

В. В. Старикова

Белорусский государственный университет культуры и искусств, Республика Беларусь, г. Минск

МУЗЫКАЛЬНЫЙ КИНО- И ТЕЛЕРЕЖИССЕР КАК СОЗДАТЕЛЬ ЭКРАННОЙ ФОРМЫ МУЗЫКАЛЬНОГО ИСПОЛНИТЕЛЬСТВА

В создании экранного документа исполнительского искусства огромную роль играет новый тип художника, музыкальный режиссер кинематографа и телевидения. Так Е. Г. Гуренко в связи с развитием технических средств говорит о рождении новых профессий, «рождающихся в сфере пересечения техники и искусства (звукорежиссер, кинооператор и т.д.)» [3, с. 50]. Само понятие «режиссер» впервые в документальном кино появилось в титрах лент Дз. Вертова вместо бытовавшего прежде «инструктор».

При этом, роль и значение музыкального режиссера кино- и телевидения в экранизации музыки, а тем более музыкального исполнительства редко становится объектом исследований. Отдельные вопросы экранизации музыки рассматривают исследователи Е. Авербах (Петрушанской), А. Вартанов, О. Дворниченко, Н. Корыхалова, Ю. Малышевым и основоположником российской музыкальной телережиссуры Т. А. Стеркиным. В белорусском искусствоведении частично данная проблематика отражена в работах А. А. Карпиловой и Н. Стежко.

Первыми экранными документами исполнительства стали кинохроника, как «первое воплощение документального образа времени на экране» [5, с. 12], и киноконцерт. Если кинохроника несла функцию оперативного информирования, констатацией события с кратким комментарием и роль режиссера была минимизирована, то фильм-концерт представляет собой образное отражение исполнительства, показывая ярчайших представителей культуры в совокупности, и здесь уже четко выявляется субъективное мнение автора – кинорежиссера и кинооператора. В дальнейшем, с появлением телевидения функция создания и трансляции экранных документов музыкального исполнительского искусства перешла к режиссерам телевидения.

Исполнительское искусство на телеэкране – это новый способ функционирования музыки в рамках аудиовизуальной коммуникации. Если Н. Сушко отмечает, что взаимодействие музыки и телевидения, поставило сразу вопрос о «экранизации музыки, создания “образа музицирования”» [8, с. 19], то Е. Гуренко идет дальше: «В результате этого игра исполнителя, которая раньше являлась непосредственным объектом художественного восприятия, стала служить необходимым материалом, который в дальнейшем подвергается специальной технической, а в некоторых случаях и художественной обработке» [3, с. 50]. Г. Троицкая пишет о новом семантическом образовании, считая, что: «Когда изображение выявляет какие-то особенности сочинения или характерные черты индивидуальности музыканта, оно создает в соединении с музыкой эстетически значимые структуры, которые недоступны в концертном зале» [9, с. 163].

А. Вартанов в телевизионной режиссуре выделяет этапы. Так первому было свойственно: «превалирование крупных и средних планов, неторопливый темп повествования, отсутствие «дробного» монтажа кадров» [2, с. 25]. На втором этапе возникают концепции, «согласно которым художественный язык ТВ чуть ли не во всем противоположен киноязыку» [2, с. 25]. На третьем этапе приходит осознание связи с традиционными искусствами как одного их семьи искусств.

Форма режиссерского сценария (партитура экранной формы исполнительского искусства) основывается на партитуре музыкального сочинения и наиболее полно отражает последовательность снимаемых эпизодов. Как отмечает Е. Бокшицкая: «Не овладев логикой музыкального языка, богатствами его своеобразных выразительных средств, его специфических структур, невозможно постичь то жизненное содержание, которое воплощено в акустической материи музыки» [1, с. 57]. Работа над партитурой экранной формы исполнительского

искусства завершается в процессе генеральных репетиций. По этой партитуре теле- и кинорежиссер и операторы ведут съемку.

Экранизация исполнения музыкального произведения – это безусловно процесс, находящийся на стыке музыковедения и киноведения, так как здесь в взаимоотношения вступают средства музыкальной выразительности и возможности телевидения. О. Дворниченко режиссерскую интерпретацию музыки на телевидении называет «режиссурой восприятия», когда «все средства телевизионной выразительности направлены на одно – формирование зрительского интереса» [4, с. 115]. В первую очередь, музыкальный режиссер имеет уже музыкальное произведение, «воплощенное в законченную форму самим композитором и звучащее в индивидуальной интерпретации исполнителя» [7, с. 104]. В связи с чем, его задача – именно на основе готового материала создать звукозрительную квинтэссенцию, воплощающую драматургию и саму фабулу произведения. В. Петрушанская, анализируя оперу на экране, отмечает следующее: «В записи спектакля есть активная синхронная телевизионная режиссура и последующий монтаж, делающие зрительную выборку и расставляющие свои акценты в драматургии» [6, с. 76].

Наиболее явно искусство музыкального режиссера возможно увидеть в непрограммной музыке, где, не разрушая созданного и законченного звучащего произведения, необходимо донести в экранном воплощении, телевизионном прочтении содержание. В экранизации музыкального исполнительства наиболее распространены трансляции с концертов и студийная съемка в павильоне. Как пишет Т. Стеркин: «... в распоряжении режиссера находятся несколько маневренных съемочных камер, он может использовать специальный, заранее продуманный режим освещения, оформление, созданное по эскизам художника, может по своему усмотрению разместить музыкантов, а главное, у него есть полная возможность отрепетировать передачу и точно определить общую монтажно-выразительную композицию о раскадровку исполняемого произведения» [7, с. 108]. Сравнивая экранизацию концертного исполнения и студийные условия А. Вартанов считает, что в студии экранизация более осмысленна, лишена черт импровизации, образные и смысловые акценты возможно расставить в соответствии с замыслом исполнителя [2]. К наиболее ярким режиссерским работам в этой области безусловно относятся фильмы с участием Герберта фон Караяна. В них наиболее органично показано динамическое развитие формы произведения, ассоциируемое со звукозрительным целым в пространственно-временных монтажных соотношениях.

Основная проблема в преобладающем большинстве экранизаций исполнительского искусства – это нередко увлечение мелкими монтажными планами и ракурсами, не связанными ни с интонационно-тематическим материалом, ни с пониманием музыкальной формы, структурных, стилевых и жанровых особенностей музыкального произведения. В экранизации музыкального произведения временная измеримость музыки выступает в двух ипостасях. Это внешняя – акустическая форма исполнения произведения (длительность прослушивания) и внутренняя – само музыкальное, художественное время, обусловленное элементами музыки, и подчиненное заданному метру и темпу.

Эти особенности обуславливают использование повествовательного монтажа при съемке акта музицирования, а не фрагментарного монтажа кинематографа, где художественное время не совпадает с длительностью реального времени.

В экранизации немаловажное значение имеет художественное пространство музыкального произведения. Оно необходимое условие в визуально-монтажной интерпретации исполнения, позволяющее выявлять различные планы музыкального пространства, строить звукозрительные перспективы в пространстве телевизионного кадра. К этому вопросу обращался еще С. Эйзенштейн, считая, что: «...ключ к соизмеримости между куском музыки и куском изображения» – это сочетание каждой фразы «пробегающей музыки с каждой фразой параллельно пробегающих пластических кусков изображения» [10, с. 192]. Наиболее ярко в отношении использования монтажа при фиксации исполнительского искусства используется «метод столкновения» в съемке коллективных форм исполнительства, особенно оркестрового. На основе знания и понимания развития симфонической партитуры столкновением

разнохарактерных элементов режиссер создает драматургическую композицию, где функцию непосредственной организации материала выполняет ритм монтажа – это сопоставление общего и близкого плана, при съемке больших коллективов понимание партитуры для наведения камеры в необходимые моменты на дирижера или солистом. Именно выразительной и тактичной выкадровкой, точным образным ракурсом, музыкальностью монтажного ритма и естественностью звукозрительных связей телережиссер создает художественно значимую экранную форму фиксации музыкального исполнительского искусства.

Весьма близки высказывания музыковеда Б. Асафьева и кинорежиссера С. Эйзенштейна. «Воля к развитию» в драматургии музыки близка процессу «Когда напряжению внутри кадра достигает предела и ... кадр взрывается, раскатывается на два монтажных куска» [10, с. 235]. На взаимодействии этих структур строится монтажная структура экранизации, что иногда вступает в противоречие с монтажными методами искусства экрана. Но именно протяженность монтажного куска в экранизации акта исполнительства играет решающую, и даже первостепенную роль, сосредотачивая внимание на исполнителе – его поведении, манере держаться за инструментом, выражении лица, процессе интонирования и т.д.

Подводя итоги, хочется отметить, что сегодня уже накоплен огромный практический опыт в мировой музыкальной режиссуре, однако разработка самой теории музыкальной телережиссуры находится еще в процессе становления. Анализируя исполнительский акт в киноинтерпретации, мы выявляем степень информационной насыщенности этого документа, основанного на двойной интерпретации.

В кинофиксации режиссер средствами пластической выразительности интерпретирует развивающееся во времени музыкальное произведение, визуализирует выразительную сторону музыки, заложенную в исполнении. Роль режиссера экранного документа исполнительского искусства заключается в искусности монтажа, четко выстроенном построении развития смыслового и эмоционального элементов музыкального произведения в исполнении, а также в сохранении самостоятельности и внутренней присущей логике исполнения вне контекста всех внешних контекстов.

Список литературы

1. Бокшицкая Е. Музыковедческий фильм как средство эстетического воспитания // Эстетические очерки: Избранное. М.: Музыка, 1980. С. 45–62.
2. Вартаков Ан. Три этапа телевизионной режиссуры // Режиссер на ТВ: сб. ст. [сост. Л. И. Польская]. М.: Искусство, 1978. С. 25–35.
3. Гуренко Е. Г. Проблемы художественной интерпретации (философский анализ). Новосибирск: Наука, 1982. 256 с.
4. Дворниченко О. Гармония фильма. М.: Искусство, 1982. 200 с.
5. Магидов В. М. Кинофотофонодокументы как объект источниковедения (историография вопроса) // Советские архивы. 1991. № 4. С. 27–38.
6. Петрушанская Е. Опера на малом экране // Телевидение вчера, сегодня, завтра – 88 / Сост. Л. П. Орлова. М.: Искусство, 1988. С. 71– 82.
7. Стеркин Т. А. Становление профессии. М.: Искусство, 1980. 151 с.
8. Сушко Е. О. Музыкальное телевидение Беларуси: жанровая типология и основные тенденции развития: дис. ...канд. искусствоведения: 17.00.03. 2016. 246 л.
9. Троицкая Г. Музыкальные горизонты // Многосерийный телефильм: Ин-т истории искусств. М.: Искусство, 1976. С. 149–163.
10. Эйзенштейн С. Избранные произведения: В 6-ти т. Т. 2. М.: Искусство, 1964. 567 с.