

ЭВОЛЮЦИЯ ВЫРАЗИТЕЛЬНЫХ СРЕДСТВ РАДИО В ИСТОРИЧЕСКОЙ ПЕРСПЕКТИВЕ

Е. А. Шевелева

Московский государственный университет им. М. В. Ломоносова

Поступила в редакцию 5 сентября 2017 г.

Аннотация: в статье анализируется процесс эволюции формо- и стилеобразующих выразительных средств радио, выделяются принципы и приемы, освоенные сценаристами и режиссерами радио в ходе этого процесса, обозначаются перспективы его дальнейшего развития.

Ключевые слова: радио, выразительные средства, звуковой образ, мелодизм, арсакустика.

Abstract: the article examines the process of evolution of form and style forming means of expression of radio, principles and methods, which had been established by screenwriters and radio directors during this process, observes the prospects of its further development.

Keywords: radio, expressive means, sound image, melodism, ars acustica.

Звуковой образ¹ создается путем использования выразительных средств радио. Классифицируют две группы выразительных средств радио: формообразующие и стилеобразующие. К формообразующим относят слово, музыку, шумы, документальные записи. К стилеобразующим — методы и приемы, возникшие в ходе развития радиовещания и эволюции его технических средств (реверберация, прием «буратино», звуковая мизансцена, монтаж и др.).

На раннем этапе развития радиовещания (1921—1927 гг.) возможности обработки звука были крайне ограничены. Шумы вводились в ткань радиопроизведения в студии, во время прямой трансляции. Неудивительно, что радиорежиссеры относились к ним с осторожностью, акцент предпочитали делать на звучащем слове и музыкальном оформлении (его было проще включить в партитуру). В первом радиоспектакле «Вечер у Марии Волконской» (в эфире 25 декабря 1925 г., режиссер — Н. Волконский) шумы не использовались, действия сопровождала музыка. Примечательно, что она не только отражала эмоциональную атмосферу события, разворачивающегося на радиосцене, но также раскрывала образы героев: вальс Грибоедова, марш лейб-гвардии Его Величества Измайловского полка (особенно интересна партия ударных, неизменно подхватывающая голос Николая I).

Как следствие, вначале формировалась логоцентрическая ветвь радиовещания (предполагает при-

мат слова), или аудиовербальная. А. Шерель выделял еще две — наивный натурализм (акустический конструктивизм) и мелодизм (равенство всех звуков). Однако чем старше становилось литературно-драматическое радиовещание, тем больше оно тяготело к мелодизму.

Технические возможности радио становились богаче — радиодраматурги и радиорежиссеры получали больше простора для творчества. Звукозапись оптическим способом открыла возможность многослойного наложения шумов и музыки, позволила вводить в звуковую ткань радиопроизведений документ. Появление в 1930 г. записи звука магнитным способом дало начало монтажу. Магнитную пленку, в отличие от носителей, которые использовались при записи звука оптическим способом, можно было резать и склеивать заново. Принципы монтажа частично были сформированы в рамках подготовки информационно-аналитических программ, но как художественный прием монтаж окреп лишь в литературно-драматическом радиовещании: «Монтаж есть прежде всего выражение идеологических и эстетических позиций автора, метод его художественного мышления, творческого осмысления действительности» [1, 145].

К концу 1930-х гг. качественная пленка выдерживала до пятнадцати совмещений. В контексте этого утверждаются принципы мелодизма. В частности, сопоставление или противопоставление (в зависимости от целей автора) ритмики литературного текста музыке и шумам [1, 99—100] получили развитие в творчестве В. Мейерхольда. При создании радиопостановок режиссер выявлял в речи и музыкальном сопровождении акценты, совмещение которых приводило к возникновению единой мелодии. Так в арсенале радиорежиссеров появился прием,

¹ Звуковой образ, согласно теории радиожурналистики, есть совокупность звуковых элементов (речи, музыки и шумов), создающих у слушателя посредством ассоциаций представление (в обобщенном виде) о материальном объекте, жизненном событии, характере человека.

который получил название «Принцип организации эмоциональной среды радиопредставления»: «При отсутствии пространственного и пластического изображения определяющую роль играет общее звуковое, интонационное решение, тональность, звуковой образ радиопостановки» [2, 126], — поясняет исследователь литературно-драматического вещания В. Кудрявцев.

Художественный потенциал шумов и музыки постулируется в творчестве главного режиссера детского вещания Всесоюзного радио Р. Иоффе. Она утвердила важнейший для литературно-драматического вещания принцип «Слушая — видеть!», согласно которому задача режиссера — не просто сообщить информацию посредством аудиального языка, но стимулировать воспроизведение конкретных зрительных ассоциаций: «... средства, которые существуют у режиссеров радио... — ... их немного. Прежде всего — это литература, затем актеры, музыка, шумы, звукоподражание и «натуральные звуки» живой жизни... Звуковой (только звуковой) образ по глубине и выразительности воплощения обязан вместить в себя и манеру двигаться, и грим, и костюм, и эпоху, и класс, и даже место действия» [3, 20].

После войны в Советский Союз привезли трофейную магнитофонную ленту. Свободный доступ к звукозаписи стимулировал творческие эксперименты. При создании радиоспектакля «Хозяйка медной горы» Р. Иоффе намеренно увеличивает скорость воспроизведения пленки на определенных отрезках: то, что раньше считалось браком, теперь становится средством придания сказочности голосам маленьких рептилий. Режиссер идет еще дальше, пробует замедлить пленку — и снова неожиданный эффект. Голоса приобретают низкий тембр, звучат пугающе. Эксперименты со скоростью воспроизведения магнитофонной пленки легли в основу радиоспектакля «Золотой ключик, или Приключения Буратино» (1948 г.). Все роли в этой постановке исполнил Н. Литвинов, но благодаря приему, открытому Р. Иоффе, его голос превращался то в звонкую скороговорку деревянного мальчика, то в рев Карабаса, то в напевное мурлыканье Лисы Алисы. Так появился уникальный художественный прием «эффект буратино», которой вскоре освоили и работники информационного вещания. Использовали его в основном для придания комичности речи.

В 1959 г. Ленинградский радиотеатр выпускает радиоспектакль «Время летних отпусков» по повести А. Рекемчука, где для выражения мыслей героя впервые применен «двухэтажный диалог», построенный на контрапункте. Это заметно расширяло потенциал проработки образа героя. «Радиотеатр, с его техникой записи на пленку, дает возможность одновременного существования героя в различных пластах времени, и это открывает перед радиотеатром неисчерпаемые возможности для психологического,

социального, историко-философского исследования человеческой личности» [4, 144], — подчеркивает известный теоретик радиоискусства Т. Марченко. Наиболее полно метод «двухэтажного диалога» реализован в радиоспектакле «Мартин Иден» А. Эфроса (1976 г.).

Торжество мелодизма провозгласила арсакустика — особое направление литературно-драматического радиовещания, зародившееся в Веймарской республике в первой половине XX века и получившее развитие во многих странах, включая Россию. Эстетические и философские корни этого направления, согласно мнению А. Шереля, надо искать в том же русле мировой культуры, что и корни сюрреализма в живописи [1, 571]. Арсакустика, как и сюрреализм в целом, ориентирована на максимальное расширение человеческой фантазии — апеллирует к подсознательным процессам человеческой психики с помощью звука, шумов. В России принципы и приемы арсакустики получили развитие в 1990-е гг., во многом благодаря творчеству радиорежиссеров Д. Николаева и М. Осипова.

С развитием цифровых технологий (2000-е гг.) специфика процесса обработки звука изменилась. Новые приборы, созданные на основе математического расчета размеров помещения и возврата хода звуковой волны, расширили палитру эффектов, а кроме того, существенно упростили работу радиорежиссеров, что в свою очередь позволило нарастить темп создания радиопостановок: в эфире стали чаще появляться премьеры.

«В ГДРЗ принцип был такой: огромное помещение — третья студия — там ставился микрофон, оттуда брался объем помещения: звук с пленки посылался на колонки, и уже с эхом все это фиксировалось на другую пленку... А сейчас поставил плангинчик, и он смоделировал любое помещение: хоть Альбертхолл, хоть Ла Скала, хоть подвал, хоть маленькую комнату...» [5].

Эти возможности нашли выражение в радиопостановке М. Осипова «Жизнь насекомых» (2004 г.) по роману В. Пелевина. Сюжет оригинального произведения построен на сопоставлении мира людей и мира насекомых, как следствие, фабула реализуется в двух параллельных плоскостях. Аудиально М. Осипов выражает это через отождествление слушателя с главным героем. К примеру, звук сталкивающихся песчинок, неуловимый в мире людей, в мире насекомых звучит как взрыв бомбы.

Еще один пример использования новых возможностей обработки звука — более ранняя работа М. Осипова — радиосериал «Кысь» (2001 г.) по роману Т. Толстой, выдержанный в жанре постановочного чтения. Для создания постапокалиптической атмосферы режиссер использует ненатуральные шумы — скрип и скрежет, обработанные посредством многослойных наложений с использованием эквалайзеров.

Радиосериал демонстрирует все богатство эффектов, которое литературно-драматическое радиовещание получило в век цифровых технологий.

Эти эффекты расширили выразительные возможности, но не стимулировали развитие режиссерских приемов: они стали лишь новым, более ярким, воплощением принципов, разработанных сценаристами и режиссерами радио в XX веке. Очевидно, можно говорить о том, что в определенном смысле выразительные средства радио достигли предела своего самостоятельного развития. Это явление характерно и для других областей творческой деятельности журналиста, для многих направлений современной науки. Согласно докладу специальной комиссии, созданной Национальным советом по исследованиям (National Research Council), которую возглавил член трех национальных академий США Джозеф де Симоне: новые открытия предполагают междисциплинарное сотрудничество, черты которого мы можем наблюдать сегодня. Авторы доклада делают акцент на том, что взаимопроникновение дисциплин усиливается и приводит к ускоренной генерации инноваций [6]. Этот процесс получил название «конвергенция». Его черты отчетливо проявляются в современном литературно-драматическом радиовещании, в частности наблюдается сближение жанров и форм.

А. Шерель отмечал: «Звуковые сообщения способны производить в человеческой психике, подсознании и сознании потаенные, скрытые внутренние

эффекты, механизмы которых еще не до конца познаны наукой» [1, 241]. Дальнейшее развитие выразительных средств, на наш взгляд, возможно лишь в контексте конвергенции, в частности с областями лингвистического знания. Необходимо выявить особенности супервербального уровня синтеза (создания) произведений литературно-драматического направления и, как следствие, более детально изучить физиологические процессы, связанные с восприятием аудиальных текстов, строящихся по законам мелодизма.

ЛИТЕРАТУРА

1. Шерель А. А. Аудиокультура XX века. История, эстетические закономерности, особенности влияния на аудиторию: Очерки / А. А. Шерель. — Москва, 2004.
2. Кудрявцев В. А. Радиодрама. Практика и перспективы / В. А. Кудрявцев // Радиоискусство: Теория и практика. Искусство: статьи, интервью, комментарии, радиопьесы. — Москва, 1981.
3. Иоффе Р. М. Слушая — видеть! / Р. М. Иоффе // Советское радио и телевидение. — 1962. — № 7.
4. Марченко Т. А. Радиотеатр. Страницы истории и некоторые проблемы / Т. А. Марченко. — Москва, 1970.
5. Личное интервью с радиорежиссером Д. Ф. Труханом (дата записи: 14 октября 2016).
6. NRC (National Research Council). 2014. Convergence: Facilitating Transdisciplinary Integration of Life Sciences, Physical Sciences, Engineering, and Beyond. Washington, DC: The National Academies Press.

Московский государственный университет им. М. В. Ломоносова

Шевелева Е. А., аспирант кафедры телевидения и радиовещания

E-mail: e.shevelyova@gmail.com

M. V. Lomonosov Moscow State University
Sheveleva E. A., Postgraduate Student of the Television and Radio Broadcasting Department
E-mail: e.shevelyova@gmail.com