

МУЗИКОЗНАВЧІ ШТУДІЇ

УДК 778.534.4 (476)

DOI: <https://doi.org/10.51209/platform.1.3.2021.193-213>

Антонина Алексеевна КАРПИЛОВА,

кандидат искусствоведения, доцент,

Центр исследований белорусской культуры, языка и литературы,

Национальная академия наук Беларуси,

Минск, Беларусь,

e-mail: karpilova.antonina@gmail.com,

ORCID: 0000-0003-0934-5163

**ЗВУКОВАЯ ДРАМАТУРГИЯ
БЕЛОРУССКИХ ИГРОВЫХ ФИЛЬМОВ**

Аннотация. В статье рассматриваются основные модели звуковой драматургии в современном белорусском игровом кино. Звуковая драматургия трактуется как структурно-семантическая организация внутрикадровой и закадровой формы звуковых компонентов (речи, музыки, шумов) в их разнообразных композиционно-драматургических функциях в целях создания целостного звукового и звукозрительного образа фильма. Каждый из основных звуковых компонентов обладает своими свойствами, однако их можно классифицировать по следующим признакам: функциональность, содержательность, фонизм. Для речевого и шумового компонентов характерны все основные свойства (композиционно-драматургические функции, структурно-семантическая значимость, громкостные, темповые, тембровые характеристики). Музыкальный компонент наиболее сложный по своей структуре и отличается как имманентно присущими ему характеристиками (музыкально-выразительные средства, жанрово-стилевые черты, особенности композиторской техники и др.), так и формами существования в экранном произведении. Вступая в сложное взаимодействие, все звуковые компоненты создают звуковую драматургию, которая является

частью общей драматургии фильма. Функционирование всех звуковых компонентов фильма анализируется на материале современных белорусских игровых фильмов разных жанров – детектива, психологической драмы, хоррора, байопика. В биографической ленте «Купала» создана разветвленная звуковая драматургия на основе лейтмотивности, монотематизма, полистилистики. Авторское переосмысление музыкальных источников и активная работа с цитатным материалом присутствуют в лентах «Масакра» и «Следы на воде». Отмечаются многообразные структурно-семантические и темброво-колористические функции речевого компонента, а также символическая и концептуальная роль шумовой сферы в картинах «Купала» и «В тумане». Делается вывод о том, что звуковая драматургия современного фильма выступает как система звуковых средств экранного произведения в их образно-содержательном и конструктивном единстве.

Ключевые слова: игровой кинематограф, белорусские фильмы, звуковая драматургия фильма, музыка в кино, функции речи и шумов в фильме

Введение. Кинематограф остается неотъемлемой частью общекультурного процесса XXI в. и воздействует на аудиторию всем разнообразием технологических и творческих процессов, в том числе – посредством звука. При осуществлении авторского замысла важным средством его воплощения становится интерпретация и характер звука, его особенности существования в условиях экранного текста. Звук наряду с другими художественными компонентами является одним из важнейших составляющих образного строя фильма.

Исследователи и практики кино неоднократно отмечали, что сила воздействия звука на аудиторию весьма значительна. Действительно, кинозвук не ограничивается своей прямой функцией как физического явления, а воздействует также эмоционально и семантически, направлен на выражение идеи фильма. Звук имеет большой образно-содержательный и

конструктивный потенциал в звукозрительной системе экранного произведения.

Постановка проблемы. Для современного игрового кинематографа в силу интенсивного развития его технологических средств звуковая составляющая является одним из самых сильно воздействующих, «эмоциональных» средств. Отсюда необходимость не только изучать особенности проявления звука в экранном творчестве, но и выявлять закономерности, которые способствуют этим процессам.

Звуковой период существования белорусского игрового кино составляет почти 90 лет. За это время были апробированы различные виды звукового решения и звуковой драматургии фильма. Кинематограф XXI в. позволяет обобщить некоторые тенденции в области кинозвука, его фабульно-сюжетных, композиционно-драматургических и концепционных функций. В белорусских фильмах последнего времени нашли отражение различные типологические модели звуковой драматургии, которые представляются перспективными для дальнейшего развития отечественного игрового кинематографа. Эволюция кинозвука, участие его в общем художественном процессе и представляет для нас наибольший интерес.

Анализ последних исследований и публикаций. В исследование проблемы звука в кино большой вклад внесли петербургские ученые. Так, в фундаментальной работе И. Иоффе «Синтетическое изучение искусства и звуковое кино» (1938 г.) в главе «Драматургия звука в кино» рассматривается музыкальная драматургия фильма, развивающаяся в пространственно-временных координатах экранного текста. Впервые разработанное в научной литературе понятие «музыкальная драматургия фильма» впоследствии стало основой для формирования концепции звуковой драматургии фильма [6, с.624-628]. Синтезу и эволюции компонентов звукового ряда в историко-теоретическом аспекте посвящена монография С. Гуревич [2].

Важным исследованием в области изучения кинематографического звука стала изданная в 2020 г. сектором

кино и телевидения Российского института истории искусств коллективная монография «Звуковое решение фильма» под редакцией известного киноведа и музыковеда Л. Березовчук. Тематика монографии сосредоточена на специфических функциях шумов и музыки в образно-содержательной структуре фильма. 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» [5, с.6]. Его изучение представляет собой, по сути, новую область в науке о кино. В трех разделах монографии рассматриваются практические вопросы работы звукорежиссера над звуковым решением фильма, осмысливаются наиболее острые теоретические проблемы звукового решения фильма, а также исторические аспекты становления звукового кино.

Мастерство звукорежиссера как полноценное соавторство по созданию «слышимой» драматургии телевизионного произведения рассматривается в книге Н. Ефимовой «Звук в эфире» [4]. Исследователь телевидения М. Ермишева говорит о звуковой драматургии как выразительном средстве современного телевизионного документального фильма [3]. В свою очередь Н. Кононенко анализирует звуковую драматургию картин А. Тарковского в ее эволюции от фабульной обусловленности к смысловому отождествлению с универсальными музыкальными концептами различных эпох и культур [7]. Уникальным по информационной насыщенности и научно-практической ориентированности представляется составленный О. Литвиновой каталог «Музыка в кінематографі України» [8], где дана история этой отрасли от зарождения до современности через персоналии авторов музыки игровых фильмов.

Проблематике звуковой драматургии в белорусском игровом кино посвящены единичные работы, среди них работа М. Володина, посвященная исследованию звуковой драматургии белорусского игрового кино в историческом ракурсе. Автор

отмечает, что художественная эволюция звука в кино шла от типового звукового решения фильма к авторским, индивидуализированным формам звуковой драматургии [1, с.80].

Цель данной статьи состоит в определении и характеристике основных моделей звуковой драматургии белорусских игровых фильмов 2010-х гг.

Изложение основного материала. Белорусский кинематограф 2010-х гг., несмотря на сложный период «малюкартинья», предложил зрителям целый ряд разножанровых фильмов с различными формами звуковой драматургии. Поясним, что звуковая драматургия понимается в данном контексте как структурно-семантическая организация внутрикадровой и закадровой форм звуковых компонентов (речи, музыки, шумов) в их разнообразных композиционно-драматургических функциях с целью создания целостного звукового и звукозрительного образа фильма.

Фильм «Масакра» (2010 г., режиссер – Андрей Кудиненко, звукорежиссер – Андрей Волков) решен в уникальном жанре «бульба-хоррор», в духе постмодернистской эстетики. Композитор Олег Ходоско выступил в данном случае как опытный кинокомпозитор. В духе необарокко решена стилистика основной оркестровой темы брутально-тяжеловесного характера. Иную образную сферу несет тема в неоромантическом ключе, соединяющая интонации Ноктюрна ля-бемоль-мажор Фредерика Шопена и арии Нормы «Casta Diva» из оперы Винченца Беллини. Ее преобразование в сторону гимнического наклонения передает внутреннее перерождение главных героев: от страха и кровавой бойни (так переводится слово «масакра»), учиненной графом-оборотнем, к пробуждению чувства любви. Общая таинственная, мрачная атмосфера действия создается средствами музыкальной драматургии конфликтного типа, многочисленных фоновых шумов, аффектированной актерской игры. В этом нельзя не заметить влияния визуально-звуковой стилистики известного

белорусского фильма «Дикая охота короля Стаха», в частности его «готического» колорита.

Долгожданным для белорусского зрителя стал фильм «Следы на воде» (2017 г., режиссер – Александр Анисимов) как образец «большого» кино с адекватным звуковым стилем. Детективная драма передана патетическими текстами, театральной манерой актерской игры, мощным звучанием симфонического оркестра, хора и солирующих инструментов. В прологе и эпилоге истории о буднях послевоенной белорусской милиции звучит по-рахманиновски полноводный разлив фортепианного соло, и в целом музыка композитора Виктора Копытько не только работает на общую идею фильма, но как бы приподнимает действие на иной уровень своей героико-пафосной интонацией, причем, в «живом», акустическом звучании. Плотная, насыщенная фоносфера фильма не столько «дразнит» воображение, сколько направляет и регулирует внимание, мысль и чувства зрителя, иногда несколькими акцентами обостряя значение важных диалогов и реплик. В четырех батальных сценах звук – и главным образом музыка – «утяжеляет» атмосферу происходящего и компенсирует неброскость визуального решения.

Достаточно скромны приметы звукового ландшафта – леса, болота, реки, города, хотя они вполне претендуют на роль активных участников действия. Жизнь небольшого городка отражена через звучание белорусской, польской и русской речи, через традиционные звуковые краски – гул рыночной толпы, крик петухов, кудахтанье кур, лай собак. Лишь изредка звук будит воображение: проезжающий грузовик заглушает интригующий разговор персонажей, или «хрустальная» музыка шкатулки переходит из кадра за кадр и звучит как лирическая тема любви.

Сюжет фильма, в центре которого поиск милиционерами главаря банды по кличке Фрейшюц, не мог обойтись без коннотаций на одноименную оперу Карла-Мари Вейбера. Уже одно упоминание оперы «Волшебный стрелок (Фрейшюц)» – одного из самых мистических и таинственных произведений

эпохи романтизма XIX в. – настраивает на соответствующую атмосферу. Композитор органично включает в сюжет музыкальную цитату, основанную на лейттеме героини веберовского произведения Агаты и сопровождающую линию отношений лейтенанта милиции и молодой артистки.

Фильм послевоенной тематики потребовал от звукорежиссера Владимира Суходолова включения агрессивных звуков стрельбы и взрывов при сохранении естественности и органичности человеческой речи. Тем не менее своеобразным эмоциональным камертоном действия стали выразительные хроникальные кадры и песня «Еду к милой», написанная актером Николаем Рябичиным в народном духе. Именно хроника и песня, несущие документальную достоверность и лирическую интонацию, придали повествованию художественную убедительность. В целом звуковая драматургия фильма достаточно традиционная, хотя именно такие киножанры, как боевик, детектив, триллер, всегда находятся в поиске интересных звуковых решений.

Особняком в кинематографе XXI в. стоит фильм «В тумане» (2012 г.), где на новом эстетико-художественном и технологическом уровне переосмыслена модель «фильма без музыки». В этой ленте, снятой режиссером Сергеем Лозницей при участии пяти стран, белорусская составляющая представлена литературным первоисточником – повестью Василя Быкова, а также работами белорусских актеров и звукорежиссера.

Многоплановая звуковая драматургия в фильме Лозницы предполагает активное внимание реципиента, звук работает здесь на подсознательном уровне. Режиссер принципиально исключил из фоносферы музыкальный компонент, чтобы музыка не «прессинговала» зрителя и не диктовала ему реакцию на происходящие события. Тем не менее, звук не только несет смысл и эмоцию, характеризует героев, место и время действия, но и приобретает символическое содержание в надтексте картины. Режиссер вместе со звукорежиссером Владимиром Головницким буквально выстраивает звук, дополняя «черновую» запись синхронными и синтезированными голосами и шумами.

Сложнейшая фонограмма фильма включает около ста дорожек. Один звук может содержать несколько пластов – от семи до десяти, например, в звуке пули. Этот богатый, информационно насыщенный слой фильма базируется на реальных звучаниях, так как не менее 90% звука было записано на площадке с помощью многочисленных микрофонов. Но затем были три месяца работы с ним, обработки, коррекции. В результате подробные, по-быковски психологически точные описания трагических обстоятельств и человеческого состояния режиссер перевел в визуальный и звуковой регистры выразительности, в чем-то лишившись яркой актерской краски.

Звуковое пространство фильма живое, «дышащее» и в то же время сложно организованное. Такова начальная сцена, которая, по выражению режиссера, начинается как пейзаж, а заканчивается как натюрморт. Группу пленных ведут по сельской улице под гул толпы, в котором слышны приближающиеся и удаляющиеся звуки мотоцикла, лая собак, выкриков. Монотонно звучит голос старосты, читающего текст приговора. Пространство прослушивается насквозь, напоминая звуковую полифонию в фильмах Алексея Германа. Сама казнь не показана, видны только полицейские, выбивающие табуретки из-под ног осужденных. Подвижный взгляд камеры выхватывает солдат, детей, полевою кухню и наконец показывает то, что режиссер назвал «натюрмортом»: телегу с коровьими костями, рынду, похожую на виселицу, и белую овцу, ассоциирующуюся с образом жертвенного агнца. Трагедия остается за кадром, но звук смерти отчетливо слышен – это скрипят веревки, на которых раскачиваются тела повешенных.

Важнейший для звуковой драматургии шумовой пласт сам по себе представляет систему элементов. Один из них связан с техническими средствами, с транспортом (стук колес поезда, тарактение мотоцикла, мотор грузовика). Ему противостоят обыденные звуки деревенского быта (кудахтанье кур, ржание коня, мычание коровы) и приметы звукового ландшафта (вой ветра, чавканье болота, хруст веток и сухой листвы под ногами). Для съемок режиссер выбрал пересеченную местность с

холмами, озерами, хвойным и лиственным лесом. Шумы и шорохи леса очень разные, но всегда эмоционально окрашенные, что характерно и для текста Быкова.

В звуковом ландшафте особую значимость приобрели голоса птиц. Даже запись птичьего крика авторы растолковали драматургически, как разговор-спор. Специально был приглашен местный орнитолог, который определил, что вороны говорят с «литовским» акцентом. В итоге именно птицы оказались единственными свидетелями невинности главного героя. Символический смысл несет пение канарейки в кабинете зловещего Гроссмайера, которая также является невольным участником трагических событий.

Для фильма важна атмосфера времени и места действия, утра и ночи, деревенского дома и железной дороги. Она пронизана звуками антропологического свойства: вздохами, кашлем, стоном, дыханием человека с разными регистрами характеристик (прерывистое, сбивчивое, усталое, затаенное и др.). При этом авторы избегают таких банальных звуковых символов, как стук сердца или тиканье часов. Развитие шумовой сферы приводит к постепенному исчезновению урбанистических и сельских звуков, к финалу остаются тишина и звуки природы. В эту тишину вторгаются звуки шагов путевого обходчика Сущени, который перетаскивает через шоссе тела партизан Бурова и Войтика, и внезапный выстрел. Символическим воспринимается тихое скрипение дерева, которое вызывает ассоциации со стоном дрожащей «иудиной» осины.

Кинематографическая притча решена сильными звуковыми средствами, которые обогащают внешне однообразный, «усталый» по темпоритму ландшафт фильма (в 127-минутной ленте всего 72 кадра). Именно звук, воздействуя на подсознательном уровне, добавляет к портретам типовых героев выразительные обертоны. Ровный интонационный рельеф картины порой взрывается яркими акцентами – возгласом женщины на рынке или иступленным криком жены Сущени: «Куда вы его уводите?!» Произносимый персонажами текст требует напряженного вслушивания, потому что самые важные

мысли не выделены в нем интонационно и звучат в контексте жизненных реалий. «Вот вы говорите – война. Что всё бывает. Но разве за полтора года войны всё переменялось? Разве человек так скоро меняется? Чтобы до войны один, а в войну – другой?» – размышляет вслух Суценья. Мягкий тембр голоса и рефлексирующие интонации придают его речи исповедальный характер. Оказавшись в пространстве физического и метафизического тумана, «серой зоны» между реальностью и ирреальностью, где нет верха и низа, он по-своему отстаивает свою честь и достоинство, осуществляя собственную казнь.

Пример фильма «В тумане» показывает, что проблема выбора средств художественной выразительности, в том числе звуковой, становится сегодня не столько техническим, сколько философско-эстетическим вопросом. Схожий пример дает и фильм «Купала» (2019 г.), который стал значительным событием в белорусском кинематографе последних лет. Он посвящен жизни и творчеству национального литературного гения – Янки Купалы – и раскрывает судьбу поэта в историко-социальном и психологическом ключе. Судьба героя погружена в водоворот ключевых событий первой половины XX века – революций, Первой и Второй мировой войны. Параллельно с внешне-событийным пластом разворачивается драма творческой личности, талант которой не всегда «вписывается» в предложенные историей обстоятельства, не соответствует навязываемым со стороны власти требованиям. Красной нитью через весь фильм проходят сцены исповедального разговора с матерью, в одном из которых Купала признается: «После революции я ничего не написал».

Картина начинается как романтическая история мальчика, который с широко открытыми глазами и распахнутой душой впитывает впечатления от деревенской жизни, купальского праздника, первых уроков национальной истории в доме своего духовного наставника Сигизмунда Чеховича. Затем следует стремительное расширение круга жизненного и творческого опыта, знакомство с литературной средой Радошковичей, Минска, Вильно, Санкт-Петербурга, Москвы.

Камнем на сердце поэта ложатся события Курловского расстрела, революций, войн. Сложная, многофигурная композиция фильма скреплена образом рефлекслирующего героя, который из романтического мечтателя превращается в трагическую личность, из автора возвышенной патриотической поэзии в сломленного жизненными обстоятельствами человека. Режиссер Владимир Янковский признается, что в картине присутствуют некоторые автобиографические черты, как это и свойственно произведениям с мощным авторским посылом. Поэтому для режиссера было важным предельно эмоциональное наполнение каждой сцены, каждого эпизода. В результате байопик обогащается чертами психологической драмы, превращаясь в своеобразный жанр «эмоциональной биографии».

Мощная психологическая подоплека действия обусловила особенности звуковой драматургии фильма, где важное значение имеют все компоненты – речевой, музыкальный и шумовой.

Присутствующее в фильме полиязычие создает интонационно-смысловую полифонию, включающую звучание белорусской, польской, русской, еврейской речи. Своеобразная модель белорусского Вавилона воссоздана на улице Минска, где мальчик с восторгом впитывает энергетику многоязычной толпы, ее говор и гул. Постепенно, по мере развития поэтического таланта формируется интонационная характеристика героя. Он говорит на нескольких языках, но в стихах, чтение которых образует особую линию в фильме, торжествует звучание «родной мовы» с ее своеобразным интонационно-ритмическим рельефом. Неслучайно латвийский актер Николай Шестак, блестяще исполнивший роль Купалы, много слушал аудиозаписи голоса поэта и попытался воспроизвести его тембровые и интонационные особенности. Даже говоря на русском языке, актер вслед за поэтом сохранил особенности произношения белорусской речи с характерным «аканьем», «цеканьем», «дзеканьем» и мягким звуком «г», который произносится с особым придыханием, – все это воспринимается в контексте

фильма как достоверный и эмоциональный элемент народной фонетики.

Музыкальная составляющая звуковой драматургии составляет внутри фильма собственную драматургию и отличается выразительной эмоциональностью наряду со структурно-смысловой и концептуальной функцией. Лейтмотивом выступает закадровое женское соло, звучащее сначала в виде колыбельной песни на стихотворение Купалы «А зязюля кукавала» в исполнении оперной певицы Анастасии Храповицкой. Постепенно женское соло трансформируется в вокализ, который звучит за кадром акапельно или с аккомпанементом, в хоровом или инструментальном исполнении. Музыкальная тема сразу задает тон повествованию своим народным характером, выразительной мелодией в духе знаменитой песни «Купалинка». Композитор Владимир Сивицкий удивительным образом почувствовал и передал особенности и дух белорусской песенности в ее ярком и обобщенном виде. Семантика напева сохраняется на протяжении всего действия и отсылает к образам матери, детства, родины. Ближе к финалу она погружается в контекст искаженно-драматических звучаний, в «паутину» жестких диссонансов. Мысль авторов понятна: в удушающем социуме гибнет живое начало.

Жанрово-стилевой компонент музыки также важен для понимания различных смысловых пластов сюжета. Фольклорное начало, заложенное в основной теме, существует наряду с барочной и романтической стилистикой других музыкальных тем, что соотносится с непростой историей происхождения поэта. Известно, что Купала имел в своем роду шляхетские корни, однако они не были подтверждены документально. Эта социальная амбивалентность, условно говоря, двойственное крестьянско-шляхетское происхождение, порождали психологическую неустойчивость и определенную уязвимость характера. С помощью музыкально-выразительных средств как бы материализуются эти сложнейшие подсознательные процессы. Тем не менее, именно народно-песенное начало

определяет интонационный строй основного музыкально-тематического материала, который звучит за кадром как внутренний голос героя или авторский комментарий к действию. Так, в музыкальную палитру фильма органично входит звучание квартета «Astoria» с солирующей «романтической» скрипкой. С точки зрения главного героя показана и кровавая сцена Курловского расстрела в Минске 1905 г. По мере развития сюжета музыкально-тембровая палитра густеет, мрачнеет, начинают доминировать низкие, тяжелые тембры. Но музыка воспринимается не как иллюстративный компонент действия, а как важная часть звукозрительного синтеза.

Если закадровая форма музыки ассоциируется с образом героя и авторским комментарием, то внутрикадровая музыка составляет важный элемент сюжета и характеризует атмосферу эпохи и окружение Купалы. Немыслимо представить Янку Купалу вне его литературной среды, блестящих представителей белорусской культуры первых десятилетий XX в. В фильме показана целая плеяда лучших, образованнейших людей того времени, которые мощно продвигали идею национального возрождения. Имя каждого из них стало легендарным в истории белорусской культуры: братья Луцкевичи, Сергей Полуян, Вацлав Ластовский, Бронислав Эпимах-Шипило, Всеволод Игнатовский, Змитрок Бядуля, Тишка Гартный, Якуб Колас и многие другие. Коллективный портрет деятелей белорусского возрождения ярко показан в колоритных сценах минского литературного салона и виленской редакции газеты «Наша ніва», гостеприимного литовского шинка и театрального представления в Павловске, встреч и посиделок в доме Купалы. Все они пронизаны звучанием разножанровых музыкальных цитат. Ария Жермона из оперы «Травиата» Джузеппе Верди (в исполнении оперного певца Владимира Громова) звучит во время ожесточенных дискуссий минских литераторов. В Вильно – это полька начала XX века и песня композитора Людомира Роговского на текст знаменитого стихотворения Купалы «А хто там ідзе?» (в исполнении актера Евгения Казакевича). Вечеринка у дома Купалы становится развязкой в отношениях поэта с

женой Владиславой Станкевич и актрисой Павлиной Мяделкой. Драматизм ситуации подчеркнут внешне нейтральным звуковым фоном, когда гости поют популярные белорусские народные песни «Як будзеце вяночкі віць», «Ой, ляцелі гусі з броду», «Ой, сівы конь бяжыць». Усиление драматического начала продолжено в монологе Купалы: «Мы жывем у быдлячы час. Ім патрэбна стада».

Шумы в фильме поначалу выполняют фоновую функцию, обозначая отдельные приметы окружающего быта, – пение петухов, лай собак, шум ветра, крик ворон. Однако постепенно шумовой компонент наполняется более важными, смысловыми обертонами. Выразительность финальной сцены строится именно на звуковой символике. Купала, мысленно или наяву разговаривая с матерью и доверяя ей самые сокровенные мысли, внезапно обнаруживает ее исчезновение из комнаты, кресло опустело. Слышится скрип двери, герой выходит в коридор, и дверь внезапно, с резким звуком, напоминающим оглушительный выстрел, захлопывается. Купала остается в темном пространстве за дверью, жизнь закончена. Показательно, что авторы ушли от прямолинейного криминального толкования причин смерти поэта. Метафорический финал киноленты оставляет необходимое зрителю пространство для последующего размышления о судьбе творческой личности в эпоху исторических катаклизмов, об отношениях поэта с властью, об источниках становления и угасания таланта и вдохновения.

В целостной фоносфере фильма, которую создал звукорежиссер Сергей Чупров, важны эффекты звукового контраста и наплыва, производящие впечатление «смены времени». Уже в начальной сцене на лестничной площадке гостиницы «Москва» звучание стилизованного танго «Помнишь, как теплой весной» (музыка Владимира Сивицкого, автор текста и исполнитель – Александра Борисова, которая является и автором сценария фильма) сменяется жутким звуком упавшего тела Купалы. Затем следует «наплыв» инструментальной темы драматического характера, переводящей повествование в другую временную плоскость. Наложение или своеобразная «двойная

экспозиция» внутрикадрового и закадрового звучания колыбельной песни-лейтмотива мотивирует появление ретроспективных сцен-воспоминаний, где детство поэта будто окутано мечтательно-романтической звуковой «дымкой».

Фильм «Купала» показал мощный художественно-выразительный и эмоционально-смысловой потенциал звука в современном кино, всех компонентов его звуковой драматургии.

Выводы. В белорусском кинематографе XXI в. благодаря освоению новых технологий и творческому подходу авторов к художественным ресурсам кинозвука существуют разнообразные модели звуковой драматургии, в основе которых – структурно-семантические особенности звуковых компонентов. В русле современной мировой практики в биографической ленте «Купала» создана разветвленная, многотемная музыкальная драматургия; музыка звучит на протяжении большей части действия, а речевой компонент трактуется преимущественно как музыкально-акустический, несущий не только смысловую нагрузку, но и интонационно-тембровую краску. В построении музыкальной драматургии фильмов важны приемы лейтмотивности, монотематизма, полистилистики («Купала»), авторского переосмысления музыкальных источников («Масакра»), активной работы с цитатным материалом («Следы на воде»).

Речевая составляющая становится более гибкой и разнообразной по своим семантическим и темброво-колористическим функциям. Опираясь на традиции белорусского кинематографа, на опыт режиссеров, композиторов и звукооператоров «золотого» периода белорусского кино 1960 – 1980-х гг., авторы XXI в. создают разноплановые громкостные, темповые, интонационно-тембровые характеристики персонажей, с их артикуляционными, фонетическими, языковыми особенностями («Купала»). В общей драматургической канве произведения полноценное структурно-семантическое значение получает шумовой компонент, выполняя не только фоновые, но и символические функции (финал фильма «Купала»), отражая реалии окружающей среды в виде звукового

ландшафта («Следы на воде»). В двухкомпонентной звуковой драматургии с отсутствием музыки особую значимость в построении концепции произведения приобретают речевая и шумовая сферы («В тумане»).

Все звуковые 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, звуковая драматургия понимается как образный (содержание) и конструктивный (форма) принцип организации фоносферы фильма. Среди важных особенностей звуковой драматургии отметим такие, как создание пространства кадра посредством звука, звуковой монтаж, акустический наплыв и др. По аналогии с музыкальной драматургией можно выделить такие типы звуковой драматургии, как «одно-, двух-, трех- и многоэлементная» [1, с.87]. В целом исследование звуковой драматургии фильма необходимо для эволюции экранного искусства как части аудиовизуальной культуры и дальнейшего развития нового направления в науке о кино.

Литература

1. Володин М.Е. Формирование звуковой драматургии в белорусском игровом кино. Культура. Наука. Творчество. Минск: Белорусский государственный университет культуры и искусств, 2014. Вып. 8. Сс. 76-80.
2. Гуревич С.Д. Динамика звука в кино. Санкт-Петербург: Российский институт истории искусств, 1992. 132 с.
3. Ермишева М. Н. Звук как пластически-смысловое выражение идеи телевизионного документального фильма: Автореф. дис. ... канд. искусствовед.: 17.00.03. Москва: Институт повышения квалификации работников телевидения и радиовещания, 2010. 28 с.
4. Ефимова Н.Н. Звук в эфире. Москва: Академия медиаиндустрии, 2015. 145 с.

5. Звуковое решение фильма. Серия «Проблемы истории и теории кино». Ред.-сост. Л.Н. Березовчук. Санкт-Петербург: Лань; Планета музыки, 2020. 444 с.
6. Иоффе И.И. Синтетическое изучение искусства и звуковое кино. Избранное. Ч. 2. Культура и стиль. Москва: «РАО Говорящая книга», 2010. Сс. 306-657.
7. Кононенко Н.Г. Андрей Тарковский. Звучащий мир фильма. Москва: Прогресс-Традиция, 2011. 288 с.
8. Литвинова О.У. Музыка в кінематографі України. Каталог. Ч. I. Автори музики художньо-ігрових фільмів, які створювалися на кіностудіях України. Київ: Національна академія наук України, Інститут мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М.Т. Рильського, 2009. 456 с.

Антоніна Олексіївна КАРПІЛОВА,

кандидат мистецтвознавства, доцент,

Центр досліджень білоруської культури, мови та літератури,

Національна академія наук Білорусь,

Мінськ, Білорусь,

e-mail: karpilova.antonina@gmail.com,

ORCID: 0000-0003-0934-5163

ЗВУКОВА ДРАМАТУРГІЯ БІЛОРУСЬКИХ ІГРОВИХ ФІЛЬМІВ

Анотація. У статті розглядаються основні моделі звукової драматургії у сучасному білоруському ігровому кіно. Звукова драматургія трактується як структурно-семантична організація внутрішньокадрової і закадрової форми звукових компонентів (мови, музики, шумів) у їх різноманітних композиційно-драматургічних функціях із метою створення цілісного звукового і звукоглядного образу фільму. Кожен з основних звукових компонентів має свої властивості, проте їх можна класифікувати за такими ознаками: функціональність, змістовність, фонізм. Для мовного і шумового компонентів характерні всі основні властивості (композиційно-драматургічні

функції, структурно-семантична значимість, гучні, темпові, темброві характеристики). Музичний компонент найскладніший за своєю структурою і відрізняється як іманентно притаманними йому характеристиками (музично-виразні засоби, жанрово-стильові риси, особливості композиторської техніки та ін.), так і формами існування в екранному творі. Вступаючи в складну взаємодію, усі звукові компоненти створюють звукову драматургію, яка є частиною загальної драматургії фільму. Функціонування всіх звукових компонентів фільму аналізується на матеріалі сучасних білоруських ігрових фільмів різних жанрів – детективу, психологічної драми, хоррору, байопіку. У біографічній стрічці «Купала» створена розгалужена звукова драматургія на основі лейтмотивності, монотематизму, полістилістики. Авторське переосмислення музичних джерел і активна робота з цитатним матеріалом присутні в фільмах «Масакра» та «Сліди на воді». Відзначаються різноманітні структурно-семантичні і темброво-колористичні функції мовного компоненту, а також символічна і концептуальна роль шумової сфери в картинах «Купала» і «У тумані». Робиться висновок про те, що звукова драматургія сучасного фільму виступає як система звукових засобів екранного твору в їх образно-змістовній і конструктивній єдності.

Ключові слова: ігровий кінематограф, білоруські фільми, звукова драматургія фільму, музика в кіно, функції мови і шумів у фільмі

Antonina O. KARPILOVA,

PhD in Arts, Associate Professor,

Center for research of Belarusian culture, language and literature,

National Academy of Sciences of Belarus,

Minsk, Belarus,

e-mail: karpilova.antonina@gmail.com,

ORCID: 0000-0003-0934-5163

SOUND DRAMATURGY OF BELARUSIAN ART FILMS

Abstract. The article discusses the main models of sound drama in modern Belarusian feature films. Sound dramaturgy is interpreted as a structural and semantic organization of intra-frame and off-screen forms of sound components (speech, music, noise) in their various compositional and dramatic functions in order to create a complete sound and sound-visual image of the film. Each of the main sound components has its own properties, but they can be classified according to the following characteristics: functionality, content, phonism. The speech and noise components are characterized by all the main properties (compositional and dramatic functions, structural and semantic significance, loudness, tempo, timbre characteristics). The musical component is the most complex in its structure and differs both in its inherent characteristics (musical means of expression, genre-style features, features of the composer's technique, etc.) and in the forms of existence in the screen work. Entering into a complex interaction, all the sound components create a sound drama that is part of the overall drama of the film.

The functioning of all the sound components of the film is analyzed on the material of modern Belarusian feature films of different genres – detective, psychological drama, horror, biopic. In the biographical film “Kupala” an extensive sound drama is created on the basis of leitmotivism, monothematism and polystylistics. The author’s reinterpretation of musical sources and active work with quoted material are present in the tapes “Masakra” and “Footprints on the Water”. The author notes the diverse structural-semantic and

timbre-coloristic functions of the speech component, as well as the symbolic and conceptual role of the noise sphere in the paintings “Kupala” and “In the Fog”. It is concluded that the sound dramaturgy of a modern film acts as a system of sound means of the screen work in their figurative, meaningful and constructive unity.

Key words: feature cinema, Belarusian films, sound dramaturgy of the film, music in the film, functions of speech and noise in the film

References

1. Volodin, M.E. (2014). Formirovanie zvukovoj dramaturgii v belorusskom igrovom kino [The formation of the sound dramaturgy art cinema in Belarusian]. Kul'tura. Nauka. Tvorchestvo. Minsk: Belorusskij gosudarstvennyj universitet kul'tury i iskusstv, 8, 76-80 [in Russian].
2. Gurevich, S.D. (1992). Dinamika zvuka v kino [The dynamics of sound in the cinema]. Sanct-Peterburg: Rossijskij institut istorii iskusstv [in Russian].
3. Ermisheva, M.N. (2010). Zvuk kak plasticheski-smyslovoe vyrazhenie idei televizionnogo dokumental'nogo fil'ma [Sound as a plastic-semantic expression of the idea of a Television documentary]: Avtoref. dis. ... kand. iskusstvoved. Moscow: Institut povysheniya kvalifikacii rabotnikov televideniya i radioveshchaniya [in Russian].
4. Efimova, N.N. (2015). Zvuk v efire [Sound on the air]. Moscow: Akademiya mediaindustrii [in Russian].
5. Zvukovoe reshenie fil'ma (2020). [Sound design of the film]. Seriya «Problemy istorii i teorii kino». Red.-sost. L. N. Berezovchuk. Sanct-Petersburg: Lan'; Planeta muzyki [in Russian].
6. Ioffe, I.I. (2010). Sinteticheskoe izuchenie iskusstva i zvukovoe kino [Synthetic study of the art and sound cinema]. Izbrannoe, 2. Kul'tura i stil'. Moscow: “RAO Govoryashchaya kniga” [in Russian].
7. Kononenko, N.G. (2011). Andrej Tarkovskij. Zvuchashchij mir fil'ma [Andrey Tarkovsky. The sounding world of the film]. Moscow: Progress-Tradiciya [in Russian].
8. Litvinova, O.U. (2009). Muzyka v kinematografi Ukrayiny [Music in the cinema of Ukraine]. Katalog. I. Avtori muziki hudozhn'o-

igrovih fil'miv, yaki stvoryuvalisya na kinostudiyah Ukrayiny. Kyiv: Nacional'na akademiya nauk Ukrayiny, Institut mystectvoznavstva, fol'klorystyky ta etnologiyi im. M.T. Ryl'skogo [in Ukrainian].