



Звуковое пространство фильмов М. Гарроне: между вымыслом и реальностью

Ю.В. Сорокина

DOI: <https://doi.org/10.17816/VGIK58930>

АННОТАЦИЯ

Современный кинематограф располагает огромным арсеналом выразительных средств, позволяющих достигнуть определенного вида художественной условности репрезентируемого диегетического пространства. Одним из таких художественных средств кино является поиск формы звукозрительных отношений, обеспечивающих достоверность экранного действия. На примере фильмов итальянского режиссера М. Гарроне в статье рассматриваются особенности использования элементов звукового ряда в их взаимодействии с изображением, способы создания иллюзии документальности или правдоподобности вымысла фильмического действия.

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА

чистовая
фонограмма,
звукозрительная
достоверность,
репрезентация
реальности,
итальянский
кинематограф,
художественная
условность,
аудиальная
телесность

Введение

В течение последних двенадцати лет итальянский режиссер Маттео Гарроне исследует в своем творчестве возможности репрезентации реальных и вымышленных пространств. В его картинах уживаются почти документальные очертания маргинальных окраин Неаполя и Рима («Гоморра», 2008; «Догмэн», 2018), фантастические персонажи сказочных миров («Страшные сказки», 2015; «Пиноккио», 2019), пограничные состояния когнитивного восприятия человеком образа реального мира («Реальность», 2012).

Несмотря на столь широкое разнообразие форм художественной условности, используемых режиссером, фильмы М. Гарроне объединяет общий стилизованный почерк, обеспечивающий воссоздание детально достоверного, реалистичного диегетического пространства. Согласно выражению Ю.М. Лотмана, примечательно то, что отличительной чертой произведений этого режиссера является «...иллюзия реальности, стремление постоянно возобновлять в зрителе чувство подлинности происходящего на полотне, внушение, что не знаки вещей, а сами вещи предстоят перед ним...»¹.

¹ Лотман Ю.М. Об искусстве. СПб.: «Искусство-СПб», 2005. С. 667.

При достижении столь детального воплощения на экране образов реального мира, чтобы они воспринимались зрителем как выхваченные из непрерывного потока жизни фрагменты «сырой» реальности, М. Гарроне использует особый способ организации звукозрительных отношений, учитывающий степень художественной условности конкретного произведения. К примеру, доминирующими изобразительными принципами в фильме «Гоморра» становятся естественное освещение и съемка при помощи ручной камеры; в картине «Реальность» знаковое драматургическое значение приобретает цветовая насыщенность, тогда как визуальный ряд в «Пиноккио» основывается на тщательной проработке фантастических персонажей. Различаются в этих фильмах и основные принципы монтажа: для псевдодокументальной стилистики «Гоморры» характерны резкие склейки, скачки, отрывистое панорамирование; повествовательный ритм в «Реальности» задается в большей степени внутрикадровым монтажом, а темпоритмический рисунок в «Пиноккио» представит наименее агрессивным, так как монтажная структура этого фильма способствует плавности развития повествования.

Особую роль в фильмах М. Гарроне играют элементы фонографического ряда и способы его взаимодействия с изобразительным решением. Важным критерием при создании звукового пространства фильма для режиссера является органичность звучащих фактур выбранному типу художественной условности. Такой подход к работе со звуком можно определить как аудиовизуальную достоверность — соответствие звукового образа визуальному во всех нюансах их изменений. Это соответствие представляет собой когерентность зримого образа и звучащей фактуры на всех уровнях их взаимодействия: синхронность (темпоритмическое совпадение), тональность, акустическое пространство, звуковое соответствие зримой форме и объему изображаемого объекта и так далее.

В качестве основы для своих фильмов М. Гарроне обращается и к документальным фактам, например, в «Гоморре», и к магическим трансформациям в «Пиноккио», поэтому каждое произведение автора требует выработки новых звукозрительных решений, отвечающих критерию правдоподобности изображаемого пространства. И понятно почему. На выборе способа акустической репрезентации во многом лежит ответственность за обретение реалистичной художественной формы повествования различной степени условности. В связи с использованием такого широкого диапазона дискурсивных моделей, в рамках творчества одного автора, крайне интересно провести анализ элементов

фонографического ряда и способов их взаимодействия с изображением. Наибольший интерес с точки зрения звукозрительной выразительности представляют три фильма М. Гарроне, в которых он использует художественные средства фонограммы для усиления достоверности диегетического пространства.

Квазидокументальность «Гоморры»

Один из наиболее известных фильмов М. Гарроне — «Гоморра» (2008) представляет собой экранизацию одноименного романа Р. Савиано. Фильм описывает события, происходящие с группой не связанных между собой людей, которые оказываются вовлечены в разборки неаполитанской мафиозной организации — Каморры.

В этом фильме режиссер воссоздает мельчайшие подробности жизни маргинальных районов Неаполя, полностью погружая зрителя в почти документально достоверное пространство диегезиса, в некую замкнутую структуру, наполненную жестокостью и насилием, которая пресекает любые попытки персонажей вырваться за ее пределы. Но самое страшное в мире «Гоморры» заключается в том, что в нем не существует границ, возможности выхода в иную действительность — есть лишь бесконечно длящаяся реальность, подавляющая волю героев повествования и заставляющая их подчиняться преступным законам.



Кадр из фильма
«Гоморра» (2008)

Пристальное внимание М. Гарроне к реальным условиям жизни героев «Гоморры», использование разговорного языка (важно отметить, что это региональный диалект итальянского), а также

выбор непрофессиональных актеров — явная отсылка к эстетическим принципам неореализма². Благодаря достоверности избранных деталей и органичности поведения героев (жесты, речь), персонажи фильма приобретают достоверные черты реальных обитателей изображаемых Гарроне пространств.

Важнейшую роль в формировании диегетического пространства фильма играет использование чистовой фонограммы, позволяющей зафиксировать мельчайшие подробности речи персонажей фильма. Особое значение это приобретает

² См.: Scala C. (ed.). New Trends in Italian Cinema: "New" Neorealism. Cambridge Scholars Publishing, 2014.

вследствие того, что речевая деятельность героев в повествовании ярко окрашена специфическими региональными и социальными особенностями. Примером таких особенностей могут служить диалект, акцент, характерная для определенных районов Италии фонация, использование жаргона. Стоит отметить также специфическую тембральную окрашенность голоса одного из главных персонажей-подростков — Марко, выражающуюся в «сипловатости» и «глухости» звучания его речи. Благодаря тщательному подбору актеров, в том числе непрофессиональных, обладающих вышеперечисленными речевыми характеристиками, М. Гарроне добивается максимальной реалистичности диетического пространства, приближая его к неприукрашенному профильмическому (то есть пространству кинематографической фиксации). Таким образом, именно на чистовую фонограмму ложится основная задача по формированию онтологической связи между диегезисом и реальностью как таковой.

Согласно французскому исследователю М. Шиону, любое звуковое сообщение, помимо семантической информации, содержит в себе также «материализующие звуковые индексы»³. Это те явления, которые несут информацию о среде распространения звука и в некоторой степени раскрывают механизм звуковой фиксации профильмического пространства. Изменение частотных характеристик реплик персонажей, фонографических особенностей их речи, производимых ими синхронных шумов, соответствие фоновых фактур изобразительному плану, акустические особенности звучания того или иного пространства — всё это можно охарактеризовать как индексы, материализующие звуковой континуум кинематографического произведения.

Именно чистовая фонограмма с ее способностью запечатления всех нюансов фиксируемой реальности в соединении с изобразительным образом позволяет укоренить веру зрителя в достоверность диегезиса, дает возможность проявиться материальности, телесности изображаемого на экране мира. Фиксация малейших звуковых деталей актуализирует фактор мнимой «случайности» происходящих событий. «... Определенная степень звуковых “случайностей” и “неожиданностей” предопределяется современной тенденцией синхронной звукозаписи, сохраняющей органичность не только актерского действия, но и звукового ландшафта»⁴.

Благодаря большому количеству пустых пространств, снятых на общем плане и характерной для них акустики, М. Гарроне удается создать образ замкнутой, неразрывной реальности, в которой вынуждены существовать герои повествования. Следуя

³ Chion M.
Audio-Vision:
Sound on Screen N.Y.:
Columbia University
Press, 1994,
pp. 114–115.

⁴ Михеева Ю.В.
Эстетика звука в советском и постсоветском кинематографе.
М.: ВГИК, 2016.
С. 145.

методу фиксации изобразительного пространства с помощью «ручной» камеры, звуковое поле в большинстве случаев либо не имеет фокусировки на каком-либо центральном действии, рассредоточивая слуховое внимание зрителя, либо происходит фокусировка на действии, непосредственно представленном в кадре. В некоторых случаях можно заметить отсутствие выраженных синхронных шумов, которые будто «заглушаются» фоновыми звучаниями окружающей среды.

Например, в сцене слежки героями Чиро и Марко за разгрузкой контрабандного оружия мафиозной группировкой место действия разделено акустически на два плана: каменный загон для скота, в котором укрываются подростки, и дорога, где бандиты вытаскивают коробки из грузовика. Мальчики подглядывают в маленькое окошко за происходящим на дороге. Ветер, звук двигателя машины, громохание ящиков, неразборчивая речь мафиози, шаги имеют двойную акустику: улицы и небольшого каменного помещения. Вследствие этого, все перечисленные звуковые фактуры приглушаются (даже если они были привнесены в описываемую сцену на монтажно-тонировочном периоде производства фильма), смешиваются, маскируются друг за другом, приобретая характерную окраску, свойственную акустическим явлениям, доносящимся из-за стены. Столь тщательная проработка акустики изображаемого пространства вкупе с фонограммой, записанной на съемочной площадке, позволяет добиться правдоподобной звукозрительной картины — действие фильма материализуется в акустическом пространстве. Важно отметить и то, что добавленные в монтажно-тонировочном периоде синхронные шумы и фоновые фактуры максимально незаметно вписываются в чистовую фонограмму, которая выполняет роль фонографического ядра в звуковом ряду. В итоге все звуковые элементы, составляющие целое звукового ряда, выстраиваются акустически и тембрально согласно особенностям фонограммы, записанной на съемочной площадке, и добавленные к чистовой фонограмме звуковые фактуры не создают ярко выраженных контрастов, а лишь привносят необходимые полутона в акустическое полотно, не нарушая целостности и единства звукового пространства. Как пишет Р. Казарян: «... для человека “быть в мире” означает, прежде всего, быть в пределах “естественных соответствий” между оптическим и акустическим обликом пространства»⁵, и благодаря такому подходу к работе со звуком, кинокартина «Гоморра» производит впечатление документального фильма, смонтированного из фрагментов реальности, зафиксированных с помощью любительской камеры случайным свидетелем происходящих событий.

⁵ Казарян Р. Эстетика кинофонографии. Научное издание. М.: ФГОУ ДПО «ИПК работников ТВ и РВ», РОФ «Эйзенштейновский центр исследований культуры», 2011. С. 156.

В данном примере на фонограмму ложится ответственность за сохранение аутентичности аудиовизуального образа той среды, которая объединяет различных персонажей фильма, — разделяет их общностью, формирует их мировоззрение, диктует правила жизни, а точнее, правила выживания. И для создания образа этой удушающей психологически атмосферы, этого подавляющего волю героев пространства, которое становится смыслообразующим драматургическим элементом фильма, Гарроне в полной мере использует выразительные возможности фонограммы.

Границы «Реальности»

В фильме «Реальность» режиссер задается философским вопросом крайне актуальным для современного мира — что такое реальность, существуют ли границы между реальностью повседневной жизни и вымышленной реальностью, основанной на мечтаниях главного героя? Размышляя над этими вопросами, Гарроне воплощает эти две реальности в форме конкретных визуальных и звуковых образов, «овеществляет» их.

Репрезентация на экране повседневной реальности характеризуется яркими элементами итальянского быта (уклад жизни, традиционный распорядок дня, манера речи, принятые в обществе нормы поведения и т. д.), которые порой приобретают даже характер чрезмерности, транслируются как некие клише, существующие в общественном сознании, стереотипы об итальянской жизни. Мир мечтаний главного героя Лучано представлен в образе реалити-шоу, которое становится объектом его непреодолимой страсти. И в данном случае выбор телевизионного шоу в качестве новой формы духовной жизни индивидуума и стремление героя Лучано стать частью этого виртуального мира, является зрителю форму социального бытия человека, которая в современном мире играет одну из важнейших ролей. В терминологии Ж. Лакана реалити-шоу становится для главного героя *object*

⁶ Лакан Ж. Четыре основные понятия психоанализа (Семинары: Книга XI (1964)). М.: Издательство «Гнозис», Издательство «Логос», 2004. С. 285.

Кадр из фильма «Реальность» (2012)



(*petit*) ^{a6} — недостижимой целью, толкающей Лучано к реализации его желаний. По выражению самого режиссера, «для многих людей возможность попасть на телеэкран — это

⁷ Pellegrini Luca.
Il Regista. Garrone:
"La mia Italia stravolta
dalla televisione".
URL: <https://www.avvenire.it/agora/pagine/garrone-la-mia-italia-stravolta-dalla-televisione> (дата обращения: 10.01.2021).

не только нарциссический акт, но подтверждение собственного существования: зачастую телевизионная реальность кажется более правдоподобной, чем обыденная жизнь»⁷.

М. Гарроне создает в фильме композиционную структуру, в которой обыденное и карнавальное меняются местами. Повседневная жизнь Лучано, талантливого и артистичного торговца рыбой из Неаполя, предстает карнавально яркой и насыщенной, в то время как бутафорская реальность иллюзии — реали-ти-шоу «Большой Брат» — теряет черты мнимой привлекательности и оборачивается для героя одиночеством и забвением. Если герои «Гоморры» не имели возможности выйти за пределы того пространства, в котором они оказались, центральный персонаж этого фильма преодолевает незримую грань реальности и попадает в желаемую им иную действительность, уничтожающую его прежнюю картину мира. Наиболее отчетливо водораздел между повседневной реальностью главного героя и его мечтой прослеживается в звуковом решении фильма.

Повседневная действительность Лучано характеризуется богатством атмосферных фактур, внутрикадровой и закадровой музыки, создающих образ беззаботной и насыщенной событиями жизни. До тех пор, пока у главного героя существует мечта о достижении новой, более яркой и красочной жизни, его настоящая жизнь полнозвучна, наполнена яркими звуками рынка и характерным звучанием городской среды (акустика узких улиц центра Неаполя, распевная речь горожан). Через звучание окружающего пространства Гарроне выстраивает модель восприятия мира главного героя. В основе мироощущения Лучано лежит открытость, чуткость по отношению к внешнему миру.

Эта открытость проявляется в многослойности и пространственной глубине звукового образа Неаполя. Первое появление на экране рынка, где работает главный герой, предвора тихая атмосфера лабиринта городских улиц, состоящая из доносящихся издалека криков уличных торговцев, бытовых шумов, реплик и синхронных шумов персонажей, звучащих с характерной акустической глубиной. С переходом в следующую сцену — первый эпизод, изображающий рыночную площадь, — в звуковой ряд фильма буквально врывается большое количество звучащих фактур: несколько голубей пересекают торговую площадь, рассекая воздух взмахом крыльев; из глубины сцены появляется группа мальчишек, играющих с мячом; не видимый в кадре торговец распевает хвалебную песню своему товару... В конце концов камера наезжает на палатку главного героя, вплетающего свой голос в многослойную звуковую партитуру рынка. Следует

отметить, что полифоническое звучание описываемого эпизода усиливается широким панорамированием звуковых фактур: звук вспорхнувших голубей пересекает экранное пространство слева направо; крики торговцев рассредоточены по всей ширине звукового поля, отличаясь тембральными и акустическими характеристиками; реплики мальчиков, выбегающих из глубины сцены, возникают из общего гула рынка и пропадают по мере их отдаления.

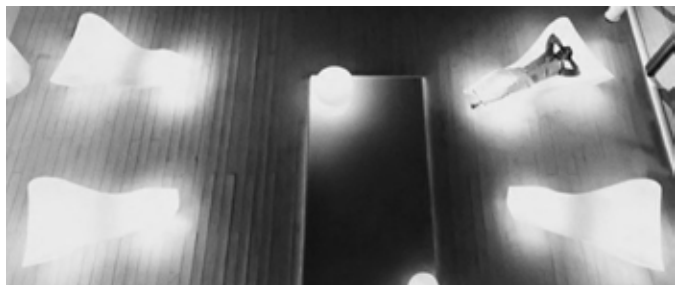
Такая широта и детальная акустическая проработка пространства позволяет М. Гарроне изобразить яркую и насыщенную повседневную реальность главного героя, обрисовать модус его восприятия этой реальности.

В финале фильма у Лучано происходит психологический слом — попав, в конце концов, на съемочную площадку телешоу, главный герой замыкается в самом себе, что выражено в изменении звукового ряда кинокартины. В заключительной сцене фильма (снятой почти без монтажных склеек — как план-эпизод) Лучано попадает «за стекло» — в павильон телешоу «Большой брат». Герой медленно продвигается вглубь декораций, камера следует за ним. Мир вокруг Лучано словно гаснет, и это происходит как в изобразительном ряду (цветовая палитра изображения, яркая и красочная до сего момента, теряет насыщенность и приближается к оттенкам серого), так и в звуковом. Голоса и шумы присутствующих в сцене персонажей — участников телешоу — приглушены, неполночастотны, звучат как будто сквозь ватную пелену. Лучано занимает свое место в одном из кресел для участников реалити-шоу и начинает смеяться.

Постепенно все окружающие звуки в пространстве теледекораций словно теряют свою материальность и пропадают совсем, единственным звучащим компонентом фонограммы остается нервный смех главного героя, словно отделяющийся от его тела, что подчеркивается несоответствием изобразительной и звуковой плановости в этом эпизоде. Камера поднимается ввысь,

и в изображении остается лишь маленькое пятно света — комната на съемочной площадке. А хохот главного героя, почти сардонический, пронизывая могильную тишину

Кадр из финальной сцены фильма «Реальность» (2012)



окружающего диегетического пространства, продолжает звучать до такой степени крупно, что можно без труда услышать дыхание персонажа.

⁸ Дистинкция — фиксация различия между предметами и явлениями действительности или между элементами сознания. — Прим. авт.

Выразительные возможности фонограммы позволяют автору произвести дистинкцию⁸ между двумя драматургически обусловленными реальностями. С помощью нарушения привычных звукозрительных связей, отказа от сформированной у зрителя в течение фильма модели звукового пространства М. Гарроне удается обозначить переход героя из повседневной жизни в область собственных иллюзий. Смех главного героя, звучащий вымученно и фальшиво, символизирует принятие им новой формы реальности (искусственной). Одержимость мыслью об известности, народной любви и новой красивой счастливой жизни обрекает его на полное одиночество.

Реальность сказки

В отличие от фильмов «Гоморра» и «Реальность», кинокартина «Пиноккио» (2019), снятая по мотивам сказки К. Коллоди, является реалистической интерпретацией фантастического мира. Сказочный характер повествования потребовал от режиссера нового способа организации звукозрительных отношений, в основе которого лежит особая форма аудиальной достоверности.

Изобразительный ряд фильма изобилует фигурами фантазийного характера (персонажи, предметы и места действия), в связи с чем в данном случае невозможно говорить об онтологической природе аудиовизуальной достоверности: в объективной действительности не существует реального воплощения этих сказочных образов. Основой фонографической достоверности «Пиноккио», таким образом, становятся понятия аналогичного замещения и звукозрительного соответствия. Принцип замещения подразумевает поиск похожих звуков в привычной действительности. В частности, С. Эйзенштейн объясняет этот процесс как «установление принципа разъятия природной синхронности (такой, какую она имеет место в “порядке вещей”) и установление своей собственной — авторской — выражающей мысль автора — синхронности между миром звуков и миром видимостей»⁹. Звукозрительное соответствие представляет собой артикуляционное совпадение малейших изменений звука и изображения. В фильме «Пиноккио» эти два фонографических инструмента позволяют создать иллюзию ожившей сказки, ставшей реальностью.

В «Пиноккио» отчетливо прослеживается стремление наделять сказочные образы персонажей телесностью с помощью их

⁹ Эйзенштейн С.М. Откровение в грозе и буре // Киноведческие записки, 1992, № 15. С. 196.

натуралистичного звучания. Каждый персонаж фильма имеет свои собственные звуковые характеристики: как голосовые, так и физические (звуки движения персонажей). Звучание голосов персонажей-животных отличается ярко выраженной резонансной окраской, то есть голос будто бы помещается в рамки своего «тела», и, приобретая определенные акустические резонансы, наподобие корпуса инструмента, находит свое уникальное звучание. На профессиональном языке звукорежиссуры кино такая акустическая обработка называется *worldlizing*¹⁰ — этот термин ввел известный американский звукорежиссер У. Мёрч, он обозначает наделение фонограмм характеристиками реального пространства распространения звука. Этот звуковой прием, позволяющий в прямом смысле слова поместить источник звучания (голос) в тело персонажа, позволяет соединить визуальный несуществующий в природе образ с его материальным звуковым воплощением. Звук в большей степени, чем изображение, дает зрителю ощущение формы и материальности персонажа.

Обратимся к голосу главного персонажа — Пиноккио. Интересен эпизод оживления Пиноккио, когда герой, наделенный неживым искусственным телом, впервые проявляет признаки жизни. Мастер Джеппетто, высекающий деревянного человечка, внезапно во время работы обращает внимание на стук сердца, исходящий из груди куклы. Сердцебиение состоит из

нескольких звуковых компонентов, изначально закладывающих двойственность его природы — низкочастотные удары человеческого сердца и синхронно подмешанные к ним скрипы древе-

сины. Таким образом, М. Гарроне с помощью звукового образа закладывает основной внутренний конфликт главного героя. Режиссер постоянно подчеркивает важность материального происхождения сказочного персонажа, наделая все его движения различными деревянными скрипами, треском и хрустом. То же касается и шагов — на какую бы поверхность ни ступал Пиноккио, его ноги отзываются свойственным дереву резонансом.

Характерно также звучание голоса Пиноккио. На протяжении всего фильма его речь звучит скованно и глухо, как будто

¹⁰ FilmSound.org. Learning Space dedicated to the Art and Analyses of Film Sound Design. Wordlizing. URL: <http://filmsound.org/terminology/worldlizing.htm> (дата обращения: 13.09.2020).



Кадр из фильма
«Пиноккио» (2019)

его голосовым связкам не позволяет раскрыться материал его собственного тела. Гарроне не делает на этом звуковом эффекте чрезмерный акцент, но тонко меняет физические характеристики голосовой фактуры. Очевидно, такое звуковое решение потребовало не только работы с голосом в монтажно-тонировочном периоде, но и постановки определенных задач при работе с актером. Артикуляция исполнителя главной роли должна была быть малоподвижна и зажата для достижения эффекта деревянного речевого аппарата.

Режиссер весьма последователен в своем стремлении отразить реалистичность повествования, вплоть до поиска прямых физиологических аналогий, свойственных человеческому телу, для отображения магических трансформаций. К примеру, в середине фильма показано одно из самых известных проявлений Пиноккио — удлинение носа, когда он обманывает собеседника. По мере удлинения носа голос персонажа претерпевает изменения и начинает звучать так, словно его нос зажат пальцами. Это яркий пример соединения антропоморфного звучания и сказочного визуального образа.

В финале фильма Пиноккио, пройдя длинный путь инициации, познав весь спектр человеческих чувств, превращается из деревянной куклы в живого мальчика. Визуальная трансформация персонажа Пиноккио кардинально меняет его зримый образ, в то время как голосовая фактура меняется лишь частично. Тембрально голос остается прежним, меняются лишь акустические, частотные характеристики его звучания, изменяется актерская подача голоса. Речевой аппарат главного героя словно размягчается, голос становится звонким, открытым и ясным, особенно это заметно в заключительной сцене фильма, где Пиноккио зовет отца, и зритель впервые видит главного героя в новом облике — настоящего мальчика, сбросившего свои деревянные оковы. Это подчеркивается широкой артикуляцией и громкой подачей голоса. В данном случае правомерно будет сказать, что именно голос Пиноккио устанавливает связь между деревянной куклой и человеком, а изменение голоса показывает, что произошла не только внешняя трансформация героя, но и внутренняя. Герой обретает душу!

Таким образом, очевидным становится значение звука как средства, обеспечивающего трансформацию виртуального феномена в квазиреальное воплощение на экране. Т. Эльзессер и М. Хагенер пишут, что «... звук в современном кино <...> обеспечивает иной вид индекса и материальных следов, то есть создает для цифрового изображения новый набор “условий истинности”».

¹¹ Эльзессер Т., Хагенер М. Теория кино. Глаз, эмоции, тело. СПб.: Сеанс, 2018. С. 291–292.

Фотографическое изображение, некогда наделенное (фантазматической) верой и (фетишистским) доверием сегодня, нуждается в звуке, чтобы “заземлиться”, что добавляет новое измерение технологической значимости звука и его роли в культуре»¹¹.

Заключение

В своем методе работы над фонограммой фильма Маттео Гарроне прибегает к различным способам реализации естественного звучания в зависимости от репрезентируемой на экране реальности. На примере анализа трех фильмов с абсолютно разными модусами художественной условности — псевдодокументальной «Гоморры», «Реальности» с ее двумя параллельными пространствами существования главного героя и «Пиноккио», где реальность человеческого проступает сквозь вымысел сказочного — можно выявить стремление режиссера к использованию фонограммы как инструмента, материализующего фильмическое действие. Благодаря этому как реалистические, так и фантастические сюжеты с выдуманными персонажами обретают свое физически осязаемое воплощение. «...Звук находится в прямом контакте с телом и тем самым создает физическую связь между кино и материальной реальностью»¹².

¹² Там же. С. 291.

Не стоит забывать и о возможностях фонограммы по передаче пограничных состояний между различными слоями диегезиса, как это удалось сделать М. Гарроне в фильме «Реальность». Вне зависимости от выбранного типа художественной условности, образ изображаемой на экране действительности в фильмах М. Гарроне представляет собой неразрывную аудиовизуальную монаду, звуковая составляющая которой помогает изобразительному ряду воплотиться в пространстве зрительного зала. Выбор звукового решения фильма, способ внутренней организации фонограммы и особенности ее взаимодействия с изображением меняют модель зрительского восприятия диегезиса: псевдодокументальность стремится к достоверности, а вымысел — к правдоподобию. Звук становится светом Реального, пронизывающим условность кинематографической репрезентации и, таким образом, делающим ее прозрачной, незаметной для зрителя, заставляя поверить в разворачивающееся на экране действие, прочувствовать драматическую ситуацию и вступить в тесный эмоциональный контакт с персонажами фильма. Фильмы М. Гарроне представляют большой исследовательский интерес с точки зрения использования в них фонограммы в качестве материальной основы для построения диегетического пространства. ■

ЛИТЕРАТУРА

1. *Казарян Р.* Эстетика кинофонографии. Научное издание. М.: ФГОУ ДПО «ИПК работников ТВ и РВ», РОФ «Эйзенштейновский центр исследований культуры», 2011. 248 с.
2. *Лакан Ж.* Четыре основные понятия психоанализа (Семинары: Книга XI (1964)). М.: Издательство «Гнозис», Издательство «Логос». 2004. 304 с.
3. *Лотман Ю.М.* Об искусстве. СПб.: «Искусство-СПб», 2005. 704 с.
4. *Михеева Ю.В.* Эстетика звука в советском и постсоветском кинематографе. М.: ВГИК, 2016. 241 с.
5. *Эйзенштейн С.М.* Откровение в грозе и буре // Киноведческие записки, 1992, № 15.
6. *Эльзессер Т., Хагенер М.* Теория кино. Глаз, эмоции, тело. СПб.: Сеанс, 2018. 440 с.
7. *Chion M.* Audio-Vision: Sound on Screen; ed. and transl. by C. Gorbman with a foreword by W. Murch. N.Y.: Columbia University Press, 1994. 239 p.
8. *Scala C. (ed.).* New Trends in Italian Cinema: “New” Neorealism. Cambridge Scholars Publishing, 2014. 115 p.
9. FilmSound.org. Learning Space dedicated to the Art and Analyses of Film Sound Design. Wordlizing. URL: <http://filmsound.org/terminology/worldizing.htm> (дата обращения: 13.09.2020).
10. *Pellegrini Luca.* Il Regista. Garrone: “La mia Italia stravolta dalla televisione”. URL: <https://www.avvenire.it/agora/pagine/garrone-la-mia-italia-stravolta-dalla-televisione> (дата обращения: 10.01.2021).

REFERENCES

1. *Kazaryan R. (2011)* Estetika kinofonografii [The aesthetics of film sound]. Nauchnoye izdaniye. Moscow: FGOU DPO “IPK rabotnikov TV i RV”, ROF “Eyzenshteynovsky tsentr issledovany kultury”, 2011. 248 p. (In Russ.).
2. *Lakan Zh. (2004)* Chetyre osnovnye ponyatiya psikhoanaliza (Seminary: Kniga XI (1964)) [The Four Fundamental Concepts of Psychoanalysis (Seminars: Book XI (1964))]. Moscow: Izdatelstvo “Gnozis”, Izdatelstvo “Logos”. 2004. 304 p. (In Russ.).
3. *Lotman Yu.M. (2005)* Ob iskusstve [About the art] St. Petersburg: «Iskusstvo SPB», 2005. 704 p. (In Russ.).
4. *Mikheyeva Yu.V. (2016)* Estetika zvuka v sovetskom i postsovetском kinematografe [The aesthetics of the sound in soviet and post-soviet cinema]. Moscow: VGIK, 2016. 241 p. (In Russ.).
5. *Eyzenshteyn S.M.* Otkroveniye v groze i bure [Revelation in the storm and tempest]. Kinovedcheskiye zapiski, 1992. № 15. (In Russ.).
6. *Elzesser T., Khagener M. (2018)* Teoriya kino. Glaz, emotsii, telo [The film theory. The eye, the emotions, the body]. St. Petersburg: Seans, 2018. 440 p. (In Russ.).
7. *Chion M. (1994)* Audio-Vision: Sound on Screen; ed. and transl. by C. Gorbman with a foreword by W. Murch. N.Y.: Columbia University Press, 1994. 239 p.
8. *Scala C. (ed.). (2014)* New Trends in Italian Cinema: “New” Neorealism. Cambridge Scholars Publishing, 2014. 115 p.
9. FilmSound.org. Learning Space dedicated to the Art and Analyses of Film Sound Design. Wordlizing. URL: <http://filmsound.org/terminology/worldizing.htm> (data obrashheniya: 13.09.2020).
10. *Pellegrini Luca.* Il Regista. Garrone: “La mia Italia stravolta dalla televisione”. URL: <https://www.avvenire.it/agora/pagine/garrone-la-mia-italia-stravolta-dalla-televisione> (data obrashheniya: 10.01.2021).

Sound Space of M.Garrone's Films: from Fiction to Reality

Julia V. Sorokina

Post-Graduate student, All-Russian State Institute of Cinematography named after S.A. Gerasimov (VGIK)

UDC 778.5.04.071:78+778.5И(Итал.)

ABSTRACT: Modern cinema has a huge number of expressive means that allows to represent a diegetic space in a certain kind of artistic convention. One of such means is the attempt to create audiovisual relations that ensure the reliability of the filmic action. Italian film director Matteo Garrone in his works explores the possibilities of the soundtrack to form an audiovisual space that would be organic to the chosen type of the artistic convention. Working with different genres of conditionality, M.Garrone nevertheless remains an adept of realistic style. It is particularly interesting to note that Garrone's realism is manifested in his films by the means of using plausible sound, regardless of whether the documented outskirts of dirty Naples or the embodied images of an ancient fairy tales are shown on the screen. We can define such an attitude to sound treatment as audiovisual plausibility – a strong correlation between imagetrack and soundtrack in every nuance of their alterations.

The soundscape of M.Garrone's films plays a fundamental role in the formation of his realistic director style. In this article, the soundtracks of three films by the Italian director ("Gomorra", "Reality" and "Pinocchio") are examined from the point of view of the choice of audio-visual artistic means, which allow him to physically materialize diegetic space. Sound gives «corporeality» to both pseudo-documentary and fantastic type of narration

KEY WORDS: soundtrack, audiovisual analysis, plausibility, reality rendering, Italian cinema, artistic convention, audio corporeality