

Содержание:

image not found or type unknown



Виды синхронных съёмок в документальном кинематографе

С появлением в кино звука Вертов делает открытие. В первом его звуковом фильме Симфония Донбасса наряду с индустриальными шумами он записывает несколько реплик рабочих, а три года спустя снимает киноинтервью с одной из героинь Днепрогэса. Вполне возможно, что, снимая первые интервью, он просто решал усложнявшиеся творческие задачи. Но группа не только записала подлинные шумы и звуки, она впервые осуществила серию синхронных съёмок – одновременную съёмку изображения с записью звука. Он стремился к тому, чтобы его фильмы были не озвученными, а звуковыми. Этот фильм проложил дорогу на экран хроникальным звукам, организованным в симфонию.

Вместе с Вертовым, учась у него, заимствуя и развивая его методы, его художественное отношение к жизни, выросла большая группа талантливых советских документалистов. Среди них были и Эсфирь Шуб, и Илья Копалин, и Роман Кармен. В годы войны и особенно в последние годы современности мастера документального фильма, кинооператоры и режиссеры, доказали на деле, что новаторские традиции, принципиальность и мастерство Вертова принесли свои плоды, воплотившись в яркие, правдиво отразившие жизнь произведения.

Открытые Вертовым новые принципы монтажа, съёмка «живого человека», поэтическая конструкция документального фильма, «синхронное киноинтервью», создающее возможность яркой индивидуализации человеческого образа, и многое другое давно уже распространилось за границы государств и оказало огромное влияние на укрепление реалистических тенденций зарубежного кинематографа. Посеянное Вертовым дало такие крепкие, живые всходы, которыми мог бы гордиться каждый человек.



В кино и на телевидении принято различать два основных способа звукозаписи: одновременная и раздельная. При первом способе совмещённая фонограмма записывается на общий носитель с изображением. Такая технология получила распространение в видеозаписи и киносъёмке цифровой кинокамерой. При раздельной записи изображение и звук записываются на разных носителях, синхронизированных друг с другом. Первый способ технологически проще, но сопряжён с трудностями при раздельном монтаже фонограммы и звука, необходимом в профессиональном кинематографе и на телевидении. Раздельная запись позволяет монтировать звук и изображение независимо друг от друга, но требует тщательной синхронизации двух носителей, сопряжённой с технологическими ограничениями.







Обычно синхронная съёмка начинается командой «Тишина!», которая означает начало записи, когда разговоры и посторонние шумы, не имеющие отношения к содержанию кадра, должны быть прекращены. В съёмочном павильоне в этот момент включаются световые табло «Тихо! Съёмка!», иногда дублируемые звуковым сигналом. Последующая команда «Внимание! Приготовились!» служит предупреждением для актёров и технического персонала. Далее даётся команда «Мотор!», которая служит сигналом к запуску приводов киносъёмочного и звукозаписывающего оборудования.

После этой команды даётся интервал времени, необходимый для разгона механизмов и начала их синхронной работы, отмечаемой звуковыми сигналами аппаратуры. После этого на киноплёнке и звуковом носителе делаются синхронные отметки при помощи специальных маркировочных устройств или хлопушки-нумератора. В последнем случае помощник режиссёра вносит перед объективом камеры хлопушку и произносит вслух данные, записанные на доске. После срабатывания хлопушки, она выносится из кадра и звучит команда «Начали!» которая обозначает начало работы актёров, массовки и собственно начало

монтажного кадра. Щелчок от хлопушки и его изображение на соответствующем кадрике служат основными отметками, используемыми в дальнейшем при синхронизации плёнок со звуком и изображением на звукомонтажном столе. Павильоны для синхронной киносъёмки оборудуют с применением звукоизолирующих материалов и проектируются с учётом требований архитектурной акустики.

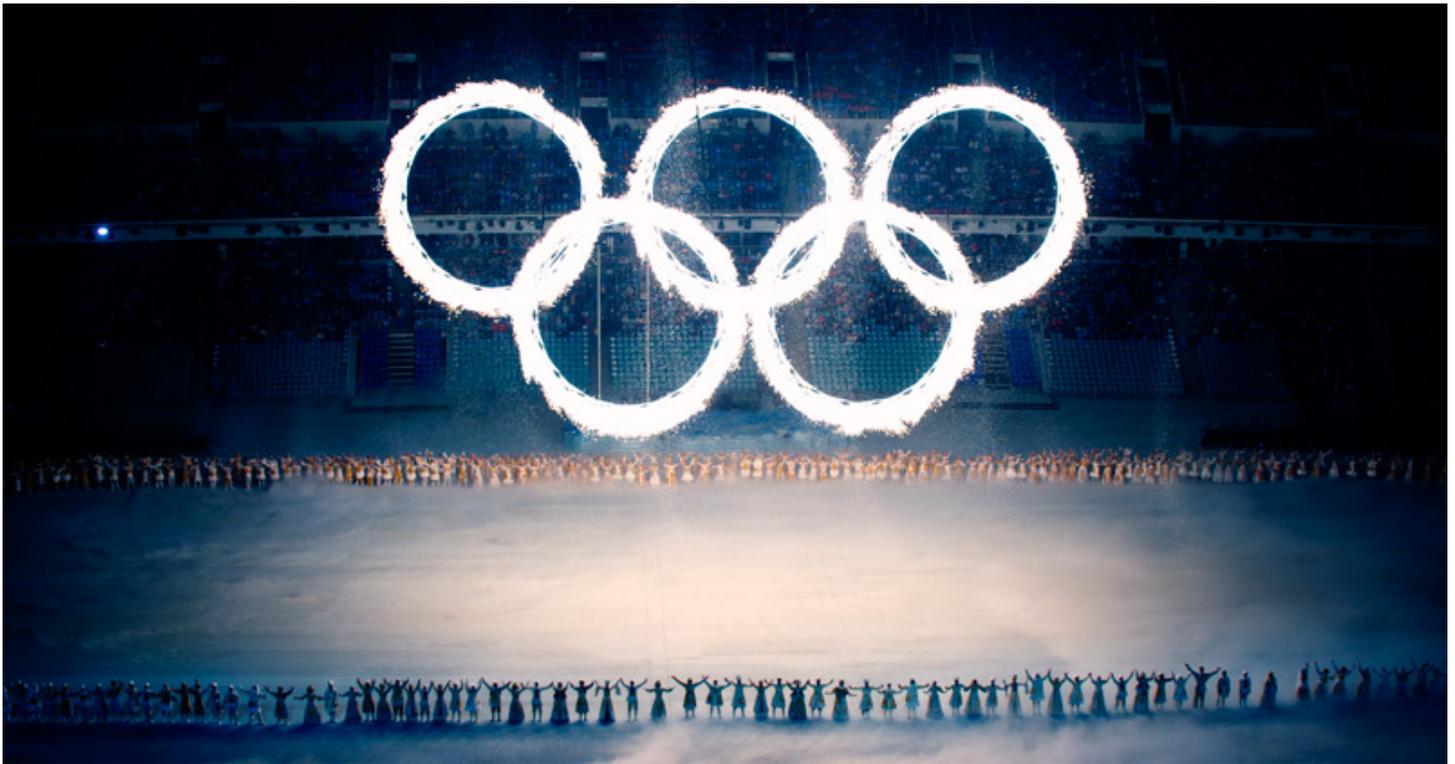
Технологическая сложность синхронной киносъёмки привела к возникновению двух разных течений, одно из которых основано на принципиальном отказе от записи чистой фонограммы непосредственно на съёмочной площадке. Такая технология позволяет снимать любые сцены подвижными несинхронными кинокамерами в присутствии посторонних шумов. Режиссёры из противоположного лагеря предпочитают синхронную киносъёмку для большинства сцен с диалогами актёров. Например, практически все диалоги фильма «Тихий Дон» по требованию Сергея Герасимова снимались синхронно, несмотря на несовершенство оборудования тех лет. Синхронность звука и артикуляции особенно важна на крупных и средних планах. Сцены, в которых отсутствуют реплики действующих лиц, или общие планы, чаще всего снимаются немым способом без записи синхронной фонограммы. Это ускоряет процесс и значительно удешевляет кинопроизводство. Большинство сцен хроникально-документальных фильмов также снимается немым способом, а синхронная съёмка применяется в исключительных случаях, если в кадре звучит прямая речь действующих лиц. В научно-популярных фильмах также иногда встречаются синхронные эпизоды, однако во многих случаях в документальных и научно-популярных фильмах синхронная фонограмма значительно перерабатывается из-за сложностей звукозаписи на натуре.

В документальном кино также пишутся синхронные шумы, как и в игровом. Но тут возникает момент фиксации. К примеру, на одном из фильмов студии «Остров» Сергея Валентиновича Мирошниченко в проекте «Дно», звукорежиссёр площадки столкнулся с проблемой, описанной далее. Съёмки происходили в Политехническом музее, цель была заснять аппарат Юза. Этот аппарат, по работе сходный с телеграфом, имеет очень интересное строение, в результате которого получается целая звуковая палитра. Для того, чтобы аппарат начал работать, нужно сначала поднять при помощи педали 60-килограммовую гирю, под весом которой начинает крутиться так называемая «тележка», после чего начинает работать весь механизм аппарата. Конечно же, вся съёмочная команда надеется на звуковой дубль, оператор-постановщик безбоязненно руководит действиями

оператора аппарата, но тут происходит то, что обычно случается после съёмок: аппарат ломается. Звукорежиссёр площадки в исступлении кусает локти, поскольку аппарат так просто не достать, тем более возможности записать его вряд ли представится возможным. Конечно же, приходится корпеть потом над монтажом материала и выуживать все звуковые составляющие. В документальном кино важна сиюминутность. У звукорежиссёра есть возможность записать тот или иной объект в тот момент, когда идёт съёмка, потому что другого момента может и не быть. Конечно же, здесь, как и в игровом кино, есть возможность прибегнуть к специальным эффектам, замаскировать все огрехи, но в подавляющем своём большинстве в неигровом кино стремятся подчеркнуть специфику и использовать «натуральные», «задокументированные» звуки.

Другой пример – фильм «Кольца мира», также производства студии «Остров». Это официальный фильм Олимпийских Игр в Сочи 2014 года.





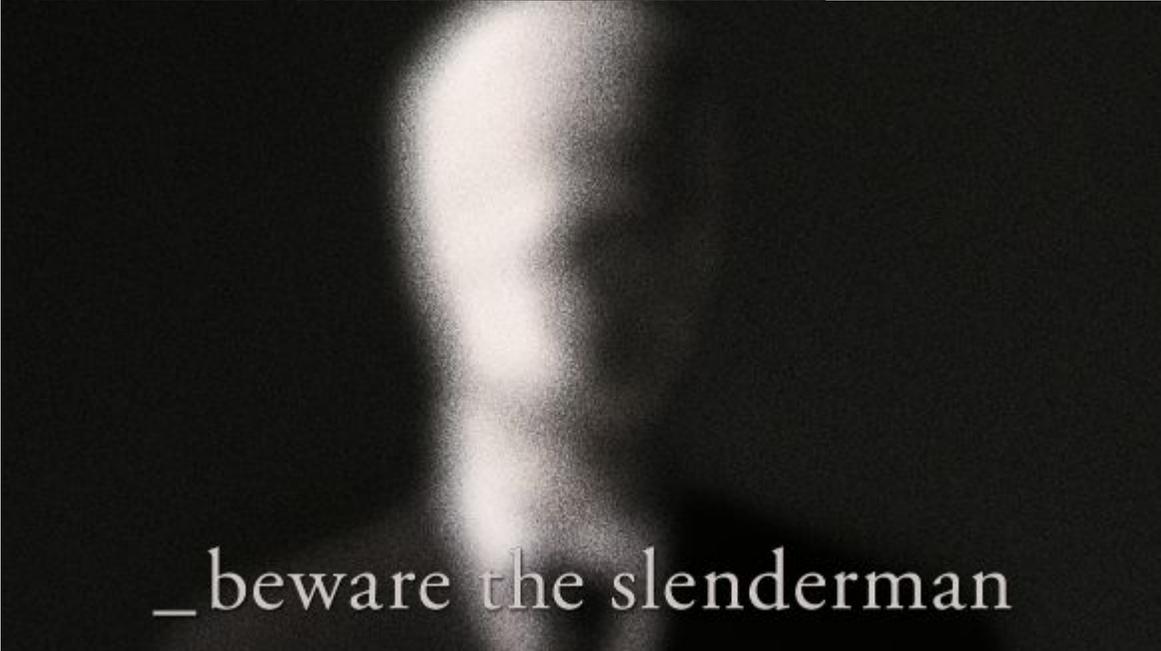
Как рассказывали создатели фильма, хоть на площадке и писался звук, но выделить из возгласов с трибун коньки пробежавших спортсменов не представлялось возможным. А поэтому было решено провести синхронное озвучание коньков. Для этого специально для фильма на Синелаб был привезён кусок льда, по которому и резали лезвиями коньков. Рассмотрим один из эпизодов фильма, который посвящён одному из выдающихся конькобежцев шорт-трека – Виктору Ану. Эпизод начинается с заливания ледовой дорожки водой. Льющаяся вода, лезвия коньков работников и скрежет щётки о лёд – это всё, что слышит зритель. Это своего рода вступление к эпизоду, которое перерастает в музыкальный эпизод по выезде спортсменов на лёд. Никаких криков с трибун не слышно, кадры, снятые в рапиде вместе с музыкальным сопровождением и острым лязгом коньков создают величественное впечатление. В эпизоде два места действия: сам шорт-трек параллельно смонтированное интервью у самого Виктора Ана. В своём интервью Ан рассказывает о моральных трудностях, которые ему пришлось побороть, о трудностях после перенесённой травмы, о смене гражданства (с корейского на российское). Выезжающий на лёд Виктор – это концентрация сосредоточенности, зритель «слышит» то, что имеет значение только для спортсмена – лязг коньков, и очень редко – доносящиеся несколько голосов с трибун. Ан находится в своём мире перед забегом, и зритель вместе с ним. Ничего лишнего в звуке нет, хрустальное звучание лезвий вплетается в музыкальное сопровождение – это полное погружение в себя и сосредоточенность

перед забегом. В продолжении самого забега зритель редко слышит что-то помимо синхронных шумов, музыки и голоса самого Ана. Фоны в данном эпизоде практически не подчёркиваются, они даны звукорежиссёрами в очень за реверберированном пространстве и с довольно низким уровнем, что помогает зрителю, с одной стороны, не вырываться из пространства арены, с другой – акцентировать внимание только на важное, то есть синхронные шумы и забег.

Эта составляющая «вырывается» в звуковую картину только тот момент, когда Виктор Ан пересекает финишную черту, только тогда зрителю показывают бурную радость, охватывающую весь зал за спортсмена. В этот момент главный герой – это зал, это болельщики, нет акцента отдельно на Ана – за него счастливы абсолютно все.

Нужно сказать, что звукорежиссёрам, Евгению Горяинову и Никите Ганькину, удалось добиться погружения зрителя в картину. На премьере кинокартины в Доме кино, проследив за зрителем, можно было заметить, как замирает весь зал перед стартом спортсменов. Зритель забывал о том, что картина документальная. Благодаря такому «игровому» решению звукорежиссёрам удаётся достигнуть желаемого эффекта, не потеряв, тем не менее, эстетику документалистики.

Тем не менее, многие публицистические документальные фильмы часто имеют игровые вставки, как, например фильм 2016 года «Beware the Slenderman» режиссёра Ирэн Тэйлор Бродски, повествующий о нашумевшем в Соединённых Штатах убийстве двумя девочками своей подруги под влиянием вымышленного интернет-персонажа – Слэндермена. В фильме проводится исследование съёмочной группой при помощи интернет-поиска; все действия, производимые на компьютере, были озвучены синхронными шумами (операции компьютерной мышью, печатанье на клавиатуре), всё сделано под стать изображению.



_beware the slenderman

Для рассмотрения возьмём момент из фильма, в котором съёмочная группа берёт интервью у людей по Skype. Эпизод начинается с крупного плана хорошо

известных интернет-пользователям кнопок, обозначающие режим, в котором можно позвонить в программе. В звуке картина поддерживается характерным набором контакта, также известным каждому пользователю программы. Интервью, взятые у этих людей при помощи Skype, являются одним из связующих элементов. В принципе, как говорилось ранее, очень много моментов «расследования» связаны непосредственно с интернетом.

К примеру, зритель наблюдает за тем, как группа изучает интернет-страницу одной из девочек, Аниссы. Минимализм в изображении, то есть зрителю показывается только экран и что на нём происходит, сопровождается и минимализмом в звуке: только щелчки и прокрутка колеса мыши, печатанье на клавиатуре. Зрителю показывается то, какие видео и вообще интернет-контент просматривала девочка, какие комментарии оставляла. Для экономии экранного времени, конечно, сокращается за счёт монтажа материал, который хотят донести до зрителя, а синхронные шумы служат помощниками. Те же печатания по компьютерной клавиатуре помогают создателям, не тратя времени на разъяснения, быстро перенести аудиторию на следующую интернет-страницу, помогающую лучше обрисовать характер героини.

Отдельно стоит отметить характер синхронных шумов. Например, «компьютерные» звуки подобраны очень тщательно по частотной палитре, то есть в них присутствует много высоких частот. Следует предположить, что характер этих синхронных вполне могут явиться причиной того ощущения причастности к чему-то мистическому за счёт добавления, что называется в среде звукорежиссёров, частотной «остроты» звуку.

Эти врезки интернет-поиска даются зрителю небольшими отрезками, компьютерные звуки почти не стихают, но, в то же время, дают зрителю сосредоточиться на представленной на экране информации.

Другой пример из фильма – один из известнейших фильмов Жака Перрена «Птицы». Хотя фильм и не относится к публицистическому жанру (некоторые даже сомневаются, что его можно назвать документальным), однако фильм о фильме повествует о записи «синхронных» шумов к фильму. Как известно, съёмки проходили в непосредственной близости к «главным героям», то есть с самолёта. Очевидно, о записи чистой фонограммы в данном случае не может быть и речи. Поэтому создатели фильма прибегнули к другому способу решения – через музыку.



Так можно разделить работу с синхронными шумами в документальном фильме.

Во-первых, конечно же документальная запись тех предметов, которые очень в редком случае получается записать отдельно. В силу специфики особого пласта документального кино, рассматривающего жизнь минувших дней, никогда нельзя быть уверенным, что подобная возможность будет ещё предоставлена.

Во-вторых, касательно работы на пост-продакшне, синхронные шумы могут стать одним из ключевых пунктов, помогающих зрителю влиться в состояние героя или погрузить в ту атмосферу, в которое желает автор фильма.

Третий пункт – это простое подчёркивание происходящего на экране. Этот «игровой» момент также имеет свои нюансы: многое может дать зрителю характер синхронных, например, добавить мистичности. Особо стоит отметить, что при формировании звуковой картины немало может сказаться и темп, и ритм синхронных шумов, подсознательно влияющий на восприятие зрителем фильма.

И, в конце концов, это «музыкальные» синхронные шумы, которые лежат на той тонкой грани между двумя составляющими фильма.

Источники

Фотокинетехника, 1981, с. 299.

Киносъёмочная техника, 1988, с. 11.

Основы фильмопроизводства, 1975, с. 289.

Киносъёмочная техника, 1988, с. 193.

Магнитная запись в кинотехнике, 1957, с. 158.

Дмитрий Масуренков. Кинематограф. Искусство и техника с. 60.

Киносъёмочная техника, 1988, с. 195.

Системы кино и стереозвук, 1972, с. 144.

Магнитная запись в кинотехнике, 1957, с. 166.

Технология монтажа кинофильмов, 1968, с. 46.

Основы фильмопроизводства, 1975, с. 286.

Техника кино и телевидения №10, 1980, с. 11.

Техника кино и телевидения №1, 1973, с. 16.

MediaVision, 2014, с. 85.

Техника кино и телевидения №12, 1984, с. 63.

Киносъёмочная техника, 1988, с. 192.

Киносъёмочная техника, 1988, с. 221.

Артишевская, 1990, с. 10.

Системы кино и стереозвук, 1972, с. 171.

Основы фильмопроизводства, 1975, с. 124.

Киносъёмочная техника, 1988, с. 10.

Техника кино и телевидения, 1987, с. 46.

Техника кино и телевидения, 1987, с. 48.

Справочная книга кинолюбителя, 1977, с. 217.

Справочная книга кинолюбителя, 1977, с. 215.

Советское фото, 1971, с. 46.