поиску звуковой выразительности фильмов, выявить как промахи, так и находки в современных произведениях различных жанров.

Целью данного исследования является анализ современного состояния звукорежиссуры телевизионного кино и выявление наиболее эффективной тенденции использования звука в документальных фильмах различных жанров.

Отсюда вытекают задачи исследования:

- рассмотрение форм и методов работы с закадровым и внутрикадровым текстом;
- исследование роли шумовых фонограмм в создании полноценного звукозрительного образа, их места в структурировании материала фильма;
- выявление основных проблем в использовании музыкальных фонограмм, функции музыки внутри кадра и за кадром;
- определение роли звука в сценарии документального фильма;
- анализ способов подачи и звукового оформления материалов фильма в условиях телевизионного показа с рекламными вставками;

### Степень научной разработанности темы

Степень разработанности проблемы выявлена нами в следующих аспектах:

1. Адекватность звука строю произведения; соответствие его идее;
2. Интерпретация;
3. Взаимовлияние телевидения и кино.

Взаимодействие всех компонентов звукового ряда и проблема создания полноценного звукозрительного образа рассматривается в работах М.П. Вендрова, Ю.А. Закревского, Р.А. Казаряна, Ю.Я. Мацкевича, В.Н. Турицына.

Тема взаимовлияния различных видов искусства разработана такими авторитетными учеными как Б.В. Асафьев, В.В. Ванслов, М.Ш. Бонфельд, Н. Милев, И.Г. Хангельдиева, С.М.Эйзенштейн.

Достаточно полными исследованиями по проблеме музыки в кинематографе и на телевидении являются труды исследователей Д.С. Блока и С.А. Бугославского, О.И. Дворниченко, Н.Н. Ефимовой, Т.И. Корганова и И.Д.Фролова, З. Лиссы, Э.Л. Фрида, И.Г Хангельдиевой, И.М. Шиловой.

Большой интерес представляет точка зрения композиторов, пишущих музыку для кино. Их бесценный опыт важен и для режиссеров, и для музыкальных редакторов, и для звукорежиссеров. Создатель музыкальной полистилистики А.Г. Шнитке не оставил законченного теоретического труда на эту тему, но в интервью неоднократно высказывал свои наблюдения. Довольно часто высказывался на интересующую нас тему первопроходец электронной музыки Э.Н. Артемьев. Представляют большой интерес высказывания А.И. Хачатуряна, Д. Б.Кабалевского и Н.Н. Каретникова, написавших музыку к большому количеству фильмов.

Хотя телевидение и заимствует множество приемов экранной документалистики, но оно имеет ряд родовых особенностей по сравнению с кинематографом. Изучением этих особенностей занимались такие признанные авторитеты в области теории и практики телевидения, как Э.Г. Багиров, М.Е. Голдовская, В.В. Егоров, А.А. Леонтьев, С.А. Муратов, В.С. Саптак, А.Я. Юровский.

В наши дни техника столь стремительно расширяет свои возможности, что производители программ не всегда успевают освоить одну аппаратуру, как на смену ей приходит более совершенная. Проблеме освоения новой техники не только в производственном, но и в творческом плане посвящены работы Б.М. Галеева, Р.А. Казаряна, А. И. Курило, А.Г. Михайлова, немецкого исследователя Э. Мансфельдса, А.В. Прохорова, В.И. Щербины.

Вместе с тем, в новой социально-экономической реальности возникает ряд новых проблем в создании и показе телевизионного документального фильма – наличие в нем нескольких рекламных блоков разрушает информационную целостность и отвлекает зрителя от проблематики фильма. Кроме того, порой качество звука в фильме уступает звучанию в рекламе. Новые условия существования звука в полнометражном кино (Dolbi digital Surround, звук 1.5; 1.6; 1.7 и т.д.) формируют у зрителя более высокие требования к качеству телевизионного звучания. На эту тему исследований еще очень мало. Можно назвать работы О.В. Зиминной, Е.А. Ноздренко, Ю.А. Пономаренко, В. Ценева.

Как в нашей стране, так и за рубежом, психологии художественного восприятия посвящено достаточно много работ. Среди них можно выделить ряд основополагающих общетеоретических трудов Р. Арнхейма, Н.А. Барабаш, Л. Витгенштейна, Л.С. Выготского, Я.Б. Иоскевича, М.С. Кагана, Г.Э. Лесинга, Ю.М. Лотмана, Э.С. Маркаряна, С.М. Эйзенштейна, П.М. Якобсона.

При достаточно широком освещении проблемы музыки в кино и в художественных передачах на телевидении практически неисследованным остается взаимовлияние звукового комплекса и драматургии документального телефильма, роль звука в новой системе показа документального фильма (включение рекламных блоков в показ), адаптация звукозрительных комплексов к потребностям современной телевизионной аудитории.

#### Гипотеза исследования

В настоящее время появляется возможность детализировать и структурировать изображение при помощи звука на принципиально ином, по сравнению с традиционным, техническом уровне. Кроме того, способы подачи информации в телевизионном документальном фильме значительно изменяются с появлением нескольких рекламных бло-ков, включенных в



телевизионный показ. Звуковое решение пограничных с рекламой эпизодов может существенно повлиять на зрительское восприятие фильма. Таким образом, гипотезой исследования становится осуществление звукового решения телевизионного документального произведения в совокупности художественно-психологических, содержательно-смысловых и эмоциональных характеристик.

Объект исследования – звук в неигровых жанрах телевизионного вещания. Предмет исследования – теоретический анализ звукового решения телевизионных документальных фильмов различных жанров. Мы рассматриваем эволюцию звука в его поступательном, динамическом развитии и собственно его характер (речевая и музыкальная интонация, ритмическое разнообразие, эмоциональная наполненность, адресность). Теоретико-методологическим основанием диссертации являются научные труды по философии, психологии восприятия искусства, теории музыки, эстетике, теории кино – работы С.М. Эйзенштейна, Ю.М. Лотмана, М.Б. Ямпольского, З. Лиссы, В.Н. Холоповой, Г. Лессинга и др. Исследование опирается на комплексную, системную и междисциплинарную методологию современных наук: философии, психологии творчества, искусствознания, социологии, эстетики, теории и практики режиссуры кино и телевидения.

И потому основными методами исследования являются теоретический анализ, сравнительный анализ и типологический и художественно-психологический методы. В работе использован также метод теоретического моделирования, опирающийся на новейшие достижения в области записи и воспроизведения звука, а также на анализ современных документальных телевизионных фильмов, в которых идея звука была приоритетной.

Научная новизна работы заключается в том, что в ней впервые поставлена цель рассмотреть звук документального фильма в единстве его формальных и содержательных характеристик, определить наиболее перспективные тенденции в звуковом решении телевизионных документальных фильмов различных жанров.

Кроме того, новые условия показа телевизионного документального фильма с двумя-тремя рекламными блоками требуют некоторого переосмысления принципов звуковой драматургии фильма. Настоящая работа ставит целью: а) проанализировать практическое решение этой задачи в фильмах различных жанров и б) предложить наиболее перспективный путь реализации драматургического замысла фильма в звуке.

Теоретическая и практическая и значимость. Расширение наших представлений о звуке и его роли в контексте художественного произведения позволит более многопланово и объемно трактовать само художественное произведение, более четко, глубоко оценивать его достоинства и эстетическую ценность. И потому теоретическая и практическая

значимость исследования связана с возможностью использовать его результаты как в практической деятельности режиссеров, музыкальных редакторов и звукорежиссеров, так и в образовательном процессе на кафедрах и факультетах режиссуры и звукорежиссуры. На основе полученных в ходе анализа данных может быть разработано учебно-методическое пособие, обобщающее опыт создателей документальных фильмов советского периода, а также те новые приемы, которые найдены за последние десятилетия.

### Апробация.

Положения, изложенные в диссертации, апробированы в ходе практической работы автора диссертации над телевизионными документальными фильмами, в курсе лекций «Эстетика кинофонографии» (Гуманитарный институт телевидения и радио им. М.А.Литовчина). Кроме того, в основу исследования лег двадцатилетний опыт работы на телевидении и радио в качестве музыкального редактора.

Доклады по материалам диссертации были прочитаны на научно-практических конференциях в Москве и Санкт-Петербурге в 2003 -2009 гг.

Основные положения, выносимые на защиту:

1. Технологические нововведения в производстве телевизионного документального фильма требуют переосмысления некоторых эстетических установок.
2. Звук в документальном телефильме становится не только носителем авторского дискурса, но и апеллирует к эмоциональной памяти зрителей.
3. Изменившиеся условия восприятия документального телефильма требуют нового подхода к подбору и монтажу звукового материала, но этот подход базируется на ставших классическими приемах.
4. Телевидение находится в процессе выработки нового языка общения со зрителем, это и внедрение в нашу жизнь компьютерных технологий, и Интернета, что меняет отношение к телевидению как главному поставщику аудиовизуального продукта. Становится очевидной необходимость переосмысления многих, казавшихся незыблемыми, принципов построения звукозрительной вертикали.
5. Жанровое разнообразие современной телевизионной документалистики выдвигает различные требования к звуковому решению фильмов, это два вектора развития звуковой выразительности: наибольшая достоверность и поэтическая стилизация.
6. Совершенствование звуковых технологий, в частности, использование стереозвучания, позволяет достигать наиболее выразительного решения путем распределения звуковой информации по разным каналам.

Из необходимости решить эти задачи, вытекает следующая структура диссертации:

Работа состоит из введения, двух глав, заключения и списка использованных источников и литературы, а также фильмографии.

## ОСНОВНОЕ СОДЕРЖАНИЕ РАБОТЫ

Во Введении содержится обоснование актуальности темы исследования, рассмотрена степень изученности проблемы, охарактеризованы основные виды источников, сформулированы методологические принципы, а также цели и задачи исследования.

В Первой главе «Эстетико-коммуникативные особенности звуковой образности телевизионного документального фильма» рассматриваются способы и формы воздействия на зрителей различных видов звукового сообщения – речи, музыки, шумов и тишины.

В § 1 «Слово как один из основных элементов звукообразной структуры телевизионного документального фильма» исследуются основные варианты исполнения закадрового текста – профессиональным диктором; актером, чей голос ассоциируется с тем образом, который сложился в представлении зрителей; автором, появляющимся в кадре; наконец, самим героем фильма. Кроме того, рассматриваются особенности монтажа фонограммы во внутрикадровых синхронах.

Внутрикадровые синхроны редко обходятся без монтажа. В тексте могут быть оговорки, повторы, не совсем корректные выражения, что требует редактирования. Зритель не должен слышать склейки, поэтому особое значение приобретает интонационная завершенность фразы, так как если интонация «провисает» из-за небрежно вырезанной части текста, создается ощущение фрагментарности, разорванности сказанного в кадре.

Особого внимания требуют и те синхронные высказывания, которые сопровождаются переводом. Впечатление о человеке, говорящем в кадре, складывается не только из того, что он говорит, но и из его мимики, жестов, особенностей лексики, интонации, артикуляции, тембра, выразительности речевого этикета. Если голос говорящего полностью перекрывается переводом, то зритель теряет ряд его характерных черт. Довольно часто на внутрикадровые синхроны накладывается музыка. В очень редких случаях такой прием себя оправдывает. Как правило, музыка навязывает говорящему в кадре человеку эмоции, которые не прочитываются в самом высказывании и воспринимаются как немотивированные. Кроме того, музыка отвлекает от самого высказывания, заставляя зрителя рассеивать внимание, деля его между музыкальным фрагментом и словом.

В кинематографе многословие всегда считалось пороком. Текст в сочетании с изображением приобретает новое значение, подчас более субъективное, более конкретное. Зритель воспринимает слово и изображение в единстве звуко-зрительного образа, поэтому перенос всей семантической информации в речь не делает фильм более познавательным, скорее более скучным. Экранная природа этого вида искусства требует взвешенного подхода к

взаимодействию звука и изображения в целом, и текста и изображения в частности.

Следует предположить, что «заговоренность», многословие телефильмов – это бо-лезнь роста. Возможно, как только документальный телефильм займет прочное место в сетке вещания и критерии его оценки вновь станут достаточно строгими, сформируется постоянная аудитория, владеющая языком киноповествования, текст перестанет быть единственным источником информации в фильме. Соотношение вербальных и невербальных компонентов в нем придет к оптимальному для этого вида искусства значению.

В §2 «Роль шумов в современном документальном фильме» рассматриваются основные тенденции в выборе и использовании различных шумовых эффектов.

Для документального кино шум является главным аргументом в пользу подлинности, документальности происходящего на экране, ибо именно в нем сосредоточена психологическая достоверность действительности, запечатленной на том или ином носителе информации.

В новой звуковой реальности шумы перестают быть только знаками предметов или явлений, они обретают индивидуальную выразительность и эмоциональную окраску. С их помощью можно передавать субъективные ощущения персонажей фильма – страх, тоску, воспоминания, сомнения – любой звук может прочитываться как метафора, если он осознанно включен в контекст фильма.

Одна из проблем, встающих перед создателями документального фильма, – баланс между шумами и музыкой, причем баланс не только по уровню громкости, но и по времени звучания. Для создания атмосферы погружения в описываемую реальность, безусловно, предпочтительнее шумы – в силу их конкретности и однозначности.

Приход на телеэкраны стереозвуча должен привести к возрастанию роли шумов в построении реалистичной звуковой атмосферы в телефильмах, одновременно создавая возможности и для более тонких, поэтических метафор.

В целом следует отметить, что шумы как колористический и драматургический элемент становятся предметом более пристального внимания режиссеров. Значительно реже, чем раньше, можно встретить шум в роли своеобразной «заплатки» на звуковом поле фильма, призванной скрыть техническое несовершенство записанного синхронного звука или огрехи монтажа. Можно предположить, что наработанные приемы использования шумов позволяют рассчитывать на дальнейшее развитие их выразительного потенциала в новой технологической и эстетической ситуации.

### §3. «Роль музыки в контексте документального телефильма».

Не менее существенна роль музыки в контексте документального телефильма, ее функции внутри кадра и за кадром, сочетание ее с текстом и шумами, использование музыкальной цитаты.

Музыка в фильме призвана выполнять функцию обобщающего компонента. Она создает ощущение временной дистанции и помогает подчеркнуть позицию авторов. Даже внутрикадровая музыка подбирается и обрабатывается с учетом этих обстоятельств, чтобы не разрушить стилевое единство фильма.

Существует ряд приемов, позволяющих сочетать музыку с шумами, добиваясь максимальной достоверности и выразительности.

Драматургический потенциал таких приемов велик, но любой из них нуждается в продуманном введении в ткань фильма.

Наименее изученным является вопрос об особенностях сегодняшнего телепоказа. По стандартам основных метровых каналов на 44-х минутный фильм отводится час эфирного времени. Это значит, что около 16-ти минут будет занято рекламой. Следовательно, не менее трех раз показ телефильма будет прерван, – в ткань повествования ворвется информация, возвращающая зрителя к повседневным проблемам, поданная ярко, с использованием музыки и текста, акцентирующих внимание на привлекательных сторонах товара или услуги, интригующих потенциального потребителя. Место первого рекламного блока в часовом показе – 12-тая минута фильма, что дает возможность авторам так распределить материал на протяжении этих 12-ти минут, чтобы пробудить интерес зрителя к продолжению. А в отношении музыки – сделать переход на рекламу наименее «болезненным» для нее, давая закончиться музыкальной фразе. Если сегодня в фильме преобладает музыка иллюстративного характера, то реклама играет роль звукозрительного контрапункта, особенно – реклама спонсора показа, которая идет до основного рекламного блока и, следовательно, до его музыкальной заставки. Врываясь в показ фильма, она дезориентирует зрителя, вступает в конфликт с характером не только предшествующего фрагмента, но и всего произведения. Отчасти и по этой причине режиссеры стараются заканчивать предрекламный блок либо фоновой музыкой, либо шумами, способными отделить фильм от рекламы.

Эта глава диссертации должна показать путь развития как отдельных компонентов звукозрительного образа, так и их комплексного взаимодействия в фильмах исследуемого периода. В лучших работах современных теледокументалистов можно увидеть и поиск новых выразительных средств, и мастерское владение классическими приемами. Новые условия производства телевизионного документального фильма, его место в сетке телевизионного вещания и присутствие рекламных вставок, конкуренция со стороны Интернета и других видов экранной продукции –

все это требует переосмысления многих, казавшихся незыблемыми, принципов построения звукозрительной вертикали.

Во второй главе «Взаимодействие звуковых и изобразительных структур в телевизионных фильмах» рассматривается роль сценария в определении звукового решения фильма, проводится сравнительный анализ документальных телефильмов различных жанров.

В § 1. «Основы творческого процесса осмысления и создания сценария телевизионного документального фильма» прослеживаются изменения, коснувшиеся как самого сценария документального телефильма, так и баланса между текстом и изображением, который должен быть определен именно в сценарии.

Если режиссеру достаточно образной визуальной выразительности, он может отказаться как от внутрикадровых синхронизаций, так и от закадрового текста. Этот вопрос необходимо решать до начала съемок, опираясь именно на сценарий или, как минимум, на сценарный план. Иначе невозможно поставить четкую задачу съемочной группе и определить объем и специфику работы для звукорежиссера.

Монтажный фильм строится на кадрах хроники разных лет и стран, фрагментах из других фильмов, игровых и документальных, может включать досъемки, игровую реконструкцию. Именно монтажные фильмы чаще собираются «под текст», что обедняет их художественную выразительность, перенося ее, главным образом, в звучащее слово, тогда как остальные звукозрительные факторы в какой-то мере остаются на периферии восприятия зрителей.

Тем не менее, монтаж фильма по дикторскому тексту имеет своих сторонников, хотя первым слоем звуковой картины, терпящим урон от текстового потока, как нам кажется, является само слово, теряющее выразительность. В его функции входит не только формирование основного информационного слоя, ибо, как отмечает специалист в области неигрового кино Н.Л.Горюнова, «...экран диктует свои законы, соблюдение которых определяет слову другую роль. Оно выступает как действенный и надежный союзник изображения, а не как его конкурент» .

Становится очевидным, что сценарий должен содержать не только общую концепцию фильма, но и определять выбор того или иного звукового решения.

§ 2. «Жанровая специфика звуковых образов телевизионного документального фильма и особенности их восприятия современным зрителем-слушателем».

Нами взяты фильмы некоторых режиссеров, на примере которых рассматривается различный подход к использованию текста, шумов и музыки в фильмах на историческую тематику. Анализ этих фильмов

приводит к выводу, что историческая тема имеет два принципиальных пути для освещения событий: прямая иллюстрация при помощи акустически достоверного звучания и создание поэтического образа времени. Во многом выбор той или иной позиции зависит от того, с какой точки зрения строит автор повествование – субъективной или претендующей на объективность. Следовательно, можно сделать вывод, что на восприятие зрителей воздействуют не только вербальные средства, но и, в меньшей степени – интонационный звуковой контрапункт.

Большой интерес у зрителей вызывают фильмы-реконструкции. Под словом «реконструкция» в современном телевизионном производстве подразумевается использование в документальном фильме игровых, постановочных сцен, в которых восстанавливается ход событий, не зафиксированных телекамерой.

Один из самых востребованных в искусстве образов – образ человека. Кино, а затем и телевидение, всегда стремились запечатлеть не только физический, но и духовный облик человека. Фильмы портретного жанра можно условно разделить на фильмы-исследования творчества героя и фильмы, эксплуатирующие интерес зрителей к частной жизни известных людей. Рассмотренные в этом разделе фильмы-портреты демонстрируют широкие возможности для поиска новых подходов к исследованию личности человека, чья жизнь и творчество представляют интерес для телевизионной аудитории. В звуковом отношении наиболее плодотворным представляется музыкальный монотематизм, то есть разработка основной темы, позволяющая выявить главные и наиболее характерные черты в портрете героя. Развитие этой темы, ее различные модификации, усложнение или, напротив, упрощение музыкального материала позволяют проследить эволюцию экранного образа.

Фильм-монолог – редкий на нашем экране вид документалистики, требующий от создателей не только кинематографического мастерства, но и душевного такта, чувства меры. Работа звукорежиссера в таком фильме должна быть подчинена задаче наиболее качественной записи голоса героя; так как чаще всего это не профессиональный актер или диктор, с ним необходимо работать, добиваясь ровного звучания, отчетливой дикции, избавления от слов-паразитов. Необходимо учитывать место и обстоятельства, в которых происходит запись монолога героя. Соблюдение речевого этикета, уместного в конкретном случае, порой позволяет раскрыть внутреннюю сущность человека лучше, чем собственно слова, им произносимые.

В такого рода фильмах особенно принципиальным представляется вопрос о добавлении музыки во внутрикадровый синхрон. Для ее присутствия необходима существенная драматургическая мотивация, иначе смысл высказывания героя может быть искажен, а зритель дезориентирован.

В последние годы ведущими телеканалами востребованы документальные сериалы. Как правило, это масштабные, высокобюджетные проекты, исследующие некие исторические события или научные проблемы, адаптируя их к восприятию широкой зрительской аудиторией.

Документальные сериалы призваны в зрелищной, увлекательной и доступной форме восполнить знания зрителей в различных областях науки и искусства. Их познавательная ценность зависит от компетентности авторов, грамотного драматургического решения и эмоционально построенной звуковой партитуры фильма.

Ряд документальных фильмов, посвященных созданию кинолент, ставших любимыми и популярными, опираясь на сохранившиеся фото- и кинодокументы, а также на свидетельства очевидцев, повествуют о той профессиональной «кухне», которая обычно скрыта от глаз зрителей. Как правило, в качестве лейтмотива в них используется музыка из того же фильма, о котором идет речь.

В послесоветское время был снят запрет с тем, связанных с мистикой, необъяснимым, находящимся за гранью научного познания. Интерес к этим вопросам вызвал множество спекуляций, на центральных и регио-

нальных каналах появились программы, целиком посвященные проблемам непознанного. Особенностью подобных фильмов является некоторая условность изобразительного ряда, вследствие чего существенная эмоционально-эстетическая нагрузка ложится именно на звук.

Таким образом, на примерах фильмов различных жанров прослеживаются стилистически и драматургически разнообразные подходы к звуковому воплощению авторской концепции.

В Заключении подводятся итоги диссертационного исследования и даются практические рекомендации.

В истории кино каждая технологическая новинка создавала новые художественные возможности, приближая экранную реальность к реальности повседневной, и в искусстве телевизионного кино эта тенденция прослеживается так же отчетливо. Новые технологии меняют привычный взгляд на телеэкран: домашний кинотеатр действительно становится окном в мир. Мы стоим на пороге эры телевидения высокой четкости изображения и стереозвука.

Сегодня в документальном телевидении существуют две отчетливо прослеживаемые тенденции: линия телевизионного фильма, сделанного по всем законам большого кино, и фильмы-передачи, наследницы радиорепортажей и радиорассказов. Естественно, что первый вариант рассчитан на более подготовленную и образованную аудиторию. Второй – на публику более демократичную и неискушенную. Это вовсе не значит, что



подобные тенденции можно сравнивать по принципу «лучше – хуже». Для того, чтобы появлялись настоящие шедевры, необходим качественный «поток», нужны определенные условия показа (четкое место в сетке программ, грамотное анонсирование).

В этой связи актуальным становится совершенствование звуковой партитуры фильма, всех ее компонентов. Начинать необходимо со сценария, в котором следует всесторонне отображать задачи звуковых компонентов в создании полноценного звукозрительного образа. Планируя съемки, необходимо помнить, что звук, записанный на месте с браком, трудно будет исправлять в аппаратной перезаписи. Поэтому присутствие звукорежиссера на всех этапах съемок не прихоть, а насущная необходимость. Для закадрового текста следует проводить кастинг дикторов, разумеется, если в качестве комментария не будет использован голос автора-ведущего, присутствующего в кадре.

Выразительная роль слова может быть скомпрометирована чрезмерным многословием. Кроме того, «заговоренность» фильма делает малоэффективным воздействие других звуковых компонентов – музыки и шумов. Паузы в тексте дают возможность зрителям усвоить озвученную информацию, эмоционально воспринять ее и подготовить почву для нового информативного блока.

Использование шумов в качестве дополнения, а иногда и альтернативы некоторым элементам изображения, позволяет разнообразить выразительные приемы фильма, а с приходом на ведущие телеканалы стереозвуча является возможность по-новому раскрыть их выразительный потенциал.

Использование музыки в телевизионной документалистике имеет свои давние и богатые традиции. Однако сегодня следует отметить ряд обстоятельств, мешающих полностью реализовать ее выразительные возможности. Прежде всего, это связано с большой плотностью текста и необходимостью микширования под него музыкальной фонограммы, что лишает ее полноценного звучания и, следовательно, не позволяет использовать достаточно эффективно.

Кроме того, появилась проблема сосуществования музыкальной партитуры фильма и музыки, сопровождающей рекламные блоки. Показ рекламы на центральных телеканалах начинается с заставки, в которой звучит постоянная музыкальная тема. К ней зрители привыкли, и она, врываясь в ткань фильма, быстро опознается как принадлежащая иному экранному продукту. Сложнее ориентироваться в рекламе спонсора показа, которая идет до заставки основного рекламного блока, что действительно может дезорганизовать зрителя. В некоторых телевизионных документальных фильмах сделаны попытки осуществить переход на рекламу таким образом, чтобы не допустить разрыва в изложении важной информации и сохранить

интерес зрителей к продолжению фильма. Поиски в этом направлении должны быть продолжены, поскольку в фильмах различных жанров и разных авторов могут использоваться и разные приемы.

Ряд фильмов, различных по жанру и тематике, тем не менее, воспринимаются одинаково негативно из-за принципиальных ошибок. Одна из них – слишком монотонное, однообразное музыкальное или шумовое оформление. Вторая – непрестанно звучащая музыка и на закадровом тексте, и на внутрикадровом синхроне. Особенно утомляет и раздражает зрителя немотивированное появление музыки на середине фразы, и такое же внезапное исчезновение музыки или смена ее на другую музыку или шумы. Как правило, такие погрешности особенно часто встречаются в фильмах и программах, эксплуатирующих обывательский интерес к подробностям частной жизни известных людей.

Анализируя некоторые документальные телевизионные фильмы, автор приходит к выводу, что, несмотря на появление действительно удачных, с точки зрения звукового решения, картин, в целом работа со звуком в документальном телекино только приближается к профессиональному уровню лучших отечественных и зарубежных телевизионных лент. Значительная часть производителей современной экранной документалистики все еще находится в плену убеждения, что без текстового комментария фильм не будет воспринят зрительской аудиторией.

На наш взгляд, залог повышения профессионального мастерства создателей телевизионного документального фильма в повышении культурного уровня режиссеров и звукорежиссеров, что невозможно без освоения ими в полном объеме всего технического арсенала современного звукового оборудования, тщательного изучения специальной литературы, а также использование опыта лучших образцов отечественной и зарубежной теледокументалистики.

Основные положения диссертации отражены в следующих научных публикациях:

1. Ермишева М.Н. Звучащее время // Наука телевидения. Научный альманах. Выпуск 1. – М.: Гуманитарный институт телевидения и радиовещания им. М.А.Литовчина, 2004. – С. 106 – 117.
2. Ермишева М.Н. Теледокумент в звуковом контексте // Наука телевидения. Научный альманах. Выпуск 2. – М.: Гуманитарный институт телевидения и радиовещания им. М.А.Литовчина, 2005. – С. 91 – 110.
3. Ермишева М.Н. Развитие новых технологий и открытие новых специализаций в творческом ВУЗе: Тез. докл. Вторая международная конференция, МосГУ, 20-22 октября 2005 г.: Негосударственный сектор высшего образования: проблемы развития: Материалы докладов. Часть первая. / Отв. ред. Э.Ш. Ка-малдинова. – М.: Изд-во Моск. Гуманит. Ун-та.

2005. – С. 46-47.

4. Ермишева М.Н. Эстетика кинофонографии – предмет общеобразовательный? // Современные аудиовизуальные технологии в художественной памяти: Сб. ст./ Отв. ред. Л.Ю. Лиманская. – М.: Российский государственный гуманитарный университет, 2008. – С. 205 – 216.
6. Ермишева М.Н. Музыка кино: модерн и классика. // Искусство эпохи модернизма: стиль Ар Деко. 1910-1940-е годы./ Отв. ред. Т.Г.Малинина. – М.: Пинакотека, 2009. – С.253-257.
7. Ермишева М.Н. Роль музыки в современном документальном фильме. // Вестник ИПК работников ТВ и РВ. 2009. №9. – С.10-19.
8. Ермишева М.Н. Роль шумов в современном документальном фильме. // Вестник Московского государственного областного университета. Издание из перечня ведущих рецензируемых и реферируемых научных изданий. 2009. №4. – С.230-233.

По теме диссертации опубликована также учебно-методическая литература:

9. Ермишева М.Н. Программа курса «Эстетика кинофонографии». – М.: ГИТР им. М.А.Литовчина, 2005. – 8 с.
10. Ермишева М.Н., Емцев П.М. Программа курса «Технология озвучания и звукового монтажа» (Теоретический раздел – с.4-8). – М.: ГИТР им. М.А.Литовчина, 2005. – 16 с.