



Ефимова Н.Н. – музыковед, доктор искусствоведения, профессор, член Союза композиторов и музыковедов России.

Заведующая кафедрой «Звукорежиссуры и мультимедиа» Академии медиаиндустрии, член Диссертационного совета Академии медиаиндустрии. В 1985-1996 гг. работала в Главной редакции литературно-драматических программ Центрального телевидения «Останкино» редактором музыкального оформления.

Автор курсов «Звуковое решение эфирных программ», «Культура работы со звуком в эфире», «История музыки для обучения звукорежиссеров», монографий «История любви» (о творчестве телевизионного режиссера-постановщика, заслуженного деятеля искусств России Василя Ивановича Давидчука), очерков по истории музыки, кино и телевидения, ряда статей в различных журналах.

АКАДЕМИЯ
МЕДИА
ИНДУСТРИИ

Н.Н. ЕФИМОВА

ЗВУК

В ЭФИРЕ

Ефимова Н.Н.
Звук в эфире

ФЕДЕРАЛЬНОЕ ГОСУДАРСТВЕННОЕ БЮДЖЕТНОЕ ОБРАЗОВАТЕЛЬНОЕ УЧРЕЖДЕНИЕ
ДОПОЛНИТЕЛЬНОГО ПРОФЕССИОНАЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ
«АКАДЕМИЯ МЕДИАИНДУСТРИИ»

ЕФИМОВА Н.Н.

ЗВУК В ЭФИРЕ

МОСКВА 2015

УДК 79.01/.09

ББК 85.3

Рецензенты:

главный специалист по звуку Гостелерадиофонда *Б.Я. Меерзон*,
кандидат искусствоведения, член Союза кинематографистов РФ,
звукорежиссер *Е.А. Русинова*.

Ефимова Н.Н. **Звук в эфире** (издание второе, дополненное). Учебное пособие. Академия медиаиндустрии, 2015 г. — 145 с.

ISBN 978-5-902899-18-1

- E15** В книге рассматриваются вопросы, связанные с творческой составляющей профессии «Звукорежиссер ТВ и РВ», даются практические рекомендации для работы со звуком в эфире. Основное внимание уделено приемам грамотного составления звуковой партитуры эфирных программ, работе со всеми составляющими понятия «звук» — музыкой, речью, шумами. Здесь также определены основные моменты слухового дискомфорта, возникающего при прослушивании и просмотривании эфирных программ, и даны практические рекомендации по его устранению.
Для студентов, изучающих звукорежиссуру и музыкальное редактирование, а также специалистов в области теории экранных искусств и профессионального образования.

ISBN 978-5-902899-18-1

УДК 79.01/.09

ББК 85.3

ОГЛАВЛЕНИЕ

Предисловие	7
Введение	9
Глава 1. Звучащая среда эфира современной России и роль звукорежиссуры в ее формировании	11
1.1. Звуковая палитра окружающей действительности	11
1.2. Звуковая среда современного эфирного пространства	13
1.3. Этапы развития технологии звукозаписи. Становление профессии «звукорежиссер»	19
1.4. Классификация основных направлений в современной звукорежиссуре	23
1.5. Профессия «звукорежиссер»	28
Глава 2. Режиссура звучащей речи на телевидении и радио	34
2.1. Теле- и радиопрограммы как средство коммуникации	34
2.2. Работа с речевыми фонограммами	44
Глава 3. Звукорежиссура музыкальной палитры	50
3.1. Музыка в жизни общества	50
3.2. Музыка в структуре телепроизведений	52
3.3. Музыкальный клип	57
3.4. Типы звуковых партитур	61
3.5. Выразительные средства музыки телеэкрана	67
3.6. Влияние музыкальных форм на композицию эфирной программы	71
3.7. Драматургия музыкального ряда в эфирных программах	72
3.8. Отбивки и заставки	73
3.9. Монтаж музыкальных фонограмм	74
Глава 4. Шумы и другие акустические эффекты в эфирных программах	78
4.1. Выразительные возможности шумов	78
4.2. Звуковые эффекты	79
4.3. Стерефония. Записанные эффекты в стерефонии	80
4.4. Основные функции шумов	80
4.5. Роль шумов в создании звуковой атмосферы времени	83
4.6. Имитация реальных шумов	84

4.7. Арсакустика	85
4.8. Монтаж шумовых фонограмм	86
4.9. Шумомузыка	87
Глава 5. Культура работы со звуком в эфире	89
5.1. Основные типы эфирных программ и этапы работы с ними	89
5.2. Основные моменты слухового дискомфорта	90
5.3. Особенности звукового решения телерадиопрограмм с религиозной тематикой	95
5.4. Звукорежиссура рекламных роликов	96
5.5. Пути самообразования в работе со звуком	100
Глава 6. Звуковые партитуры фондовых программ отечественного телерадиовещания	101
6.1. Синтез музыки и театра	101
6.2. Музыка в звуковой партитуре фильмов-спектаклей и оригинальных телеспектаклей	102
6.3. Музыка в звуковых партитурах многосерийных телефильмов	112
6.4. Музыка в звуковых партитурах телепроизведений, относящихся к жанру «литературного театра»	114
6.5. Музыка в звуковых партитурах телепрограмм о поэзии	115
6.6. Музыка в звуковых партитурах телевизионных фильмов-концертах	116
6.7. Музыка в звуковых партитурах телепроизведений об изобразительном искусстве	116
6.8. Музыка в звуковой партитуре художественно- документальных телепрограмм	119
Заключение	137
Список литературы	139
Фильмография	144

ПРЕДИСЛОВИЕ

Передача звуковой информации с помощью технических средств играет в наш век огромную и все более возрастающую роль во всех областях социальной и общественной жизни, науки и культуры. Круг применяемых ныне технических устройств, предназначенных для приема, обработки, записи и передачи звука, поистине необъятен. Однако, каковы бы ни были эти устройства, будь то обычный телефон или самый сложный многоканальный звукотехнический комплекс, монопольным потребителем поставляемой ими «продукции» является орган слуха человека.

Причем если при непосредственном восприятии звука (например, музыки или спектакля) цепочка передачи звуковой информации состоит из двух звеньев: исполнитель—слушатель, то при прослушивании через электроакустический тракт в эту цепочку как важнейшее связующее звено входит звукорежиссер.

С помощью современных технических средств звукорежиссер должен передать слушателям как искусство исполнителя, так и ощущение окружающей обстановки (акустики зала или обстановку сценического действия). Однако при этом ему приходится учитывать специфику восприятия звука через динамик, помнить об отличиях такого прослушивания от натурального. Звуковую информацию звукорежиссеру приходится соответствующим образом обрабатывать. Разумеется, с этой задачей можно справиться только хорошо зная все законы звукопередачи и психофизиологии человеческого слуха.

Но это далеко не все, что должен уметь и знать звукорежиссер. Ведь недаром название профессии «звукорежиссер», т.е. «режиссер звука», зародившись много лет назад в студиях радиовещания и звукозаписи,

телевидения, а затем, перекочевав и в киностудии, постепенно вытесняет слово «звукооператор», как не полностью отражающее существо работы специалиста, создающего звуковой образ кинофильма, режиссирующего и создающего, по сути, его новый электроакустический вариант, в чем-то отличный от исходного. Кстати, и на телевидении все реже можно услышать режущее слух, несколько уничижительное выражение — «звуковое сопровождение» изображения, совершенно не адекватно оценивающее «вес» звукового ряда передачи в ее общем восприятии.

Вот с таких позиций и надо рассматривать несомненную полезность предлагаемой книги Ефимовой Натальи Николаевны, в которой весьма подробно и убедительно затронуты те смежные проблемы, решать которые приходится звукорежиссеру телевидения и радио в процессе его повседневной работы над созданием вещательных передач. Преемственность опыта «маститых» создателей телевизионной продукции, оценка их наиболее удачных работ — основное достоинство книги, написанной понятным, доступным языком. Она, безусловно, будет интересна не только звукорежиссерам, режиссерам, но и всем, кого интересует творческий подход в работе со звуком в эфире.

Борис Меерзон

ВВЕДЕНИЕ

Звук в эфире — явление особенное. Причем если на радио он основа программы, то на телевидении звук не является самостоятельным, и звуковая партитура разрабатывается и осуществляется в тесной связи с изобразительным решением телепрограммы. При этом звук не менее важная составная часть экранного произведения, чем изображение, так как на экране создается не зрительный, а звукозрительный образ. Таким образом возрастает роль звукорежиссера, музыкального редактора.

Звукорежиссер телерадиовещания должен быть музыкально образован. Кроме того, он должен владеть всем арсеналом современных технических средств, быть хорошо осведомлен в вопросах записи «чистого» звука (музыки, речи, шумов), а также уметь грамотно сочетать все компоненты звука, выбирая оптимальное соотношение между ними.

Музыкальным редактором может быть музыкант, хорошо ориентирующийся в композиторской конъюнктуре, в огромном количестве музыки разных эпох и стилей, умеющий грамотно составить звуковую партитуру программы так, чтобы она была органичной в контексте эфирной программы. Кроме того, он должен помогать режиссеру и композитору в поисках необходимого звукового образа при работе над созданием оригинальной музыки.

Современное отечественное телерадиовещание характеризуется процессом интенсивной интеграции профессий, вызвавшей к жизни новые, ранее неизвестные в нашей стране, такие как, например, режиссер-мультимедиа. Некоторые профессии существенно трансформировались, в значительной степени это относится и к звукорежиссуре. Сегодня практически вся работа, связанная со звуком, в том числе и с музыкой, возлагается на плечи звукорежиссера. Причина тому — новые экономические условия, сложившиеся в современном обществе, что не могло не сказаться на телевидении и радио.

Таким образом, область работы звукорежиссера значительно расширилась, а сама профессия приобрела новые черты. Так же как режиссер, оператор, монтажер, звукорежиссер отвечает не только за свой участок работы над произведением, но и за все произведение в целом. Звукорежиссура — это искусство наполнения образа эфирной программы всеми красками звуков, музыкой, речью, шумами, словом, интонацией. Творческая задача звукорежиссера телевидения и радио не сводится к фиксации реплик актеров или качественной записи интервью. Им реализуется, если он талантливый художник, вся звуковая атмосфера, в которой происходит действие в эфире. Звукорежиссер творит звуковой мир, в котором живут герои теле- или радиопроизведения. Поэтому ему необходимо иметь знания не только по современной звукорежиссерской технике, но и по многим другим направлениям, включающим в себя редактирование звукового материала, его звуковой монтаж, и, кроме того, он должен ориентироваться в огромном количестве музыки самых разных стилей, композиторской конъюнктуре.

Главная задача данной книги — дать представление о творческой составляющей работы звукорежиссера, основных приемах редактирования звукового материала теле- и радиопроизведений, о создании полноценной, качественной звуковой партитуры эфирных программ, а также о работе со всеми компонентами звука — музыкой, речью и шумами.

Книга рассчитана на широкий круг читателей — звукорежиссеров, музыкальных редакторов, режиссеров и всех тех, кого интересуют вопросы работы со звуком в эфире.

ГЛАВА 1

ЗВУЧАЩАЯ СРЕДА ЭФИРА СОВРЕМЕННОЙ РОССИИ И РОЛЬ ЗВУКОРЕЖИССУРЫ В ЕЕ ФОРМИРОВАНИИ

1.1. ЗВУКОВАЯ ПАЛИТРА ОКРУЖАЮЩЕЙ ДЕЙСТВИТЕЛЬНОСТИ

Окружающий нас мир постоянно звучит, даже тогда, когда мы ощущаем тишину. Поэтому можно сказать, что тишина — это понятие относительное и полной тишины не бывает. Огромное разнообразие звуков флоры и фауны составляет богатейшую палитру звуковой среды, которая обязательно проникает в эфирные программы и поэтому заслуживает внимания всех тех, кто хочет грамотно работать со звуком, так как крайне необходимо обеспечить звуковую достоверность в подаче материала самого разнообразного содержания. Сегодня человечество открывает для себя звучащий мир во всей его полноте. А в радио- и телеэфире используется многоголосие живой природы.

В современной науке существует понятие «биоакустика». Биоакустика — это наука, изучающая звуковое общение и акустическую ориентацию насекомых, рыб, рептилий, птиц и млекопитающих. Эта область зоологии зародилась очень давно. Однако официальное признание она получила лишь в 1956 году, когда в Пенсильвании (США) состоялся Первый Всемирный конгресс биоакустиков, на котором произошло объединение разрозненных направлений этой науки.

В результате различных исследований ученых было установлено, что звуки, издаваемые живыми организмами, несут определенную семантическую информацию. С помощью звуков животные сообщают друг

другу о характере надвигающейся опасности, о поведении врага. Например, если в поле зрения длиннохвостого суслика оказывается лисица, волк или россомаха, он издает целую серию определенных звуков. Когда суслик заметит воздушного хищника, следуют одиночные, но более долгие звуки. Если же птица уже опускается на землю, то суслик начинает подавать сигналы через каждые восемь секунд.

Прекрасно налажена система оповещения и предупреждения о появлении врагов луговых собачек, полевок и др. Своеобразные свистящие звуки, которые они используют для этого, быстро доходят до всех «жителей» поселений.

Насекомые тоже заботятся о своей безопасности. Кузнечики и сверчки при явном посягательстве на их владения оглашают окрестности угрожающим стрекотанием.

Характер издаваемых звуков позволяет определить пол той или иной особи. Несмотря на то, что у птиц и самцы, и самки наделены абсолютно одинаковым голосовым аппаратом, поют в основном самцы. Как бы разнообразно ни звучали птичьи «серенады», смысл их одинаков: «Я холост. В полном расцвете сил. У меня есть участок». По этим звуковым сигналам-песням самки отыскивают самцов, желающих обзавестись семьей.

Кроме всего прочего, некоторые птицы, например воробьи, обладают искусством имитации. Они могут имитировать пение других птиц. Копируют чужие звуки не только воробьи. Например, в песне варакушки, записанной учеными на магнитофон, удалось распознать песни и крики, по меньшей мере, 35 видов птиц. Скворцы, обосновавшиеся в деревнях, могут пополнить свой репертуар кудахтаньем кур, криками селезня и т.д.

Давно было подмечено, что полнота и звучность соловьиного пения определяется общим хором птичьих голосов той местности, где гнездится соловей. Отсюда название «курский» соловей, «орловский» и т.д. Соловей был первым из пернатого царства, кого записали на граммпластинку. В фонотеке голосов животных и птиц МГУ им. М.В.Ломоносова хранится экземпляр пластинки фирмы «Поющий Амур» с записью трелей соловья из коллекции птиц известного немецкого владельца этих пернатых К.Рейха. Пластинка поступила в продажу осенью 1910 г. и произвела сенсацию. Известны также долгоиграющие пластинки выдающихся орнитологов и биоакустиков профессора Б.Н.Вепринцева (серия «Голоса птиц в природе») и профессора А.С. Маньчевского «Птицы белых ночей».

Наблюдения за поведением животных в разных, особенно критических ситуациях, показывают, что они часто пользуются своеобразными

эсперанто-сигналами, которые однозначно воспринимаются большинством птиц и зверей, обитающих по соседству. Крики бедствия очень многих птиц и животных похожи по своей структуре, они представляют собой короткие звуки, которые непрерывно следуют друг за другом с небольшими интервалами.

Следует отметить, что крики пернатых более разнообразны по сравнению с криками животных. Пернатые могут информировать о том, что сложилась тревожная обстановка не только своих близких и дальних «родственников», но и остальных обитателей данной местности. Например, всем хорошо известно, что сорока начинает усиленно трещать, когда приближается опасность, и ее сообщение понятно оленям, кабанам и другим лесным жителям.

Многие птицы: попугаи, вороны, скворцы, галки – обладают способностью к «говорению» (имитации человеческой речи). Звукоподражание вообще служит животным (не только птицам, но и млекопитающим) средством приспособления к окружающей среде – расширению коммуникативных возможностей, защите территории, воспитанию потомства, удовлетворению половых, кормовых потребностей и т.д.

Если на минуту представить, что вдруг умолкло птичье многоголосие, то и тогда тишина будет наполнена звуками бегущего ручейка, дождя, морского прибоя, ветра и т.д. Известно, что звуки умиротворенной природы оказывают сильное влияние на психофизическое состояние человека – лечат стресс, успокаивают нервы, улучшают настроение и т.д. Недаром врачи советуют больше слушать «музыку природы», «голос тишины».

Голоса окружающей нас природы практически неизменны, чего нельзя сказать о звуках, рожденных цивилизацией. По мере появления новой техники (например машин, военной техники, сотовых телефонов и т.д.) меняется состав так называемых звуков цивилизации. Поэтому необходимо постоянно пополнять и обновлять в записи именно эту область звуков для дальнейшего их использования в эфирных программах.

1.2. ЗВУКОВАЯ СРЕДА СОВРЕМЕННОГО ЭФИРНОГО ПРОСТРАНСТВА

Вибрация различных материалов, окружающих нас, порождает явление звука. Вибрация струны воздушного столба и духовых инструментов, вибрация голосовых связок человека вызывают музыкальные звуки, имеющие определенную высоту, которая может выражаться с абсолютной точностью.

Музыкальные звуки являются главным средством создания музыкальных художественных образов. Кроме высоты, каждый музыкальный звук обладает определенной громкостью, тембром, длительностью.

Шумовые эффекты (взрывы, шепот листвы, треск костра, скрип двери и т.д.), в отличие от музыкальных, не имеют ясно выраженной высоты. Особую роль шумов играют в шумомузыкальных произведениях композиторов-авангардистов¹.

Итак, звук возникает при вибрации материалов: струны, воздуха, голоса и т.д. При малой скорости вибрации мы можем не услышать никакого звука. Высота звука зависит от размеров объектов, которые его производят. Скорость распространения звука зависит от температуры воздушной среды, что в значительной степени влияет на изменение его высоты.

Звуки обладают богатейшими возможностями воздействия на рациональную и эмоциональную сферы человеческого сознания. Звуковые сообщения способны производить в человеческой психике, подсознании и сознании скрытые внутренние эффекты, которые активизируют сферу воображения. Как отмечал еще теоретик кинематографа Зигфрид Кракауэр, привычное жизненное окружение человека наполнено звуками. Наши глаза не воспринимают ни одного предмета без того, чтобы в этом процессе не участвовало ухо. Наше представление о повседневной действительности создается из непрерывного смещения зрительных и звуковых впечатлений.

Звуковая среда современного эфира чрезвычайно многообразна и неравноценна по качеству. Она складывается из трех основных составляющих: речи, музыки и шумов. Мы воспринимаем окружающий нас мир всеми своими чувствами. Можно говорить, например, о специфическом колорите того или иного города, вообще любой местности — об их запахах, звуковой атмосфере и т.д. Состав этой атмосферы определяется самыми различными факторами, и поэтому она постоянно, хотя и незаметно, меняется. На состав и качество звуковой среды влияют и общественно-политические события. Так, до 90-х годов наш эфир был заполнен преимущественно отечественной продукцией. На телевидении и радио было много образовательных, художественных, музыкальных программ, в которых звучали качественная в техническом и художественном отношении музыка и грамотная речь. После событий 1991 года почти все художественное вещание было сведено до минимума. Не оказалось денег на производство отечественных теле- и радио-

¹ Авангардизм — условное наименование различных композиторских течений XX века, представители которых провозглашали разрыв с традиционными стилями и формами музыкального искусства. К авангардизму относят обычно серийную музыку, конкретную музыку, алеаторику, пуантилизм, сонорику, электронную музыку. Краткий музыкальный словарь. СПб., 1998. С. 4.

программ, зато с Запада и Востока хлынул поток низкопробной продукции в виде многочисленных сериалов, как близнецы похожих друг на друга, с музыкой довольно низкого качества. На улицах наших городов появилось множество машин иностранного производства, издающих новые специфические сигналы. Появление кнопочных, а затем и сотовых телефонов изменило не только наш быт, но и фоноционную (звучащую) среду в целом.

Звуки, окружающие нас в реальной жизни, в трансформированном или реальном виде возвращаются к нам из эфира. И, наоборот, музыка некоторых эфирных программ становится очень популярной у населения.

Говоря о музыке теле- или радиопрограмм как компоненте звука, надо иметь в виду не только произведения, звучащие в чисто музыкальных программах, но и всю без исключения музыку, включенную в контекст передачи. Само собой разумеется, что в идеале она должна воспитывать хороший музыкальный вкус у радиослушателей и телезрителей. Но, к сожалению, это далеко не так. Причин тому много, и они разные.

Первая и, наверное, самая главная – это некачественный отбор музыкального материала для оформления эфирных программ. Если раньше этим занимались музыкальные оформители и редакторы (люди с музыкальным образованием), то теперь эту функцию выполняют чаще всего администраторы, продюсеры, ассистенты режиссеров, которые, как правило, не имеют соответствующего образования, но имеют плохой и неразвитый музыкальный вкус.

Вторая причина заключается в том, что недостаток музыкальной эрудиции таких горе-профессионалов влечет за собой использование одного и того же набора музыкальных фонограмм, которые подчас отличаются низким техническим и художественным уровнем.

Третья причина – многие из тех, кто берет на себя ответственность за подбор музыки для озвучания теле- и радиопрограмм часто (в целях экономии материальных средств) прибегают к услугам самодельных музыкантов, плохо владеющих музыкальной грамотой, но хорошо освоивших современные компьютерные программы и с их помощью создающих низкопробную музыкальную продукцию.

Композитор Игорь Кефалиди, рассуждая о музыке современного эфира, справедливо отмечает: «В звучащей вокруг нас продукции, к сожалению, встречаются порой наивные попытки заменить творческую работу воспроизведением набора готовых клише и шаблонов всевозможных коммерческих музыкальных программ «самоиграек»².

² Интервью с И. Кефалиди / Звукорежиссер, 2002, № 8. С. 76.

Кроме того, анализ текста песен, звучащих сегодня в эфире, иногда откровенно настораживает. В них подчас не только прослеживается тенденция к упрощению художественно-выразительных средств, но и дается далекая от нравственных норм установка, ориентирующая молодежь на вполне определенный тип поведения.

Чтобы исправить положение, необходимо прежде всего законодательно-правовое регулирование процесса подбора и создания музыкального эфира. Этим делом должны заниматься профессиональные музыканты — композиторы, музыкальные редакторы, звукорежиссеры.

Давая оценку звуковой среды современного эфира России, необходимо отметить и обилие ненормативных слов, звучащих повсеместно как в обществе, так и в эфире. Причем замена этих слов бипами не меняет сути дела (все равно понятно, что имеется в виду).

Печать, радио и телевидение оказывают большое влияние на культуру речи населения и становятся основным фактором формирования и распространения норм литературного языка, что накладывает особую ответственность на всех создателей эфирных программ.

Признаками нормы литературного языка являются:

- относительная устойчивость;
- распространенность;
- общеупотребительность;
- предпочтительность и обязательность;
- соответствие обычаям и возможностям системы языка;
- отражение тенденций развития языка.

Эфирные программы, кроме всего прочего, часто грешат нарушением логических связей речевого повествования, перегруженностью текстом в ущерб другим компонентам звука. В телерадиовещании нередко можно слышать чуждые русскому менталитету интонации.

Звуковая среда эфира оказывает большое влияние на психику каждого человека, а также на общество в целом. Справедливо мнение некоторых исследователей, что именно телевидение и радио определяют социальное самочувствие населения, именно они формируют ценности и эталоны, создают и развенчивают кумиров. Эмоциональное состояние, которое вызывает у аудитории какая-то программа, зависит от того, в какой степени каждый телезритель или радиослушатель идентифицирует себя с персонажем. Уже доказано, что проявления агрессии и насилия в российском обществе напрямую связаны с восприятием программ современного телерадиовещания. Известны многочисленные факты их влияния на рост агрессии у детей и молодежи.

В последнее время появились исследования, посвященные проблеме влияния СМИ на психологическое, а вместе с тем и физическое состояние человека.

Сам процесс восприятия эфирных программ определяется как многоступенчатый, включающий путь от эмоции — через постижение смысла, — приводящий к сложным представлениям и завершающийся нравственной оценкой. При этом результат восприятия может отличаться от цели, которая была первоначально поставлена создателями программы.

СМИ оказывают огромное влияние на формирование духовной атмосферы российского общества, поэтому одной из важнейших задач является создание у людей чувства душевного равновесия, ощущения точки опоры в сложной повседневной жизни. Значение звука в теле- и радиоэфире в этой связи трудно переоценить. Звуковой ряд программы включает в себя образную и звуковую составляющую.

Для того чтобы создать звуковой образ эфирной программы, недостаточно прямой звукозаписи, так как микрофоны обычно улавливают все звуки, находящиеся в окружающей обстановке, не разделяя их. Звук для телеэфира — явление особенное. Звукорежиссер должен создать звуковую палитру, напоминающую мир звуков, который сложился в сознании человека. Для этого в звукозаписи прибегают к сложной работе — раздельной записи ее составляющих и последующему их сведению. При сведении подбираются оптимальные соотношения отдельных составляющих, и таким образом создается звуковой образ.

Существенное место в объеме информации, поступающей с экрана или на радио, занимает знаковая составляющая звукового ряда. Однако следует отметить, что любой словесный ряд (диалог, монолог и т.д.) публика воспринимает не в чистой знаковой форме, а в монтаже, в сопоставлении интонации и слова. Интонация выступает здесь как образный элемент речи.

В этой связи, говоря о звуке в эфирных программах, можно определить ряд его особенностей, влияющих на образное восприятие, в том числе и на психологию восприятия звука в целом.

1. Неожиданный обрыв звука вызывает у публики мысль, что что-то сломалось, испортилось. Поэтому исчезновение звука может быть использовано только в исключительных случаях как особый художественный прием, который чаще всего выражает необычное субъективное состояние героя.

2. В эфирных программах должна находить адекватное отражение естественная слуховая избирательность человека. Для этого необходимо грамотно использовать звуковую перспективу – главный шум должен быть на переднем плане, а второстепенные – на дальнем.
3. Слабые, тихие звуки, возникающие в природе, для теле- и радиопрограмм следует записывать достаточно громко, чтобы аудитория не напрягала слух для их распознавания или понимания. С нормальным уровнем звучания записываются другие слабые звуки (писк комара, шелест бумаги на столе, шорох листья деревьев и т.д.), если они не служат фоном к основному звуку.

Следует отметить, что дискомфортные ощущения вызывают порой не сами звуки, а неровный динамический диапазон. «Врывающаяся» реклама в контексте эфирных программ является сильным раздражающим фактором для публики. Причина кроется в том, что обработка звукового сигнала при записи рекламы на базе многочисленных рекламных фирм отличается от общепринятых норм на телевидении.

Продолжая разговор о влиянии звука на человека, следует сказать о том, что он воздействует на эмоции и чувства. Известно, что эмоции и чувства сопровождаются изменением ритма дыхания, частоты пульса, кровяного давления, расширением зрачков, побледнением или покраснением кожного покрова человека. Для каждого эмоционального переживания характерны определенные изменения во внутренних органах человека. Это позволяет легко определять чувство или эмоциональное состояние, испытываемое людьми в данный момент.

Как мы уже говорили, показ на экране кровавых сцен, насилия, порнографии формирует (на уровне подкорки головного мозга) отрицательные эмоции, а через них влияет на создание тревожного настроения телезрителей. Резкие звуки: крики, вопли, напряженная музыка – создают такое же настроение. И, наоборот, радостные возгласы, смех, светлая жизнерадостная музыка способствуют созданию хорошего настроения. Таким образом, при помощи звука можно «регулировать» психику любого человека. Именно поэтому задача звукорежиссера современного ТВ и РВ наряду с воспитанием хорошего художественного вкуса аудитории – всеми доступными средствами формировать положительные эмоции у телезрителей и радиослушателей, создавая благоприятную звуковую среду современного эфира. Безусловно, совсем обойтись без отрицательных эмоций нельзя, но важно не преувеличивать их значение.

1.3. ЭТАПЫ РАЗВИТИЯ ТЕХНОЛОГИИ ЗВУКОЗАПИСИ. СТАНОВЛЕНИЕ ПРОФЕССИИ «ЗВУКОРЕЖИССЕР»

Становление профессии звукорежиссера в России произошло в 30-е годы прошлого столетия. Решающую роль в этом процессе играл кинематограф. Группы ученых в Москве и Санкт-Петербурге почти одновременно создали первые в России приборы записи звука на кинолентку оптическим способом.

Как считают исследователи, первой звуковой картиной была концертная программа (1930), демонстрирующая возможность воспроизводить звук музыкальных инструментов, показанных на экране. Запись и воспроизведение звука на первых звукозаписывающих аппаратах производились электромеханическим способом на использованную кинолентку (первый аппарат назывался «шоринофон» по фамилии его изобретателя А.Ф.Шорина). Шоринофон осуществлял многодорожечную механическую поперечную запись, которая воспроизводилась на том же аппарате. Роль записывающего и воспроизводящего элемента в шоринофоне выполняла специальная головка, в которую для нарезания канавки вставлялся резец, а для воспроизведения — корундовая игла.

Большую роль в становлении профессии звукорежиссера сыграло создание и развитие радиовещания. Основными носителями звукозаписи в 30-е-40-е годы прошлого века были большие восковые или тонфолевые диски. На этих дисках электромеханическим способом нарезались звуковые дорожки, с которых на этом же аппарате и воспроизводилась запись.

Хотя в техническом отношении звукозапись в 30–50-е годы из-за несовершенства аппаратуры оставляла желать лучшего, уже появились мастера звукорежиссуры, имена которых были широко известны в своей среде — Д. Гаклин, А. Гроссман, С. Пазухин и др. Благодаря их усилиям постепенно, шаг за шагом, отрабатывалась технология звукозаписи классической музыки как в «живых» концертах, так и в студийных помещениях. Они добивались высокого художественного качества записи программы.

Первые передачи оптико-механического телевидения — предшественника телевидения с электронно-лучевой трубкой — состоялись в 1931 г. в Москве и в 1932 г. в Ленинграде. В 1938-1939 гг. в этих городах открывались телецентры, которые были оснащены передовым по тем временам звуковым студийным оборудованием на электронных лампах.

Широкое развитие в России сети радиовещания и телевидения началось в 50-х годах прошлого века. В 1980 г. уже насчитывалось около 120 телецентров и около 180 радиодомов в различных городах нашей страны.

Еще в 1950-1960-е годы произошло техническое переоснащение студий звукозаписи. Появились первые ламповые магнитофоны, микшерные пульта, расширился круг магнитофонов, совершенствовались технические параметры усилителей и др. С 1960-х годов началось активное ширококомасштабное распространение стереофонического радиовещания.

В конце 1960-х годов начался второй период переоснащения звуковых студий новым оборудованием: сначала на транзисторах, а со второй половины 1970-х годов – на интегральных микросхемах с устройством обработки звукового сигнала (ревербераторами, компрессорами, системами шумоподавления и т.д.). На киностудиях «Мосфильм» и «Ленфильм» в это время осваивалась магнитная запись. Стали появляться и широко распространяться стереофонические и многодорожечные магнитофоны, стереомикрофоны, новые более современные и совершенные микшерные пульта.

Все эти процессы естественным образом повлекли за собой существенные изменения в технологии работы звукорежиссеров. С развитием новой технической базы появилась возможность монтажа звука, перезаписи, последовательного наложения. Многодорожечная запись звука с последующим сведением всех звуковых компонентов позволяла обрабатывать фонограммы.

Например, применение искусственной реверберации значительно обогатило звучание отечественных источников, а использование компрессоров сделало звучание фонограмм более насыщенным и плотным.

В этот период сформировалось новое поколение отечественных звукорежиссеров, создавших и ныне создающих высококачественные и высокохудожественные звукозаписи – И. Вепринцев, В. Бабушкин, С. Шугаль, В. Динов, М. Вендров, Я. Харон, П. Кондрашин, В. Виноградов и др. Им часто приходилось восполнять недостаток технических средств своей изобретательностью.

Третий период развития звукозаписи в нашей стране начался в 1980-е годы и продолжается по сей день. С появлением новых цифровых и компьютерных технологий изменился процесс обработки звука, активно стали внедряться системы пространственной звукозаписи. Все это вызвало ширококомасштабный процесс нового переоснащения звуковых студий.

В настоящее время ведущие студии звукозаписи перешли или переходят на использование разнообразного цифрового оборудования. С 1990-х годов на студиях Москвы, Санкт-Петербурга и других городов применяются компьютерные монтажные станции.

Переход на цифровые технологии благодаря нелинейному монтажу звука, большому числу спецэффектов, пространственному кодированию открывает новые возможности, позволяя формировать разнообразное акустическое пространство, вводить в музыкальную ткань новые тембры, применять новые приемы³.

Интенсивный и необратимый процесс развития звуковой техники приведет в будущем к еще более высокому уровню отечественной звукорежиссуры кино, телевидения и радио. А это в свою очередь откроет перед специалистами новые дополнительные возможности для записи, обработки и монтажа звука, позволит реализовать смелые творческие замыслы при создании звуковых партитур на виртуальном уровне.

Итак, на звукорежиссуру современного телевидения и радио большое влияние оказывает активное внедрение цифровых технологий. Но оно имеет как позитивные, так и негативные стороны, что, безусловно, сказывается и на состоянии звуковой среды эфира.

К позитивным можно отнести тот факт, что цифровые технологии открыли новые возможности работы со звуком в эфире.

1. С помощью компьютерных аудиoproграмм, к примеру, таких как Saund Forge Cubase, Vegas и др. всемирно известных программных пакетов для профессиональной записи и реставрации класса Digidesign, Sonic Solution, Sadia, можно производить более качественную обработку, а также монтаж музыкальных и речевых фонограмм. Причем сам процесс значительно ускоряется.
2. Использование для озвучания новых звуковых носителей (лазерных компакт-дисков и мини- дисков) дает возможность воспринимать более качественную по звучанию музыку, что очень важно для воспитания хорошего музыкального вкуса у широкой аудитории, который, подчеркнем еще раз, формируется не только чисто музыкальными программами, но и всей музыкой, включенной в контекст теле- и радиопроизведений разных жанров.
3. Цифровая техника позволяет производить более разнообразную техническую трансформацию звукового материала, что значительно расширяет рамки звукорежиссуры.

Несмотря на эти положительные стороны, не следует забывать о том, что внедрение цифровых технологий в телерадиовещательный процесс

³ Термин «виртуальная реальность» был введен в обиход в 1984 году Дж. Ланье, специалистом в области компьютерных технологий. По мнению Ланье, виртуальная реальность — это некий иллюзорный мир, в который погружается и с которым взаимодействует человек.

несет в себе и некоторую опасность, если учесть, что влияние звука на психику телезрителей и радиослушателей очень велико.

Нельзя не согласиться со справедливыми опасениями В.Абрамова, С.Рихтера и О.Попова, высказанными в статье «Телерадиовещание: ущерб физическому и психическому здоровью»: «... введение слушателя в состояние повышенной внушаемости достигается ритмическими изменениями стереобазы с частотой около 3Гц, или модуляцией шумов. Возможность такой обработки предусмотрена в большинстве редакторов»⁴. И далее: «Влияние звуковых ритмов на эмоции человека в значительной степени связано с их синхронизацией с биоритмом мозга. Это позволяет при помощи соответствующих ритмических частот изменять эмоциональный настрой человека, погружать его в состояние стресса, гипноза».

Можно себе представить, какие возможности влияния на психику человека открывает работа со звуком в цифре и какая вместе с тем ответственность ложится на плечи звукорежиссеров!

Процесс перевода телерадиовещательной продукции в цифровой формат остановить нельзя, да это и не нужно. Но относиться к этому процессу необходимо со всей ответственностью и осторожностью, чтобы новые технологии приносили телезрителям и радиослушателям не вред, а пользу.

Сегодня компьютерные технологии успешно применяются практически на всех этапах формирования звукооряда эфирного произведения: при речевом и шумовом озвучивании, сочинении и записи музыки, монтаже и обработке фонограмм, сведении всех компонентов звуковой партитуры. Все это значительно расширило круг выразительных средств телерадиопроизведений.

По верному замечанию Н.И. Дворко, «цифровые многофункциональные звуковые комплексы, обладающие множеством возможностей как по монтажу, так и по обработке звуковых сигналов, необыкновенно расширили художественные границы формирования звуковой структуры аудиовизуальных программ»⁵.

В наши дни технический прогресс развивается стремительными темпами. Специалисты считают, что если в последующие годы такие темпы сохранятся, то придется столкнуться с еще одной проблемой: рост мощности и быстродействия компьютеров может привести к тому, что наступит момент, когда даже высочайшие профессионалы будут не в состоянии охватить звуковую информацию на огромном количестве каналов.

⁴ Абрамов В., Рихтер С., Попов О. Телерадиовещание: ущерб физическому и психическому здоровью. М., Broadcasting № 8, 2001-2002 г. С.62-66.

⁵ Дворко Н.И. Профессия – режиссер мультимедиа. СПб., 2003. С.23.

Все это коренным образом изменит как природу звука, так и возможности звукорежиссеров. Они будут озабочены не тем, как выполнить отдельные операции, а тем, как вместить всю эту мощь в такую среду, которую обыкновенный человек должен освоить. Так, например, если современный микшерный пульта может иметь до 2000, а то и больше точек управления, то просто невозможно себе представить работу на цифровом пульте с двумя миллионами различных кнопок, ручек, фейдеров.

Как отмечают исследователи, перед техническими специалистами неизбежно встанет задача создания интеллектуального компьютерного ассистента звукорежиссера⁶, который должен будет выполнять функции управления громкостью, балансом и др. Возникает также необходимость создания компьютерных программ, которые смогут распознавать те или иные музыкальные формы, звучание различных инструментов и т.д. Таким образом значительная часть работы по микшированию звука все больше будет перекладываться на плечи компьютеров, оставляя творцам их главную работу — создание полноценного, убедительного, гармоничного звукозрительного образа.

1.4. КЛАССИФИКАЦИЯ ОСНОВНЫХ НАПРАВЛЕНИЙ В СОВРЕМЕННОЙ ЗВУКОРЕЖИССУРЕ

Чтобы определить, какова роль звукорежиссуры в формировании звуковой среды эфира, необходимо охарактеризовать ее основные составляющие. В настоящее время сложилось шесть направлений (или видов) звукорежиссуры:

1. музыкальная или концертная звукорежиссура;
2. архивная или реставрационная звукорежиссура;
3. саунд-дизайн;
4. театральная звукорежиссура;
5. звукорежиссура кинематографа;
6. звукорежиссура ТВ и РВ.

Каждое из них имеет свои характерные черты и особенности. Общее требование ко всем специалистам, занимающимся звукорежиссурой любого вида, — наличие развитого слуха, хорошего музыкального вкуса, владение всем арсеналом современных технических средств (как аналоговых, так и цифровых).

Звукорежиссура, как утверждают многие специалисты, — это искусство, и им должны заниматься не дилетанты «от музыки», а высокопрофессиональные люди, обладающие необходимыми знаниями и навыками.

⁶ Алдошина И.А. Взгляд в будущее аудио. // Звукорежиссер № 1, 2001. С. 20-34.

В задачу данной работы не входит описание секретов перечисленных видов звукорежиссуры — об этом можно узнать из специальной литературы. Отметим только их главные специфические черты.

МУЗЫКАЛЬНАЯ ИЛИ КОНЦЕРТНАЯ ЗВУКОРЕЖИССУРА

Этот вид звукорежиссуры занимается записью фонограмм концертов солистов, ансамблей, оркестров в закрытых залах и на открытых площадках, а также студиях звукозаписи. Следует отметить, что для концертного звукорежиссера очень важен период предварительной подготовки. Он должен познакомиться с исполнителями, почувствовать их настроение. Не менее важно заранее определить звучание различных зон зала. Известно, что каждый концертный зал имеет свою акустику⁷.

Концертному звукорежиссеру необходимо чувствовать микшируемую музыку на шаг вперед. Для этого нужно обязательно изучить структуру песен группы, особенно если приходится работать с коллективом долгое время.

Во время концерта звукорежиссер ни в коем случае не должен отвлекаться. О том, насколько профессионально он работает в зале, можно судить по реакции публики.

Кроме чисто технических задач, концертный звукорежиссер решает и творческие: следит за темпом, фразировкой, ансамблевым соотношением в звучании групп и отдельных инструментов при записи музыкальных фонограмм. Исполнители совместно со звукорежиссером предварительно обсуждают качество музыкального исполнения, соотношение инструментов по строю, стилю исполнения, интонации и характеру звучания. Особое внимание уделяется синхронизации исполнения, ансамблю, единству штриха и т.д. Звукозапись должна отображать уровень исполнительского мастерства артиста, она является звучащим документом эпохи. Звукорежиссер — непосредственный участник творческой работы музыканта и поэтому должен проникнуть в исполнительский замысел записываемого произведения, понять сильные и слабые исполнительские стороны того или иного артиста.

Известный звукорежиссер И. Вепринцев справедливо отмечает: «Передача стиля музыкального произведения в соответствующей ему акустической обстановке — серьезная эстетическая задача, требующая от звукорежиссера не только мастерского владения техникой, но и музы-

⁷ Акустика — раздел физики, изучающий звуковые явления. Музыкальная акустика изучает природу музыкального звучания, а также музыкальные системы и строи. Под акустикой подразумевают также характер и качество слышимости в каком-либо помещении. Краткий музыкальный словарь. М., 1998. С. 10-11.

кального вкуса, умения воссоздать атмосферу живого концертного звучания, характерного именно для этого сочинения»⁸.

Хотя техническая и творческая задачи — это совершенно различные стороны информационно-коммуникативной деятельности (к ней относятся и звукозапись), следует рассматривать эти сферы как отрасли единой культуры.

АРХИВНАЯ (РЕСТАВРАЦИОННАЯ) ЗВУКОРЕЖИССУРА

Быстрое развитие техники остро поставило вопрос о необходимости обработки архивных записей для воспроизведения на современной аппаратуре. Началом современного этапа архивирования звукозаписей условно можно считать 1983 год. Тогда на Объединенном техническом симпозиуме в Стокгольме инженеры сделали сообщение о вызывающей тревогу ситуации с двухдюймовыми лентами, о техническом состоянии лент и угрозе нехватки видеомагнитофонов для этого формата в будущем.

В телецентрах и радиодомах постепенно, в течение ряда лет, скопилось большое количество прошедших в эфир кино-, видео- и аудиоматериалов на киноленте и на магнитных лентах, имеющих большую историческую и художественную ценность. Их необходимо было во что бы то ни стало сохранить.

Следует отметить, что попытки реставрации архивных фономатериалов предпринимались давно, но, к сожалению, разработкой и производством специального оборудования для этого никто всерьез не занимался. Все ограничивалось эквалайзерами и динамическими процессорами. До 1920-х годов единственным способом записи звука являлась механическая грамзапись. Технология была предельно простой и стабильной — для тиражирования материал первоначально записывался на воск.

Электрический способ грамзаписи стал широко применяться только в конце 1930-х годов. Позже появилась запись оптическим способом на киноленту. Параллельно шли опыты над созданием аппаратуры для магнитной звукозаписи (в результате появились проволочные магнитофоны).

Пока не был найден эффект подмагничивания, магнитная запись по своим характеристикам не превосходила все существующие до ее изобретения средства звукозаписи. С открытием эффекта подмагничивания (примерно с середины 1940-х годов) магнитная лента практически полностью вытеснила на радио тон-фильмы и грампластинки. Но, к сожалению,

⁸ Вепринцев И.П. Принципы современной звукоорежиссуры. Рождение звукового образа. М., 1985. С. 123.

она со временем осыпается, коробится. Кроме того, воспроизведение на некачественной или неисправной аппаратуре часто ведет к растягиванию самой ленты, т.е. к ее деформации.

Вопрос о реставрации архивных записей очень остро встал уже в 1960-е годы. В настоящее время в центре внимания находятся проблемы перевода (перезаписи) аудиоматериалов на новые носители. Это позволит спасти архивы от разрушения. Кроме того, необходимо осуществить предварительную реставрацию магнитных фонограмм преимущественно цифровым методом. Одно из основных и существенных преимуществ цифры перед аналогом заключается в том, что в цифровой области звукозапись может быть скопирована столько раз, сколько потребуется, практически без какой-либо потери качества, в то время как при аналоговой перезаписи каждая копия в качественном отношении получается гораздо хуже оригинала.

Главная задача творчески работающего реставратора заключается вовсе не в том, чтобы подавить все шумы и помехи, а в том, чтобы скомпенсировать технические недостатки и следы времени, а также облегчить восприятие архивной звукозаписи слушателями. Именно поэтому на звукорежиссерах-реставраторах лежит огромная ответственность за то, как слушатели будут воспринимать музыкальную культуру прошлого.

САУНД-ДИЗАЙН (ЗВУКОВОЕ ОФОРМЛЕНИЕ)

В ноябре 2002 года в Москве проходила Третья Евразийская конференция «Облик телеканала. Брендинг, промоушен, дизайн», в рамках которой обсуждались некоторые проблемы нового направления в звукорежиссуре – саунд-дизайна. Принцип «Никакого дизайна без звука» стал аксиомой. Все компоненты звука: музыка, речь, шумы – важная и неотъемлемая часть облика каждой программы и теле- и радиоканала в целом.

Сейчас на телевидении нет ни одного жанра, который мог бы обойтись без саунд-дизайна. Специалист, занимающийся звуковым оформлением рекламных, анонсных промоушен роликов, всевозможных заставок и отбивок, называется саунд-дизайнером. Пока специальность профессионального саунд-дизайнера можно получить лишь на Западе, где это направление возникло значительно раньше, чем у нас.

Основная задача такого специалиста – создать при помощи звука лицо канала или телепрограммы. Естественно, что при этом используются всевозможные приемы работы с компьютерными звуковыми картами и программами, а заниматься этим должны только профессиональные му-

зыканы. Саунд-дизайнер должен привлечь звуком внимание телезрителей и удержать его как можно дольше.

ТЕАТРАЛЬНАЯ ЗВУКОРЕЖИССУРА

Это одно из самых ранних направлений в звукорежиссуре. Обычно театральная звукорежиссурой занимаются люди, постоянно работающие в том или ином театре, хорошо знающие акустику зала своего театра. Они ведут театральное представление, вовремя воспроизводят нужные по сценарию музыку и шумы, изредка записывают оригинальные музыкальные фонограммы с поющими актерами театра.

Звукорежиссер театра вместе с режиссером-постановщиком заранее составляет звуковую партитуру представления, подбирает необходимые компоненты звука: музыку и шумы. Часто определенная часть необходимой музыки пишется специально приглашенным для этой цели композитором.

ЗВУКОРЕЖИССУРА КИНЕМАТОГРАФА

Учитывая то, что подготовительный период создания кинематографического произведения значительно дольше, чем, например, на телевидении и радио, создается возможность более тщательной работы как по подбору музыки и шумов, так и для работы композитора. Чаще всего для создания звуковой партитуры того или иного фильма приглашается композитор. Оригинальная музыка способна более точно расставить все звуковые акценты под изображение.

ЗВУКОРЕЖИССУРА ТЕЛЕВИДЕНИЯ И РАДИО

Этот вид звукорежиссуры включает в себя практически все виды работы со звуком. Звукорежиссеру ТВ и РВ приходится производить запись концертов как в открытых, так и в закрытых помещениях с разной акустической характеристикой: «подчищать» некачественную или слишком зашумленную фонограмму, создавать (чаще методом компиляции) различные заставки, озвучивать рекламные и анонсные ролики и т.д. Кроме всего прочего, при отсутствии в штате музыкального редактора звукорежиссеру телевидения и радио приходится самому выполнять работу по подбору всего музыкально-шумового материала фильма, программы, сериала, радиопостановки.

Таким образом, можно сказать, что специалисты по звукорежиссуре телевидения и радио — это настоящие «многостаночники», хотя их глав-

ная задача — линейный и нелинейный монтаж музыкально-шумовых и речевых фонограмм.

1.5. ПРОФЕССИЯ «ЗВУКОРЕЖИССЕР»

По-английски звукорежиссер — audio producer, по-немецки — tonmeister, в американском обиходе — engineer producer. Какое бы название ни выбрать, сама по себе звукорежиссура не просто ремесло — это искусство, потому что современный звукорежиссер, используя технические средства, должен решать творческие задачи.

В последнее время профессия «звукорежиссер» становится все более популярной, о чем свидетельствуют большие конкурсы в престижные вузы, готовящие специалистов по этому направлению: Санкт-Петербургский университет профсоюзов, Российская академия музыки им. Гнесиных и др. В последнее время открылись отделения звукорежиссуры в знаменитом ГИТИСЕ, в Академии хорового искусства им. В.Попова. Огромную роль в популяризации работы со звуком играют, конечно, компьютеры и мультимедиа, которые сейчас есть практически у каждого молодого человека.

Немало внимания уделяет звукорежиссуре и пресса. Несмотря на большие трудности, несколько лет назад удалось наладить выпуск первого профессионального журнала «Звукорежиссер». В нем печатаются интересные и нужные для практической работы рубрики: «Путь в мир звука или как стать звукорежиссером?», «История отечественной звукозаписи», «Архивирование и реставрация фонограмм», «Стили популярной музыки», «Психоакустика», «Музыкальные инструменты перед микрофоном» и т.д. Авторы статей — ведущие теоретики и практики отечественной звукорежиссуры — И.А.Алдошина, Б.Я.Меерзон, П.К.Кондрашин и др. К сожалению, деятельность этого журнала все время находится под угрозой закрытия.

В Москве и Санкт-Петербурге стали регулярно проводиться выставки звукорежиссерского оборудования. В Интернете появился специальный сайт Prosound. Устраиваются фестивали-конкурсы им. В.Бабушкина, на которых представляют свои творческие работы студенты-звукорежиссеры. Отечественные звукорежиссеры имеют возможность либо лично побывать на выставке Musicmesse в разных городах Европы, принять участие в Конвенции AES, либо получить о них информацию в Интернете или обзорных статьях журнала «Звукорежиссер».

В перспективе хотелось бы видеть специальные журналы для различных групп музыкантов (басистов, клавишников, гитаристов), а также от-

дельно по каждому виду звукорежиссуры с тем, чтобы была возможность на страницах этих изданий обсуждать насущные профессиональные вопросы.

К сожалению, пока мы не можем похвастаться наличием больших теоретических научных исследований в области работы со звуком. В этом вопросе пока приходится опираться на зарубежный опыт, а также на опыт некоторых отечественных звукорежиссеров, которые пытались теоретически обобщить свою практическую деятельность (Г.Клотынь, М.Вендров, Я.Харон). Отдельных исследований в области особенностей звукорежиссуры киномузыки и телеэкрана (О.Астафьева, Т.Егорова, И. Хангельдиева и др.) явно недостаточно. Что же касается звукорежиссуры радио, то это вообще пока белое пятно в научных изысканиях.

Между тем действительность такова, что с каждым годом сумма знаний о звукорежиссуре увеличивается, а аппаратура усложняется. Одновременно меняются и многие технологические процессы, что требует обобщения накопленного опыта и прогнозирования будущего развития профессии «звукорежиссер». Возможно, что даже появится такая наука, как «звукорежиссуроведение».

Основная задача каждого профессионального звукорежиссера – создать хороший звук. Это означает прежде всего звук чистый, максимально отражающий реальный звук инструмента, голоса без посторонних шумов: клацанья клапанов, скрипа педалей, шороха перелистываемых страниц и т. д. Очень важна прозрачность оркестровой фактуры и различных деталей, хорошо сбалансированный частотный и динамический баланс. Все это входит в понятие звуковое сообщение.

Качественную работу со звуком можно осуществить только при наличии у звукорежиссера развитого или иначе «поставленного» слуха. Следует также согласиться с тем мнением, что в работе звукорежиссера нет и не может быть мелочей – все важно: расстановка микрофонов, взаимодействие с исполнителями, обработка фонограмм, умелый подбор музыки и шумов для программ ТВ и РВ, где, кроме всего прочего, необходимо умение расположить звуковой материал так, чтобы он был органичен в программе и опирался на существующие законы психологии восприятия звука.

В телерадиовещании очень важен сам технологический процесс работы со звуком. Его традиционная схема сводится к следующему:

- обеспечение чистой первичной записи звука на съемочной площадке (на телевидении) или в студии (на радио);

- грамотный монтаж черновой звуковой фонограммы;
- создание речевого и шумового озвучания;
- монтаж речи и шумов;
- монтаж фонотечных шумов и музыки;
- перезапись (сведение всех компонентов звука на одну дорожку, а на телевидении еще и изображения).

Как правило, хороший звук получается у тех звукорежиссеров, которые стараются познакомиться с объектом своей работы как можно ближе, постоянно совершенствуют свое мастерство, изучая полезный опыт профессионалов. Все это, безусловно, поможет начинающим звукорежиссерам освоить работу со звуковым образом⁹.

Необходимо учесть и то, что в настоящее время звукорежиссерам приходится вплотную сталкиваться еще и с активным развитием качественного вида звука, получившего название Surround Sound (обволакивающий, объемный звук), который потребует от них дополнительных профессиональных знаний в этой области.

В наше время, в условиях активной интеграции телерадиовещательных профессий, при записи оригинальных музыкальных фонограмм звукорежиссерам все чаще приходится браться за продюсирование, т.е. принимать на себя ответственность за то, какие исполнители будут завтра представлены публике, какую музыку услышим мы из своих радиоприемников, телевизоров. Поэтому необходимо, чтобы они руководствовались не только коммерческими соображениями, как это часто бывает на практике, или вкусами самой невзыскательной публики, а более высокими материями, такими, как хороший художественный вкус.

В связи с этим остро встает вопрос о качестве профессиональной подготовки звукорежиссеров. К сожалению, на современном ТВ и РВ еще крайне мало специалистов, получивших качественное звукорежиссерское образование: обычно это люди, имеющие только техническое, чего явно недостаточно для успешного выполнения звукорежиссерских обязанностей.

В этом отношении нам, видимо, надо равняться на передовой зарубежный опыт. Западные звукорежиссеры имеют очень хорошую специальную профессиональную подготовку как техническую, так и музыкальную, и прежде чем начинать работать самостоятельно, основательно стажируются

⁹ Звуковой образ – это совокупность звуковых элементов (речи, музыки, шумов), создающих у слушателя посредством ассоциаций представление (в обобщенном виде) о материальном объекте, жизненном событии, характере человека. Радиожурналистика. М., 2000. С.140.

ются, проходят все этапы производства на современной технической базе. Опыт передовых звукорежиссеров систематизируется и изучается в специальных учебных заведениях.

На сегодняшний день приходится констатировать, что наша молодежь пренебрегает звукорежиссерской терминологией (специалисты старшего поколения не позволяли себе такой вольности). Можно даже (как в известном фильме «Джентльмены удачи») составить своеобразный словарь наиболее ходовых выражений в среде молодых звукорежиссеров с переводом на нормальную терминологию:

- *Шапка* – звуковая заставка к программе.
- *Прокладка, подложка* – фоновая музыка.
- *Перебивка* – звуковая отбивка.
- *Фанера* – музыкальная, шумовая или речевая фонограмма и т.д.

А ведь это показатель общей профессиональной культуры!

Так что же такое «хороший звукорежиссер» сегодня. Если опираться на квалификационный тест, предложенный фирмой Newman, то это специалист:

- обладающий прочными знаниями в области звукорежиссуры;
- имеющий «поставленный» слух;
- демонстрирующий культурный кругозор, располагающий различными сведениями из смежных областей знаний.

Развитие цифровой и многодорожечной записи дает звукорежиссерам возможность коррекции, модификации и монтажа исполнения (что, кстати, и вызывает к жизни огромный звукорежиссерский творческий потенциал как в жанре классической, так и популярной музыки). Однако для этого требуются глубокие музыкальные знания и безукоризненный вкус. Только в этом случае будут достигнуты высокое художественное качество и коммерческая ценность записи.

Необходимо также уметь организовать процесс работы над созданием звуковой партитуры, т.е. иметь представление об основных этапах работы над звуковым решением телерадиопрограмм различных жанров, принимая во внимание тот факт, что каждый из них имеет специфические особенности звукового решения. Кроме того, звукорежиссеру телевидения и радио необходимо иметь представление об основных функциях музыки, о влиянии музыкальных форм на композицию теле- или радиопрограммы, о драматургии музыкального ряда в них, об основных моментах слухового дискомфорта и способах его устранения и многое другое. Все это необходимо и для создания звукозрительного (аудиовизуального) образа телепроизведения.

Современный аудиовизуальный образ телепроизведения состоит из четырех основных компонентов: изображения, музыки, шумов и речи. Константной величиной в этом образе является изображение. Звуковой образ может быть представлен либо каким-то одним из его компонентов в отдельности, либо в различных сочетаниях несколькими компонентами, либо всеми одновременно. История экранных искусств подтверждает этот вывод. Так, например, в период немого кино существовало в основном изображение. С появлением звука изображение обогатилось музыкой. И лишь затем стали добавлять речь и шумы.

С середины 1970-х годов наблюдается процесс объединения всех компонентов аудиовизуального образа, поиск разнообразных приемов их сочетания:

- изображение + музыка;
- изображение + музыка + речь;
- изображение + речь;
- изображение + речь + шумы;
- изображение + шумы;
- изображение + музыка + речь + шумы.

Выделяют, по крайней мере, пять видов соотношения между звуком и изображением:

- изображение подчинено звуковому решению;
- звук подчинен изобразительному решению;
- звук усиливается изображением;
- изображение порождает новый звуковой образ;
- звук разрушает изображение.

В телевизионном искусстве, так же, как и в кино, сейчас нередко встречаются искажения музыки, шумов и речи, что объясняется активными творческими поисками в создании звукозрительного образа.

М.Ямпольский отмечает, что в XX веке происходит интенсивное открытие звучащего мира во всей его полноте. Шумовое, тембровое богатство звуковой фонограммы возводится в критерий художественного совершенства фильма.

Необычайно важно освоить приемы сочетания музыки с шумами, дикторским текстом, чтобы избежать перегрузки слушательского восприятия, поэтому одной из главных задач современного звукорежиссера телевидения и радио является умение грамотно составлять **звуковую партитуру**¹⁰.

¹⁰ Звуковая партитура теле- или радиопроизведения – это гармоничное сочетание всех компонентов звука (речи, музыки, шумов) с учетом законов психологии восприятия аудитории.

В следующих главах данной книги будет предпринята попытка анализа характерных особенностей каждого из компонентов звука, а также специфических особенностей работы со звуком на ТВ и РВ.

ГЛАВА 2

РЕЖИССУРА ЗВУЧАЩЕЙ
РЕЧИ НА ТЕЛЕВИДЕНИИ
И РАДИО**2.1. ТЕЛЕ- И РАДИОПРОГРАММЫ КАК СРЕДСТВО КОММУНИКАЦИИ**

Известно, что речь человека образуется при тесном контакте двух систем: голосовых связок и голосового тракта, куда входят полости глотки, гортани, рта и носа. При колебании голосовых связок проходящий между ними поток воздуха тоже приходит в движение, образуя звук. Такой звук не что иное, как последовательность толчков воздуха или коротких импульсов, имеющих определенное число колебаний в секунду. Каждый такой импульс вызывает колебание воздуха, находящегося в полости глотки, гортани, носа. При помощи различных положений языка, челюсти, губ, щек можно создавать различные звуки, образуя при этом определенные резонансные частоты. Так возникает акустический (звуковой) сигнал.

Форма и состав спектра акустического сигнала непрерывно изменяются. Спектры делятся на высоко- и низкочастотные, дискретные, континуальные, сплошные и прерывистые¹¹.

Каждый источник звука имеет спектры, отличающиеся индивидуальными особенностями, что и определяет характерную окраску звучания – тембр (меццо-сопрано, сопрано, тенор, бас и т.д.). Для высокого голоса характерны высокочастотные составляющие спектра, для низкого, соответственно, низкочастотные.

¹¹ Подробнее об этом см. Потапова Р.К. Речь, коммуникация, информация, кибернетика. М., 2001.

Исходя из вышеизложенного, можно сказать, что акустическая сигнализация основана на постоянном взаимодействии трех систем: дыхательной, голосообразующей и резонансной, что является основой в разрабатываемых методиках подготовки дикторов и ведущих современного ТВ и РВ.

При помощи голоса в эфир подается эстетическая информация, которая сама по себе не является решающей для правильного восприятия сообщения. Особую роль играет семантическая информация, которая и является определяющей для понимания смысла высказывания.

Современные лингвисты различают такие понятия, как «речь» и «язык».

Речь представляет собой процесс производства и приема сложного акустического сигнала, посредством которого мысль одного индивида (адресанта) может быть передана и понята другим (адресатом). Речь человека, прежде всего, отражает его мысли и чувства.

Язык – это важнейшее средство человеческого общения, «орудие формирования и выражения мыслей и чувств, средство усвоения новой информации, новых знаний. Важно не только то, что мы говорим, но и то, как мы говорим, ибо неправильно употребленное слово или его искаженная форма, особенно в эфире, сказывается на культуре речи¹².*

Создаваемые теле- и радиопроизведения должны всегда соответствовать определенному стилю (научному, публицистическому, художественному и т.д.) в зависимости от жанра программы.

Сегодня на ТВ и РВ процесс редактирования текста программ и передач протекает хаотично. На наш взгляд, в этом повинны, прежде всего, продюсеры, которые вместо того, чтобы пригласить грамотного редактора, сами подчас считают себя вправе решать не только производственные, организационные, финансовые вопросы, но и следить за идейно-художественным уровнем передачи, иногда излишне активно вмешиваются в творческий процесс, в том числе и в редактирование текста, не обладая при этом соответствующим образовательным уровнем. В результате на отечественном телевидении довольно часто, особенно в молодежных программах, употребляются неологизмы из сферы развлекательного бизнеса, а также жаргонная и просторечная лексика. По-прежнему многие программы отличаются речевой небрежностью.

Звукорежиссеру иногда приходится исправлять огромное количество ошибок, готовя речевые фонограммы к эфиру. Безусловно, для этого ему самому необходимо обладать навыками грамотного редактирования.

¹² Гаймакова Б.Д., Макарова С.К., Сенкевич М.П. Мастерство эфирного выступления. М., 1996. С. 88.

Прежде чем говорить об особенностях редактирования текстов телерадиопрограмм, рассмотрим широкие лингвистические понятия, характеризующие речь и речевое общение.

По интонационно-смысловому и семантико-синтаксическому признаку речь можно классифицировать следующим образом:

- краткая (отрывистая);
- развернутая (периодическая);
- смешанная (она представляет собой переходную стадию от речи краткой к периодической и наоборот).

При этом речевые реакции человека тесно связаны с особенностями его психической деятельности в момент формирования речи.

В лингвистике существует так называемая теория речевых актов. Как и всякая теория коммуникации, она имеет свою определенную модель коммуникативной реакции. Основные составляющие этой модели:

- говорящий;
- слушающий;
- сообщение;
- ситуация;
- мотивация;
- намерение;
- цель и прогнозируемый результат речевого акта.

Лингвистика высказывания анализирует признаки, заложенные в самом сообщении.

В ситуации коммуникации «говорящий и слушающий» (а в каждой теле- или радиопрограмме осуществляется коммуникация со зрителем или слушателем) все сосредотачивается на говорящем, который стремится убедить, показать, доказать, поразить и т.д.

Лингвистика как наука оперирует специфическими понятиями, такими, как имплицитность и эксплицитность.

Имплицитность – характеризуется недомолвками, разрывами.

Эксплицитность – это полные, законченные конструкции текста.

При подготовке телерадиопрограммы из речевых средств языка необходимо отбирать те, которые нужны для раскрытия ее содержания.

К речи диктора или ведущего на ТВ и РВ следует относиться очень серьезно. Любой говорящий с экрана всегда стремится тем или иным способом воздействовать на сознание, поведение слушающих. Он пытается их либо убедить, либо разуверить, либо удивить, либо напугать и т.д. Причем достигнутые результаты могут входить в намерения диктора или ведущего,

а могут и не входить, а возникать спонтанно. Мастерство эфирного выступления в том и заключается, чтобы намерения выступающего совпадали с достигнутыми результатами.

Составная часть языка и речи — слово. Выбор слова как других средств языка на радио и телевидении обусловлен рядом особенностей. На телевидении это прежде всего экранный контекст, визуальный ряд (содержание кадра, монтаж, композиция, динамика изображения); звуковой ряд (музыка, шумы, голоса, паузы, интонации); речевая ситуация, направленная на оказание максимального воздействия на зрителя.

Прямое назначение устного слова — помогать теле- и радиослушателям в осмыслении, понимании разнообразной, подчас противоречивой, информации.

В акте речевой коммуникации важно постоянно помнить о том, что смысловые, тематические, ассоциативные ряды в памяти человека существенно зависят от тех знаний, которые хранятся в ней. Таким образом, можно говорить, что воспринимающий речь человек не пассивно реагирует на речевой сигнал, а осуществляет в процессе восприятия активный поиск в пространстве текста. Причем существует определенная разница в восприятии сообщения только на слух (радио) или на слух и зрительно (телевидение). Это обстоятельство требует дифференцированного подхода к выбору языково-стилистических средств в этих видах массовой коммуникации.

Психологи считают, что восприятие речи на слух требует большего напряжения внимания и поэтому утомляет быстрее, чем одновременное восприятие на слух и зрительно. Вследствие этого в радиоэфире необходимо тщательно выбирать слова (стремиться к точности, простоте изложения), особенно важны хорошая дикция, правильная и выразительная интонация, эмоциональность, ориентация на определенную аудиторию. Это в полной мере можно отнести и к телепрограммам. Первая и главная заповедь для автора, создающего словесную часть телепрограммы, — не повторять в тексте смысл видимого зрителем действия. Он должен предложить такую информацию с экрана, которая развернет скрытый от глаз характер происходящего, а также ту его сторону, которая не передается пластическими средствами.

Итак, каждая теле- или радиопрограмма осуществляет акт коммуникации (взаимного общения). Ее текст нуждается в тщательной проработке и редактировании с целью определения его целесообразности и роли в ходе общения с адресатом. Редактирование позволяет совершенствовать качество речи и тем самым облегчает восприятие.

Опираясь на классическую риторику, можно выделить несколько коммуникативных качеств речи:

- грамотное соответствие общепринятым нормам современного литературного языка;
- строгое, точное соответствие слов обозначаемым предметам и явлениям действительности;
- чистота речи (т.е. отсутствие ненормативных выражений);
- логичность высказывания;
- выразительность;
- разнообразие (интонационное, ритмическое);
- выдержанность стиля;
- содержательность сообщения;
- пропорциональность (соответствие объема передачи значительности проблемы, затрагиваемой в ней);
- лаконичность изложения.

Для того, чтобы соответствовать такому качеству речи и сократить время на редактирование текста перед подготовкой речевой фонограммы для эфира, современному теле- или радиожурналисту и ведущему нужно обладать необходимыми навыками ораторского искусства. Основное назначение ораторской речи — увлечь слушателей, воздействовать на аудиторию, удержать интерес к высказыванию. Поэтому оратор должен обладать мастерством убеждения, использовать речь в качестве средства коммуникации, иметь крепкие профессиональные навыки. «...Ораторское искусство, независимо от родов и видов, представляет собой систему профессиональных умений и навыков, позволяющих человеку, выступающему публично, влиять на общественное мнение»¹³.

Теле- или радиожурналист, ведущий должны хорошо знать свою аудиторию и думать о том, как и чем активизировать ее внимание, на каких моментах лучше сделать смысловой и эмоциональный акцент. Для этого ему необходимо постоянно совершенствовать свое мастерство, отрабатывать приемы хорошей дикции и т.д.

Существует два вида звучащей речи — разговорная и сценическая.

Разговорная речь — это стиль речи, обладающей своими специфическими качествами и функциями. Основное качество разговорной речи — реальность обстановки, окружающей говорящих. Содержанием такой речи являются интересы данного момента общения. Разговорная речь заранее не подготавливается. Поэтому ей часто свойственны смазанность,

¹³ Гаймакова Б.Д., Макарова С.К., Сенкевич М.П. Указ. соч.. С. 6–8.

нерасчлененность, недоговоренность и т. д. Она в своей основе всегда диалогична и непосредственно связана с восприятием собеседника. К выразительным средствам разговорной речи относятся темп, высота, пауза, ударения. Все это тесно связано с индивидуальными особенностями говорящего. Большую роль в разговорной речи играет интонация, она помогает лучше выразить (и, соответственно, понять) смысл произносимых слов.

Интонации разговорной речи очень разнообразны: от спокойной — обычная реплика, произнесенная тихим голосом, до экспрессивной — громкая речь «на повышенных тонах». Речь отличается наличием в ней разнообразия интонаций: употребления высоких и низких тонов, подъемов и спадов.

«Равномерное чередование падений и подъемов тона делает речь ритмичной и в то же время снимает монотонность, которая создается последовательным употреблением длинного ряда фраз с одинаковым движением тона и присуща модифицированному литературному языку»¹⁴. Выразительные качества разговорной речи формируются под влиянием того, чего хочет добиться от собеседника говорящий и какую вызвать ответную реакцию. Отсюда — действенность разговорной речи.

Совершенно очевидно, что индивидуальное своеобразие речи и голоса заданы каждому человеку от природы, так же, как и другие качества — особенности психофизического склада, внешности и т.д. Однако у одного и того же человека в зависимости от обстоятельств речь бывает разной. Характеристики речи тесно связаны с определенной ситуацией, психическим и физическим состоянием человека в разное время суток, с характером отношений между партнерами и т.д.

Действенность лежит и в основе *сценической речи*. В отличие от разговорной она готовится заранее, предварительно фиксируется в тексте сценария. Мастерство актера заключается в умении мыслить, оценивать, воздействовать на собеседника, вызывать у него ответную реакцию. Хорошие актеры всегда отличаются выразительной, яркой и разнообразной по интонациям речью на сцене, хотя они и произносят «чужой» текст. Для сценической речи характерны такие качества, как дикционная чистота, четкость и разборчивость.

В разных по жанру теле- и радиопрограммах звучит как разговорная, так и сценическая речь. Например, в различных ток-шоу используется преимущественно разговорная речь, а в художественных — сценическая.

¹⁴ Петрова А. Н. Сценическая речь. М., 1981. С.39.

В информационных программах важны такие качества сценической речи, как разборчивость, чистота дикции, правильная артикуляция. Поэтому при подготовке дикторов и ведущих эфира много внимания уделяется технике речи, голосообразованию. «Голосообразование – это процесс физиологический, и систематический тренинг является единственной возможностью избавиться от неверно выработанных стереотипов и закрепить правильные, которые станут в дальнейшем крепким «фундаментом речеголосового процесса»¹⁵.

Очень важно, чтобы речь выступающего была ясной. Ясность предполагает точное оформление мысли, строгую логику изложения материала, всестороннюю освещенность поднятых вопросов, яркую, образную, эмоционально окрашенную речь, которая обращена не только к разуму, но и к чувствам аудитории, использование наглядных примеров, делающих речь убедительной и достоверной. Телевизионный и радиийный оратор должен быть публицистом, сообщаящим информацию и определяющим свою позицию.

Выделяются следующие виды телевизионной и радиийной речи:

- интервью;
- дискуссия;
- пресс-конференция;
- полемика.

Каждый из них имеет свой стиль и свои особенности.

Таким образом, в современном телерадиопроизводстве очень важно, чтобы были отлажены звенья всей творчески-производственной цепочки. Сбои в одном из звеньев неизбежно влияют на сбои в другом.

К наиболее распространенным ошибкам в речи теле- или радиожурналистов и ведущих относятся: длинноты, повторы мысли, неумение держать тему, многотемье, композиционная рыхлость (невыстроенность), нарушение логических законов, невыразительность речи, наличие языковых штампов и т.д.

На современном телевидении большое место занимают передачи «разговорного» жанра, так называемые ток-шоу: «Я сама», «Принцип «Домино», «Окна», «Герой без галстука» и т.д., а также радио- и телемосты. Такие программы требуют от теле- или радиожурналистов и ведущих большого искусства беседы – умения ставить интересные вопросы и заинтересованно слушать, не перебивать собеседника, импровизировать во время беседы (шутить, сопереживать и т.д.), создавая атмосферу не-

¹⁵ Гаймакова Б.Д., Макарова С.К., Сенкевич М.П. Мастерство эфирного выступления. М., 1996. С. 145.

принужденности и благожелательности. Все это укрепляет контакт аудитории с ведущим. Еще одно неперемнное качество — уважение к теле- и радиослушателям. К сожалению, именно это качество отсутствует у некоторых современных теле- и радиоведущих.

Жесткие рамки эфирного выступления и как следствие ограничения в объеме комментариев требуют усиления аналитических элементов языка, максимальной экономии речевых средств, предельной ясности и точности выражений.

Слово может присутствовать в телепрограмме в нескольких вариантах:

- диалог — разговор двух или более людей (его разновидности — дискуссия, полемика, ответы на вопросы);
- монолог — закадровый дикторский текст или авторский комментарий;
- закадровый монолог или диалог (зритель не видит героев, но слышит их голоса);
- внутренний монолог героя (зритель видит героя, у которого рот закрыт, но мы слышим его голос. Обычно это рассуждения героя «про себя»).

Принято считать, что *монолог* — это речь, никому не адресованная и не рассчитанная на ответ (в отличие от *диалога*, предполагающего общение). В монологе ведущий или диктор стремится передать аудитории определенную информацию и свое отношение к ней. Любой монолог способен объединить в целостную передачу репортаж, интервью и т.д.

Особые требования предъявляются к ведущему информационной программы. Важными при этом являются:

- соотношение между темпом речи и ясностью сообщения (следует избегать сумбура в передаче информации);
- свободное владение языком;
- адекватное понимание сказанного.

Следует делать различие между информационной программой и информационным выпуском новостей. По сути, каждая теле- или радиопрограмма является информационной, потому что содержит определенную информацию (документальную, художественную и т.д.). Информационный выпуск новостей имеет свои специфические черты. Прежде всего, такая программа предполагает коллажность, т.е. рассказ о совершенно разных событиях, происходящих в жизни общества. Сообщение должно быть лаконичным, сконцентрированным.

Современный звукорежиссер ТВ и РВ должен хорошо знать и уметь использовать в своей работе выразительные средства речи, которыми обладают и другие компоненты звука (музыка и шумы). К ним относятся темп, тембр (окраска звука), регистр, динамические оттенки, фактура и т.д. Можно говорить и о мелодике речи.

Мелодика речи тесно связана с понятием «интонация». При этом подразумевается наличие интонационного разнообразия звучащей речи. Известно, что однообразная, монотонная речь плохо воспринимается теле- и радиослушателями, что значительно снижает интерес к программе в целом.

Некоторые лингвисты под интонацией понимают весь спектр выразительных средств речи: мелодику, темп, тембр, тактовое и фразовое ударение, паузы и т.д. Но нам представляется важным охарактеризовать каждое из них с точки зрения его влияния на выразительность речи как таковой. Выдающийся русский философ А.Ф. Лосев говорил о том, что вне интонации любое слово не имеет смысла. Слово и интонация могут воздействовать на воображение человека в понятийной форме, минуя зрительный ряд. На этом основан принцип работы со словом на радио.

Темп речи тесно связан с ограничением во времени эфирных программ. Это обстоятельство надо обязательно учитывать создателям эфирных произведений при их подготовке, заранее тщательно все продумав или отрепетировав, если для этого есть возможность. Очень неприятное впечатление производит ситуация, когда ведущий задает вопрос и торопит собеседника с ответом, все время напоминая ему, что передача заканчивается (это замечание, если оно необходимо, надо сделать в перерыве между съемками или записью программы). Во-первых, это неэтично по отношению к гостю программы, а во-вторых, очень раздражает и телезрителей или радиослушателей. Выход из этой ситуации есть, и не один. Первый – договориться о темпе речи до начала записи программы. Второй – удалить замечания ведущего о недостатке времени на монтаже речевых фонограмм при их подготовке к эфиру (если это не прямой эфир). Ведущему новостных программ очень важно находить правильное соотношение между темпом речи и ясностью сообщения. Для этого он должен легко оперировать различными структурами.

Большую роль в системе речевых высказываний играют динамические оттенки. Ученые давно проводят параллель между выразительными средствами речи и музыки. Наиболее наглядно это сходство проявляется именно в использовании таких динамических оттенков, как piano (тихо),

forte (громко), *crescendo* (постепенное нарастание громкости звука), *diminuendo* (постепенное затихание) и т.д.

Динамические оттенки делают речь более выразительной, эмоционально окрашенной. Этот фактор очень важен для активизации внимания аудитории. (Передачи Эдварда Радзинского, при всей спорности исторической достоверности его высказываний, отличаются именно богатством различных динамических оттенков речи.)

Нужно отметить, что говорение – очень гибкий процесс. Диктор или ведущий в зависимости от поставленной задачи может менять темп речи, ее громкость, даже стиль (разговорный, публицистический, информационный и т.д.). Произношение меняется в зависимости от социальных правил, которые регулируют взаимодействие между слушающим и говорящим в акте коммуникации.

Очень важно избегать неблагозвучия, которое очень часто проявляется в речи современных ведущих эфира. К неблагозвучию можно отнести неудачную фонетическую организацию речи, затрудненную артикуляцию. Все это отвлекает внимание аудитории от содержания высказывания.

Необходимо отметить, что каждый диктор или ведущий имеет свои, только ему присущие особенности, индивидуальный темп, громкость, высоту тона, тембр голоса. На речь диктора или ведущего оказывает свое воздействие и его общее эмоциональное состояние в момент записи речи (внутренняя напряженность или, наоборот, расслабленность).

Различные средства выразительности речи выбираются в зависимости от стиля и жанра программы. Так, например, для информационной программы (выпуск новостей) нужен быстрый темп, энергичный ритм, «жесткий» тембр голоса и т.д. В такой речи не нужно большого разнообразия динамических оттенков, так как разнообразие делает речь эмоционально окрашенной, что несвойственно программам такого типа. Это обусловлено поставленной задачей – подать информацию быстро, четко, не навязывая своего отношения к ней.

В противоположность этому возьмем пример озвучания рекламного ролика (реклама женского парфюма). В этом случае речь диктора должна быть тихой, приглушенной, с интимным тембром голоса, с произношением слов «нараспев» в умеренном, ближе к медленному, темпе и т.д.

Если запись речи производится «под картинку» (обычно это бывает в художественно-документальных программах типа «История одного шедевра»), то звукорежиссер должен иметь время проанализировать текст, чтобы грамотно контролировать интонацию диктора.

Очень важно правильно подобрать тембр голоса диктора или актера, читающего закадровый текст. Надо руководствоваться соответствием тембра характеру программы. Например, для озвучания цикла документальных фильмов «Державы вечная любовь» о Московском Кремле (режиссера Б.Конухова) был «отобран» тембр голоса известного актера Иннокентия Смоктуновского, потому что в нем была необходимая для этой программы окраска голоса, с присущей ей выразительностью, мягким произнесением согласных. В сочетании с повествовательной интонацией и неторопливым темпом речи создавался балладный тип изложения, что точно соответствовало характеру материала фильмов об истории Московского Кремля.

2.2. РАБОТА С РЕЧЕВЫМИ ФОНОГРАММАМИ

В работе с речевыми фонограммами любого вида звукорежиссер должен опираться на объективные законы психологии восприятия, т.е. в какой-то мере быть психологом. Ему необходимо хорошо знать, как каждый из компонентов звука влияет на психологию теле- и радиослушателя, и на этом строить свою работу.

Следует помнить, что для восприятия речи важны не только акустические данные. Смысловая интерпретация речевого высказывания – процесс активный и является следствием сложной поведенческой деятельности человека. «Дополнительно к входному акустическому сигналу, слушающий, в процессе восприятия и интерпретации сообщения, использует различные источники информации: ситуацию, контекст, неязыковые ориентиры, структуру языкового высказывания (лексическую, синтаксическую, фонетико-фонологическую), прошлый опыт в данной области»¹⁶.

Энергичность высказывания усиливает повтор, т.е. многократное употребление слова или какого-то словосочетания с целью подчеркнуть его значимость. Надо отметить, что сам принцип повтора характерен и для музыки, здесь – это прежде всего яркий конструктивный элемент, «цементирующий» форму произведения.

Грамотная, четкая, точная по мысли речь служит залогом успешного восприятия информации. Современные технические средства позволяют удалить те речевые фрагменты, которые могут создать у телезрителя или радиослушателя дискомфортные ощущения.

¹⁶ Потапова Р.Е. Речь, коммуникация, информация, кибернетика. М., 2001. С. 202.

В чем заключаются основные функции звукорежиссера ТВ и РВ при работе с речевыми фонограммами? К ним относится запись дикторского текста, редактирование текстового материала, монтаж текста.

Остановимся на каждом из этих этапов.

ЗАПИСЬ ТЕКСТА

При записи речи должны быть исключены отвлекающие шумы (перелистывание страниц, покашливание, сопение и т.д.). Для уменьшения величины реверберации устанавливаются специальные экраны.

Наиболее часто встречающиеся ошибки начинающих и неопытных выступающих состоят в том, что они очень громко говорят в микрофон, на высоких нотах, зачастую слишком монотонно и неэмоционально. Выступающий у микрофона должен следовать двум правилам:

- оставаться самим собой и не форсировать звук (звукорежиссер сам потом может его корректировать при помощи звукорежиссерской техники);
- находиться все время на одинаковом расстоянии от микрофона (микрофоны нельзя трогать, передвигать, так как в большинстве своем они сверхчувствительны к шумам).

При необходимости можно попросить выступающего говорить с более четкой артикуляцией, в несколько сдержанном темпе и т.д.

При записи речи двух людей на радио существуют свои особенности. Из-за того, что мы не видим выступающих, тембры их голосов обязательно должны быть разными (иначе произойдет путаница).

Положение о том, что говорить надо всегда в микрофон, верно не во всех случаях. Если это годится для информационных программ, то совсем необязательно в записи радиоспектакля, где очень важна перспектива звука. Известно, что у звука так же, как и у изображения, есть ближний план, средний и дальний. Используя это обстоятельство, можно создать иллюзию изображения на радио. Например, в радиоспектакле «Владимирская площадь» режиссера Василия Давидчука, благодаря умению режиссера гибко работать со звуковой перспективой, у слушателя создается ощущение присутствия на месте происходящих событий. На какое-то время забываешь, что находишься дома, сидишь у радиоприемника и слушаешь грустную историю жизни двух несчастных людей. Возникает острое чувство сопереживания. Создается ощущение, что все происходящее в радиоспектакле где-то совсем рядом. Все очень ощутимо, «зримо».

РЕДАКТИРОВАНИЕ ТЕКСТОВОГО МАТЕРИАЛА

Редактирование материала программы осуществляется в целях:

1. установления общей протяженности программы для соответствия отпущенному эфирному времени;
2. создания целостной логичной структуры теле-и радиопроизведения, а также для разнообразия в подаче материала (фрагменты менее напряженные должны чередоваться с фрагментами более напряженными). Повторы, фразы, целые предложения должны быть опущены, если они отрицательно влияют на характер программы, мешают стройности ее композиционного построения;
3. удаления оговорок. Необходимо помнить о том, что даже ошибки в титрах не так заметны, как речевые погрешности;
4. совмещения записанного на местности (на «натуре») речевого материала со студийной записью.

Редактирование включает несколько различных операций:

- удаление ненужных фрагментов;
- соединение разных фрагментов так, чтобы не нарушить логическую связь;
- копирование отобранных фрагментов оригиналов на отдельную дорожку в определенной последовательности;
- сведение нескольких компонентов звука в окончательную единую комбинацию.

Следует отметить, что с появлением цифровой техники процесс редактирования и монтажа значительно упростился и ускорился, механический монтаж речевых фонограмм используется сейчас крайне редко.

Различают «грубое» и «тонкое» редактирование. По Нисбетту, «грубое» редактирование заключается в выстраивании основных фрагментов программы в определенном порядке и купировании затянутых эпизодов, ненужного материала программы.

«Тонкое» редактирование подразумевает соединение отобранного материала для лучшего качества и целостности всей программы, окончательную «подчистку» вызывающих сомнение фрагментов, удаление ошибок, которые могут отвлечь на себя внимание аудитории и понизить ясность и разборчивость звукового материала.

Приведем некоторые общие рекомендации.

1. При редактировании телевизионных программ необходимо учитывать тот факт, что иногда лучше перемонтировать изображение, чем портить хорошо и грамотно выстроенную фразу.

2. При редактировании любого речевого материала звукорежиссер должен привести звуковое построение совмещаемых фрагментов речи в полное соответствие с основными характеристиками акустической атмосферы, заполняя образовавшиеся от редактирования провалы звука.
3. При редактировании текста теле- и радиопрограммы иногда вводятся некоторые речевые паузы. Речевая пауза в звучащем тексте представляет собой пограничный сигнал. Высказывание предопределяет наличие речевой паузы. При этом часто учитывается физиологический фактор (распределение в работе дыхательного механизма). Большую роль пауза играет в речи диктора или ведущего. Существует несколько видов пауз, выполняющих разные функции. Главная функция – активизация внимания аудитории. Такая пауза обычно делается после высказывания важной мысли. Она призвана дать возможность лучше прочувствовать только что сказанное. Иногда пауза в нужном месте может сделать то, что не под силу никаким словам.
4. Редактирование текста телепрограммы должно происходить в единстве с редактированием изображения, музыки, шумов. Только такой подход позволяет создать оригинальную программу.

Навыками редактирования должен владеть каждый современный телерадиозвукорежиссер, чтобы помочь создателям программы выполнить работу грамотно и качественно.

МОНТАЖ РЕЧЕВЫХ ФОНОГРАММ

Большое значение в работе звукорежиссера с речевыми фонограммами имеет монтаж. Известно, что история развития телевидения прошла несколько этапов. Первые телевизионные программы представляли собой безмонтажную передачу спонтанных «незапрограммированных» событий и являлись прямым обращением к зрителю (прямой эфир). Звуковое решение изображения было лишь иллюстративным. Все это обуславливалось тем, что к телевидению относились как к средству информации. Кроме того, техника записи и воспроизведения на телевидении была несовершенна.

С 1980-х годов телевизионный стиль становится более разнообразным. Происходит объединение документальных и игровых сюжетов, рождаются новые телевизионные жанры. Роль монтажа, естественно, возрастает, причем как в визуальном, так и в аудиоряду.

Учитывая то, что речь человека, приглашенного в студию, может содержать ряд дефектов, к которым следует отнести косноязычие, повторы, орфографические и синтаксические ошибки, слова-паразиты, возникает необходимость не только ее редактирования, но и монтажа (сборки): удаляются дефекты речи, а «чистые», грамотные с точки зрения синтаксиса и орфографии фрагменты речи совмещаются. При этом следует соблюдать основные правила монтажа речевых фонограмм.

Например, для выполнения операции совмещения двух фрагментов речевой фонограммы необходимо тщательно измерить длину пауз, помечая при этом их начало и конец. При окончании последних слов предыдущего речевого фрагмента включают запись второго так, чтобы пауза одновременно появлялась на обоих речевых фрагментах. Регулировку длины паузы можно производить при помощи изменения ввода записи со второго речевого фрагмента фонограммы. При отсутствии паузы в предыдущем речевом фрагменте фонограммы второй фрагмент может быть введен несколько позже.

Иногда бывает так, что паузы отсутствуют в обоих фрагментах. В таком случае можно осуществить переход одного фрагмента к другому с помощью введения подходящих элементов атмосферы (искусственная пауза), взятых из других мест на записи.

Во всех приведенных приемах совмещения двух фрагментов речевой фонограммы следует обращать особое внимание на уровни совмещаемых фрагментов (по громкости, тональности).

Следует помнить о том, что монтаж — важный элемент языка экранного и радиийного искусства. При монтаже речевых фонограмм важно не только избавиться от речевых огрехов, но и не допустить искажения смысла высказывания. Необходимо проследить за правильностью, логическим построением рассуждений автора. В качестве примера приведем фрагмент текста из фильма о Т.Н. Хренникове (из цикла документальных фильмов «Художник и время. Т.Н. Хренников» режиссера В.Давидчука): «Родился я в большой семье. Нас было чело... десять человек детей — шесть братьев и четыре сестры. Наша семья была дружная, семья была (пауза) не бедная, но и не богатая. Отец работал приказчиком у хозяев, ну и поэтому жили так, как жили, в основном, все. Ну, трудо...те люди, которые трудились, каждый в своей области. Богатств никаких не было, но всем детям мои родители старались дать высшее образование».

В данном фрагменте достаточно было удалить подчеркнутые слова, чтобы текст стал четким и ясным. Цифровая техника сегодня позволяет

производить и более сложные операции, вплоть до удаления отдельных слов из одного фрагмента текста и введения их в другой фрагмент. При этом, однако, особенно важно следить за акустическим соответствием вставляемого слова с окружающими его словами нового контекста.

При монтаже речевых фонограмм звукорежиссеру ТВ и РВ нужно помнить об основных его принципах, вытекающих из особенностей психологии восприятия телерадиопрограмм.

1. Человек не способен воспринять и усвоить смысл двух или более речевых выступлений, звучащих одновременно (когда говорят все сразу, перебивая друг друга).
2. Логически выстроенная (упорядоченная) информация воспринимается человеком в несколько раз лучше, чем хаотичная (неупорядоченная).
3. Человеческий слух обладает способностью к утомлению и снижению чувствительности, если на него длительно воздействовать громким звуком. Причем снижение чувствительности, по утверждению психологов, может длиться долго (до 16-17 часов). На этом основан «эффект дискотеки». Установлено, что у подростков, часто посещающих дискотеки или слушающих самостоятельно музыку на повышенной громкости, резко снижается чувствительность слуха вообще, а звук нормальной громкости воспринимается ими как недостаточный, тихий. Некоторые исследователи считают, что при длительном воздействии на слух звуком большой громкости происходит адаптация к громкости, что в свою очередь ведет к ложному ощущению, что громкость снизилась.

Следует отметить, что принципы монтажа звука всей эфирной продукции всегда остаются неизменными, независимыми от того, какая используется техника – аналоговая или цифровая. Они подчиняются единым закономерностям природы человеческой психики. Цифровая техника лишь ускоряет процесс производства эфирных программ.

Очень важным является процесс совмещения речевых фонограмм с музыкой и шумами. Если речь записывается до 0 дБ (100 процентов), то музыка обычно должна быть ниже по уровню. Это правило опирается не только на акустические закономерности, но и на психологию восприятия эфирных программ публикой. Однако это положение нельзя считать строгим правилом, так как все зависит от конкретной задачи и роли музыки в том или ином контексте программы.

ГЛАВА 3

ЗВУКОРЕЖИССУРА
МУЗЫКАЛЬНОЙ ПАЛИТРЫ

3.1. МУЗЫКА В ЖИЗНИ ОБЩЕСТВА

По последним данным социологических и искусствоведческих исследований, музыкальная картина современного мира представлена четырьмя типами музыки: фольклорным, минестрельным, опусным и типом канонической импровизации.

Для **фольклорного** характерны национальные черты, анонимность, непрофессионализм, устность, нефиксированность текста, импровизационность, вариантность и т.д. В основном этот тип представлен народными песнями. Для **опусного** – высокий профессионализм, индивидуальный характер творчества, нотированность. Все это отличает профессиональное композиторское творчество. **Минестрельный** тип характеризуется массовостью, общедоступностью, развлекательностью, популярностью, устностью и т.д. Разновидностью этого типа являются ремиксы (использование интонаций популярных и классических произведений и «перекраивание» их на современный лад). Для **канонического** типа характерны импровизационность, устность, частичная нотированность, профессионализм. В основном это традиционные неевропейские инструментальные и вокально-инструментальные импровизационные циклы (индийская рага, макомы в среднеазиатской музыке, а также литургические распевы православного богослужения).

Перечисленные типы музыки отражают исторически сложившуюся систему способов «бытования» музыки в человеческом обществе. Большой интерес представляет вопрос об осмыслении самой сути музыкального искусства в разные исторические периоды. Так, например, если основоположник рационализма Лейбниц оценивал музыку как скрытое арифметическое упражнение духа, то Шопенгауэр считал ее загадочным метафизическим упражнением души, непосредственным образом неосознанной, вездесущей воли. Он полагал, что музыка совершенно чужда какому бы то ни было познанию мира, поскольку не связана с его изображением, и даже если бы мира вовсе не было, то музыка все равно бы существовала. Другой философ – Шпенглер, напротив, считал музыку высшей формой человеческого познания. Однако никакие концепции, ни рационалистические, ни интуитивистские, не раскрывают до конца ее истинную природу.

В современной философии и эстетике сложилось следующее представление о сущности музыкального искусства: «Эмоциональное переживание и окрашенная чувством идея, выражаемые через звуки особого рода, в основе которой лежат интонации человеческой речи – такова природа музыкального образа»¹⁷.

Исследователи давно доказали теоретически и экспериментальным путем, что объем семантической информации в музыке практически равен содержанию речевого сообщения. Отмечалось, что музыка воспринимается в контексте вербального и изобразительного рядов, являясь элементом образно-художественной системы, и именно этим обусловлено ее участие в активных межтекстовых связях.

Музыка в обобщенно-звуковых образах выражает главные процессы в жизни любого общества. Например, в произведениях Бетховена звучат отголоски военных и революционных событий, интонации и ритмы революционных маршей. У Шопена революционные события получили свое воплощение в знаменитом «Революционном этюде», у Шостаковича – в не менее известной Седьмой симфонии и т.д.

Необходимо учитывать и особое влияние музыки на психологию человека. Такое понятие, как темп музыки, теснейшим образом связано с формированием у индивидуума различных психофизиологических ощущений. Например, быстрый темп музыкальной фонограммы способствует учащению пульса, возбуждая его, а медленный, наоборот, расслабляет, успокаивает и т.д.

¹⁷ Бореев Ю. Эстетика. – М., 1975. С. 374.

В современной медицине в последнее время активно разрабатывается направление, получившее название «музыкальная терапия», которая используется в комплексном лечении телесных недугов как составляющая каких-либо видов психотерапии или самостоятельно. Проводятся сеансы аутогенной тренировки, нервно-мышечной терапии, психологической разгрузки, во время которой звучит определенная музыка и т.д. Появились сообщения о том, что музыкальная терапия используется в авторских программах, таких, например, как «Психотренинги с музыкой» В.Басова, разработанных на базе методов трансцендентальной медитации. Для таких программ музыка пишется специально. Участники тренингов сообщают об их мощном целительном воздействии как на психическое, так и на соматическое состояние.

Экспериментально доказано, что различная по стилю музыка способствует излечению от конкретных болезней. Так, например, классическая музыка (от барокко до романтизма) активно применяется для лечения психосоматических заболеваний, а классическая музыка в современных обработках положительно влияет на нервную систему детей и т.д.

Эти и подобные исследования свойств музыки и ее воздействия на физическое и психическое состояние человека нужно учитывать и создателям эфирных произведений: кино, телевидения, радио. Многие из них чувствуют специфическое действие музыки интуитивно. Не случайно некоторые режиссеры театра и кино придавали такое большое значение музыке в своей работе. Так, Марк Захаров, по его словам, должен обязательно пропустить музыку спектакля через свое видение, чувство, прежде чем выйти на съемочную площадку или поставить спектакль в театре. Кроме того, он считает, что без музыкальной фонограммы актеры могут растянуть сцену, в то время как музыка заставляет их подчиниться ее ритму. Многие кинорежиссеры сначала тщательно работали вместе с композиторами и звукорежиссерами над созданием звуковой партитуры своего фильма, а потом производили съемки под готовые музыкальные фонограммы, уже оркестрованные, что обеспечивало точное соответствие музыки действию.

3.2 МУЗЫКА В СТРУКТУРЕ ТЕЛЕПРОИЗВЕДЕНИЙ

Современная практика телерадиовещания свидетельствует о том, что роль музыки и шумов в структуре эфирных программ часто недооценивается. Музыка нередко отводится либо роль эдакого звукового фона, либо за недостатком драматургического наполнения к ней прибегают для того,

чтобы заполнить смысловые провалы, эмоциональные пустоты. При этом она звучит назойливо, надоедливо, нескромно. Такое ничем не оправданное использование музыки попросту дискредитирует ее. Кроме того, на телевидении, например, подбору музыки уделяется гораздо меньше времени, чем на создание изобразительного ряда. От этого страдает качество всего телепроизведения. Создателям программ нужно всегда помнить о том, что на экране создается не *зрительный* образ, а *звукозрительный*.

В искусствоведении существует термин «музыка экрана», что указывает на наличие в ней своих специфических черт. В эстетике телерадиовещания проблема музыкального искусства в образной системе экранного произведения занимает большое место. Специфическими эстетическими категориями музыкального ряда экрана называются особая эмоциональность музыки, ее концентрированность, лаконизм выражения, которые, как отмечали некоторые известные кинематографисты, определяются рамками повествования.

Музыке в структуре эфирных произведений благодаря ее способности передавать настроение часто отводится роль внутреннего монолога. Это обогащает звуковую среду фильма, его драматургию. Закономерности музыкального построения, музыкальной формы, музыкального языка оказывают влияние на все компоненты структуры эфирного произведения: «Эстетическая закономерность процесса взаимодействия музыки и экранных форм обусловлена их динамикой, развитием во времени, принципом многоэлементности структур»¹⁸.

Следует отметить, что музыка эфирных произведений как важный компонент звукозрительного образа подчиняется иным правилам выразительности и формы, нежели так называемая автономная музыка («концертная»). Ее содержание часто совершенно переосмысливается в зависимости от изображения и текста. Некоторые музыкальные фонограммы на телевидении и радио превратились в определенные символы («Эпизод нашествия» из Седьмой симфонии Д. Шостаковича символизирует образ врага и т.д.).

Большую ценность для эстетики музыкальной палитры в эфирных произведениях имеют наблюдения практиков-исполнителей и звукорежиссеров. Так, один из них, ленинградский звукорежиссер М. Вендров в своей работе «Звук в телевизионной программе» пишет: «Звук, в сочетании со светом, цветом, глубиной кадра, его фактурой, тембром, характером движения камеры, может оттенять и контрастировать, делать резче

¹⁸ Дворниченко О. И. Музыка как элемент экранного синтеза. М., 1975. С. 5

или сглаживать многие стороны экранного действия, влиять на временное и пространственное его восприятие»¹⁹. Он подчеркивает, что в работе звукооператора и звукорежиссера главным является акустическая выразительность кадра. Кроме того, автор проводит мысль о многообразии функций музыки в звуковом ряду передачи. По мнению М. Вендрова, закадровая музыка способна усилить воздействие произведения на зрителя, поднять эмоционально-выразительную силу образов, дать зрителю «ключ» к авторскому подтексту, философски обобщить смысл телепроизведения.

Феномен музыки экрана (кинематографического или телевизионного) заключается в том, что в зависимости от «подложенной» под изображение музыки меняется и весь его смысл. Так, например, изображение священника в сочетании с церковным песнопением придает образу благость, духовность. Но если это же изображение дать в сочетании с «кабацкой» музыкой, то образ священнослужителя приобретет пародийные черты. Все зависит от авторско-режиссерского замысла и контекста программы или фильма.

Развитие экранного языка привело к явлению «перекодировки» музыкального фрагмента — его исключение из кода исходного музыкального произведения и включение в код синтетического экранного искусства кино и телевидения. Музыка при этом выполняет уже другую композиционную роль и несет иную смысловую нагрузку.

Совершенно справедливым представляется мнение О. Дворниченко о том, что включение музыки в звукозрительный синтез открыло перед экранными искусствами новую область выразительности: «Музыка постепенно из сопровождения «иллюстратора» стала активным элементом экранного действия, влияя на динамику, ритм, структуру экранного произведения»²⁰.

Музыкальная культура современного телевидения не стоит на месте — идет интенсивный поиск новых выразительных средств художественного образа. Этим объясняется особый интерес к проблемам синтеза изображения и звука.

Под влиянием современных технических средств наступает период функционального использования звука как средства, расширяющего наше представление об экранном действии, что приводит к активному формированию звукового пространства. Роль музыки в звуковом пространстве значительно увеличивается и переосмысливается. Звучащая речь, музыка, шумы существуют одновременно, создавая реальный объем звуковой ин-

¹⁹ Вендров М. И. Звук в телевизионной программе. М., 1988. С. 3.

²⁰ Дворниченко О. И. Указ. соч. С. 5.

формации: «Квадрофоническая четырехканальная запись позволяет создать особую звуковую среду, где все слито и все уместно»²¹.

Таким образом, формируются сложные звуковые комплексы, которые тесно связаны с мироощущением современного человека, находящегося в дисгармонии с окружающим миром. Отсюда необычность звучания, иррационализм экранного языка. Идеи С. Эйзенштейна, Д. Вертова, А. Тарковского о новых принципах звуковых структур в кино стали активно проникать и на телевидение.

Сложное сочетание изображения и звука — действенный элемент художественной образности современного аудиовизуального телевизионного искусства, требует от создателей телепрограмм серьезного, глубокого изучения вопроса о роли музыки в структуре художественных произведений.

Следует отметить, что законы восприятия музыки кинематографа и музыки телеэкрана идентичны. И там и тут эмоциональная реакция слушателя проходит несколько стадий. Сначала она возникает по отношению к герою или действию, а затем эмоционально воздействует на самого зрителя. При этом большую роль играет культурно-образовательный уровень последнего, а также его личный жизненный опыт. Психологическая реакция зрителя| зависит от целого ряда объективных и субъективных факторов, особую роль здесь играет ассоциативный механизм.

На телевидении в полную меру стали использоваться разнообразные жанры музыки. Многие режиссеры стремятся добиться в своих произведениях большей пластической выразительности, прибегая к законам музыки, используя различные шумомузыкальные акценты. Многих режиссеров и композиторов, работающих в сфере телерадио-вещания, занимает идея создания не просто конкретных звучаний, а неких состояний, ощущений.

Все чаще используется влияние цветовой драматургии на музыку экрана — прием сочетания музыкального ряда с цветом. При этом надо учитывать, что в черно-белом цвете мы воспринимаем, как правило, прошлое и негативные события окружающей действительности.

Психологи доказали, что стрессовые ситуации порождают черно-белые цветовые ощущения (вспомните выражение «все видится в черном свете»).

Большое значение имеет динамика цвета. Как пишет Н. Утилова: «При сложении цветов мы получаем от белого к черному, от яркого к темному, от положительных эмоций к отрицательным. Чистые цвета вызыва-

²¹ Артемьев Э. Н. ...Выразить основное состояние // Киноведческие записки. 1994. №21. С. 117.

ют положительные эмоции (с оттенком либо радости, либо ностальгии), смешанные цвета — ощущение перехода, напряжения, предчувствия (состояние нестабильности, неуравновешенности)».

Динамика цвета, стилистика цветовой знаковой системы, активно взаимодействует с музыкой как в кинематографе («Иван Грозный» С. Эйзенштейна, «Калина красная» В. Шукшина и др.), так и на телевидении (т/с «Портрет» С. Евлахишвили). Музыка в сочетании с цветом и светом позволяет значительно развить образную структуру произведения, усилить его эмоциональное воздействие.

Использование звука в экранном произведении берет свое начало в кинематографе. Мнение о том, что был период немом кино, представляется ошибочным, поскольку даже в немом кино изначально присутствовал один из важных компонентов звука — шум кинопроектора, который создавал у сидящих в зале зрителей чувство сильного дискомфорта (он скрипел, тархтел и т.п.) Именно для того чтобы снять это дискомфортное ощущение и одновременно развлечь публику, содержатели частных кинотеатров стали приглашать таперов — музыкантов, которые своей игрой на пианино и должны были «перекрыть» неприятный шум кинопроектора.

Одни музыканты во время сеанса играли то, что могли, а другие старались импровизировать под изображение на экране, обеспечивая тем самым тесную связь изображения и музыки. Так появился термин *иллюстративная* музыка.

В эпоху Эйзенштейна возник еще один термин — «контрапунктическая музыка», означающий *несовпадение эмоционального состояния* музыки и изображения. Главное назначение музыки при этом заключалось в усилении потенциальной выразительности содержания экранного произведения. Таким образом, музыка использовалась уже как яркий драматургический прием, способный придать изображению новый, неожиданный смысл. Можно говорить о том, что контрапунктическое сочетание изображения и музыки усиливает эмоциональное воздействие образа.

Традиции кинематографа в использовании «иллюстративной» и «контрапунктической» музыки получили дальнейшее развитие на телевидении, более того, появились новые формы взаимодействия изображения и музыки. Так, в последнее десятилетие на отечественном телевидении получил распространение тип сочетания²²

²² Аверина Н. Проблема бессознательного в художественном мышлении («Клип») // Современные проблемы аудиовизуальных средств массовой коммуникации. М., 1995. С. 35

музыки и изображения, который условно можно назвать «сюжетным». Образный строй музыкальной фонограммы является при этом ум пульсом к созданию адекватного визуального ряда, а съемка и монтаж телепрограммы или ее отдельного фрагмента производятся под готовую музыкальную фонограмму. Речь идет о новом телевизионном жанре — музыкальном клипе.

3.3 МУЗЫКАЛЬНЫЙ КЛИП

Термин «клип» (зажим, скрепка) возник еще до появления понятия «монтаж», но в наши дни благодаря современным техническим возможностям телевидения получил новое толкование — «это сжатое компактное изложение большого количества эмоционально окрашенной информации»²³.

Современный клип является оригинальной формой и средством отражения действительности. В истории искусства можно найти примеры того, как художники сознательно шли на деформацию, искажение традиционных реалистических форм, чтобы путем эксперимента добиться рождения новых, необычных форм выражения. Это является важнейшим позитивным фактором в художественном творчестве и приводит в конечном счете к появлению новых художественных течений, рождению неповторимых творческих манер. Однако далеко не всегда результаты подобных экспериментов сразу заслуживают одобрение публики. Иногда на это уходят годы и даже десятилетия. Достаточно вспомнить имя великого немецкого композитора И. С. Баха, музыка которого получила признание далеко не сразу, или творчество художников и музыкантов авангардного направления искусства и др. Важно помнить, что окончательное решение о ценности того или иного художественного явления выносит время. И совсем не случайно то, что сегодня музыка И. С. Баха доставляет необыкновенное эстетическое наслаждение разным поколениям людей различных национальностей, а творческие устремления композиторов-авангардистов воплотились в произведениях современного экранного искусства.

Видеоклип на ТВ тесно связан с эстрадными песенными жанрами. При этом константной величиной является музыкальный ряд, а изобразительный, как правило, характеризуется некоторой фрагментарностью, мозаичностью, коллажностью. В создании клипа ведущая роль принадлежит его автору. Именно он осуществляет отбор выразительных средств и реализует идею художественного произведения. Подобным образом, используя закономерности монтажа изображения под музыкальную фонограмму, можно

²³ Там же.

создавать телепроизведения, основанные на музыкальных фонограммах романсов, инструментальных произведений.

С точки зрения эстетического восприятия видеоклип во многом сходен не только с музыкой, но и зарождающейся лазерной живописью: для него характерны ассоциативность, способность улавливать и устанавливать связи между несовместимыми, на первый взгляд, явлениями и образами по принципу сходства или контраста, преодоление фиксированности вещей, открытие новых функциональных значений. На этой основе вполне возможно их объединение на телеэкране и появление новых форм художественного творчества.

Становление клипа как нового типа соединения изображения и музыки находится в настоящее время в стадии эксперимента. Его создатели стремятся активизировать сферу подсознания и в тоже время сохранить способность фиксировать все его проявления. В центре внимания художников — их внутреннее состояние, собственные фантазии.

Современный телевизионный клип — это коллажный музыкальный жанр, использующий символы, аллегории, иллюзии, ассоциации. Как явление культуры он тесно связан с молодежной субкультурой, ее нравственными эстетическими установками, музыкальными вкусами.

Клип называют «сном наяву», и это не случайно, так как в нем, так же как и во сне, присутствует нагромождение хаотично возникающих образов.

«...Область бессознательного в нашей психике... это область наших прошлых знаний, ассоциаций, переживаний, эмоций, настроений, оценочных чувств и желаний и т.д., психических явлений, которые не оформились в четкие языковые формы, строгие логические понятия»²⁴.

К таким клипам можно отнести клип А. Галанина «Серьга», Линды «Танец под водой», «Девочки с острыми зубками», П. Дементьева «Паранойя», Р. Рябцева «Ветер», группы «Свинцовый туман» «Ушла любовь», «It's my life» группы «Boney new», «Кто еще?» группы «Наутилус Помпилиус» и др.

В некоторых клипах органично используются принципы мультипликации, компьютерной графики, что придает им шуточный, а порой и ирреальный характер, делает зрелище красочным, оригинальным, сказочным (например, «Кислое вино» группы «Ва банк», «Рождественская колыбельная» группы «Ногу свело», Насти Полевой «Голоса», Ф. Киркорова «Милая», Н. Королевой «Маленькая страна» и др.).

²⁴ Касаткина В. Н. Теория сновидений. Л., 1972. С. 15.

К сожалению, сегодня мы нередко видим клипы весьма сомнительного вкуса как по содержанию, так и по композиции. В них используются стандартные приемы, направленные на демонстрацию внешних данных исполнителей, Музыка и текст банальны. К таким образцам можно отнести клипы Лады Дэнс «День рождения», «Ковбой», группы «Фантастический бал» «Баба», И. Салтыковой «Серые глаза» и т.д.

Но есть клипы, которые выделяются из общего потока подобной продукции. Они являются самостоятельными, высокохудожественными произведениями, все художественно-выразительные средства которых подчинены достойной авторско-режиссерской задаче. Клип В. Моисеева «Джокер» — один из них. Оригинальный концертный номер — песенка джокера исполняется на фоне карт, красочно komponующихся при помощи компьютерной графики, что создает у зрителя ощущение чудесного, завораживающего зрелища. Такое же впечатление производит и клип С. Баженовой «Я не поеду в Нью-Йорк». Танец певицы диктует свой ритм изображению.

В отдельных случаях клип может представлять собой своеобразное мини-кино. К таким клипам относится, например, клип группы «Sublimation of Professional Desoder» — «Current of death». В основе сюжета этого клипа — стремление врача (или ученого) увидеть в микроскоп образ смерти. Камера приближает нас к рассматриваемому под микроскопом объекту. Перед нами смерть во всех своих обличьях. Она представлена кадрами хроники о последствиях атомной бомбардировки Японии, о жизни заключенных военных концлагерей, ужасными сценами вьетнамской войны и т.д. Под завершающие музыкальные аккорды перед зрителем снова предстает врач, но постаревший под впечатлением увиденного. В композиции клипа использованы основные эстетические закономерности (коллаж, фрагментарность), но в целом создается ощущение хорошо композиционно выстроенного мини-кино. Вся композиция выстроена по принципу построения трехчастной музыкальной формы А—В—А1, где А — образ врача, В — образ смерти во всех ее проявлениях, а А1 — образ врача, потрясенного увиденным.

Отдельно можно выделить клипы, в которых звучит инструментальная музыка композиторов-классиков. Они органично сочетаются с изобразительным рядом пейзажей родной природы. Клипы подобного плана могут использоваться и за рамками телевидения. Руководители многих производственных фирм, уделяющие внимание психологическому состоянию своих сотрудников, отводят специально оборудованные комнаты отдыха.

В них с помощью различных способов релаксации (расслабления) можно снять психологическое напряжение. Один из таких способов — показ видеоклипов, построенных на сочетании инструментального произведения и красивых кадров с изображением картин природы.

В видеоклипе ассоциативность зрительного ряда сочетается с многозначностью музыкальных образов. Это достигается трансформацией пространства и времени. В одном монтажном плане могут объединяться разные пласты: исторические, биологические.

Необходимо учитывать и то, что в видеоклипе, в отличие от информационных телевизионных программ, зрелищность преобладает над событийностью. Зритель как бы абстрагируется от действительности. В клипе он неизбежно синхронизирует свои ассоциации с изобразительным решением песни, что существенно влияет на его оценочную позицию. Как уже отмечалось, в клипе существенно возрастает роль авторского начала. Мы можем соглашаться с автором клипа или нет, но всегда чувствуем позицию автора.

Для клипа, как и для любого художественного произведения, характерна бесконечная вариативность и уникальность выразительных средств. Переключение из одной пространственно-временной плоскости в другую происходит с помощью композиции: сюжетной, изобразительно-постановочной, музыкально-шумовой, цветовой и др. В клипе может возникать образ «вечного времени», космического пространства и т.д.

Прием сюжетного сочетания музыки и изображения может быть положен в основу конкретного жанра, каким является клип, а также в основу отдельно взятого фрагмента крупного телепроизведения. В телевизионной практике последнего времени режиссеры используют его довольно активно в программах различных жанров. Нельзя путать понятия «клип» и «монтаж под музыку». Основное различие заключается в том, что клип — это жанр, а монтаж под музыку — способ, прием, который может быть использован при создании произведений крупных телевизионных жанров.

Обозначились контуры и еще одного типа сочетания музыки и изображения на телеэкране — назовем его условно «диффузным». Он представляет собой сложное сочетание изображения и музыки с цветом и светом и дает простор для создания оригинальных композиций. В настоящее время идет творческий поиск в этом направлении. На наш взгляд, оно является одной из перспективных форм развития художественного образа экранных искусств, достойно продолжая развитие идеи Скрябина о «цветосветомузыке».

Таким образом, можно сказать, что типология связей музыки и изображения схематично отражает исторический процесс становления экранных искусств, начиная от периода немого кинематографа и до современного телевидения и видео.

Некоторые исследователи совершенно справедливо отмечают, что в процессе исторического развития экранных искусств уходит примитивная иллюстративность, аморфность, неопределенная вялость музыкального сопровождения, т.е. все то, что на раннем этапе развития делало музыку в экранном произведении явлением «подсобного» характера. Все большее влияние на музыку стали оказывать такие приемы экранного искусства, как монтаж, операторская работа, включающая разнообразные виды съемок, элементы живописи, сопоставления и противопоставления различных планов действия и др.

3.4 ТИПЫ ЗВУКОВЫХ ПАРТИТУР

В настоящее время в экранных искусствах применяются практически все, откристаллизовавшиеся в ходе истории связи изображения и музыки. Возникло такое понятие, как «звуковая партитура», которая по способу работы с музыкой делится на три типа:

1. звуковая партитура, основанная на *оригинальной* музыке, сочетающейся с речью и шумами;
2. звуковая партитура, основанная на *компилятивной* музыке, в сочетании с речью шумами;
3. *смешанный* тип звуковой партитуры, в которой используются приемы работы и с оригинальной музыкой, и с компиляцией.

Как оригинальная, так и компилятивная музыка могут выполнять следующие функции:

- влиять на драматургическую конструкцию экранного произведения;
- предвосхищать поворот действия;
- обнаруживать психологическое и эмоциональное состояние персонажей;
- характеризовать взаимоотношения персонажей;
- передавать атмосферу изображаемого события;
- воссоздавать колорит эпохи;
- брать на себя роль внутреннего монолога;
- выражать авторскую позицию;
- эмоционально выражать то, что другими средствами невыразимо;

- «дорисовывать» то, что нельзя показать в студии;
- поддерживать движение в кадре.

Рассмотрим основные особенности создания оригинальной и компилятивной музыки.

ОРИГИНАЛЬНАЯ МУЗЫКА

Для эфирной программы идеальным вариантом является наличие в ней *оригинальной музыки*, так как с ее помощью можно добиться более точного сочетания с изображением (на телевидении) или текстом (на радио), т.е. более точной расстановки ритмических и интонационных акцентов. Оригинальная музыка является органичной частью художественного экранного образа и пишется специально приглашенным для этой цели композитором. Основное условие, которое ставится перед ним, — музыка подобного рода не должна прежде где-либо исполняться, а ноты не должны быть прежде опубликованы.

В.В. Егоров отмечает: «...музыка (оригинальная. — *Н.Е.*) несет в себе драматургические и стилистические функции, способствуя выявлению композиционной структуры произведения, его атмосферы, сюжетных линий и жанровых признаков, помогает раскрыть социальную и национальную среду действия, отображает историческое время (эпоху), передает индивидуальные особенности автора». Поэтому на композитора возлагается большая ответственность.

В свое время И. Дунаевский писал о том, что произведение композитора должно быть не только хорошим музыкальным номером к картине, но и находиться в неразрывной связи со сценарием, с сюжетом, с образами действующих лиц.

Как известно, существуют различные направления композиторской деятельности. Кому-то нравится писать оперы, балеты, кому-то песни, симфонии, концерты, кто-то всерьез увлекается и проявляет себя в эстрадной, популярной музыке и т.д. К сожалению, отношение большинства композиторов к музыке кино и телевидения бывает несколько легкомысленным. Такому отношению соответствует вполне определенное слово — «халтура» ради денег. В телевизионной практике автора данной книги было, к сожалению, немало случаев, когда режиссеры приводили своих знакомых композиторов и говорили при-мерно так: «Не относись к нему строго, ведь это для него пустяк, проходная работа». Они стеснялись говорить «халтура», но это было и так понятно. Но ни разу ни один такой «композитор» не написал ничего путного для телефильма или те-

лепрограммы. Почему? Потому что музыка экрана (кино или телевидения) — это совершенно самостоятельный вид творчества, имеющий свою специфику. Кроме того, далеко не каждый композитор может успешно работать в этой области. Композитору, пишущему для кино и телевидения, необходимо уметь:

- «слышать» пластический образ, т.е. переводить зрительные образы в звуковые, верно определив, прежде всего, эмоциональный «стержень» образа (лирический, героический, трагический и т.д.);
- из огромного количества выразительных средств музыки отобрать именно те, которые «работают» на создание художественного экранного образа;
- подчинить себя чужой воле, в данном случае — воле режиссера;
- работать быстро, особенно на телевидении, где процесс производства программ предельно сжат, значительно короче, чем в кинематографе.

Дело в том, что некоторые композиторы нетерпимы к жестким временным рамкам, к выполнению чужой воли, считая, что это сковывает их творческую фантазию. Однако есть и такие, кто успешно работал или работает поныне в этой области. Среди них М. Таривердиев, Г. Гладков, С. Курехин, Е. Дога, Н. Каретников, В. Панченко, В. Храпачев, а также и композиторы более старшего поколения, такие как И. Дунаевский, Т. Хренников, С. Прокофьев, Д. Шостакович и др.

На Западе, в Голливуде, есть композиторы, пишущие музыку только для кино, они так и называются — «Hollywood-composers». Таких композиторов подбирают очень тщательно из числа тех, кто наделен вышеперечисленными качествами. В этом есть свои плюсы и минусы. Эти композиторы пишут только основную музыку, ее главные фрагменты, иногда их оркеструют, а на написание так называемой «фоновой» музыки по 20-30 секунд не отвлекаются. Для них это «мелочи», им это не выгодно. Вся черновую работу они предоставляют профессиональным аранжировщикам. Аранжировщики точно просчитывают, где и в каком оркестровом виде надо провести тему, что из основного музыкального материала использовать в качестве «фонов» и т.д.

Но... ни Феллини, ни Коппола, ни Антониони не признавали такой композиторской работы «на поток». Они относились к музыке своих фильмов с огромным уважением, ни за что не доверяли ремесленникам ни на каком этапе работы. Профессиональный композитор, по их мне-

нию, все, от начала и до конца, должен делать сам. Именно при таком отношении композитора к музыке фильма рождаются подлинные шедевры музыкального искусства в кинематографе. Мысль справедливая, потому что никто и никогда не знает имен композиторов-ремесленников, «штампующих» на поток свои аранжировки, как под копирку. Но зато все хорошо знают имена Нино Рота, работавшего с Феллини. Музыка этого композитора стала блестящим образцом оригинальной музыки к фильмам великого режиссера.

Нужно отметить, что иногда музыка из кино- или телефильма настолько запоминается, что зрители помнят имя композитора и не помнят имени режиссера. Такова музыка Леграна, Лея, Гладкова, Таривердиева, Артемьева, Крылатова, Птичкина, Петрова и др.

Микаэл Таривердиев, много работавший в кино, очень серьезно относился к музыке экрана. Он создавал всю музыку к фильмам от начала до самого конца. Сам композитор говорил, что именно поэтому он писал музыку лишь к одной картине в год.

В истории отечественного кинематографа есть примеры творческого содружества режиссеров и композиторов. Они вместе работали над фильмами, уважая друг друга и прислушиваясь к чужому мнению:

С. Прокофьев — С. Эйзенштейн; И. Дунаевский — Г. Александров; Т. Хренников — И. Пырьев; В. Овчинников — С. Бондарчук; Д. Шостакович — И. Козинцев; Э. Артемьев — А. Тарковский, Н. Михалков; Г. Гладков — М. Захаров.

В подобных взаимоотношениях нет места режиссерскому диктату, это равноправие творческих личностей, основанное на психологической совместимости, взаимопонимании. Оба, композитор и режиссер, активно участвуют в создании экранного образа, честно и с увлечением исполняя своей профессиональный долг.

Интересно складывались отношения с телевидением в кинематографе такого выдающегося композитора, как А. Шнитке.

На телевидение Шнитке привел случай. Его «серьезная» музыка одно время исполнялась крайне редко, были периоды, когда она вообще была под запретом. Композитор вынужден был искать выход из создавшегося положения, чтобы выжить и как музыкант, и как человек. Он хорошо понимал, что большое достоинство музыки экрана заключается в том, что она способна легко стать популярной, демократичной. Но, окунувшись в мир экранного искусства, он понял еще одно: музыка для экрана — это очень увлекательно и интересно для композитора! Именно поэтому Аль-

фред Шнитке создавал ее так же увлеченно и ответственно, как и свою «серьезную» музыку.

Способы работы композитора над музыкой к кино и ТВ могут быть различными:

1. режиссер показывает композитору смонтированный материал, и композитор пишет музыку «под картинку»;
2. режиссер объясняет, композитору, где и когда по сценарию должна вступить и закончиться «музыка и какого она должна быть характера.

Оба метода работы имеют свои достоинства и недостатки.

В первом случае удается точно попасть в нужное место экранного произведения по характеру и хронометражу, лучше оттенить, подчеркнуть характер сцены. Во втором случае режиссер и композитор обсуждают образы кино- и телегероев, обмениваются мнениями, что способствует активизации творческого процесса.

Композитору, работающему в сфере кино и телевидения, необходимо, кроме всего прочего, обладать даром перевоплощения, как актеру. Способность «ввести в образ», ощутить себя на месте того или иного персонажа, в том или ином времени создает верный эмоциональный настрой, помогает ощутить художественную атмосферу фильма.

При написании оригинальной музыки композитору важно также учитывать актерскую индивидуальность. Это может подсказать ему необходимую музыкальную тему. Известны случаи, когда при замене одного актера другим кардинально менялась и музыка фильма.

В работе над оригинальной музыкой режиссеру и звукорежиссеру помогает музыкальный редактор, который должен не только хорошо разбираться в художественных стилях и направлениях музыкального искусства, но и посоветовать режиссеру остановить свой выбор на том композиторе, который наиболее успешно выполнит поставленную перед ним задачу. В творчестве любого композитора есть несколько таких тем, в которых с особой ясностью проступают характерные черты его мелодического мышления, что и составляет понятие «стиль композитора». В компилятивном подборе музыкальный редактор должен точно выбрать тот композиторский стиль, который наиболее точно соответствует тому или иному эфирному произведению. Так, например, если композиторский стиль Ю. Буцко прекрасно будет сочетаться с гоголевскими персонажами, то стиль другого композитора — И. Габели больше подойдет для мелодрамы, где усиливается лирическое начало и т.д.

Особо следует остановиться на создании музыки к анимационным сюжетам.

Некоторые специалисты считают, что написать одну часть в мультипликации гораздо сложнее, чем музыку к полнометражному игровому фильму, так как для анимационного произведения делается посекундная раскадровка, где каждая зрительная «оптическая» секунда должна иметь свой музыкальный эквивалент. Хотя именно это и привлекает композиторов.

В свое время известный композитор Е. Крылатов писал: «Мультипликация привлекает меня тем, что в ней есть возможность писать «чистую» музыку. В игровом кино музыка скорее носит прикладной, утилитарный характер. В мультипликации музыка — самостоятельный элемент, несмотря на микроразмеры. Мультфильм требует музыкального самовыражения»²⁵.

Кстати сказать, в мультипликации довольно успешно используется и так называемая «серьезная» музыка — музыка композиторов-классиков. Достаточно привести примеры мультфильмов «Времена года» и «Щелкунчик» с музыкой П. И. Чайковского, «Окно» с музыкой С. С. Прокофьева. Часто сама музыка подсказывает режиссерам тот или иной стилистический ход.

Следует отметить, что если в игровом кино моменты совпадения звука и изображения не всегда регламентированы, то в мультипликации все диктуется графической партитурой фильма. Есть изначальная графическая сценарная конструкция, которую надо заполнить и «оживить» музыкой. Это вынуждает композитора быть предельно точным.

А. Шнитке в свое время отмечал, что мультипликационная секунда может много вместить в себя, она насыщена, в отличие от секунды в игровом кино²⁶.

Многие отечественные композиторы успешно работали и работают в этой интереснейшей области киноискусства: Н. Каретников, В. Шаинский, А. Рыбников, М. Зив, Э. Артемьев, А. Шнитке, С. Губайдулина, М. Вайнберг и др.

КОМПИЛЯТИВНАЯ МУЗЫКА

Одной из наиболее часто встречающихся форм работы над звуковым решением эфирной программы является компиляция.

²⁵ Сотворение мира. М., 1990. С. 88.

²⁶ Там же. С. 92.

Компиляция — это достаточно сложный творческий процесс, который подразумевает подбор необходимых музыкальных фрагментов из готовых, ранее написанных концертных произведений или оригинальной музыки к другим теле- или радиопроизведениям.

При компилятивном методе оформления программы необходимо помнить, что за каждой из фонограмм тянется шлейф жестких ассоциаций. Создатель звуковой партитуры должен учитывать это обстоятельство и грамотно вводить тот или иной музыкальный фрагмент в контекст теле- или радиопрограммы.

Богатство и разнообразие чувственных ассоциаций, вызываемых музыкой, зависит от жизненного опыта каждого человека, от его общей духовной культуры. Этим обусловлен, в частности, тот факт, что одно и то же музыкальное произведение можно по-разному интерпретировать.

К существенным особенностям компилятивной музыки относится ее двойственная эстетическая природа. Она способна не только существенно трансформировать Изобразительный ряд, но и видоизменяться в зависимости от изображения. Возникает понятие кинематографическая и телевизионная программность.

В компилятивном подборе предпочтение отдается обычно инструментальным музыкальным фонограммам, потому что их удобнее всего сочетать с закадровым текстом. Но/это вовсе не исключает возможности использования фрагментов из вокальных произведений. В некоторых случаях именно песня в партитуре фильма принимает на себя роль главного музыкального звена, центральной звуковой идеи, а также становится основным источником тематизма фильма или программы. Песня должна вобрать в себя все, что присутствует в фильме или программе, — настроение, внутренний мир персонажей, идею всего произведения.

3.5 ВЫРАЗИТЕЛЬНЫЕ СРЕДСТВА МУЗЫКИ ТЕЛЕЭКРАНА

Необходимо отметить, что основные выразительные средства музыки (ритм, темп, тембр, регистр, динамические оттенки, фактура, инструментовка и т.д.) в контексте эфирного произведения приобретают специфические черты. Их умелое использование помогает звукорежиссерам обогатить эфирный образ, сделать его более «точным».

Ритм музыкальной фонограммы как яркое выразительное средство музыки в структуре эфирного произведения выполняет роль организующего фактора. Он значительно активизирует движение, придает ему четкость. Совпадение акцента на сильной или относительно сильной доле

музыкального фрагмента со сменой кадра на телевидении создает очень яркий художественный эффект особой синхронности изображения и звука. Кроме того, ритм усиливает экспрессивность, динамику телепроизведения через повторы, сопоставления. Он объединяет различные элементы экранного произведения.

Экранное искусство в свою очередь существенным образом влияет на ритм музыкальной фонограммы (замедления и ускорения монтажа, его плавность или импульсивность) и т.д. В телепроизведениях специфика ритма музыкальных фонограмм определяется преимущественно повествовательным характером текста, камерностью восприятия.

Практика показывает, что нередко ритм музыкального произведения не позволяет использовать его в фонограмме фильма или телепрограммы. Так, например, в мелодике симфонии немецкого композитора-неоклассика Пауля Хиндемита «Гармония мира» прием расширения и сокращения интонационных единиц за счет использования нерегулярно-переменного размера многих тем симфонии значительно затрудняет, а порой и совершенно исключает возможность их органичного сочетания с изображением, потому что такой ритм вступает в противоречие с повествовательным характером некоторых телепроизведений:

3 2 3 4 2 3 3 тема побочной партии из 1-й части:

и т.д. 8 4 8 4 4 8 4

4 3 4 3 4 5 4 тема элегии из 2-й части:

и т.д. 4 4 4 4 4 8 4

Наоборот, спокойный регулярно-переменный размер лирических тем симфонии способен органично сочетаться с изображением, придавая телепроизведению необходимый эмоциональный оттенок.

Темп, так же как и ритм, выполняет в эфирных произведениях формообразующую роль. В каждой программе необходимо заботиться о темповом разнообразии. Однообразие темпа музыкальных фрагментов, особенно в произведениях большого хронометража, создает ощущение замкнутости действия, лишая таким образом произведение необходимой динамики.

Темпоритм зрительного ряда на телевидении во многом определяет монтаж, раскрывающим содержание эпизода. С помощью монтажа под фонограмму с медленным темпоритмом можно передать впечатление спокойного наблюдения и раскрыть происходящие на экране события плавно, размеренно. Наоборот, монтаж под фонограмму с быстрым темпоритмом передает сильное нервное напряжение, отражает бурное течение событий.

Темпоритм, организуя действие во времени и в пространстве при помощи чередования «подъемов» и «спадов», формирует внешний ход событий экранного произведения, проявляет внутренние связи между всеми его компонентами. Он способен не только создать эмоциональный фон произведения, но и управлять зрительским восприятием.

Тембр, как основа современной музыки, в контексте экранного произведения приобретает особое значение. При помощи тембра (окраски звука) можно передать характеру изображения любой нюанс его эмоционального настроения, психологического состояния. Умело подобранный тембр музыкальной фонограммы позволяет сделать изображаемый образ драматичным или, наоборот, комичным, даже ирреальным. Тембровые поиски очень характерны для современного телевизионного искусства. Они стали возможны благодаря появлению новейшей звукозаписывающей корректирующей аппаратуры.

Активные творческие поиски в создании звукозрительного образа привели к тому, что в современном кино- и телевизионном искусстве используются искажения музыки; шумов, речи. Так, например, изменение темпа (на более медленный,) и тембра (на более грубый) простого бытового шума «капающей из крана воды» превратило его в звуковой образ — символ жажды в фильме «Жажда» (о погибающих на крейсере моряхах из-за отсутствия питьевой воды).

Язык телевизионного и радиийного искусства налагает свой отпечаток и на *фактуру* музыкальных фонограмм. Присутствие дикторского текста предъявляет определенные требования к фактуре музыкальных фрагментов. Существует два типа фактуры музыкальных фонограмм: «прозрачная» и «плотная».

Прозрачная может состоять из солирующего инструмента или голоса, из мелодии и легкого аккомпанемента, из 2-3 инструментальных голосов. Плотная фактура музыкальной фонограммы предполагает одновременное звучание большого количества инструментальных или вокальных голосов, вплоть до *tutti* (звучание всего состава инструментов симфонического оркестра).

В работе с музыкой на телевизионном экране и на радио отдается предпочтение музыкальным фонограммам с «прозрачной» фактурой, так как предполагается, что в некоторых моментах эфирного произведения музыкальная фонограмма будет сочетаться с дикторским текстом и музыка при этом не должна заглушать его. Использование музыкальных фрагментов с «плотной» фактурой возможно, но преимущественно в кульминациях и при полном отсутствии дикторского текста.

Активно используются в эфирных произведениях *динамические оттенки* музыки: усиление (*crescendo*), затихание (*deminuando*), громко (*forte*), тихо (*piano*) и др. Это активно влияет на динамику произведения. Например, используя в фонограмме с записью похоронного марша динамические оттенки в последовательности: *ppp* (очень тихо) — *crescendo* (постепенное усиление громкости) — *fff* (очень громко) — *deminuando* (постепенное затихание) — *ppp* (очень тихо), можно в воображении телезрителя или радиослушателя создать образ движущейся похоронной процессии и т.д. Но чаще грамотные звукорежиссеры в этом случае прибегают к смене звуковых планов (перспективе звука). Особенно это важно на радио, где полностью отсутствует зрительный ряд.

Современную музыку медитативного характера характеризуют с помощью терминов «динамическая статика», «динамическое стояние». Эти качества музыки активно используются многими режиссерами кино, телевидения и радио. Часто режиссеры не склонны к действию, устремленному к кульминации и сюжетной развязке. Для них важно создать некое «ощущение» длительного размышления, ожидания, напряжения. В таких случаях и используется музыка, лишенная яркой динамики.

В музыке телерадиовещания велика роль *инструментовки* музыкальных фонограмм.

Можно согласиться с мнением некоторых композиторов, что экранные искусства открывают необыкновенный простор для оркестровки, «вывернутой наизнанку», какая в академической музыке немыслима. Это достигается разнообразными приемами: от нарушения звукового баланса до совмещения, на первый взгляд, взаимоисключающих инструментов. Например, сочетанием звучания симфонического оркестра с народными или электронными инструментами.

Таким образом, можно утверждать, что на протяжении длительной истории развития музыкального искусства выработался ряд специфических выразительных средств. Под влиянием экранных искусств они трансформируются. Это проявляется в акцентировании того или иного средства в киномузыке или музыке телеэкрана в зависимости от логики построения экранного образа, его идейно-эмоционального содержания.

Следует отметить, что музыка кино и телеэкрана не требует завершенности и академической выстроенности формы. Другими словами, выразительные средства музыки под влиянием экрана приобретают большую самостоятельность и автономность, акцентированную зрительным рядом.

3.6 ВЛИЯНИЕ МУЗЫКАЛЬНЫХ ФОРМ НА КОМПОЗИЦИЮ ЭФИРНОЙ ПРОГРАММЫ

В любом виде творческой работы, наряду с фантазией, вдохновением, оригинальной идеей, большое значение имеет структура произведения. Хотя, как отмечалось выше, музыка теле- и радиопроизведений не требует особой завершенности и академической, выстроенной формы, существуют основные принципы построения некоторых музыкальных форм (трехчастной: А—В—А); формы вариаций: А—А1—А2—А3—А4—А5 и т.д.; формы рондо: А—В—А—С—А—Д—А. Это не только помогает избежать хаотичности музыкального ряда теле- или радиопроизведения, но и способствует выстраиванию четкой конструкции всего эфирного произведения.

В телерадиовещании, как правило, используются широко распространенные и относительно несложные музыкальные формы, что объясняется их доступностью. Кроме того, Они более лаконичны, так как требуют меньше времени для выражения содержания. Характерным примером является сонатное аллегро, композиционные особенности формы которого как нельзя лучше соответствуют драматургии крупного теле- или радиопроизведения. Схожесть, почти идентичность их природы наглядно демонстрирует приведенная схема:



Исключением являются некоторые теле- или радиопроизведения детективного жанра, которые часто начинаются прямо с развязки (т.е. сначала нам в кадре показывают труп, окруженный машинами «скорой помощи» и милиции, а затем, на протяжении всего фильма, идет рассказ о том, что предшествовало этому трагическому событию).

Итак, использование и применение принципов построения музыкальных форм делает структуру эфирного произведения более четкой и особым образом организует в них музыкальный материал. Так, например, в телепрограммах некоторых режиссеров (Б. Конухова, И. Беляева, К. Антропова и др.) звуковой материал в результате компилятивного подбора часто концентрируется в своеобразной форме рондо. Подобная организация звукового материала объединяет телепрограмму в единое целое, делая ее удобной для восприятия телезрителей.

Подчеркнем еще раз, что при звуковом решении теле- или радио-программ очень важно избегать хаотичности, нагромождения музыкального материала.

3.7 ДРАМАТУРГИЯ МУЗЫКАЛЬНОГО РЯДА В ЭФИРНЫХ ПРОГРАММАХ

Драматургия музыкального ряда помогает организовать не только музыку, но и весь звуковой материал. Необходимо только грамотно использовать *основные принципы музыкальной драматургии* — лейтмотивный, номерной и сквозной.

Музыкальная тема, выбранная создателями теле- или радиопрограммы в качестве *лейтмотива*²⁷, особенно когда она яркая, способна значительно обогатить художественный образ, сделать его рельефнее. Иногда в теле- или радиопрограмме каждый художественный образ имеет свою музыкальную тему. По ходу действия эти темы могут противопоставляться, изменяться в зависимости от обстоятельств, наконец, переплетаться в контрапункте. Главное, чтобы все было логично и оправдано выбранным режиссерским решением.

В телесериале, который, стал «модным» жанром на телевизионном экране, использование лейтмотивов обеспечивает развитие, модификацию и взаимодействие тем, наделяет их свойствами символов.

²⁷ Лейтмотив (нем. *Leitmotiv*) — ведущий мотив, музыкальный оборот, повторяющийся на протяжении всего произведения в качестве характеристики или условного обозначения персонажа, предмета, явления, идеи, эмоции.

Другой принцип драматургии носит название «*номерной*». Он часто используется в теле- или радиопрограммах развлекательного характера, всевозможных ток-шоу, музыкальных портретах (например, в цикле документальных фильмов «Художник и время. Т. Н. Хренников» режиссера В. Давидчука). Этот Тип драматургии предполагает чередование синхронных и мизансцен с музыкальными номерами.

Драматургия, в основе которой лежит «*сквозной*» принцип, имеет некоторое сходство с «лейтмотивной», но в ней присутствует только одна стержневая музыкальная фонограмма. Такой тип драматургии характерен для публицистических программ, в которых очень важно связать основную мысль программы с одной мелодией.

3.8 ОТБИВКИ И ЗАСТАВКИ

Большую роль в теле- и радиопрограмме играют отбивки и заставки. В некоторых эфирных жанрах (информационных, развлекательных, ток-шоу и т.д.) достаточно бывает вместо музыкальных фонограмм с развитой мелодией использовать только Музыкальные отбивки и заставки.

Отбивки — это краткие (от двух до десяти секунд) музыкальные фрагменты, представляющие собой либо последовательность нескольких аккордов в восходящем или нисходящем движении, либо переборы на арфе или фортепиано, либо звуковые акценты. Отбивки призваны отделить один сюжет от другого. Иногда в качестве отбивки применяется отдельно взятая очень краткая фраза или мотив из крупного музыкального произведения. Она должна быть предельно выразительной и запоминающейся. Кстати, в качестве отбивки часто используется и шумовая фонограмма.

По своей роли отбивки условно делятся на «разделительные» и «разделительно-настраивающие». У первых только одна функция — они отделяют один сюжет от другого. Разделительные отбивки должны быть одинаковыми почему произведению и предельно краткими.

«Разделительно-настраивающие» отбивки выполняют одновременно две функции: 1) перехода от одного сюжета к другому, 2) настраивающую на восприятие каждого из сюжетов. Иногда, особенно в поэтических программах, такая отбивка одновременно заканчивает предыдущий сюжет и является началом следующего. Таких отбивок в программе бывает несколько, и они более продолжительные по времени.

Каждая программа, независимо от жанра, начинается с заставки.

Заставка — небольшой законченный музыкальный фрагмент, который выполняет функцию «камертона» теле- или радиопрограммы.

Музыка заставки должна концентрировать в себе основные эмоции программы и настраивать на восприятие того или иного материала.

Вторая важная функция заставки заключается в формировании рефлекса привыкания к теле- или радиопрограмме. Часто по музыкальной заставке публика уже точно определяет, какая программа сейчас будет в эфире.

Особый интерес представляют собой заставки к многосерийным телефильмам. Одной из характерных особенностей музыки многосерийного телефильма является тяготение к подчеркнутой незавершенности серий, их внутренней связанности, регулярности появления в эфире. Это обуславливает формирование эффекта «привыкания» к телепроизведению. Отсюда — стабильность музыкально-тематических заставок. Музыкальные заставки приобретают характер «звукового знака» того или иного телепроизведения. Роль заставок в многосерийном телефильме заключается в воссоединении разрозненных частей серий. Существует несколько разновидностей заставок: увертюры-заставки, короткие темы-сигналы, двутемные заставки (как в т/ф «Петербургские тайны») и т.д. Необходимо помнить о том, что крайне не желательно менять заставку в середине сериала, потому что можно легко нарушить принцип «узнавания» произведения.

В качестве примера можно привести известный сериал «Следствие ведут ЗнаТоКи». До двадцатой серии каждый фильм сериала начинался с хорошо всем известной песни (композитор М. Минков) со словами «Наша служба и опасна и трудна», а с двадцатой серии, с фильма «Бумеранг» этого же цикла в качестве заставки в эфире звучала уже другая песня (композитора Д. Тухманова), которую сейчас уже почти никто не помнит, несмотря на ее художественные достоинства. Все слишком привыкли к первой песне и именно ее считают визитной карточкой сериала.

3.9 МОНТАЖ МУЗЫКАЛЬНЫХ ФОНОГРАММ

В практике современной звукорежиссуры телевидения и радиовещания значительное место отводится монтажу музыкальных фонограмм, что обусловлено его влиянием на выразительный язык музыки. Монтаж рассматривается сегодня не только как технический прием, но и как самостоятельный эстетический феномен.

В основе такого подхода лежит представление об экранном произведении как о целом, влияющем на внутреннюю динамику его частей. Действительно, монтаж, использующийся в качестве яркого художествен-

но-выразительного средства экранного искусства, влияет на построение художественной формы, динамику развития сюжета, ритм.

Музыка в произведениях экранного искусства благодаря монтажу приобрела своеобразный «монтажный» характер. Такие явления, как «звуковые захлесты» (продолжение звука синхронного кадра на другом изображении), звукозрительный контрапункт, внутренний монолог, музыкально-шумовые лейтмотивы, появились вследствие взаимовлияния монтажа и музыки.

В экранном искусстве нередко с успехом используется характерный для музыкальной драматургии эффект — неожиданный сбой, выход за пределы привычного круга Ассоциаций, что значительно динамизирует художественную форму. Кроме того, широко применяются понятия музыкального искусства: полифония, контрапункт, политематизм, многообразие и т.д. Таким образом, музыка и экранное искусство имеют разнообразные скрещения и аналогии. Перетекание одного искусства в другое значительно обогащает их, поскольку увеличиваются возможности ассоциативных связей.

Обычно осуществляется монтаж двух типов музыкальных фонограмм:

1. монтаж фонограмм с оригинальной музыкой;
2. монтаж фонограмм с компилятивной музыкой.

Рассмотрим, что же собой представляет каждый из них.

Во время записи в студии музыкальной фонограммы с оригинальной музыкой исполнитель не всегда может с первого раза спеть или сыграть произведение композитора так, чтобы оно звучало хорошо. Порой приходится записывать несколько дублей, добиваясь более удачного воплощения, а затем из нескольких наиболее удачных дублей создавать единственный, лучший вариант. В идеале художественной задачей монтажа является создание наиболее точного отображения композиторского и исполнительского замысла. Главная заповедь монтажера — не пропустить ни одной фальшивой ноты, интонации.

До изобретения цифровой звукорежиссерской аппаратуры созданием музыкальной фонограммы с оригинальной музыкой занимались два человека — звукорежиссер, который записывал дубли музыки, и монтажера, который из этих дублей монтировал окончательный вариант. Магнитная лента резалась механическим способом на аналоговых магнитофонах.

С изобретением цифровой техники уже почти никто не «режет ленту» на аналоговых магнитофонах, а рабочие станции на основе формата

U-matic или DAT-to-DAT практически ушли в прошлое. Сегодня используются различные компьютерные станции.

В чем же заключается процесс «сборки» идеального варианта музыкальной фонограммы?

Самые простые монтажные склейки делаются в паузах. Но если пауза *distination* заполнена отзвуком от предыдущего аккорда, а на фонограмме *source* этот отзвук отсутствует, то такая склейка не получится — отзвук будет резко обрываться и монтаж станет заметным. Замаскировать исчезновение звука можно вступлением инструмента с острой атакой или мощным *forte*. Именно для того чтобы склейка была незаметной, звукорежиссеры всегда делают дописки «с захлестом», т.е. исполнитель начинает играть чуть раньше, чтобы к моменту будущей склейки сформировался такой же отзвук, как и в основном варианте.

Существует несколько основных правил монтажа музыкальных фонограмм.

1. Кроме пауз, самыми удобными для монтажа являются места смен темпа, фактуры, нюанса, тембра, границы разделов.
2. Если монтируются инструменты с острой атакой, удобнее подбирать место для монтажа прямо «под звук», а склейку делать короткой.
3. В хоровой и вокальной музыке, если приходится делать склейку посередине слова, то лучше выбрать место под гласную букву, следующую за согласной (исключая шипящие).

Большинство имеющихся на сегодняшний день компьютерных программ предлагают пользователю определенный набор возможностей для редактирования и склейки. Одним из важных параметров является *длина склейки*. Он определяет, какое время склеиваемые варианты будут звучать вместе, «кроссфейдом»: один — уходя, а другой — появляясь.

Другой параметр — *форма склейки*. Он описывает функцию, по которой музыкальные фрагменты будут смешиваться в момент склейки.

В трудных, неудобных для монтажа местах все параметры склейки придется терпеливо подбирать по ситуации.

Следующий параметр — *сдвиг места склейки*. С его помощью иногда приходится на слух подбирать наиболее подходящие фазы для склеиваемых звуков или момент перехода, чтобы сохранить ритм музыкального фрагмента, избежать задержек или «набеганий» звуков один на другой.

Многие программы также позволяют изменять уровень фрагментов в момент склейки. Обычно трудно ожидать от исполнителя, что он сможет

сыграть дописку абсолютно с той же громкостью, что и аналогичное место в основном варианте. Наиболее простой способ соединения двух музыкальных фонограмм носит название «сегвей» (англ. *segway* — продолженный). Сегвей возможен лишь в том случае, если ключевые моменты стыковки являются одинаковыми. Иногда этот прием можно использовать при совмещении двух музыкальных фонограмм, достаточно близких по характеру, но имеющих небольшую разницу по высоте и ритму.

Все вышесказанное относится к монтажу любых музыкальных фонограмм: и оригинальной, и компилятивной музыки.

ГЛАВА 4

ШУМЫ И ДРУГИЕ АКУСТИЧЕСКИЕ ЭФФЕКТЫ В ЭФИРНЫХ ПРОГРАММАХ

4.1. ВЫРАЗИТЕЛЬНЫЕ ВОЗМОЖНОСТИ ШУМОВ

Важным компонентом звуковых партитур телерадиопрограмм являются шумы. Шум — это мощное выразительное средство, позволяющее воссоздать окружающий нас мир. Шумы играют значительную роль в образной структуре любого произведения — документального, игрового или анимационного. При этом одни из них могут быть главными, другие — второстепенными. Шумовые акценты, так же как, впрочем, и музыкальные, помогают раскрыть скрытый глубинный смысл изображения, подчеркнуть наиболее значимые моменты действия, добиться нужного эмоционального воздействия на зрителя. Современная техника позволяет звукорежиссеру делать шумы все более тонкими и многоплановыми.

Следует отметить, что натуральные шумы приближают зрителя или слушателя к конкретной обстановке, в то время как абстрактные, ирреальные звучания, созданные на синтезаторе или обработанные компьютерными эффектами, воздействуют на эмоции и воображение публики.

Шумы, подобно другим компонентам звука — музыке и речи, дополняют изобразительный ряд, создают нужную атмосферу программы, фильма, активно выполняют сюжетно-драматургическую функцию. С их помощью можно создать звуковой подтекст кадра, более тонко и точно обрисовать характер действующего лица.

Выразительные средства шумов аналогичны музыкальным, к ним относятся: *темп* (шаги быстро идущего человека отличаются от шумов человека, спокойно прогуливающегося по выставочному залу и т.д.); *тембр* (лай болонки отличается по окраске звука от лая овчарки или тикание наручных часов — от хода маятника больших кабинетных и т.д.); *регистр* (разная высота звука) и т.д.

4.2 ЗВУКОВЫЕ ЭФФЕКТЫ

Звуковые эффекты и шумы делятся на три основных вида:

1. местные;
2. архивные;
3. специально записанные.

Местные эффекты — это звуки, которые воссоздаются при записи теле- или радиопрограммы непосредственно в студии, т.е. которые нет необходимости записывать заранее, так как они являются органичной частью самого действия (шуршание бумаги, телефонные звонки, шаги и т.д.). Для создания подобных звуков непосредственно в студии требуется специальное оборудование (различные виды полового покрытия — доска, камень, паркет и т.п., лестничный пролет, ванна для создания «водных» эффектов: шума дождя, плеск волн и т.д.). При создании местных звуковых эффектов очень важна точность шума, его разборчивость. Чтобы в воображении зрителя или слушателя возникли верные ассоциации.

Записанные в архив звуковые эффекты — «это звуки, которые не могут быть воспроизведены непосредственно в студии. Эти звуки необходимо специально записывать заранее, до озвучания программы. Важно помнить о том, что основная цель записанных звуковых эффектов — это не воспроизведение реальной действительности, а ее предположение. Такие эффекты составляют отдельную группу архивного или фонотечного материала.

Специально записанные звуковые эффекты создаются для определенных целей. Эти эффекты редко используются в непосредственной реальной форме. Даже в тех случаях, когда ставится задача их максимального приближения к естественному звучанию, это осуществляется на основе творческого подхода к созданию звуковой среды программы или фильма. Такой подход необходим и на телевидении, и в кинематографе, и в театре, но более всего — на радио, где при отсутствии изображения звуковые эффекты играют решающую роль в создании звуковой атмосферы действия. Такие шумы записываются не-посредственно в студии (например: шум рассыпанного гороха, легких шагов дамы в кринолине и т. д.).

Все перечисленные виды эффектов служат для создания ярких звуковых картин, с их помощью можно даже воссоздать в воображении радиослушателя полную картину происходящих событий. Например, для создания образа автокатастрофы достаточно использовать определенный набор звуковых эффектов: визг тормозов, столкновение (сильный удар), скрежет металла и звон разбитых автомобильных стекол.

Звуковые эффекты обязательно должны находиться в гармоничной связи с постановочным содержанием программы. Их следует воспроизводить и записывать с особой тщательностью, потому что от этого зависит точность и качество созданного в эфире художественного образа.

4.3 СТЕРЕОФОНИЯ. ЗАПИСАННЫЕ ЭФФЕКТЫ В СТЕРЕОФОНИИ

Основная цель стереофонии заключается в создании потока звука, как прямого, так и отраженного направления, дающего ощущение реального звучания в пространстве. Записанные подобным образом звуковые эффекты особую роль играют на радио.

Отличие монозвучания от стереофонии заключается в том, что в первом случае реверберация происходит на одном источнике звука, лишая музыкальное произведение ясности и уменьшая разборчивость речи, а во втором она распространяется по всей ширине звукового пространства.

Специалисты считают, что в идеале для выполняемой в стереофоническом режиме постановки необходимо использовать эффекты, которые изначально были записаны в стереозвучании. Тогда при их воспроизведении производится разделение сигналов в стереопанораме. Если нет возможности заранее осуществить стереозапись звука, то можно использовать и его монофоническое звучание при соответствующей адаптации к условиям постановки.

При создании продолжающихся эффектов, таких как шум дождя или шум ветра и т.д., добиться стереокартины можно с помощью отдельных источников звука, воспроизводящих несинхронное звучание ранее записанного эффекта (или одного источника, использующего при работе различные временные задержки), но при этом необходимо разнести их на разные точки внутри звуковой сцены. Кроме того, продолжающиеся эффекты могут быть получены и при использовании специального электронного устройства, носящего название «спредер», распространяющего монофонические звуки по всему объему панорамы. Для воспроизведения отдаленного звука, передвигающегося на открытом воздухе, достаточно

проделать очень простую операцию — панорамное смещение моноисточника.

Применение стереофонического звучания особенно важно при производстве радиопостановок, так как оно максимально активизирует воображение радиослушателей и создает у них ощущение «эффекта присутствия» на месте воображаемых событий.

4.4 ОСНОВНЫЕ ФУНКЦИИ ШУМОВ

Итак, шумы играют большую роль в создании *звуковой атмосферы* действия. С их помощью можно создать не только звуковой подтекст действия, но и точнее охарактеризовать окружающую обстановку. Шумовые эффекты могут влиять на драматургию не только отдельных эпизодов, но и всего эфирного произведения.

Шумы в эфирном произведении выполняют несколько функций²⁸:

1. *Образная функция.* Например, человек, издающий звериный крик, создает в нашем представлении образ оборотня, вампира и т.д. Использование аналогичных приемов требует от создателей про-изведения тонкого вкуса и умения точно увязать шум со стилистикой и жанром эфирного произведения.
2. *Настроенческая функция.* Шумы, по справедливому утверждению А. Г. Соколова, способны создать не только реалистическую атмосферу действия, но и привнести в него авторское начало (радостное состояние природы, окружающей мрачно настроенного героя, или, наоборот, ощущение счастья персонажа в окружении суровой природы и т. д.)^{*}.
3. *Драматическая функция.* Эту функцию шум выполняет в том случае, если становится причиной дальнейшего развития действия, когда его появление в сцене вызывает следствие — новое событие.
4. *Функция выражения состояния звуковой среды или характера звукового восприятия героя.* Например, капающая вода в соединении с приемом реверберации (или эхо) создает ощущение пустоты и заброшенности помещения и может ассоциироваться с ощущением одиночества человека, его неустроенностью.
5. *Функция символа:* скрип тяжелой железной двери может символизировать тюрьму, заточение, тикающие часы, метроном создают ощущение ожидания, звук движущегося поезда — нетерпения и т.д.

²⁸ Соколов А. Г. Монтаж изображения и звука. М., 1988. С. 36.

Как правило, шумы выполняют в эфирных произведениях несколько функций одновременно. Чем сложнее, ярче замысел автора и режиссера, тем образней и выразительней у них работают шумы.

Шумовые эффекты, которые нельзя воспроизвести в студии, носят название *записанные эффекты*. К ним относятся:

- бытовые шумы (машины, самолеты, поезда, станки, птицы, шумы природных явлений, толпы, голоса животных и т.д.);
- военные шумы (танки, бомбардировщики, пулеметы, автоматы, взрывы и т.д.).

Шумы, которые создаются и записываются специально для определенных целей (фильмов, спектаклей, радиопостановок), носят названия *действенные эффекты* или *ирреальные шумы* (шумы, которых нет в природе).

Интершум — это документально записанный шум при съемке фильма, телепрограммы или радиопрограммы: шум ткацкого цеха, завода и т.д. Точнее — это шумовой фон без комментариев или голосов исполнителей.

Если интершум записан плохо, некачественно, неразборчиво, то звукорежиссеру приходится искусственно воссоздавать звуковую атмосферу действия, подкладывая в программу фоновые «неродные» шумы, что увеличивает время работы в аппаратной перезаписи, а следовательно, и материальные затраты на производство телерадиопродукции. Кроме того, возрастает риск быть неточным в создании звуковой атмосферы реального действия (например, публику очень раздражают бурные аплодисменты в тех эпизодах программы, которые у нее не вызывают восторга, или безудержный смех там, где вовсе не смешно). Именно поэтому записи интершумов необходимо уделять большое внимание.

Грамотное владение шумовым материалом помогает в некоторых случаях создавать иллюзию «зримого» образа, которого нет в кадре. Как, например, при помощи одних только шумовых фонограмм можно решить сцену расставания двух молодых людей?

Шумы	Смысл происходящего
Шум подъезжающей машины	Машина, на которой героиня уезжает, покидая своего возлюбленного, подъехала к дому
Сильно хлопнула дверца автомашины	Героиня села в машину, в гневе хлопнув дверцей
Шум отъезжающей автомашины	Героиня уезжает, оставляя своего бывшего возлюбленного с его переживаниями

В этот момент в кадре могут быть грустные глаза главного героя, снятые крупным планом, или что-то еще. Звуки «дорисовывают» происходящие события. На радио, где нет изображения, этих звуков вполне достаточно, чтобы в воображении публики создалась картина происходящего.

Мы уже говорили о том, что любой звуковой эффект должен быть гармонично связан с содержанием. Особенно это важно при постановке художественных программ.

В документальных телевизионных фильмах особенно важно, чтобы шумы, создающие атмосферу действия, были предельно точными по отношению к изображению. Например, шум мотора автомобиля марки «Мерседес» должен точно соответствовать данной марке, а залп оружейного выстрела — типу конкретного орудия и т.д. В противном случае у зрителей возникнет недоверие к создателям документальных произведений.

4.5. РОЛЬ ШУМОВ В СОЗДАНИИ ЗВУКОВОЙ АТМОСФЕРЫ ВРЕМЕНИ

Существует понятие «звуковая атмосфера времени». Каждый исторический период имеет свой звуковой фон, ему свойственны характерные шумы. То же самое можно сказать о конкретных местности, стране, городе, селе. Как уже отмечалось, состав этого фона определяется естественными, техническими и социальными факторами. Звуковой фон, хотя и незаметно, но постоянно меняется.

Так, например, в звуковой атмосфере Москвы 20-х годов прошлого века много общего с дореволюционным временем. На улицах мальчишки — продавцы газет выкрикивали их названия, гнусаво тянули «Старье берем!» старьевщики с мешками за плечами; пронзительно выпевали мастеровые: «Точим ножи-ножницы, бритвы, керосинки исправляем, стекла вставляем!» По дворам в то время ходили шарманщики с попугаями, вынимавшими пакетики с сюрпризами и предсказаниями. Шарманка издавала жалобные мелодии. Часто на улице играли скрипачи, доносились удары церковного колокола или колокольных перезвонов. Звукорежиссеры, создающие в эфирных программах звуковую атмосферу того или иного исторического периода, должны знать подобные детали повседневной жизни, ее «голоса».

4.6 ИМИТАЦИЯ РЕАЛЬНЫХ ШУМОВ

Иногда возникает необходимость в имитации шума. Существует несколько «секретов», которые необходимо взять на вооружение звуко-режиссерам.

- Взмахи крыльев летящей птицы легко воспроизвести попеременно открывая и закрывая зонтик.
- Бой кабинетных часов можно имитировать ударами через пазу по клавише фортепиано в низком регистре, добавив к ним реверберацию.
- Плеск волн имитируется перемешиванием воды в ванне (часто для этого в тонателье устанавливают ванну).
- Звук шагов человека по снегу достигается надавливанием попеременно обыкновенной столовой ложкой на крахмал, крупную соль или кукурузные хлопья.
- Воспроизвести треск костра можно, сжимая в руке газету или целлофановый пакет.
- Редкие капли дождя по подоконнику имитирует стук ногтя указательного пальца по железной поверхности.
- Наполнение водой бокала из сифона — шуршанием папиросной бумаги.
- Чтобы имитировать чокание пивными кружками, нужно чокнуться двумя гранеными стаканами, зажатыми всей ладонью.
- Звон хрустальных бокалов воспроизводится с помощью двух граненых стаканов, которые держат двумя пальцами за самый ободок стакана и при этом ударяют их друг о друга верхними частями.
- Выстрел из ружья имитируется следующим образом: хлопушка или деревянная доска приводятся в движение веревкой или ударяют палкой по кожаному сиденью стула.
- Свист от метания копья или полет стрелы имитируются резким движением прута непосредственно около микрофона и т.д.

Чтобы успешно работать с шумами, звуко-режиссеру необходимо периодически «включать» свои уши, т.е. воспитывать в себе слуховую наблюдательность (на природе, в лесу, в горах и т.д.). Это поможет точнее определить разные оттенки шумов (шум листвы весеннего леса по тембру отличается от шума листвы осеннего леса и др.).

Шумы и музыка способны отражать явления материального мира ритмично организованными звуками — в этом их принципиальное сходство, отмеченное рядом психологов и искусствоведов. Недооценка роли шумов и музыки в звуковых партитурах некоторых современных теле- и радиопрограмм ведет к снижению их качества. Нужно избавляться от издавна заведенного утверждения о том, что музыка и шумы — лишь дополнение к слову или изображению. Это в корне неверно, потому что музыка и шумы могут представлять в эфирных программах вполне самостоятельные сюжетные линии благодаря заложенной в них семантической информации.

4.7 АРСАКУСТИКА

Арсакустика — это имитация шумов природы, городской жизни: шум грома, дождя, звуки идущего поезда и т.д. при помощи всевозможных приспособлений или конструкций наподобие аппарата русского инженера Рюмина.

Арсакустика — новое направление в аудиокультуре, возникшее в последней четверти XX в. С появлением, записи на пленку стало возможным фиксировать любые звуки реальной жизни. Как отмечают исследователи, оно родилось из экспериментов режиссеров художественных программ, перешло в сферу художественно-просветительских передач, а затем — в информационные программы.,

В нашей стране возможности арсакустики наиболее ярко представлены в работах режиссера радио Дмитрия Николаева, одного из талантливых мастеров радиорежиссуры последней четверти XX столетия.

Эстетические и философские корни арсакустики следует искать в живописи, ориентирующейся на полное раскрепощение человеческой фантазии, апеллирующей к подсознанию.

В своей работе «Радио на рубеже двух веков» известный искусствовед А. А. Шерель приводит несколько примеров арсакустических радиийных программ. Например, радиоспектакль Д. Николаева «Песенка», в котором не было ни одного слова. Остроконфликтный сюжет передавался лишь звучанием музыки, выразительными междометиями и выкриками двух главных персонажей — немолодого мужчины, проживающего свой день рождения, и его гостя. С максимальной звуковой достоверностью Николаев восстанавливает в эфире этот день с мельчайшими подробностями, активно используя звук в качестве символов происходящего:

утренний туалет героя — плеск воды из крана;

приход гостя — звонок в дверь;
радость торжества — звук откупоренной бутылки;
застолье — музыка песенки-поздравления из подаренной музыкальной шкатулки «Happy Birthday to you» и др.

Конфликт хозяина и гостя, затем драка — все это передается с помощью соответствующих шумов, а потом звучит выстрел из ружья.

В финале спектакля звучит милая песенка, превращающаяся в жесткий военный марш. Воют моторы тяжелых грузовиков. Раздается скрежет танков двух армий. Конфликт все расширяется, с земли он переносится в небо, и отзвук песенки слышится теперь в грохоте ракет и вое тяжелых бомбардировщиков.

Постепенно война, начавшаяся со спора о том, какая нота должна завершать незатейливое поздравление с днем рождения, переносится в космос, и, как логичное ее завершение, «песенка» звучит отзвуком ядерного взрыва, уничтожившего на Земле все живое, в том числе и самих спорщиков. Д. Николаев завершает историю этой трагической войны звуками духового оркестра, который играет все ту же песенку, но звучащую уже как похоронный марш. Наконец, мы слышим странный звук, которым обычно символизируют полет души, покинувшей брненное человеческое тело, — звук той самой чеховской «лопнувшей струны» из финала «Вишневого сада». Только в данном случае ему аккомпанирует не стук топоров, а грохот танков.

Прием арсакустики Д. Николаев использовал и в других работах, например в «Грамофонной истории войны».

4.8 МОНТАЖ ШУМОВЫХ ФОНОГРАММ

Важная часть работы — их монтаж. При монтаже шумовых фонограмм следует учитывать особенности психологии человеческого восприятия, о которых мы уже говорили выше. Здесь остановимся на основных принципах монтажа. Для того чтобы грамотно выполнить монтаж шумовых фонограмм, необходимо следующее:

- обеспечить непрерывность звучания фонограммы;
- выделять главный шум на фоне второстепенных;
- записывать тихие и слабые звуки в режиме естественной громкости;
- выражать тишину через еле слышный звук;
- отбирать звуки с целью создания характерной атмосферы вместо их натурального копирования;

- записывать звуки, подлежащие выделению, на отдельную дорожку;
- готовить и монтировать шумовые фонограммы с «захлестом» на предыдущие и последующие фрагменты изображения для осуществления плавных переходов с одного звука на другой;
- использовать неожиданное вторжение нового звука в остро драматических ситуациях;
- следить за соответствием отобранных кусков зрительским представлениям о характере их звучания;
- отбирать крупность звуковых планов.

Если звукорежиссеры будут соблюдать эти условия, они смогут создавать для эфира качественные звуковые партитуры.

4.9 ШУМОМУЗЫКА

Сходные выразительные средства шумов и музыки послужили основой для их синтеза и формирования нового художественного явления, получившего широкое распространение в современном кинематографе, телевидении и радио, — *шумомузыки*.

Шумомузыка включает в себя конкретные, реально существующие звуки повседневности. Особым образом, комбинируя их, сопоставляя, объединяя, пропуская через синтезатор и другую Трансформирующую аппаратуру, создатель звуковой партитуры может достигнуть необычных эффектов. Существует много концертных произведений, которые являются ярким образцом такой музыки: А. Козлов «Пuls улицы», П. Драфи «Сфинкс», Э. Артемьев «Ветер на равнине» и др.

Шумомузыкальные фактуры позволяют создавать фантастическую атмосферу видений, снов. Для этой цели заранее записанные, уже готовые фонограммы натуральных шумов трансформируются по высоте, изменяются в скорости и т.д.

Большой интерес в этом плане для телерадиовещательной практики представляет творчество композиторов-авангардистов: Л. Берио, П. Булеза, М. Кагеля, Я. Ксенакиса и др. Их произведения производят впечатление крупных мазков, в них отсутствует ярко выраженная мелодия, при помощи различных искусственных инструментов (например, синтезатора) часто имитируются реальные шумы. Таким образом они создают ощущение последовательности различных шумовых эффектов, о чем часто свидетельствуют сами названия шумомузыкальных произведений.

Например, части композиции «Четыре пьесы для девятнадцати шумовых инструментов» Луиджи Ноно именуются так:

1-я часть — «Пробуждение города»;

2-я часть — «Скопление самолетов и автомобилей»;

3-я часть — «Еда на террасе казино»;

4-я часть — «Нападение в оазисе».

В композиции Джона Кейджа «Фонтан смесей» (1958) задача исполнительницы (меццо-сопрано) сводится к хлопанью в ладоши, взвизгиваниям, крикам и постукиванию ног.

Если в начальный период возникновения шумомузыкальных композиций авангардистов это направление подвергалось однозначно резкой критике со стороны общественности, то с появлением радио, кино, а затем и телевидения именно оно стало востребованным, так как создателям эфирных произведений, чтобы точнее выразить атмосферу действия или состояния героев, часто нужен не ярко выраженный мелодизм, а интересные, порой необычные музыкально-шумовые акценты.

ГЛАВА 5

КУЛЬТУРА РАБОТЫ
СО ЗВУКОМ В ЭФИРЕ5.1. ОСНОВНЫЕ ТИПЫ ЭФИРНЫХ ПРОГРАММ
И ЭТАПЫ РАБОТЫ С НИМИ

Успешная работа над озвучиванием эфирного произведения во многом зависит от правильной организации производственного процесса. В телерадиовещании есть два типа программ — оперативные и неоперативные. К *оперативным* относятся те программы, которые создаются за очень короткий промежуток времени или выходят в прямой эфир практически без подготовки (в основном это относится к информационным программам). Программы, которые имеют период предварительной подготовки, называются *неоперативными* (фильмы, теле- или радиопостановки и т.д.), когда есть возможность заранее продумать и подготовить все необходимые компоненты программы, в том числе и ее звуковую партитуру. Работу над звуковым решением теле- или радиопрограмм целесообразно проводить в четыре этапа.

1-й этап. Он должен начинаться с момента получения на руки *литературного сценария*, тогда каждый член творческой бригады сможет создать свою концепцию «видения» и «слышания» произведения. Таким образом, все сразу включаются в активный творческий процесс, погружаются «в материал». Каждый член творческой бригады становится партнером режиссера, а не слепым исполнителем его воли.

Естественно, что главным и определяющим все же является авторско-режиссерская позиция, но творческий партнер (будь то оператор,

звукорежиссер или музыкальный редактор) может подсказать режиссеру оригинальный ход, посоветовать то, чего он, возможно, и не знает. Такой подход помогает в конечном счете сделать более интересным и оригинальным эфирное произведение.

2-й этап. На этом этапе режиссеру необходимо грамотно и доходчиво объяснить свой замысел музыкантам (звукорежиссеру, музыкальному редактору, композитору). Идти нужно от эмоциональной сути создаваемого образа или действия, оперируя словами: героический, юмористический, трагический, фантастический, пародийный, саркастический, лирический и т.д. Режиссер должен четко объяснить, какова роль звука в формировании атмосферы произведения, в создании характера героя и т.д.

На этом же этапе определяется тип звуковой партитуры.

3-й этап. Отслушивание всего подобранного звукорежиссером или представленного композитором музыкального материала и шумов, а также окончательная корректировка всей звуковой партитуры.

4-й этап. Озвучание в АМФ. Чтобы добиться интонационно-ритмической гармонии со всеми компонентами звука (а на телевидении еще и изображения), сначала на отдельную дорожку прописываются вся музыка и шумы, затем приглашается диктор или актер, читающий дикторский текст и одновременно слышащий в наушниках всю музыку программы. Музыка в таком случае сама срежиссирует нужный темп и интонацию речи даже неопытному диктору. Только после этого производится процесс «сведения» всего звукового (а на телевидении и изобразительного) материала.

5.2 ОСНОВНЫЕ МОМЕНТЫ СЛУХОВОГО ДИСКОМФОРТА

Основная задача звукорежиссера при создании звуковой партитуры эфирного произведения — избегать возможности возникновения у публики ощущения звукового дискомфорта. Среди наиболее часто встречающихся причин слухового дискомфорта можно назвать следующие:

1. Музыка мешает воспринимать текст, заглушая его. Обычно это ощущение возникает из-за неправильно выбранного баланса (при сведении музыкально-шумовых и речевых фонограмм) по уровню громкости между текстом и музыкой.
2. Звуковая партитура эфирного произведения «перегружена» музыкой. Это явление происходит из-за недооценки шумов в звуковой партитуре теле- или радиопроизведений.

Резкий обрыв музыкальных фрагментов. *Он происходит по двум причинам:*

- если у звукорежиссера недостаточно развит слух (вследствие чего он не чувствует окончания музыкальных фраз);
 - если музыкальная фонограмма вводится в контекст теле- или радиопрограммы прямо на монтаже эфирного материала без пос-ледующей корректировки звука в аппаратной магнитных фонограмм (АМФ)
3. *Стилевые ошибки в подборе музыкальных фрагментов для озвучания эфирного произведения.* Подобные ошибки случаются, когда время создания, стиль музыки, характер музыкальной фонограммы не соот-ветствуют необходимому эмоциональному состоянию персонажа (на телевидении — изобразительный ряд).
 4. *Однотонность, «провисание» звука.* Происходит из-за однообразия темпа и инструментовки музыкальных фрагментов, что вызывает у публики ощущение скуки, утомления. В результате снижается интерес к программе в целом.
 5. *«Двойная информация».* Обычно, она возникает в двух случаях:
 - когда на текст звучащей песни накладывается дикторский текст на том же языке;
 - когда текст синхрона на телевидении слетается с текстом бегущей строки, не дублирующей, а содержащей совершенно другую текстовую информацию.
 6. *Перегруженность программы текстом,* что затрудняет восприятие, и поэтому у публики попадает интерес.

Особенно это касается телевизионных программ. Дело в том, что в телепроизведении звукозрительный ряд состоит из изображения, текста, музыки и шумов. Если их одновременно использовать в большом временном отрезке, то неизбежно произойдет перегруженность фактуры аудиовизуальной информации. Для того чтобы избежать этого, достаточно рассредоточить все компоненты следующим образом:

ИЗОБРАЖЕНИЕ	ИЗОБРАЖЕНИЕ	ИЗОБРАЖЕНИЕ
ТЕКСТ	ТЕКСТ	—
МУЗЫКА	ШУМЫ	МУЗЫКА

На радио изображение слушателю заменяет его воображение, которому помогает созданная звукорежиссером звуковая атмосфера действия.

При этом, как уже отмечалось, роль музыки и шумов возрастает.

Кроме всего прочего, важно отметить, что ощущение дискомфорта создают чисто звукорежиссерские «огрехи»: искаженные тембры записанных инструментов и голосов (если это не специально задуманный режиссером прием); плохая прозрачность (разборчивость) текста; одноплановость звуковой партитуры (когда используется лишь один компонент звука); неточное поддержание среднего уровня, в результате чего меняется громкость эпизодов или разных программ и т.д.

В большинстве работ, представленных на ТЭФИ-2003, к сожалению, порой ощущается явный диктат режиссера либо не всегда профессиональная работа звукорежиссеров.

Наиболее удачный, на наш взгляд, является документальный фильм из цикла «Век XX. Избранное, **«Секретные физики»** (авторы сценария Л. Николаев, Р. Кузнецова, режиссер В. Юшенко, композитор М. Созонов, звукорежиссер В. Логвинов, музыкальный редактор Г. Борисоглебская). Он посвящен судьбе знаменитого физика Игоря Курчатова и его соратников, сделавших много открытий в области отечественной науки.

Начинается фильм с рассказа о том, что накануне испытаний атомной бомбы Курчатов пришел в церковь к иконе Божией Матери Одигитрия, как бы прося у нее благословения. Звучит тревожный звуковой акцент — предупреждение об опасности этого изобретения, о его пагубной роли в жизни человечества.

В звуковой партитуре фильма в качестве лейтмотива использована музыка И. Габели из телефильма «Несмотря на преклонный возраст». Видимо, авторы остановили свой выбор именно на этой музыке из-за аналогии жизненных судеб Обручева и Курчатова, так как она передает состояние глубоких, серьезных научных размышлений. Следует отметить достаточно органичное «вкрапление» в контекст этого фильма кадров хроники, что обычно представляет трудность в работе звукорежиссера. В целом фильм оставляет благоприятное впечатление и при этом выполняет важную просветительскую функцию.

Совершенно противоположное впечатление производит другой фильм из этого же цикла — **«Созерцание ночи»** (о скульпторе А. Голубкиной, автор сценария О. Калугина, режиссеры М. Гуреев, Д. Чуваев, звукорежиссер Г. Збарская).

Вполне понятно желание авторов подчеркнуть особую роль французского периода жизни героини, но здесь их явно подвело чувство меры. Кроме французского шансона, который был использован в качестве лей-

мотива образа Голубкиной, несколько раз звучала ария Виолетты из оперы Верди «Травиата», что, на наш взгляд, было уже лишним.

Недоумение и немой вопрос вызывают кадры крупного плана огромного камня с текущей по нему водой, сопровождающиеся довольно странным и непонятным шумом (этот кадр повторялся несколько раз). Только профессиональный скульптор мог без дополнительных объяснений понять, что это работает шлифовальный станок. Следовало сначала показать этот предмет в кадре целиком с необходимыми пояснениями (хотя бы вскользь), а уж затем превращать его изображение и звук в символ.

Большие претензии можно предъявить и к качеству записи закадрового текста (многие слова звучали неразборчиво), а также к монотонной, незаинтересованной интонации голоса диктора, который читал, но явно не прочувствовал текст. Не оправдан прием повтора некоторых фрагментов текста попеременно то женским голосом, то мужским. Все это, безусловно, не могло не вызвать появления дискомфорта у публики. Причина неудачи — общая «невыстроенность», т.е. «необдуманность» программы.

В представленных на ТЭФИ-2003 программах довольно часто заявленный художественный прием не выдерживался до конца. Например, в программе «**Принцип “Домино”**». «Почему мы врем?» (ведущие Е. Ханга, Е. Ищеева) выход каждого персонажа предварялся звуковой заставкой — его «визитной карточкой». Перед появлением Андрея Разина (основателя популярной группы «Ласковый май») прозвучал фрагмент из фонограммы одной из песен этой группы; выход композитора и певца Вячеслава Петкуна предварялся не менее популярной песней «Эсмеральда»; перед выходом бывшего разведчика Михаила Любимова давалась заставка, основанная на хорошо всем известной музыке М. Таривердиева из сериала «Семнадцать мгновений весны», а вот появление популярной ведущей ОРТ Екатерины Андреевой ничем не предварялось, хотя в качестве ее «визитной карточки» можно было использовать музыку к информационной программе, которую она ведет.

Кроме этого, дискомфорт ощущался и от сочетания слишком громких аплодисментов публики с синхронным текстом ведущих, в результате их слова иногда было трудно разобрать. В конечном итоге интересная по замыслу программа была «подпорчена» непрофессиональным звуковым решением.

В плане правильно выбранного баланса по уровню громкости между речью, словами и музыкой можно назвать программу «**Бонус**» (телеканал

ТВЦ). В ней достаточно грамотно был использован и звуковой контраст по темпу музыкальных фонограмм, что обеспечило легкость восприятия программы с рассказом о нужных и полезных вещах для быта и здоровья.

Определенный интерес вызвала серия программ телеканала АТВ «**Чтения. Уроки русского**» (режиссер О. Музалева, музыкальный редактор А. Демин), в которых замечательный актер Алексей Петренко читает отрывки из повести Т. Шевченко «Тарас Бульба». Рассказ удачно, на наш взгляд, чередуется с казачьими песнями, придающими телепроизведению яркую национальную окраску, очень органичную в этом контексте. Правда, и здесь не обошлось без досадных оплошностей — в некоторых местах звукорежиссером допущена «двойная информация» (закадровый текст «накладывался» на слова звучащей в этот момент песни).

Несколько слов о звуковой партитуре фильма из сериала «**По ту сторону волков**» (режиссер А. Мелешко, звукорежиссеры С. Бочун, Е. Денисов), представленного телекомпанией НТВ. Он озвучен популярными песнями, такими как «Клен ты мой опавший», «Если можешь, прости» А. Островского, «Москва майская» Д. Покрасса, «У самовара» Ф. Квитковского. Возражения вызывает не факт использования этих замечательных песен, а их уместность в контексте фильма. Иногда они возникают как бы сами по себе, вне связи с сюжетной фабулой телепроизведения.

Отдельно хочется остановиться на программе Л. Парфенова (телекомпания НТВ) «**К 300-летию основания Петербурга. Александр II (часть I)**». Следует отметить, что программы этого популярного журналиста и ведущего всегда отличаются тщательно продуманными сценариями, интересной манерой подачи материала. Именно поэтому досадно отмечать некоторые просчеты в работе звукорежиссера:

- перегруз щелчков фотоаппарата, в конце концов начинающего сильно раздражать слух;
- явная нехватка фоновых уличных шумов в синхронах, что делает звук «плоским», студийным, хотя действие происходит на улице.

К сожалению, чувство дискомфорта иногда вызывают и чисто визуальные приемы — частое применение полиэкрана, в котором «не прочитывалась» картинка.

В программе «Спорт-курьер» допущен, на наш взгляд, ряд ошибок, которые у публики способны вызвать только негативные ощущения. Так, например, несовпадение по смыслу текста ведущего и показываемой в этот момент картинки вызывает недоумение: почему рассказ идет об од-

ном виде спорта, а на экране мы видим соревнования по совсем другому виду? Далее — использование в целом неплохой ритмичной музыки попросту не «прочитывается», так как ее практически не слышно. Звук в этой программе записан очень некачественный, видимо, не использовался необходимый в этом случае экран ветрозащиты.

На ТЭФИ-2003 была представлена также подборка аудиовизуальных заставок к телеканалам, выполненных с использованием компьютерной графики. К сожалению, для озвучания большинства из них выбраны неяркие, незапоминающиеся мелодии, которые не выполняют главные функции «заставочной» музыки — формирования рефлекса привыкания публики к программе и создание «лица» канала.

Кроме того, музыка некоторых заставок не соответствует характеру заявленных титров (например, титры «Первый развлекательный» иногда давались в сопровождении музыки совсем неразвлекательного плана — лирической по характеру и медленной по темпу — под такую музыку впрямую развлекаться лишь флегматикам и меланхоликам, а всем остальным можно совершенно спокойно засыпать).

Следует отметить, что во многих представленных на конкурс работах имеет место обрывочность музыкальной фонограммы. Чтобы избежать этого, звукорежиссеру, не всегда достаточно только иметь хорошо развитый слух, надо помнить еще и о том, что в данном случае надо работать «клиповым методом», т.е. сначала отобрать законченную по музыкальной фразе фонограмму, а уже под нее монтировать изобразительный ряд.

Итак, анализ некоторых конкурсных работ подводит к выводу о том, что молодое поколение всех специалистов телерадиовещания, в том числе и звукорежиссеры, в отдельных случаях «изобретают велосипед», не учитывая (а иногда и просто игнорируя) богатый наработанный опыт предшественников, вместо того, чтобы идти дальше и находить новые оригинальные приемы использования звука в своих программах.

5.3 ОСОБЕННОСТИ ЗВУКОВОГО РЕШЕНИЯ ТЕЛЕРАДИОПРОГРАММ С РЕЛИГИОЗНОЙ ТЕМАТИКОЙ

Телерадиопрограммы с религиозной тематикой представляют определенную трудность для работы звукорежиссера, обычно человека светского. Она требует знаний, связанных с религиозной эстетикой.

Среди наиболее часто встречающихся недочетов в звуковом решении теле- или радиопрограмм с православной тематикой можно выделить следующие:

1. *Наложение авторского текста на церковное песнопение.*

Ошибка заключается в том, что, с одной стороны, возникает «двойная информация», а с другой — такое наложение приводит к нарушению религиозной этики, так как истинно верующему человеку гораздо более важным представляется текст церковного песнопения, а не авторский комментарий журналиста. Именно поэтому у верующей части теле- или радиослушателей неизбежно возникает ощущение раздражения, дискомфорта. Создатели программ с религиозной тематикой должны хорошо понимать, что церковное песнопение — это не просто звуковая краска или необходимый звуковой фон, а важный религиозный обряд. Под закадровым текстом лучше использовать светскую духовную музыку, например женские и мужские вокализы из произведений Рахманинова, Кастаньского, Чеснокова, Архангельского, Свиридова и др. (особенно хороши женские вокализы на изображении Богородицы на телевидении, а мужские — на преподобных святых старцев и т.д.). Это грамотно с профессиональной точки зрения и тактично с общечеловеческой.

2. *Ошибки в использовании символики колокольных звонов.*

Создатели теле- или радиопрограмм с религиозной тематикой должны хорошо представлять себе, в каких случаях звучит Благовест, Перезвон, Трезвон, Перебор, а также знать, чем один звон отличается от другого. Кроме того, важно знать с документальной точностью, чьи песнопения и колокольные звоны записаны. Например, в рассказе о храме Христа Спасителя необходимо использовать церковное пение и колокольные звоны именно храма Христа Спасителя, а не какого-то другого, а в рассказе о Троице-Сергиевой Лавре должно звучать песнопение и звоны именно этой Лавры и т.д.

При создании любой программы на религиозную тему следует особо тщательно подбирать звуковое сопровождение, не допускать неточностей и вольного обращения с музыкальным материалом.

5.4 ЗВУКОРЕЖИССУРА РЕКЛАМНЫХ РОЛИКОВ

Современная реклама, которая относится к так называемым малым жанрам, заслуживает отдельного разговора. Характерная общая особенность малых жанров — выдача в эфир максимума информации в предельно короткий срок: 2—3 минуты в клипах, от 30 секунд до 1,5—2 секунд в анонсах и рекламе.

Следует отметить, что сегодня они являются основными жанрами массовой культуры. Их важное значение обусловлено способностью на уровне

подсознания влиять на настроение аудитории, формировать определенные нравственные установки.

Некоторые исследователи считают, что сегодня создание рекламного ролика — это не работа из-за денег «между делом», как это было в недавнем прошлом, а творческий, целенаправленный процесс, требующий от режиссера и звукорежиссера гармоничного сочетания и полноценного использования всего спектра выразительных средств экрана или радио. Реклама, выполняя в первую очередь информативную задачу, должна в то же время быть полноценным художественным произведением, созданным по законам драматургии, в основе которой всегда лежит интрига.

Здесь уместно говорить об этике рекламы и ее создателей, которые должны всегда помнить о корректном, доброжелательном отношении к публике.

Можно смело утверждать, что реклама сегодня должна выполнять не только функцию продвижения товара на рынке сбыта, но и осуществлять важные социальные функции (например, функцию адаптации личности к современной жизни общества, формирование позитивного отношения к жизни и т. д.).

Формируя стиль жизни, создавая новые ценностные ориентиры, реклама активно влияет на духовную жизнь общества. К сожалению, многие рекламные ролики, напротив, насаждают бездуховность, пропагандируя подчас вредные для физического и нравственного здоровья товары (пиво, сигареты и т. д.), создавая негативные поведенческие установки (как в рекламе, где сын хитростью отбирает рекламируемую сосиску у отца, тот в свою очередь — у собственной дочери, а дочь норовит обхитрить своего старого дедушку). Сегодня назрела необходимость в рекламе не просто эффективной с экономической точки зрения, но и психологически полезной для каждого члена нашего общества.

При создании рекламных роликов следует учитывать особенности национального российского менталитета, отличного от менталитета западных стран. Если в большинстве из них люди воспитываются в атмосфере соревновательности и веры в свои силы, то в нашей стране пока царит атмосфера безысходности и невозможности порой приобрести рекламируемый товар, что само по себе формирует негативное отношение к рекламе вообще. Кроме того, срабатывает довольно устоявшийся стереотип: «Раз этот товар нуждается в рекламе, то он “залежавшийся” или попросту плохой, и его хотят во что бы то ни стало сбыть с рук».

Стремясь преодолеть зрительскую неприязнь к рекламе, создатели рекламных роликов ищут новые художественные решения, в том числе в ее звуковом оформлении. Однако существует целый ряд основных требований, которые необходимо соблюдать звукорежиссеру при записи рекламных роликов.

- Звуковое оформление должно быть «узнаваемым», формировать рефлекс привыкания к данной рекламе.
- Необходимо заинтриговать публику необычной музыкой или звуковым акцентом.
- Изобразительный ряд надо монтировать под заранее подобранный музыкальный фрагмент.
- Предпочтение следует отдавать созданию оригинальной музыки, чтобы обеспечить более точную расстановку звуковых акцентов и придать рекламному ролику законченный вид.

Сегодня используются три основных вида звукового оформления рекламных роликов.

1. *Оригинальной музыкой*, написанной композитором и учитывающей особенности жанра. Это позволяет с наибольшей точностью расставить правильные звуковые акценты и в конечном счете выполнить основные требования к звуковому решению подобной телерадиовещательной продукции.
2. *Компилятивной музыкой*, когда используется весь арсенал необходимых выразительных средств музыкальной фонограммы.
3. *Фрагментами из произведений* композиторов-классиков.

Следует отметить, что до середины 80-х годов прошлого столетия классическая музыка занимала на отечественном телевидении и радио довольно значительное место. Она звучала в разнообразных музыкальных передачах, а также в контексте программ других жанров. С приходом нового «послеперестроечного» времени удельный вес классической музыки в эфире заметно сократился. Нередко ее используют фрагментарно в оформлении заставок, отбивок, разнообразных позывных теле- и радиопрограмм, в том числе и в музыкальном сопровождении многочисленных рекламных роликов.

Необходимо обратить внимание на то, что классика требует к себе бережного отношения. Ее использование в рекламных целях далеко не всегда оправдано.

Например, не совсем понятно, почему в рекламе клея «Супер Момент» звучит фрагмент музыки великого Моцарта из его оперы «Свадьба Фи-

гаро», а в рекламе противозачаточных свечей используется фрагмент из лирической части «Маленькой ночной серенады» того же Моцарта. Не меньшее недоумение вызывает использование музыки А. Верстовского из его оперы «Аскольдова могила» в рекламе газеты «Версты».

В некоторых рекламных роликах используются лихие компьютеризованные аранжировки произведений известных композиторов-классиков. Е. Петрушанская в своей статье «О некоторых тенденциях классической музыки на отечественном телеэкране конца века», опубликованной в журнале «Телефорум» еще в феврале 2002 г., приводит очень показательные примеры подобного рода.

Например, циркониевые браслеты озвучены компьютеризованным мерным звучанием «Менуэта» Луиджи Боккерини; маргарин «Пышка» сопровождается некорректной аранжировкой фрагмента из произведения «Юморески» А. Дворжака (в аранжировке убран иронически-шутливый аспект; в рекламе пива «Клинское» используется поверхностная аранжировка хорошо всем известного Первого концерта П. И. Чайковского (тема финала «Выйди, выйди, Иваньку» представлена в стиле хард-рока, по всей вероятности призванная символизировать выход накаченных пивом «ваньков») и т.д. Из последних примеров можно назвать очень поверхностную аранжировку известной мелодии «К Элизе» Л. Бетховена в рекламе сока «Тропикана».

Такое использование отечественного музыкального классического наследия не что иное, как неуважение к своему духовному наследию, явное заигрывание с публикой, а в конечном счете — полная безответственность.

Создание эфирной рекламы — сложный «процесс, требующий разработки теоретических и практических рекомендаций. Причем исходить нужно из признания режиссуры и звукорежиссуры рекламы как творческого труда, в основе которого лежат объективные законы психологии восприятия. Только в этом случае реклама будет поистине творческой, интересной для актеров, режиссеров; драматургов и займет достойное место в жанре развлекательных программ ТВ и РВ, выполняя при этом свою коммерческую функцию.

Несмотря на то что на отечественном телевидении нарабатан некоторый опыт, необходимо все же пока ориентироваться на лучшие образцы западной рекламы, особенно американской.

Н. А. Голядкин — один из ведущих современных исследователей зарубежной рекламы пишет: «Нигде в мире телереклама не влияет на по-

вседневную жизнь так, как в Америке. На рациональном уровне зритель относится скептически к восхвалению качеств товаров, делающих их «неотразимыми», «уникальными», «необходимыми», но на уровне подсознательном незаметно усваивает ценности, распространяемыми рекламой. Еще до того, как ребенок начинает говорить, он пытается воспроизвести рекламную песенку, услышанную с телеэкрана. Песни, лозунги и юмор рекламных объявлений вошли в современный американский фольклор»²⁹.

5.5 ПУТИ САМООБРАЗОВАНИЯ В РАБОТЕ СО ЗВУКОМ

Для успешной работы со звуком в эфире звукорежиссеру необходимо не только обладать определенным кругом знаний, но и постоянно заниматься самообразованием. Существует два эффективных способа самостоятельной работы, причем оба они требуют систематичности.

1. Необходимо больше слушать музыку самых различных жанров и стилей, фиксируя свои наиболее яркие ощущения от прослушанного в личной картотеке. Это обусловлено тем, что человеческая память не может удержать огромное количество информации. Зафиксированная запись позволит правильно и быстро выбрать необходимый музыкальный фрагмент для звукового оформления теле- или радио-программы. На карточке записываются имя автора, название произведения, его краткая характеристика.

- Я. Ксенакис «Метастазис» - Эффект головокружения
- А. Шнитке «Кончерто грорсо» - Стилизованное танго и т.д.

2. Необходимо систематически анализировать телерадиовещательную продукцию, обращая внимание на моменты «слухового дискомфорта», о которых речь шла выше. Параллельно с этим автоматически отмечаются наиболее удачные приемы работы со звуком.

²⁹ Голядкин Н. А. Творческая телереклама (из американского опыта). М., 1997.

ГЛАВА 6

ЗВУКОВЫЕ ПАРТИТУРЫ ФОНДОВЫХ ПРОГРАММ ОТЕЧЕСТВЕННОГО ТЕЛЕРАДИОВЕЩАНИЯ

6.1 СИНТЕЗ МУЗЫКИ И ТЕАТРА

Важнейшей проблемой не только искусствознания, но и эстетики является проблема взаимодействия и взаимовлияния различных видов, форм, жанров художественного творчества. Это особенно касается музыки, которая во все эпохи была не только «чистым» искусством, но и средством эстетизации труда, быта, социальных отношений, духовной жизни. Достаточно напомнить о роли музыки в античном мире, в религиозной культуре, в революционных движениях масс.

Появление и развитие средств массовой коммуникации открыло новые возможности для распространения музыки, ее взаимодействия с театром, литературой, поэзией, изобразительными видами искусства.

Музыкальные, театральные, литературно-поэтические, изобразительные произведения искусства обрели экранную форму, стали доступны широкой аудитории. Более того, они оказались включенными в ткань экранных произведений и сами стали объектом показа для массового телезрителя.

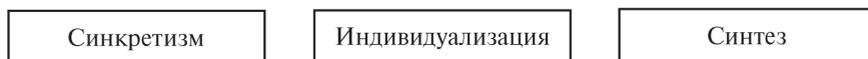
Экранный язык — это средство смыслового и эмоционального общения авторов телепередачи с телезрителями с помощью звучащего экранного изображения. Кроме того, экран становится формообразующим средством, на базе которого возникают новые жанры и экранные разновидности традиционных форм искусств. Таким образом, музыка,

литература, театр, живопись и пр. существуют в настоящее время на телевидении не только в качестве синтезируемых компонентов новых искусств, но и образуют самостоятельные формы и жанры.

Большинство искусствоведов, обращающихся к этой проблеме, подчеркивают особую предрасположенность музыки к синтезу с другими видами искусств. Исторически, в период синкретизма (нерасчлененности) искусства в нем органично сочетались элементы музыки, театра, литературы и др. Уже в древнегреческой модели введения музыки в структуру сценического образа были заложены практически все типы музыкального решения экранных искусств³⁰. Эти истоки восходят к хорам древнегреческих трагедий. Первые попытки эстетического осмысления роли музыки в структуре драматического театра связаны с именами Лессинга и Гегеля. Лессинг считал, что к каждому спектаклю необходимо сочинять оригинальную музыку. Гегель рассматривал музыку как сопровождение к театральному действию (заметим, что подобная двойственность подхода к музыкальному оформлению характерна и для современных режиссеров).

Постепенно музыка все активнее и разнообразнее начинает влиять на структуру спектаклей, на их драматургию.

В XX в. произошел процесс интенсивного слияния всех видов искусств. Телевидение в этом процессе сыграло особую, чрезвычайно важную роль. Современное объединение искусств происходит на более высоком качественном уровне. Этот процесс можно выразить схемой:



Музыка в театре или телетеатре все больше стала рассматриваться как необходимый эмоционально-психологический элемент театральной образности. Многие спектакли и телеспектакли выстраиваются по строгим канонам музыкального развития. Для современного телетеатра характерна опора на традиционно сложившиеся законы озвучивания театральных постановок и в то же время индивидуальное своеобразие музыкального подхода определяет современную ситуацию в телетеатре. Происходит процесс «театрализации» музыки под воздействием законов сценического произведения. Возникают многочисленные интонации музыкально-сценической деятельности (сопоставления, сопряжения, уподобления, отчуждения, замещения, трансформации и т.д., которые

³⁰ Хангельдиева И. Г. Музыка: театр, кино, телевидение. М., 1991.

«...выступают как музыкально-действенные сценические интонации, функционирующие на уровне целостной взаимосвязи музыки и театра»³¹).

Стилевое преобразование музыкального материала осуществляется прямым переинтонированием посредством метафор, гипербола, гротеска. Происходит встречное движение выразительных систем музыки и театра путем переинтонирования музыкальности в театральность или перевоплощения театральности в музыкальность.

6.2 МУЗЫКА В ЗВУКОВОЙ ПАРТИТУРЕ ФИЛЬМОВ-СПЕКТАКЛЕЙ И ОРИГИНАЛЬНЫХ ТЕЛЕСПЕКТАКЛЕЙ

Возникновение и развитие «телевизионного театрального искусства» вызвали к жизни появление специфического жанра — фильма-спектакля (перенесенного с театральной сцены на телевизионный экран театрального спектакля). Они носили первоначально репортажный характер, что приводило к многочисленным художественным потерям (низкое качество театрального освещения, звука и т.п.). Однако специфика телевизионного искусства обусловила изобретение новых приемов показа театрального действия (введение крупных планов, монтажа и т.п.), что в значительной степени изменило подход и к звуковому решению фильмов-спектаклей.

Музыка к телеспектаклю несет в себе черты киномузыки и музыки театра, что существенно влияет на многообразие ее функций. Отметим главные из них.

Образно-содержательная функция усиливает психологическое воздействие пьесы или раскрывает эмоциональный подтекст.

Драматургически-организующая — активно влияет на темпоритм спектакля, ускоряет или замедляет его.

Вспомогательная, или «прикладная», — активно поддерживает видеоряд.

Звуковая партитура телеспектакля включает крупные музыкальные фрагменты, краткие знаки (лейтмотивы), шумовые эффекты. Эффекты зримой театральности достигаются темброво-колористическими возможностями оркестра, других современных инструментов (синтезатора, например), привнесением приемов сонатности, вариационности в звуковую партитуру. Б. Асафьев выделяет два ведущих принципа звукового оформления спектакля — «вариационный» и «сонатный». Первый обеспечивает

³¹ Бродова И. А. Основные принципы театрализации музыки в драматическом спектакле. Киев, 1990.

процессуальность, подкрепленную постоянным развитием основных тем. Второй основан на идее противопоставления разных звуковых образов, вносит дополнительное драматургическое напряжение. Возникает особый принцип театрально-звуковой символики, широко распространенный в театральной драматургии.

Некоторые исследователи указывают на тот факт, что происходит четкое разделение музыки на сюжетную и условную³². *Сюжетная* связывается со сценической ситуацией и является характеристикой действия, времени, эпохи. *Условная* призвана конкретизировать и усиливать частные моменты, воссоздавать детали действия за сценой, подчеркивать сказочные, ирреальные моменты сценического повествования.

Сегодня мы можем говорить о существовании «двойной режиссуры» (театральной и телевизионной).

В фильме-спектакле **«Шарады Бродвея»** (театральный режиссер А. Бурдонский, телевизионный — Н. Марусалова) по субъективным мотивам Бурдонский «снял» всю звуковую партитуру спектакля, состоящую из чередования музыкальных постановочных номеров. В результате пришлось изменить тип драматургии звуковой партитуры с номерной на лейтмотивный (каждый персонаж в телевизионной версии спектакля был наделен своей музыкальной характеристикой — лейттемой).

Для главной героини спектакля — Евы, девушки, стремящейся под маской скромной дебютантки скрыть свое настоящее лицо обыкновенной театральной карьеристки, использовалась музыкальная характеристика с «развязным», флигельным мотивом. До переломного момента в спектакле Ева играла роль скромницы, и эта музыкальная тема как бы вступала в конфликт с образом, выполняя функцию предвосхищения последующих событий. Затем Ева сбрасывает свою маску и дальше выступает в своей подлинной роли. С этого момента музыкальная тема синхронно совпадает с образом, подчеркивая его характерные черты. Алчность, распушенность, стремление любой ценой добиться своей цели — вот подлинные составляющие характера главной героини.

В качестве музыкальной характеристики общей атмосферы театральности, на фоне которой происходят довольно драматичные события спектакля, использовалась музыкальная фонограмма с яркой, танцевальной, хорошо запоминающейся мелодией, которая тоже выполнила в звуковой партитуре двойную функцию. С одной стороны, она создавала атмосферу театра, а с другой — эмоционального контраста с происходящим в произ-

³² Лисса 3. Эстетика киномузыки. М., 1970.

ведении действием. Таким образом, в звуковой партитуре телевизионной версии театрального спектакля произошло совмещение различных функций музыки, что придало телепроизведению особую оригинальность.

На телевидении в 80-х годах прошлого века жанр фильма-спектакля был довольно распространен. Многие театральные режиссеры, овладевшие телевизионной спецификой, используя предоставленную им в то время возможность, создавали версии своих театральных спектаклей. Телевидение породило, таким образом, новую форму творчества, в которой театральный режиссер мог проявить свои творческие способности в разных ракурсах. К подобным примерам можно отнести телевизионную версию спектакля **«Наедине со всеми»** (автор сценария М. Гельман, режиссер М. Али-Хусейн).

...В семье прораба произошло большое горе. Во время аварии на стройке его сын получил серьезную травму, из-за которой ему ампутировали обе руки. Трагедия усугублялась тем, что косвенным виновником аварии явился отец, отдавший приказ продолжить работу на стройке в аварийной ситуации. Он стремился выполнить работу любой ценой и получить за это денежную премию...

В спектакле задействованы всего два реальных персонажа — прораб и его жена (актеры П. Щербаков и А. Покровская). На глазах зрителей происходит выяснение отношений между супругами, обвиняющими друг друга в сложившейся жизненной ситуации.

Звуковая партитура телеспектакля оформлена компилятивным методом. В ее состав вошли музыкальные фонограммы, несущие различную эмоциональную нагрузку, выполняющие самые разнообразные функции.

В целом эту звуковую партитуру можно поделить на две основные сферы. Первая создает атмосферу происходящего в спектакле действия. Вторая выполняет важную роль в драматургии спектакля. В первом случае была использована музыка А. Козлова «Путь улицы», органично включившая в себя реальные звуки окружающей действительности: свисток милиционера, гудки автомобилей, смех, звуки радио в сочетании с современным музыкальным ритмом и мелодией. Характер музыкальной фонограммы подчеркивал атмосферу города, где произошла трагедия.

Вторая звуковая сфера обесценивала решение драматургических задач: активно использовался тембр саксофона и медленно льющейся мелодии, что создавало ощущение интимности происходящего. В кульминационный момент спектакля (сын из больницы звонит своим родителям) звучит пронзительная трогательная мелодия музыки Гиви Канчели как символ

огромной любви родителей к своему сыну. Музыка в этой постановке включалась в самые важные моменты действия, там, где нужно было эмоционально обострить сцену. Таким образом, удалось создать звуковой мир, тесно переплетающийся с кадром, монтажом, с ритмом действия и всей художественной образностью спектакля.

В телеспектаклях театрального режиссера М. Али-Хусейна чувствуется глубокое понимание специфики телевизионного искусства, его новых, по сравнению с театром, художественных возможностей. Это проявилось и в другой его работе — фильме-спектакле **«Поджигатель»**.

...В дом к молодой семье приходит страховой агент, который предлагает свои услуги: сначала застраховать на приличную сумму дачу, а затем... поджечь ее. Естественно, за последнюю «услугу» он просит некоторую сумму. Молодые супруги озадачены таким странным предложением, сначала даже возмущены, но, в конце концов, все же решаются принять его, хотя их очень настораживает внешность «поджигателя», в котором было что-то мефистофельское.

Музыкальный редактор нашел музыкальную фонограмму, которая как нельзя лучше соответствовала образу главного героя. В средней части «Концерто гроссо» А. Шнитке звучит стилизованное танго. Оно-то и стало лейттемой главного персонажа фильма-спектакля. Данная тема помогла выстроить действие произведения и выразила суть драматической коллизии: поджигатель постепенно, методично и настойчиво уговаривает своих клиентов на сделку, то танцует с хозяйкой дома, то задумчиво продвигаясь по комнате под звуки танго, завораживающего, втягивающего молодую чету в свою, искусно сплетенную сеть. В этом спектакле тема выполняет важную эмоционально-психологическую и драматургическую роль в музыкальной структуре произведения.

Звуковая партитура фильма-спектакля **«Живи и помни»** режиссера Т. Масловой полностью повторяла театральный аналог. Известное литературное произведение нашло свое воплощение в звукозрительном образе, возникшем из музыкальных фонограмм, точно передающих эмоциональное состояние основных персонажей.

В музыке Л. Кефалиди передана трагическая судьба человека, дезертировавшего из воюющей армии. Она сочетает в себе интонации народной песенности и ностальгической грусти, тоски — основного эмоционального настроения фильма-спектакля.

Следует отметить оригинальность режиссерского решения: музыке отводилась большая роль не только в самом спектакле, но она послужи-

ла и прологом к действию. Съемки происходили в театре «Сфера». Перед началом, в холле театра, ансамбль исполнил несколько народных песен, которые не только настраивали зрителей на восприятие спектакля, служили своеобразным эмоциональным камертоном, но и являлись интонационным ядром его музыкального сопровождения. Из этого музыкального пролога органично «вытекал» интонационно-образный строй музыки Л. Кефалиди.

В фильме-спектакле **«Самоубийца»** режиссера **В. Чирикова** тоже удалось полностью сохранить звуковую партитуру театральной версии спектакля. Она состояла из сочетания компилятивной и «живой» музыки. Так, например, сцена в ресторане озвучивалась популярной «ресторанной» музыкой в исполнении музыкантов, находящихся на сцене. Запись такой музыки производилась не в студии, а в самом театре, что дало возможность сохранить единую акустическую основу спектакля.

В фильме-спектакле **«Провинциалка»** режиссера **В. Ледогорова**, поставленного по пьесе **И. Тургенева**, музыка тоже сыграла важную роль и заняла достойное место.

В основе сюжета — романтическая история любви главной героини к князю. В молодости Лиза (актриса **И. Печерникова**) была страстно влюблена в молодого, красивого князя (артист **И. Ледогоров**), но судьба сложилась так, что она стала женой совсем другого человека, за которого вышла замуж по расчету. Через много лет Лиза случайно встречается с князем, уже совсем седым, постаревшим, но все еще сохранившим былую привлекательность. Прежнее чувство вновь захватило Лизу, и теперь она ни за что не хочет упустить свой последний шанс. История заканчивается довольно неожиданно — князь попадает в смешную ситуацию и Лиза наконец увидела не только его внешние привлекательные черты, но и слабые стороны, что в значительной степени охладило вспыхнувшее было с новой силой чувство.

Звуковая партитура спектакля включала в себя как компиляцию музыкальных фонограмм, так и оригинальную музыку, т.е. использовался смешанный тип звуковой партитуры. В ее основе — необыкновенно красивая лирическая тема из концерта Вивальди. Другие фонограммы (веселого галопа и музыкальной шкатулки), с одной стороны, иллюстрировали мешанский быт уездного дворянина, а с другой — выполняли функцию контрастного фона происходящим событиям.

Специально для пьесы **С. Андрусенко** создал оригинальный музыкальный номер **«Романс графа»**. Он написан в итальянском стиле и носит дивертисментный характер.

Главные функции музыки фильма-спектакля «Провинциалка» заключались в создании атмосферы времени и отражении психологического состояния героев. В целом, звуковая партитура этого произведения создавала ощущение легкости, изящества, что соответствовало жанру фильма-спектакля, близкого к водевилю.

Телеспектакль режиссера В. Фокина «**Я — Фейербах**» оформлен оригинальной музыкой композитора А. Бакши. Сюжет телеспектакля отражает жизненную трагедию старого актера-неудачника Фейербаха (актер З. Гердт). Последний раз судьба дает ему шанс, но Фейербах уже не в силах побороть косность и равнодушие к нему окружающих людей.

Создание звуковой партитуры к этому спектаклю потребовало значительных усилий. Звук должен был не только создать атмосферу, в которой происходит действие, но и значительно компенсировать общую статику действия: в кадре — главный герой и помощник режиссера, остальные персонажи подразумеваются, но не показываются.

Атмосфера действия передавалась с помощью сложного сочетания реальных шумов (хлопанья крыльев голубей, крика чаек, шума листвы, ветра) с мелодией, создающей ощущение напряжения и тоски. Звуковая партитура должна была «дорисовать» то, что нельзя показать в студии, помочь зрителю представить изображаемое пространство. В этом спектакле именно звук объединяет отдельные сцены и создает обобщенный, глубоко трагичный образ героя.

Ясные, бьющие в цель характеристики душевных состояний Фейербаха, лаконизм и четкость в выборе выразительных средств, целеустремленно направленных на раскрытие основной идеи, определяют композиторский язык А. Бакши в этом произведении. Жанр телеспектакля позволил ему углубиться в психологию героя, создать музыку, раскрывающую его сложный духовный мир, глубину чувств.

Подчас музыка этого телепроизведения играет роль психологического подтекста, говоря значительно больше об эмоционально-психологическом состоянии героя, чем изображение.

Телеспектакль режиссера С. Газарова «**Елена и Штурман**» содержит ряд эпизодов, свидетельствующих о чрезвычайно важной роли музыки в создании необходимого звукозрительного образа. Оригинальную музыку к спектаклю написал композитор А. Айзенштадт. В этом телепроизведении тоже ограниченное количество персонажей — их всего два. Действие развивается в двух плоскостях: реальной жизни героев и в их воспоминаниях о прошедшей молодости.

Музыка сыграла решающую роль в создании атмосферы воспоминаний, а также выполнила функцию экономии средств выразительности, компенсируя общую статику действия. Ирреальная по характеру, с прозрачной фактурой музыкальная фонограмма смогла передать нужные эмоции, ощущения героев. Все это подкрепилось операторским мастерством и прекрасной, продуманной до мелочей режиссурой.

В звуковой партитуре телеспектакля режиссера Ю. Кротенко «**Слуги старого века**» были использованы фонограммы с музыкой XVIII в. — марши, вальсы, шарманка, отражающие атмосферу того времени, что логично вытекало из сюжетного замысла и его режиссерского прочтения.

Телеспектакль рассказывает о жизни слуг одного поместья — людей необразованных, но по-своему обаятельных и интересных. Для того чтобы передать атмосферу поместья, была выбрана «примитивная» по характеру музыка, не лишенная, однако, приятных интонаций.

Основу звуковой партитуры другого телеспектакля того же режиссера — «**Мораль Леонардо**» составляли музыкальные фонограммы американских композиторов XX в. с использованием элементов авангарда. Это было оправдано, так как речь шла о создателях атомной бомбы, принесшей впоследствии человечеству немало бед.

Безусловно, в телеспектаклях подобного рода можно было бы использовать не только музыкальные произведения тех композиторов, творчество которых точно соответствует историческому периоду пьесы, но и умелую стилизацию. Прекрасные образцы стилизации есть в музыке А. Шнитке, Э. Денисова, В. Кикты и ряда других отечественных композиторов.

В телеспектакле «**Портрет**» по произведению Н. В. Гоголя режиссер С. Евлахишвили использовал оригинальную музыку, написанную Ю. Буцко. Выбор именно этого композитора не случаен. К тому времени Ю. Буцко уже написал музыку к нескольким спектаклям по произведениям Гоголя. Характер музыкальных тем, их интонационная структура (острые, необычные, несколько саркастические интонации), наконец, атмосфера, создаваемая такого рода музыкой, оказались очень близки творческим поискам телережиссера. Ю. Буцко удалось не только точно отразить в музыке «Портрета» своеобразие психологических состояний гоголевских героев, но и сделать суть гоголевских персонажей, художественные образы точнее, рельефнее.

В процессе работы над этим телепроизведением режиссер и композитор были соавторами. Концепция композитора иногда в корне меняла

режиссерское видение образа. По признанию С. Евлахишвили, ему пришлось переснять финальную сцену телеспектакля «Портрет» под уже готовую музыкальную фонограмму (монолог Черткова). Музыка определила драматургию сцены. После прослушивания музыки финала у С. Евлахишвили, по его же словам, возникали новые ощущения общих, крупных планов сцены, новые идеи в трактовке образа главного героя.

В центре сюжета гоголевского «Портрета» судьба молодого художника Черткова. Поклявшись своему учителю честно служить искусству, под влиянием жестких жизненных обстоятельств, создавая заказные портреты знатных людей, он предал свои юношеские идеалы, что в конечном счете привело к краху всех его надежд. Добившись славы, богатства, художник не приобрел главного — счастья свободы творчества, и это разрушило его психику и всю дальнейшую жизнь.

Трагедия гоголевского героя удачно передана в звуковой партитуре телеспектакля, состоящей из двух контрастных интонационных сфер. Одна из них связана с характеристикой главного героя. В ней присутствуют, как уже отмечалось, резкие интонационные обороты, подчеркнутые диссонантными интервалами, гротескной инструментовкой.

Вторая звуковая сфера связана с характеристикой светской публики: неприхотливый интонационный язык темы, суетливый ритм, удачно передают ее черты — чванство, невежество.

Создать необходимую атмосферу спектакля во многом удалось благодаря цвету. Цветовое решение было выполнено в характерной гамме академической живописи (коричневый, бордовый, черный, желтый цвета). Хотелось бы отметить и операторскую работу. В основе поиска лежало чуткое отношение к цвету, его драматургии в сочетании с музыкой, необходимого ракурса съемки художественного материала.

Удачные эксперименты в области выразительных возможностей цвета, света и их взаимодействия с музыкой можно найти в работах многих режиссеров кино и телевидения (С. Эйзенштейна, А. Фоменко, А. Эфроса и др.). Для композитора тоже очень важна цветовая характеристика сцен, образов — цвет помогает определить фактуру и инструментовку оригинальной музыки.

Звуковая партитура телеспектакля **«Бутерброд»** по произведению писателя С. Лемма, созданного на телевидении режиссером П. Штейном, потребовала поиска такой выразительной музыкальной темы, которая бы ассоциировалась в сознании телезрителей с образом авторалли. Она была основана на компилятивном подборе музыкального материала.

В этом телепроизведении повествуется о судьбе автогонщика, о его странных перевоплощениях. Весь образный строй телеспектакля отражает ирреальный мир С. Лемма.

В качестве лейттемы авторалли использовалась музыкальная фонограмма, в которой синтезатором имитировались гудки автомобилей, звуки моторов проносащихся на большой скорости автомобилей. Для того чтобы сохранить стиль телеспектакля, лучше было бы использовать простые реальные, технически трансформированные на звукорежиссерском пульте шумы.

Достаточно оригинально выстроена звуковая партитура телеспектакля «**Картина**» режиссера И. Райхельгауза, музыку к которому написал композитор В. Фридман.

Для создания необходимой атмосферы телеспектакля достаточно оказалось трех выразительных тем: основной темы героя и лирических тем осеннего пейзажа. Небольшой хронометраж телепроизведения не позволял использовать более сложную звуковую партитуру. К тому же режиссеру было важно сконцентрировать внимание телезрителей на тексте, сделать именно его максимально выразительным и рельефным.

В другом телеспектакле И. Райхельгауза «**Пришел мужчина к женщине**», исходя из сюжетной фабулы произведения, решалась иная режиссерская задача. Здесь было необходимо предельно точно отразить психологическое состояние лирических, по своей сути, персонажей. В такой ситуации в большинстве сцен главенствующая роль отводилась музыке, поскольку зритель должен был понять не столько то, что говорят герои, а что они при этом чувствуют.

В качестве лирического лейтмотива использовалась музыкальная тема из музыки Ф. Лея к кинофильму «**Мужчина и женщина**» в различных инструментовках. Такое звуковое решение преследовало задачу предельно лаконичными средствами создать эмоциональную атмосферу спектакля.

6.3. МУЗЫКА В ЗВУКОВЫХ ПАРТИТУРАХ МНОГОСЕРИЙНЫХ ТЕЛЕФИЛЬМОВ

Одним из ведущих современных жанров телевизионного искусства является многосерийный телефильм. Музыка занимает в нем особое место.

Новая композиционная структура циклического телепроизведения привела к становлению иного, нежели в кинематографе, типа музыкальной драматургии. Ее конструктивные основы определились в начале 70-х годов прошлого столетия. В последующие годы они совершенствовались и видоизменялись.

Как справедливо отмечает Т. Егорова, музыку многосерийного телефильма следует отнести к специфическому роду музыкального искусства, исторически сложившемуся в игровых жанрах аудиовизуальных форм.

В музыке многосерийного телефильма прослеживается тенденция к использованию бытовых, тривиальных интонаций. Это обстоятельство дает основание говорить о том, что на смену традиционному понятию «стиль», актуальному для предыдущих эпох, пришло новое явление — «стильность». Музыка выступала в качестве особой «приметы времени», исторического знака, характеризовала культурный уровень эпохи.

Характерными особенностями многосерийного телефильма являются подчеркнутая незавершенность серий, их внутренняя связанность, регулярность появления в эфире. Они обуславливают эффект «привыкания» к телепроизведению. Все вышесказанное предъясняет определенные требования к музыке: стабильность музыкально-тематических заставок, обращение к выразительно-конструктивным возможностям лейтмотивной системы. Музыкальные заставки приобретают характер «звукового знака» того или иного телепроизведения, выполняют задачу воссоединения разрозненных частей сериала.

Особого внимания заслуживает вопрос о специфике звукозрительного синтеза телесериала. Она заключается, прежде всего, в той особой роли звука, который играет роль «сигнала-узнавания». У зрителей, таким образом, вырабатывается условный рефлекс на просмотр теле-произведения. Наглядный пример тому — многочисленные зарубежные сериалы периода начала перестройки («Богатые тоже плачут», «Возвращение в Эдем», «Династия», «Санта-Барбара» и др.), а также отечественные сериалы последних лет («Ундина», «Улицы разбитых фонарей» и т.п.). К сожалению, это идет в ущерб тематическому разнообразию музыки. Корни этого явления следует искать в эстетических установках зарубежного телевидения.

Телефильм на Западе — это своего рода реклама. Из его содержания можно узнать, как поставлена полицейская служба, служба информации, какая мебель, одежда, дома сегодня в моде и т.д. Эта реклама не «врывается» в просмотр телесериала, а органично включается в контекст телепроизведения. Многие зарубежные сериалы по своему идеологизированы, поскольку пропагандируют образ жизни людей «передовой» цивилизации: бешеную погоню за деньгами, которую герои фильма оправдывают интересами государства.

Телесериал на Западе — это, прежде всего, монополия на бизнес, аналогичная монополии на производство джинсов, пепси-колы, сигарет. Монопольное производство телесериалов — один из способов делать большие деньги.

К сожалению, на отечественном телевидении тоже стали отчетливо просматриваться аналогичные тенденции, поэтому все более доминирует упрощенный подход к эмоционально-психологическому содержанию произведений.

Однако в лучших образцах отечественных телесериалов, наоборот, преобладающее значение имеет акцентирование внимания зрителей на психологически-эмоциональной сфере телепроизведения. Поэтому в них использовался и теперь иногда используется более разнообразный образный строй звуковой партитуры («Семнадцать мгновений весны», «Угрюм-река», «Адъютант его превосходительства» и др.).

Для наглядности попытаемся проанализировать один из телесериалов, впервые появившийся на экране в середине 90-х годов прошлого столетия, — «Мелочи жизни»³³.

Содержание этого сериала построено на разнообразных ситуациях современной жизни. Поставленная режиссерами задача выстроить несколько сюжетных линий, связанных с жизнью героев, в значительной мере обусловила драматургию звуковой партитуры телесериала. Для нее характерны лейтмотивный принцип развития, смешанный тип звуковой партитуры, состоящей из оригинальной и компилятивной музыки, выдержанный в одном композиторском стиле (композитор Иракий Габели). Кроме оригинальной музыки, написанной к телесериалу, использовались фрагменты из музыки, написанной им к телепроизведениям «Месяц длинных дней», «Наши соседи», «Под знаком красного креста» и др.)

³³ В его создании принимали участие три телережиссера — В. Бровкин, А. Покровский, Г. Павлов.

Трансформация некоторых лирических тем за счет фактурных изменений, новых интонационных оборотов, специфических синтезаторных звучаний, динамических оттенков привела к рождению музыкальных фрагментов детективного плана. Это значительно расширило круг функций музыки (в телесериале она предваряет последующие трагические события, служит контрастным эмоциональным фоном, предвосхищает поворот действия и т.д.). Так, например, основная тема в первой половине телесериала — тема главной героини Маши (актриса М. Зубарева) — вначале звучит очень лирично в фортепианном изложении, но в дальнейшем, по мере драматизации сюжета, вплоть до гибели Маши, она подвергается интонационным и тембровым трансформациям. Интонации «искажаются», используется синтезаторное, гитарное звучание темы, добавляется тревожный остинатный ритм. В дальнейшем развитии сюжета телесериала эта тема в ее первоначальном виде используется уже как «тема воспоминаний» Сергея и Юли о трагически погибшей Маше.

В целом, все лейттемы телесериала «Мелочи жизни» (тема Шведова, Кати, Регины) повторяются в различных вариантах, большую роль играет разнообразная инструментовка (фортепиано, синтезатор, смешанные звучания, гитара).

Использование внутри кадра современной популярной музыки, звучащей из радиоприемника, телевизора, магнитофона, придало звуковой партитуре телесериала контрастность, позволило отразить разнообразие звуков современной жизни. Все это органично связано с визуальным рядом и общей драматургической концепцией телепроизведения. Таким образом, лейтмотивный принцип создания звуковой партитуры обеспечил продолжительные формы развития тем, модификацию и взаимодействие их между собой, наделил эти темы свойствами символов.

6.4 МУЗЫКА В ЗВУКОВЫХ ПАРТИТУРАХ ТЕЛЕПРОИЗВЕДЕНИЙ, ОТНОСЯЩИХСЯ К ЖАНРУ «ЛИТЕРАТУРНОГО ТЕАТРА»

Многолетняя практика работы на телевидении убедила автора этой книги в том, что среди наиболее трудных в плане звукового решения является жанр «литературного театра». Функции музыки здесь гораздо сложнее, чем в игровом телеспектакле или телефильме. Это можно объяснить тем, что в звуковом решении телепрограмм, относящихся к жанру «литературного театра», звук иногда должен заменить игру актеров, создать фон, на котором развивается действие или о котором повествует актер в кадре.

В телепроизведении режиссера К. Антропова **«Красное вино победы»** звуковая партитура создала второй план, заменивший собой отсутствие актерской игры (рассказ о жизни и воспоминаниях раненых солдат в госпитале, об их нелегкой судьбе).

В результате компилятивного подбора, состоящего из инструментальных вариантов песен фронтовых лет, звуковой материал сконцентрировался в своеобразную форму рондо, где в роли рефрена выступала тема автора («Романс» Э. Артемьева для балалайки и гитары):

Тема автора — Блантер — Тема автора — Богослов—Тема автора — Листов Артемьев «Офицер- Артемьев ский Артемьев «Землянка» «Романсский вальс» «Романс» «Темная «Романс»

Подобная организация музыкального материала скрепила телепередачу в единое целое, делая ее удобной для восприятия телезрителей.

Телепроизведение режиссера А. Торстенсена **«Это было раненое сердце»** тоже относится к жанру литературного театра. В основе сюжета — дневники и письма Ф. М. Достоевского, Н. А. Некрасова.

Настроение духовности, философского размышления хорошо сочеталось с музыкой А. Шнитке, написанной им ранее к телеспектаклю «Домик в Коломне», а также с музыкой Г. Свиридова к «Метели» (лирическая часть «Венчание»).

В качестве лейтмотива телепередачи была использована имитация боя кабинетных часов (удары по клавишам фортепиано в самом низком регистре). Музыка и свет в кульминации телепередачи слились в единый яркий образ.

6.5 МУЗЫКА В ЗВУКОВЫХ ПАРТИТУРАХ ТЕЛЕПРОГРАММ О ПОЭЗИИ

Связь музыки с поэзией очень тесная, так как поэтическое произведение, становясь программой для музыки, способствует целенаправленному его восприятию. Существует два основных способа звукового решения в этих телепередачах: создание необходимого эмоционального фона или «отыгрывание» эмоций. В первом случае музыкальная фонограмма подкладывается под визуальный ряд, а во втором — звучит между стихотворениями, выполняя функцию «связки—перехода» от одного стихотворения к другому.

Опыт современного зарубежного телевидения свидетельствует о том, что художественные мини-передачи (по схеме «музыка + изображение» в цикле венгерского телевидения о картинах художников или по схеме «му-

зыка + поэтический текст») исподволь влияют на развитие художественного вкуса телеаудитории. На отечественном телевидении в 80-е годы XX в. существовал цикл передач-пятиминуток «Минуты поэзии». В этих программах разные поэты регулярно выходили в эфир и читали свои новые поэтические произведения. Музыка, звучавшая либо между стихотворениями, либо сопровождавшая их чтение, помогала создать высокохудожественный образ.

6.6 МУЗЫКА В ЗВУКОВЫХ ПАРТИТУРАХ ТЕЛЕВИЗИОННЫХ ФИЛЬМОВ-КОНЦЕРТОВ

В таком жанре художественного телевидения, как фильм-концерт, отчетливо проявляется особенность музыкально-поэтических композиций. Примером может служить замечательная работа режиссера А. Покровского «Души моей царицы».

В основе этого фильма-концерта — поэтические произведения А.С. Пушкина, посвященные женщинам. Его звуковая партитура представляет собой чередование стихотворений А. С. Пушкина (чтец Василий Лановой) и романсов М. Глинки и А. Даргомыжского на стихи поэта (в исполнении Карины и Рузанны Лисициан). Авторско-режиссерская концепция заключалась в передаче особого, романтически окрашенного эмоционального настроения телепроизведения. В этом произведении ясно прослеживается номерной тип драматургии: стихи Пушкина чередовались с музыкальными номерами.

В настоящее время этот жанр по объективным причинам переживает кризис, так как мало соответствует эстетическим установкам, господствующим на современном телевидении, которое ориентируется в основном на развлекательные передачи и сериалы. В конце концов это может негативно сказаться на формировании художественного вкуса телеаудитории.

6.7 МУЗЫКА В ЗВУКОВЫХ ПАРТИТУРАХ ТЕЛЕПРОИЗВЕДЕНИЙ ОБ ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОМ ИСКУССТВЕ

В телепроизведениях об изобразительном искусстве музыка, как правило, дополняет изображение, помогает лучше донести до зрителя внутренний смысл произведения. Примерами подобных передач на отечественном телевидении являются в недавнем прошлом «Декабрьские вечера», а также цикл «Дом на Волхонке» режиссера В. Венедиктова. Цикл состоит из шести фильмов, рассказывающих о наиболее интересных экспонатах, находящихся в Музее изобразительных искусств им. А. С. Пуш-

кина. Рассказ о прекрасных живописных полотнах известных художников сопровождается соответствующей музыкой разных времен и народов.

Подобная калейдоскопичность музыкального материала определяется эстетическими особенностями телепроизведения. Показ картин координируется текстом и музыкой. Все это вместе взятое рождает различные ассоциации у телезрителей. В данном случае иллюстративный тип музыкального сопровождения вполне оправдан и логичен.

Каждая из частей цикла посвящена определенной теме — периоду античности, Возрождения, веку Екатерины и т.д. Музыка подобрана с учетом интонационных особенностей каждого периода развития изобразительного искусства, т.е. выполняет функцию знака эпохи.

В звуковой партитуре важно было сохранить впечатление единой звуковой линии, поэтому особенно много внимания уделялось моментам связи одного музыкального фрагмента с другим. При этом учитывалось их тональное соответствие.

Звуковая партитура в основном состояла из традиционного сочетания музыки и дикторского текста. Исключение в этом плане представлял четвертый фильм цикла: его предваряло вступительное слово, в котором была охарактеризована основная сюжетная канва фильма, а затем изложение велось по схеме «музыка + изображение» без дикторского текста. Сама идея подобного подхода к созданию произведения достаточно интересна и перспективна, но требует от звукорежиссера и музыкального редактора высокого профессионализма.

Особенностью любого циклического произведения является то, что каждая его часть имеет относительную самостоятельность и может демонстрироваться отдельно от других.

По такому же принципу выстроен цикл передач о Московском Кремле **«Державы вечная любовь»** режиссера Б. Конухова. Отличительной особенностью цикла (тоже состоящего из шести самостоятельных фильмов) явилось то, что в нем впервые было использовано большое количество духовной светской музыки отечественных композиторов. В этом в значительной степени и заключалось его художественная ценность. Музыка в нем являлась не просто иллюстрацией к изображению, но и выполняла важные функции: образно-содержательную и формообразующую. В качестве связующего звена между различными музыкальными фрагментами использовались различные колокольные звоны Московского Кремля.

Интересной с точки зрения роли и места музыки в структуре художественных телепрограмм представляется работа режиссера Б. Конухова

«**Дом, где сохраняются сердца**». Звуковое решение этого произведения логично вытекало из замысла фильма, в котором рассказывается об уникальной коллекции Музея им. А. А. Бахрушина.

Создать атмосферу «золотого» и «серебряного» века российской культуры помогли включенные в звуковую партитуру фильма яркие, «цитатные», узнаваемые музыкальные фонограммы. Их калейдоскопичность не только отразила многогранность художественной жизни того времени, но и повлияла на характер монтажа музыкальных фрагментов, который осуществлялся не «встык», а «взахлест» (не успевала отзвучать одна музыка, а на нее уже «накладывалось» начало следующей).

Музыкальная тема, связанная с образом самого Бахрушина («Романс» А. Баева), стала основным эмоциональным стержнем телепроизведения. Она проходит через обе части фильма, благодаря чему его структура откристаллизовалась в своеобразную форму рондо, где тема Бахрушина сыграла роль рефрена. В эпизодах прозвучала музыка Л. Минкуса, А. Адана, П. Чайковского. В фильме рассказывается о блистательных российских артистах: Т. Карсавиной, А. Павловой, В. Нежинском, Ф. Шаляпине, Н. Обуховой, А. Неждановой и др. Впервые в достаточном количестве были представлены музыкальные фонограммы произведений незаслуженно забытого замечательного русского композитора Н. Черепнина. Использование большого количества музыкальных фонограмм определялось режиссерской задачей — показать многогранность русской музыкальной культуры, отобразившуюся в творчестве ее выдающихся представителей. В звуковую партитуру телепроизведения включены архивные записи, что сделало его достоверным. В результате фильм имеет не только художественную, но и историческую ценность.

В другой работе Б. Конухова — «**Мастер Синан**» выбран принципиально иной принцип звукового решения. Фильм рассказывает о знаменитом турецком архитекторе XVI в. Синане, построившем много замечательных мечетей и мостов. Его творчество впитало в себя традиции восточной архитектуры.

В этом телепроизведении использовано всего несколько музыкальных фонограмм. Основная тема, олицетворяющая образ самого Синана, — музыкальная фонограмма с музыкой композитора А. Адигезалова «Караван». Умеренный темп, оригинальные национально-окрашенные интонационные обороты, фактура, в которую искусно вплетена имитация звона колокольчика, органично сочетались с повествовательным характером текста, всем образно-эмоциональным строем телепроизведения.

Внутренний интерьер восточных мечетей сопровождался музыкой из «Концерта» В. Таркана, а изящный, трогательный образ юной Роксаланы (любимой жены султана Сулеймана) — стилизацией восточных интонаций из произведения Ц. Кюи «Ориенталь». Стилизация выбрана не случайно, так как на самом деле Роксалана — это украинская девушка Настя Лисовская, которая была куплена для гарема султана на невольничьем рынке в Капри.

Фонограмма молитвы муэдзина, придавшая звуковой партитуре телепроизведения яркую национальную окраску, использовалась в качестве связки-перехода от одного музыкального фрагмента к другому, т.е. была выбрана рондообразная форма подачи звукового материала. Кадры современного Стамбула иллюстрировались современной турецкой музыкой.

В звуковой партитуре этого телепроизведения музыка иногда сочеталась с реальными шумами (цокот лошадиных копыт, шум ветра, шум фонтана), что было вполне оправдано и обусловлено эстетикой фильма. Молитва муэдзина иногда то возникала, то исчезала в плавно льющейся мелодии, создавая ощущение связи времен.

6.8 МУЗЫКА В ЗВУКОВОЙ ПАРТИТУРЕ ХУДОЖЕСТВЕННО-ДОКУМЕНТАЛЬНЫХ ТЕЛЕПРОГРАММ

Жанр художественно-документального телевидения имеет много общих точек соприкосновения с эстетическими установками художественного телевидения. Его особенностью является сочетание подлинно художественных выразительных приемов с кадрами хроники.

В документальном цикле «**Почему ты жив?**» (автор и режиссер О. Дворниченко) о судьбе русских военнопленных органично сочетались выразительные приемы, свойственные документальному и художественному телевидению. Звуковой партитура первого фильма из этого цикла состояла из различных комбинаций военных шумов, авангардной музыки, ассоциирующейся с образом войны. В качестве основной темы фильма использовалась музыка Гаврилина «Тихая мелодия». Прекрасный женский вокализ, сопровождавший документальные кадры шестивия пленных, вызывал чувство сострадания к людям, оказавшимся в неволе.

Во втором фильме цикла «**Приему я жив?**» тема сострадания реализовывалась другими выразительными музыкальными средствами. Песня «По морям, по волнам» стала выразительным контрапунктом к происходящим в фильме событиям. Мужество, необыкновенное жизнелюбие

главного героя фильма А. Минаева — реального персонажа, перенесшего на своих плечах все тяготы жизни военнопленного, вызывало чувство восхищения, чему немало способствовало звуковое решение телепроизведения. Музыкальные фрагменты из произведения В. Кикты «Фрески Софии Киевской» и прекрасный вальс довоенного времени связывались с образом родного дома, Родины.

Особое место в партитуре занимают шумы. При помощи технических возможностей звукорежиссерского пульта они трансформировались из реальных шумов в нереальные (шум ветра на крыше родного дома), создавая тем самым необходимую эмоциональную атмосферу. Лейтшумы мельницы и прялки сопровождали лейтизображение символов отчего дома (колес, мельницы, прялки), о котором герой постоянно думал, находясь в плену. В данном случае шумы выполняли функцию передачи атмосферы происходящего экранного действия. Колесо — образ-символ всего фильма.

Кадры хроники озвучивались наряду с использованием разнообразных шумов (шагов идущих по дороге пленных солдат, различных военных шумов, выкриков немецких офицеров, подгоняющих пленных), что создавало ощущение реальности происходящих в фильме событий.

Произведения другого режиссера-документалиста — И. К. Беляева отличаются строгим отбором всех выразительных средств, участвующих в создании аудиовизуального образа, что обуславливает высокое качество и разнообразие звуковых партитур его телепроизведений. И. Беляев всегда стремится сначала «услышать» свой фильм, а затем уже выстраивает изобразительный ряд. Таким образом, звуковой образ становится доминирующим фактором, стимулирующим создание визуального образа.

Телефильм **«Жил-был фарцовщик»** повествует о непростой и трагичной судьбе человека, в основе его — подлинная история жизни.

Юрий Захаров — герой фильма, страстно увлеченный музыкой, попадает в круговорот «черного рынка». Заканчивается это для него печально: тюрьма, пьянство, ощущение опустошенности. Но, несмотря ни на что, герою фильма удастся вырваться из этого ада и вновь обрести веру в жизнь, в свои силы — помогло обращение к вере, к Богу.

Фильм сразу начинается с контрапункта звука и изображения — показа колючей тюремной проволоки и звучащей церковной молитвы. Начало фильма — эмбрион, в котором заложена основная идея — конфликт человека с действительностью.

Звуковая партитура телепроизведения включает в себя три образные сферы: церковную молитву, популярную джазовую музыку (предмет увлечения героя) и грустную музыку лирического характера.

Следуя драматургии фильма и даже во многом ее определяя, музыка первой его части ассоциируется с образом веселого, добродушного юноши. Он еще не подозревает о том, что его ждет впереди, наслаждается жизнью, музыкой. Его мир — мир Армстронга и Гершвина, поэтому включение черно-белой хроники с исполнением джазовых номеров очень органично. Тембры саксофона, трубы — лейттембры всей первой части фильма.

Перелом в образной и звуковой сфере обозначился с момента тюремного заключения героя. Интонационный строй музыки, отражающей его эмоциональное состояние, связан с традициями музыкального авангарда. Во второй части фильма доминирует грустная, печальная музыка, используется тембр синтезатора.

Для того чтобы подчеркнуть трагический излом судьбы героя, режиссер применяет оригинальный прием. Если в первой части фильма саксофон был на первом плане и звучал много раз, то во второй части он показан в кадре одиноко лежащим на стуле.

Фильм заканчивается церковной молитвой, прозвучавшей как символ духовного возрождения героя.

В основе сюжета телепроизведения И. Беляева «**Дураковина**» тоже судьба человека, совершенно оригинальная, даже странная.

Герой этого фильма — тоже реальный персонаж Григорий Кусочкин, самодельный художник. Он легко и весело жил в небольшом русском городке, развлекал туристов и горожан своими стихами, побасенками, картинками.

Сюжет фильма определил его звуковую сферу. В ней использованы народные и популярные современные песни в исполнении уличного ансамбля («Ехал я к Кашею») в разных вариантах, «В траве сидел кузнечик» и т.д.). Темп и характер этих незамысловатых песенок тесно связан с сюжетом фильма. Фрагменты песни «Ехал я к Кашею» исполняются через паузы, с окончаниями «хи» и «ха», чем подчеркивается несерьезность происходящего. Темп мелодии песни «В траве сидел кузнечик» ускоряется в тот момент, когда Кусочкин выбирает на рынке арбуз по размеру своей головы (в данном случае музыка символизирует ощущение «голова идет кругом»). Большую роль в звуковой партитуре фильма играют шумы (смех, колокольный перезвон), передающие атмосферу реальности событий.

Первая половина фильма построена на чередовании разнообразных музыкальных номеров и синхронных, в которых Кусочкин то рассказывает историю про царя, то бесплатно фотографирует и т.д. Перед нами — современный скоморох.

Контрапункт звука и изображения применяется в фильме довольно часто. Можно предположить, что здесь это доминирующий прием режиссерского решения (напомним, что контрапункт — сильнодействующее средство, если его применять слишком часто, он может нивелироваться), но, как ни странно, в этом фильме не возникает ощущения его передозировки.

В сцене соревнования пожарников проводится примитивная по характеру и интонациям мелодия, которая контрапунктирует с обстановкой и тем самым подчеркивает несерьезность всего происходящего.

В фильме часто используется прием ускорения движения людей, который сопровождается музыкой тоже в ускоряющемся темпе. Данный прием ограничен в стилистике телепроизведения.

За внешней причудливостью и скоморошичьим характером героя скрывается незаурядный, думающий человек. В этом нас убеждают звучащее слово и музыка. Например, Кусочкин читает: «В наше смутное время, чтобы быть порядочным, необходимо не грабить церквей и не убивать своих родителей». Или Кусочкин идет по берегу реки со своей собакой на фоне вечернего заката; изображение сопровождается красивой лирической мелодией, подчеркивающей необыкновенную «человечность» образа.

Особого разговора заслуживает художественно-документальный фильм И. Беляева «**Человек или дьявол**» с оригинальной музыкой композитора Сени Соны. В фильме рассказывается о Сталине, о его жизни, окружении, близких, деяниях...

Режиссер поставил перед композитором задачу — придать революционным песням и песням последующего периода современный характер. Эту задачу С. Сон с успехом выполнил, создав оригинальные инструментальные варианты песен «Отречемся от старого мира», «Белая Армия — Черный барон», «Вставай, проклятем заклейменный», «Наш паровоз». Во второй части фильма прозвучали песни 50-х, 60-х годов прошлого века: «Здравствуй, страна героев», «Все выше, выше и выше», «Эй, вратарь!», «А ну-ка, девушки». Использование в звуковой партитуре этих песен позволило не только передать атмосферу того времени, но и благодаря различным трансформациям (искажение интонаций, изменение темпа, тембра этих тем) тесно связать их с характером главного образа — Сталина.

В фильме Сталин имеет две музыкальные лейттемы — инструментальный вариант песни «Сулико» (в вариационном развитии) и жесткие аккорды современной музыки в стиле «хард-рока». Обе лейттемы, как и вся музыка фильма, тесно связаны с сюжетом, гибко отражают все его повороты. Так, например, в рассказе о детстве вождя звучит тема песни «Сулико» в смешливом, игривом изложении. Постепенно она драматизируется: звучит у разных инструментов, проводится в разных темпах, регистрах и т.д., где-то иллюстрируя происходящие события, где-то выступая в роли контрапункта к изображению. В момент прославления Сталина интонации песни «Сулико» проводятся «вкраплениями» в другую песню — «Отречемся от старого мира». Этот драматургический прием откровенно связывал образ Сталина с образом разрушения. Тема песни «Сулико» дается с применением приема пиццикато, тем самым подчеркивается напряженность обстановки. В некоторых сценах фильма она приобретает откровенно детективный характер: интонации искажаются, добавляется тревожный аккомпанемент.

Вторая лейттема Сталина (жесткие аккорды музыки в стиле «хард-рока») связана с дьявольскими чертами образа, с синдромом мести, свойственным характеру главного героя. Это тема уничтожения деревни, города, интеллигенции, неугодных членов правительства, русского народа вообще.

Можно говорить о спорности трактовки образа Сталина, но нельзя не отметить, что для выражения своей позиции автор мастерски использовал выразительные средства экрана и музыки.

Тема чеченских событий в последнее время стала основной и самой волнующей темой документального телеэкрана. Это очередная «российская трагедия». Не оставила она равнодушным и замечательного телережиссера-документалиста, лауреата Государственной премии, заслуженного деятеля искусств России **Игоря Константиновича Беляева**. В результате мы стали свидетелями появления в конце 90-х годов XX в. его «**Чеченского дневника**», представленного фильмами «**Собачий вальс**», «**Дорога в ад**», «**Вся война**».

И. Беляев во всех своих работах уделяет большое внимание звуковой партитуре. Не явились исключением и эти фильмы. Музыка в них — главный структурный элемент звукового образа.

В звуковой партитуре фильма «**Собачий вальс**» разрабатывалась тема незамысловатого популярного музыкального произведения, а также еще одна подобная тема — песенки «**Чижик-пыжик, где ты был?**», которая

подчеркивает трогательность образов молоденьких, безусых, зачастую не умеющих обращаться с оружием ребят. В глазах многих из них немой вопрос: «За что? Ради чего?».

Обе музыкальные темы обостряют трагизм и нелепость происходящего. Основная функция музыки в фильме четко обозначена — она выражает вполне определенную авторскую позицию.

«**Дорога в ад**». После бомбежки и многочисленных разрушений солдаты вынесли из разрушенного дома чудом уцелевшее пианино. Один из ребят играет все тот же примитивный «Собачий вальс» (на самом деле режиссером создается только иллюзий игры этого незамысловатого произведения), который и становится интонационной основой звуковой партитуры фильма. На этой основе композитор Максим Кравченко создал ряд вариантов темы от ироничного по характеру до драматического. В некоторых моментах тема выступает контрапунктом происходящим в кадре событиям, подчеркивая тем самым трагический характер чеченской бойни.

В звуковую партитуру фильма включен также ряд чисто иллюстративных музыкальных тем: статичная зловещая музыка сопровождает кадры, изображающие убитых, где нет деления на «ваших» и «наших». Весь трагизм происходящего на экране в том, что именно им и тем искалеченным ребятам, которых мы видели раньше, пришлось так дорого платить за чьи-то ошибки. Не случайно фильм носит название «Дорога в ад».

В фильме «**Вся война**» обе музыкальные темы трансформируются до неузнаваемости, становясь жесткими, маршеобразными. Создается такое ощущение, что война искорежила их, как и судьбы солдат.

Очень точно выбрана интонация закадрового текста, комментирующего события. Он прочитан не равнодушно, как бы от имени солдата, участвовавшего в этих событиях.

Необходимо отметить, что музыка в данных телефильмах контрапунктирует не только изобразительному ряду, но в свою очередь создает яркий контрапункт реальным военным шумам. Режиссеру удалось создать двойной контрапункт: изображения и музыки, с одной стороны, музыки и реальных шумов — с другой, где музыка — эквивалент авторского отношения к происходящему на экране действию, а шумы создают полное ощущение действительности, реальности происходящего.

Таким образом, можно утверждать, что музыка, шумы и речь фильмов И. Беляева органично включаются в развитие их образной сферы, активно влияя на их драматургию, превращая тем самым телепроизведение режиссера в волнующий документ эпохи.

В 2003 г. режиссер создал еще один цикл, посвященный военной теме, — «**Священная война**». На сей раз, чтобы выделить свою мировоззренческую позицию, он обратился к Великой Отечественной войне. Фильмы рассказывают нам об этом страшном времени устами непосредственных участников Сталинградской битвы, боев за Смоленск, Ржев, Севастополь. «Очень не хочется, чтобы все снова повторилось!» — такие слова мог бы сказать каждый, кому довелось увидеть эти фильмы.

И здесь И. Беляев остается верен своим творческим принципам — созданию при помощи звука наиболее точной атмосферы действия, времени. Это ему полностью удастся: в звуковую партитуру фильмов органично включены шумы штормового моря, крика чаек, сигнала подводной лодки, выстрелов орудий тех лет и т.д. Звучит музыка того времени. Ее здесь не так уж много, но она — звуковая цитата того времени, о котором повествуется в фильмах.

Другим образцом внимательного, продуманного отношения к звуковой партитуре своих многочисленных и разножанровых произведений является творчество заслуженного деятеля искусств России, лауреата отечественных и международных конкурсов, режиссера-постановщика **Василия Ивановича Давидчука**.

Для всего творчества В. Давидчука характерно очень внимательное отношения ко всем компонентам его теле- и радиопроизведений, ко всем деталям. В большинстве произведений В. Давидчука прослеживается не только большой интерес режиссера к своему делу, но и глубочайшее уважение к зрителю, забота о его нравственном, духовном здоровье. Именно это качество помогает ему создавать произведения, в которых добро побеждает зло, духовность одерживает верх над бездуховностью. Тема бездуховности современного общества особенно волнует режиссера.

В статье «Хотим ли мы стать манкуртами?» В. Давидчук писал: «К сожалению, выросло поколение, которому чуждо то, что было для нас дорого и свято в искусстве. И это страшно, потому что, отворачиваясь от прошлого, теряя историческую память, человек, по выражению Айтматова, становится неким манкуртом. Какую духовность он будет исповедовать?³⁴» — и далее: «...нельзя утрачивать духовные критерии, нравственные начала, что несет искусство. Я понимаю, что спектаклем или фильмом не сделать из матерого преступника добродетельного человека, но подтолкнуть людей к размышлениям, как должен жить человек, — в этом сила и польза искусства».

³⁴ Газета «Российские вести». 1995.

Для Давидчука в создании художественного образа не существует главных и второстепенных элементов. Все важно, все главное. Одинаково тщательно он работает с драматургами, сценаристами, актерами, с композиторами и музыкальными редакторами, видя в них творческих партнеров, помогающих ему создавать эфирные произведения. Столь же серьезно он относится и ко всем компонентам звуковых партитур своих программ. В подходе к использованию музыки В. Давидчук следует традициям Мейерхольда и Варпаховского.

Известно, что именно Мейерхольду принадлежала идея строить сценическое произведение по законам формы сонатного аллегро, имея в виду вступление, экспозицию, разработку и репризу. Вообще музыкальность в его понимании отнюдь не была обязательно связана со звучанием музыки как таковой. Особое внимание придавалось элементам контрастирования и торможения, пронизывающим любую музыкальную композицию не только при сопоставлении целых частей произведения, но и внутри отдельных эпизодов и подчас даже музыкальных предложений. А звучащая в мейерхольдовских спектаклях музыка всегда дополняла, углубляла сценическое настроение, а не была только звучащим фоном.

Варпаховский, вслед за Мейерхольдом, так же настойчиво утверждал, что природа театра и природа музыки неразрывны, что драматический спектакль строится по законам музыки. Мысль справедливая, потому что даже самое поверхностное знание законов симфонического развития, нагнетания, спада, волнообразного движения, пауз и кульминаций способно оказать режиссерам театра, кино, телевидения и радио неоценимую помощь в создании художественных произведений.

Кроме того, музыка, включенная в контекст экранного произведения, может успешно выполнять свою выразительную функцию как в качестве эмоционального фона к изображению, так и будучи контрапунктом к нему. Все зависит от конкретного авторско-режиссерского замысла, от того, какие грани художественного образа необходимо подчеркнуть, выделить. Подчас музыка играет роль психологического подтекста, говоря значительно больше и глубже об эмоционально-психологическом состоянии героя, чем изображение. Все это учитывал В. Давидчук при составлении звуковой партитуры фильма **«И образ мой предстанет тебе...» (1979).**

В основе фильма «Стихотворения в прозе И. С. Тургенева» — короткие, необыкновенно глубокие произведения, в которых писатель размышляет о жизни и смерти, о смысле жизни, о судьбе народа, о его моральной и

нравственной силе. Это раздумья о старости и увядании, о всепоглощающей и всепобеждающей силе любви.

Конечно, хороший актер мог просто выразительно прочитать в кадре замечательные стихотворения, но режиссер выбрал другой путь — многоплановый, органично и неразрывно связанный с музыкой П. И. Чайковского. Музыка и слово переплетаются, взаимно обогащают, дополняют друг друга. В результате возникает необычный диалог емкого, глубокого тургеневского слова в исполнении народного артиста СССР Андрея Попова и романсов П. И. Чайковского, которые были тщательно отобраны музыкальным редактором М. Крутойрской вместе с режиссером В. Давидчуком и исполнены народной артисткой СССР, лауреатом Ленинской премии Еленой Образцовой.

Известно, что при сочетании текста с музыкой необходимо учитывать общность интонационного строя музыки и речи. При этом важно не только то, что говорится, но и как произносится, сочетается с музыкальной интонацией. Если учесть, что текст — язык интеллекта, а музыка — язык чувств, то интонация для них — объединяющее, синтезирующее начало. Речь А. Попова так же искренна и точна, как и музыка всего телепроизведения «И образ мой предстанет тебе...».

Героиня фильма, которую сыграла известная певица Елена Образцова, — это собирательный образ: родины, конкретных женщин, с которыми была связана судьба И. С. Тургенева. В нем прослеживаются черты характеров В. Засулич, Ю. Вревской, Н. Савиной и особенно Полины Виардо. Режиссеру, как нам кажется, удалось подобным оригинальным решением отчетливо высветить душевную боль писателя.

В фильме прозвучало более двадцати стихотворений И. Тургенева и восемь разнообразных по своему колориту и красоте романсов П. И. Чайковского на стихи А. К. Толстого, Л. Мея, Д. Раггауза, А. Плещеева и один романс А. Абаза на стихи И. С. Тургенева — «В дороге» («Утро туманное, утро седое»).

Е. Образцова и А. Попов в кадре вместе встречаются только один раз — в кабинете за столом Тургенева. За кадром звучит романс «Уж гасли в комнатах огни», создающий интимную атмосферу. Актер читает знаменитое стихотворение писателя «Русский язык»: «Во дни сомнений, во дни тягостных раздумий о судьбах моей родины — ты один мне поддержка и опора, о великий, могучий, правдивый и свободный русский язык! Не будь тебя — как не впасть в отчаяние при виде всего, что совершается дома? Но нельзя верить, чтобы такой язык не был дан великому народу!»

Музыка фильма — одно из его мощнейших выразительных средств. Она иллюстрирует, развивает и подтверждает тургеневское настроение, органично сосуществуя со словом изображением. И хотя режиссер предполагал некоторую подготовленность зрителя к его восприятию, телефильм «И образ мой предстанет тебе...» произвел в свое время глубокое впечатление на телезрителей самых различных вкусов и возрастов, о чем свидетельствуют многочисленные восторженные отклики телезрителей.

«И образ мой предстанет тебе...» по жанру — фильм-концерт и в то же время это фильм-портрет И. С. Тургенева. Такой синтез был осуществлен на телевидении в то время впервые.

Очень тонка и точна по настроению и по сути звуковая партитура другой работы режиссера В. Давидчука «**Осенних дней очарование**» (1980).

В телеспектакле старая учительница музыки Ксения Николаевна приглашает в свой дом гостей для того, чтобы подарить им дорогие ее сердцу вещи, среди которых пластинка с записью голоса Ф. Шаляпина. Люди собрались самые верные, один из гостей, родственник Ксении Николаевны, случайно разбивает пластинку и незаметно заменяет ее другой, переклеив этикетку с названием, но подмена скоро обнаружилась. Гости обескуражены. В финале спектакля раскрываются их подлинные характеры.

В телеспектакле главная героиня — Ксения Николаевна (актриса С. В. Гиацинтова) говорит очень мало, но состояние ее души передается через волшебные звуки музыки, звучащей не только в кадре, но и за кадром. Видимо, режиссер и звукорежиссер хорошо осознавали, что музыка в этой работе — монолог души героини, который никакими другими выразительными средствами передать нельзя. Возможно, что именно поэтому В. Давидчук все же включил в свой спектакль «закадровую» музыку, вопреки пожеланиям драматурга В. Сергеева.

Благодаря звучащей в телеспектакле музыке Ф. Шопена, Ж. Массне, Р. Шумана, Ш. Гуно, М. Глинки спектакль выдержан в доверительной, раздумчивой интонации, настраивающей на размышления о мнимых и подлинных ценностях бытия, о добре и зле, о смысле жизни.

Музыка Ф. Шопена, которой довольно много в этой работе, вообще обладает свойством мгновенно и глубоко воздействовать на воображение. Это воплощение изящества отшлифованной красоты, что особенно проявляется в шопеновских прелюдиях и вальсах, прозвучавших за кадром в исполнении пианистки И. Катаевой.

Музыке отводится значительная роль в точно выстроенных мизансценах телеспектакля.

...В кадре — картина осени: за окнами медленно падают золотистые листья, моросит нудный осенний дождь... За роялем Ксения Николаевна. Крупный план лица отражает внутреннее состояние героини, ее переживания при соприкосновении с клавишами рояля, с волшебными звуками музыки. Режиссеру удалось в этой сцене достичь полного совпадения темпоритма изображения и звука. Удачно звуковое решение начала фильма: крики улетающих на юг журавлей, шум дождя — символы осени.

Интересна, с нашей точки зрения, и звуковая партитура фильма В. Давидчука «**Операция на сердце**» (1982).

...Вокруг честного и талантливого хирурга Иванова (актер Г. Жженов) расставлены сети интриг его же коллегами — хитрым и непорядочным хирургом Рыжейкиным (актер А. Ливанов) и медсестрой Знобиной (актриса В. Талызина). Оба хотят отомстить Иванову за нанесенные им «обиды» — одного он не сделал своим замом, а вторая уязвлена тем, что Иванов не помог устроить ее племянника в мединститут. Рыжейкин и Знобина пишут на Иванова доносы, анонимки. Приехавшая комиссия разбирается в этом деле не совсем объективно, но Иванов все же оправдан. Однако сердце хирурга не выдерживает этого испытания, и он умирает прямо у операционного стола.

Фильм «Операция на сердце» в свое время имел большой успех не только у зрителей, но и у профессионалов — он был удостоен второго приза на Международном фестивале в болгарском городе Пловдиве в 1983 г. Далеко не последнюю роль в успехе фильма сыграла его звуковая партитура. Песня «Двух жизней нет — дана всего одна» (музыка Т. Хренникова, слова В. Давидчука) — мелодическая основа фильма. Было очень много ее инструментальных вариаций, транскрипций, мелодических оборотов. Вся остальная музыка строилась на интонациях этой песни. Но были, к сожалению, и некоторые просчеты. Так, например, не совсем удачной представляется концертная манера исполнения песни (певец В. Ворошило), лишившая ее задушевности и простоты, которая была необходима этому фильму. Вся же музыка имела иллюстративно-психологический характер (по выражению самого Т. Н. Хренникова).

Музыка фильма сыграла большую роль в его драматургии. Например: на экране — квартира Знобиной. Она и Рыжейкин плетут паутину заговора против Иванова. Работает телевизор. Нани Брегвадзе исполняет ставший теперь популярным романс на слова А. Софронова «Ах, эта красная рябина». Рыжейкин и все присутствующие, кроме хозяйки дома, внимательно слушают певицу. Нани Брегвадзе продолжает петь,

а мы уже зрительно переносимся в квартиру Иванова. Он и его жена тоже слушают, и тоже по телевизору ту же песню и в том же исполнении.

В чем смысл этого режиссерского приема? Что удалось выразить подобным звуковым «объединением»?

Думается, таким образом режиссер, стремился показать на одном звуковом фоне два разных полюса, два мира: добро и зло, одновременность разных событий. Все это обостряет конфликтную ситуацию фильма. Музыка при этом выполнила одну из своих важнейших дра-матургических функций.

Большую роль сыграла и музыкальная тема «разрешения», написанная композитором Т. Хренниковым в минорном ладу, с резкими интонациями. В полную силу она в сочетании с приемом реверберации (или «эхо») звучит в сцене сна Иванова, где Рыжейкин говорит ему пошлые, жесткие слова, предрекая гибель.

Борьба человеческих эмоций, столкновение характеров — основа драматургии фильма «Операция на сердце». И в этом противостоянии музыка заставляет телезрителей острее переживать события, происходящие на экране. Немаловажную роль она играет и в характеристике образов. Медсестра Знобина — сводня, нечистоплотная в своих словах и делах, производит крайне неприятное впечатление. Даже прекрасный романс «Отцвели уж давно хризантемы в саду», исполненный ею в одной из сцен фильма, не придает ее облику и сотой доли очарования. Актриса исполняет его нарочито развязно.

Остановимся еще на одном фильме В. Давидчука «Право на выбор» (1984).

Сюжет его вкратце таков. На автокомбинат приходит новый главный инженер — молодой специалист-Шахов. Он целенаправленно, шаг за шагом, меняет прежние порядки, добиваясь грамотного и добросовестного отношения к труду. Ему удалось увлечь многих рабочих своими идеями. Руководство предлагает ему более высокий пост, но Шахов делает свой выбор: он отказывается от выгодного предложения и остается на автокомбинате, чтобы продолжить начатое им дело. В фильме прослеживается и любовная история героя.

Музыку к этому фильму написал композитор Г. Гаранян. В. Давидчук считал, что именно этот композитор сможет точнее выполнить поставленную задачу. По мнению режиссера, Г. Гаранян обладал замечательными качествами: музыкальной интуицией, чувством такта, меры, терпеливостью, профес-

сионализмом, умением работать быстро и точно. Давидчук говорил, что вся написанная Г. Гараяном музыка нашла достойное место в звуковой партитуре фильма, за исключением темы «неразделенной любви». Его смутило в ней присутствие некоторых восточных интонаций, а ведь герои фильма — русские люди. Гараян прислушался к мнению режиссера, так как очень доверял ему как творческому человеку, который хорошо представляет себе конечный результат своего дела.

Надо отметить, что вообще в работе с композитором на долю режиссера выпадает определенная трудность: сочинять ритмический ход сцены. Композитору «остается» возвести адекватное здание музыкальными средствами. Главное при этом — полное взаимопонимание, партнерские отношения.

Фильм **«Бумеранг»** из цикла «Следствие ведут ЗнаТоКи» (дело № 20) повествует о трагической истории.

Главный герой — Марат Былов (актер А. Харитонов), сын популярной певицы. Он достаточно образованный человек, но ради легкой наживы вступил на скользкий, рискованный путь, стал главарем, «мозговым центром» криминальной группировки. Этот путь, в конце концов, приводит его в тюремную камеру. Мать Марата (актриса Л. Чурсина), узнав о преступлении единственного сына, не выдерживает этого позора и кончает жизнь самоубийством.

Режиссеру, совместно со звукорежиссером и музыкальным редактором, удалось точно определить звуковую атмосферу фильма. Условно его звуковая партитура делится на музыку детективную и лирическую (композитор Д. Тухманов).

Тема созвучия — основная тема фильма «Бумеранг», связанная с образом главного героя и его действиями в фильме. Впервые она звучит в момент стремительной поездки мотоциклистов на место ограбления универсама. Музыка здесь передает состояние крайнего напряжения за счет быстрого темпа, энергичного ритма, выполняя одну из главных своих функций — поддержания движения в кадре.

В дальнейшем эта тема сопровождает наиболее напряженные моменты действия, изменяясь ритмически, тембрально, опять же предельно выразительно передавая эмоциональное состояние персонажей. В этой музыке нет изощренности, вычурности. Все очень лаконично.

Тема музыки лирического плана основана на интонациях романса «Напрасные слова», написанного специально для фильма «Бумеранг». Условно тему романса можно назвать «темой матери Марата». О ее развитии уже упоминалось на страницах данного исследования.

В 1989 г. режиссер В. Давидчук, совместно с В. Андреевым, закончил работу над телеспектаклем «**Чудаки**» по произведению М. Горького.

...Люди, собравшиеся на даче у Мастаковых, — представители интеллигенции. Все они разные, но при этом многие из них утратили веру в себя, возможность заниматься творчеством. Главный герой — Мастаков (актер В. Андреев) переживает не лучший период своей жизни. Он устал от неустойчивости, зыбкости настроений, собственной шаткой позиции. Он устал от всего, в том числе и от «рассудочности» любящей жены (актриса Н. Вилькина), и тайно встречается с «пока еще не надоевшей» любовницей (актриса Н. Селезнева).

Звуковая партитура этого телеспектакля очень органична. Чувствуется тщательная работа звукорежиссера со всеми составляющими звука, создающими звуковую атмосферу происходящего действия.

...Крики журавлей, перестук колес уходящего поезда, пропущенный через реверберацию шум ветра и вступающее соло тоскующей, страдающей виолончели создают ощущение одиночества, напоминают о приближающейся осени. Большую роль играют и паузы. Это дает возможность остановиться, подумать, войти в иной мир.

Искусствоведы, критики, практики совершенно справедливо отмечают, что тишина — одно из мощных средств выразительности (как пауза в музыке). В театре знаменитые актеры славились именно тем, что «умели держать паузу», подчеркивая значимость только что произнесенной фразы или той, что собираются произнести. Таким образом, зритель получает возможность острее ощутить смысл текста, произнесенного до паузы.

Музыку к телеспектаклю «Чудаки» писал известный композитор Евгений Птичкин. Она полностью отвечает настроению телепроизведения, его колориту. Даже если мы не обращаем внимания на нее, она все равно ненавязчиво создает нужное настроение, не «пересказывая» того, что мы видим на экране, а добавляет что-то свое, необходимое.

Атмосфера дачной жизни, скуки и склонности к философским размышлениям передается через печальную, грустную мелодию виолончели. Одиноким гобой сопровождает сцену объяснения смертельно больного Василия и его невесты Зины, подчеркивая эмоциональное состояние героев в этот момент — отчаяние и боль.

Ритмический и эмоциональный контраст создает несколько легкомысленный характер музыкального фрагмента в сцене объяснения с Мастаковым его любовницы Ольги. Музыка подчеркивает несерьезное отношение Мастакова к Ольге, чувство к которой лишь легкое увлечение, не более того.

В сцене, где Мастаков в хорошем настроении в порыве душевного восторга кладет голову на колени своей жены Елены (которая, в отличие от него, удручена) и говорит ей о своей любви, звучит грустная музыка, и мы понимаем, что не все благополучно в жизни этой пары. Таким образом, музыка выполняет здесь двойную функцию — она иллюстрирует чувства Елены, но контрапунктирует чувствам Мастакова. И именно этот прием обостряет ситуацию, делая ее более выразительной.

Кульминацией телеспектакля можно считать сцену, в которой сообщается о смерти Василия. Апатия, опустошенность... Все это точно передается в музыке. Создается гармоничный звукозрительный образ, что, кстати, характерно для всего творчества Е. Птичкина. Е. Долинская писала о киномузыке композитора: «Его партитуры обычно не иллюстрируют ту или иную ситуацию, а ее выражают. Музыка (Е. Птичкина — *Н. Е.*) всегда стремится работать не на быстро бегущий «зрительный ряд», а на идею ленты, ее сверхзадачу»³⁵.

В 1991 г., в атмосфере крайне сложной обстановки в жизни нашего общества, когда на экраны отечественного телевидения хлынул мощный поток западной продукции с нескончаемыми сценами насилия, жестокости, сексуальной распушенности, появляется фильм режиссера В. Давидчука «**Рудольфио**» по произведению В. Распутина, повествующему о первом, светлом чувстве девочки-десятиклассницы, влюбленной, к несчастью, в женатого мужчину.

Старшеклассница Ио (актриса И. Климова) влюбляется в Рудольфа (актер Д. Брусникин) — женатого молодого мужчину. Она пытается вызвать у него ответные чувства, но ее попытки деликатно отстраняются. Вся эта история заканчивается разочарованием Ио. Ее мечты о возлюбленном оказываются несостоятельными. Название фильма (по сценарию В. Крупина) составлено его героиней из двух имен — Ио и Рудолфа — отсюда Рудольфио.

Композитор И. Габели, написавший оригинальную музыку к этому телефильму, вспоминал, что работа над ним ему очень запомнилась и дорога. Он и режиссер В. Давидчук считали, что атмосфера этого фильма должна быть в прозрачных полутонах. Так как фильм о первой любви Ио, то его музыка должна была передать восторг детской души героини, радость первого чувства. Это чувство выразилось в замечательном вальсе. В звуковую партитуру фильма органично включены и музыкальные фрагменты из компилятивного подбора.

³⁵ Долинская Е. Евгений Птичкин. М., 1990. С. 235.

Надо сказать, что после развала Центрального телевидения «Останкино» многие наши телевизионные режиссеры лишились возможности создавать телеспектакли. Это, к сожалению, коснулось и В. Давидчука. Но он все же нашел возможность творить, правда, сначала только на радио. В результате в эфире в 1996 г. появились его замечательные работы — радиоспектакли «Санта Крус» (по произведению М. Фриша) и «Владимирская площадь» (сценарий Л. Разумовской), которые, несомненно, вписали яркие страницы в репертуар «Радио России».

«Санта Крус». ...Итак, в порт Санта Крус после долгого перерыва возвращается Пелегрин (актер Н. Караченцов). 17 лет назад он встретил здесь пре-красную девушку Эльвиру (актриса А. Покровская). Молодые люди полюбили друг друга. Но... Пелегрин — натура вольная, и он не смог принести в жертву любви свою свободу. Поэтому, он отправляется в далекое плаванье к Гавайским островам на судне «Виола». Прошло 17 лет. Он опять в Санта Крусе, и ему очень хочется увидеть Эльвиру. Она уже баронесса, у нее семнадцатилетняя дочь Виола. При встрече Эльвира и Пелегрин жалеют об ушедшей молодости. Прежнее чувство еще живет в их сердцах, но Пелегрин тяжело болен и вскоре умирает. Муж Эльвиры — Барон (актер А. Ромашин) жалеет о том, что в свое время отказался отправиться вместе с Пелегрином на Гавайи...

Хорошо понимая, какую огромную роль играет звук на радио, В. Давидчук особенно внимательно отнесся к продумыванию всей звуковой партитуры этого произведения: к подбору тембров голосов актеров, к шумам, к музыке, благодаря тому что его актеры не просто «играют» текст у микрофона, а постоянно двигаются в радиальном про-странстве, каждую мизансцену проигрывая как в театре, создается очень объемный звук. Все это делает радиоспектакль многоплановым, а потому и предельно выразительным. Все время ощущается звуковая перспектива (дальний план, средний, близкий).

Особый интерес представляет работа с музыкой в радиоспектакле «Санта Крус». Начинается он с гавайской народной песни «О, на весла катится волна», которую поет Пелегрин. Ее попевка «Зин-зин-зон» становится лейтмотивом — характеристикой как самого Пелегрина, так и матросов судна. В целом — это образ романтической любви к жизни.

Другая лирическая музыкальная тема — или «тема любви» — подчеркивает трогательное чувство Пелегрина к Эльвире. С одной стороны, она передает внутреннее эмоциональное состояние персонажей, а с другой — выполняет важную драматургическую функцию: сначала она возникает в сцене встречи Пелегрина и Эльвиры после долгой разлуки, а затем в

сцене, возвращающей радиослушателей в период их юности (финал радиоспектакля), когда Эльвира признается самой себе, что она всю жизнь любила только Пелегрину.

Важную драматургическую роль выполнил в радиоспектакле и напряженный звуковой акцент, возникающий каждый раз, когда сюжетная ситуация обостряется, например на словах Барона: «Мне грезится страшный суд!», а в момент смерти Пелегрина этот акцент «перекрывает» еще звучащую «тему любви», как бы разрушая ее.

В звуковой партитуре радиоспектакля «Санта Крус» большое значение придается шумам: возникает то шум вьюги, создающий ощущение одиночества, тоски, тревоги, то шум моря с криками чаек, то шум потрескивающих в камине дров. Гибкая и тщательная работа с музыкой и шумами помогает радиослушателям полностью «погрузиться» в атмосферу спектакля, будит их воображение.

Таким образом, можно сказать, что звуковая партитура радиоспектакля «Санта Крус», наполненная романтической содержательностью, создает необходимый художественный образ, несмотря на то что музыка в нем выполняет прикладную функцию.

«Владимирская площадь». Действие происходит в перестроечное время и отражает жизнь двух людей: в прошлом артиста, а в настоящем бомжа Павла и его бывшей одноклассницы — Верочки, жизнь которой сложилась тоже далеко не лучшим образом. Она вынуждена торговать всякой всячиной, чтобы прокормить себя, дочь-алкоголичку и внука-инвалида. Встретившись случайно, Павел и Верочка вспоминают о днях ушедшей молодости, стыдятся сначала признаться в особенностях их нынешней жизни. Но потом оба рассказывают друг другу горькую правду, проявляя обоюдное сочувствие. На какое-то время в них рождается надежда на то, что все еще можно поправить... но обстоятельства оказались сильнее их желания быть счастливыми.

Звуковая атмосфера радиоспектакля сразу погружает нас в начало 90-х годов прошлого века: шум улиц Ленинграда, голоса А. Пугачевой, А. Розенбаума и других популярных исполнителей, доносящиеся из киосков привозкальной площади, торгующих аудиокассетами.

Основной музыкальной темой стала мелодия «Пушкинского вальса» С. Прокофьева, исполненная ансамблем электромузыкальных инструментов, что придало вальсу некоторый «старомодный» оттенок — напоминание об ушедшей юности. Ту же функцию выполнил и вальс «Осенний сон».

На радио, об этом уже шла речь выше, особенно возрастает роль шумов, которые обладают широким спектром выразительных средств. С их помощью создается определенный художественный эффект, ярко обрисовывающий окружающую героев обстановку, с одной стороны, и символизирующий их душевное состояние — с другой.

Так, например, шум капающей воды в сцене встречи Павла и Верочки в его «квартире» (в пустом, полуразрушенном доме) создает ощущение неустроенности жилища. Вода как бы просачивается через прохудившуюся крышу дома и медленно падает на дно поставленного на пол таза. В финале спектакля, в сцене прощания, используются шум ветра, крики ворон, создающих у героев ощущение тревоги и тоски от невозможности что-то изменить в своей судьбе.

Фильмы Беляева и Давидчука — яркие примеры творческого подхода к созданию звуковой партитуры произведений, тщательной предварительной работы над ними. Это именно тот случай, когда звукорежиссер, композитор, музыкальный редактор выступают в качестве равноправных партнеров режиссера-постановщика.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Звукорежиссура — важная и неотъемлемая часть телерадиовещательного процесса, сочетающая в себе элементы науки и искусства и играющая огромную роль в формировании звучащей среды общества и эфира.

Все компоненты, входящие в понятие «звук» (музыка, речь, шумы), имеют как общие черты, проявляющиеся в сходстве их выразительных средств, так и специфические. Основная задача звукорежиссера телевидения и радио — грамотное составление звуковых партитур эфирных программ и использование для решения поставленных творческих задач всех возможностей современной техники.

Обобщая все изложенное, можно дать некоторые рекомендации теоретического и практического характера, которые помогут звукорежиссерам в их работе.

Музыка, речь, шумы обладают сходными выразительными средствами, такими как темп, тембр, регистр, динамические оттенки и т.д. Это позволяет разнообразить звуковую палитру, точнее охарактеризовать грани художественного образа, создать эмоциональную атмосферу действия. При этом крайне важно равномерно распределять звуковой материал в произведении, руководствуясь основным принципом чередования звуковых компонентов.

Создание высокохудожественной звукозаписи — искусство, которое можно сравнить с исполнительским, так как в этом случае звукорежиссер интерпретирует, как и исполнитель, написанное композитором произведение, но своими специфическими звуковыми и техническими средствами.

Звукорежиссер телевидения и радио — соавтор, творческий партнер режиссера, помогающий ему выбрать необходимые звуковые средства для создания радиийного- или экранного образа.

Звукорежиссер телевидения и радио, как композитор, сочиняет звуковую партитуру программы, исходя из поставленной перед ним авторско-режиссерской задачи.

В своей работе звукорежиссеры могут опираться на передовой зарубежный опыт звукорежиссеров-практиков с учетом особенностей российского менталитета.

Работа со звуком на телевидении и радио имеет ряд общих черт, однако на радио, в связи с отсутствием конкретного изображения, роль звука существенно возрастает, активно влияя на воображение публики.

Хочется надеяться, что эта книга поможет всем, кто так или иначе работает со звуком, лучше понять основы профессии, и тем самым будет способствовать проникновению в эфир качественного звука (как в звукозаписях концертный произведения, так и во всех эфирных программах российского телерадиовещания). В свою очередь это в определенной мере обеспечит общую духовную экологическую безопасность каждого члена нашего общества.

В заключение отметим, что провозглашение демократии в нашей стране обернулось среди прочего вседозволенностью, разнузданностью в эфире, что, конечно, негативным образом сказалось на духовном развитии общества, в особенности на молодом поколении 90-х годов XX в. Сейчас, к счастью, наступает другой период — мы постепенно возвращаемся к подлинным, духовным ценностям, а из радио- и телеэфира удаляется звуковой «мусор». Поскольку весь звук, прежде чем попасть в эфир, проходит через «уши и руки» звукорежиссеров, то именно на них ложится вся ответственность за чистоту эфирного пространства нашей страны.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

- Абрамов А. А.* О специфике музыкального содержания //Эстетические очерки. М., 1973. Вып. 3.
- Абрамов В., Рихтер С., Попов О.* Телерадиовещание: ущерб психическому и физическому здоровью //Broadcasting. 2001—2002. № 8.
- Авербах Е. М.* Музыка и СМК: Из прошлых прозрений, прогнозов и проблем //В зеркале критики: Из истории изучения художественных воспоминаний массовой коммуникации. М., 1985.
- Аверина Н.* Проблема бессознательного в художественном мышлении («Клип») //Современные проблемы аудиовизуальных средств массовой коммуникации. М., 1995.
- Алдошина И. А.* Будущее аудио //Звукорежиссер. 2001. № 1.
- Ансерме Э. К.* Статьи о музыке и воспоминания. М.: Советский композитор, 1986.
- Антонов Л.* Реставрация фонограмм — принципы и технология //Звуко-режиссер. 2001. № 8.
- Арнольдов А. И.* Человек и мир культуры //Введение в культурологию. М., 1992.
- Арнхейм Р.* Новые очерки по психологии искусства. М., 1994.
- Артемов Э. Н.* ...Выразить основное состояние //Киноведческие записки. 1994. №21.
- Арутюнова Н. Д.* Язык и мир человека. М., 1999.
- Асафьев Б. В.* Музыкальная форма как процесс. Л., 1963.
- Астафьева О. Н.* Эстетическая и социальная природа киномузыки //Автореф. дисс. ...учен. степ. канд. иск. М., 1992.
- Бахтин М. М.* Проблема текста в лингвистике, филологии и других гуманитарных науках // Эстетика словесного творчества. М., 1979.
- Бахтин М. М.* Эстетика словесного творчества. М., 1982.
- Безклубенко С. Д.* Грани творческого метода. Киев, 1986.
- Бердяев Н. А.* Философия свободы. Смысл творчества. М., 1989.
- Борев Ю.* Эстетика. М., 1975.
- Боре В. Ю., Коваленко А. В.* Культура и массовая коммуникация. М., 1986.
- Борецкий Р. А.* Социология средств массовой коммуникации. М., 1991.
- Борецкий Р. А.* Телевидение на перепутье. М., 1998.
- Бродова И. А.* Основные принципы театрализации музыки в драматическом спектакле. Киев, 1990.
- Буданцев Ю. П.* Массовая коммуникация в современном мире. М., 1991.

- Вартанов А. С.* Проблемы телевизионного фильма. М., 1978.
- Васина-Гроссман В. А.* Музыка в кинофильмах //Искусство кино. 1984. № 1.
- Вейценфельд А.* Интервью с И. Кефалиди //Звукорежиссер. 2002. № 8.
- Вейценфельд А.* Качество концертного звука //Звукорежиссер. 2002. № 5.
- Вендров М. И.* Звук в телевизионной программе. Л., 1988.
- Вепринцев И.* Принципы современной звукорежиссуры //Рождение звукового образа. М., 1985.
- Воскресенская И. И.* Звуковое решение фильма. М., 1978.
- Галеев Б. М.* Новые технологии в культуре и искусстве. Казань, 1995. *Гаймакова Б. Д., Макарова С. К., Сенкевич М. П.* Мастерство эфирного выступления. М., 1996.
- Гольденвейзер А. Б.* О музыкальном искусстве. М., 1975.
- Голядкин Н. А.* Творческая телереклама (из американского опыта). М., 1997.
- Граудина Л. К., Ширяев Е.* //Культура русской речи. М., 1999.
- Гуревич Е. Л.* Философия культуры. М., 1994.
- Давидчук В. И.* Хотим ли мы быть манкуртами? //Российские вести. 1996.
- Данилова О. И.* Музыкальный мир личности. М., 1993.
- Дворко Н. И.* Профессия — режиссер мультимедиа. СПб., 2003. *Дворниченко О. И.* Музыка как элемент экранного синтеза. М., 1975. *Дворниченко О. И.* Гармония фильма. М., 1982.
- Дворниченко О. И.* Звуковые обои ТВ //Телерадиоэфир. 1991. № 4. *Долинская Е.* Евгений Птичкин. М., 1990.
- Егоров В. В.* Телевидение: теория и практика. М., 1993.
- Егоров В. В.* Телевидение: основные понятия. М., 1997.
- Ерасов Б. С.* Социальная культурология. М., 1994.
- Ефимова Н. Н.* Культура работы со звуком в эфире. М., 2003.
- Ждан Б. Н.* Эстетика экрана и взаимодействие искусств. М., 1987. *Завьялов Н. И.* Колокольные звоны. М., 2001.
- Зайцева Л. А.* Выразительные средства кино. М., 1971.
- Закревский Ю. А.* Звуковой образ в фильме. 1970.
- Зись А. Я.* Виды искусств. М., 1974.
- Зоркая Н. М.* Зрелищные формы художественной культуры. М., 1981. *Иоффе И. И.* Синтетическая история искусства. Л., 1940.
- Каган М. С.* Морфология искусства. Л., 1972.
- Казарян Р.* Звуковая перспектива //Киноведческие записки. 1992. № 15.
- Каменская О. Л.* Текст и коммуникация. М., 1990.

- Касаткина В. И.* Теория сновидений. Л., 1972.
- Клотынь А. Э.* К эстетике музыкального оформления. М., 1978. *Кондрашин П. К.* Музыкальные коллективы перед микрофоном //Звуко-режиссер. 2001. № 4-9.
- Копылова Р. Д.* Открытый экран: телевизионное зрелище и диалог. М., 1992.
- Краткий музыкальный словарь. СПб., Москва, 1998.
- Кузин В. С.* Психология. М., 1974.
- Кузнецов Г. В.* Критерии качества телевизионной программы. М., 2001.
- Леонтьев А. А.* Телевидение глазами психолога. М., 1982.
- Лисса З.* Эстетика киномузыки. М., 1970.
- Лозовская В. Ю.* Особенности рекламы на телевидении //Автореф. канд. дисс. ...учен. степ. канд. иск. М., 2003.
- Лотман Ю. М.* Семиотика культуры. Тарту, 1981.
- Лотман Ю. М.* Репетиция оркестра в развалившемся мире //Киноведческие записки. 1992. № 15.
- Лотман Ю. М.* Культура и взрыв. М., 1992.
- Лукин Ю. А.* Культурология сегодня. М., 1998.
- Маклюэн М.* Осмысляя средства коммуникации. Новые измерения человека. М., 1978.
- Мацкевич Ю. Я.* Музыка и звук в фильме. М., 1968.
- Меерзон Б. Я.* Акустические основы звукорежиссуры: Курс лекций. М., 2000.
- Межуев В. М.* Художественное творчество и психология. М., 1991. *Михалкович В. И.* Изобразительный язык СМК. М., 1986.
- Михалкович В. И.* О сущности телевидения. М., 1998.
- Мокшанцев Р. И.* Психология рекламы. М., 2000.
- Назайкинский Е. В.* Звуковой мир музыки. М., 1988.
- Назайкинский Е. В.* О телевизионной коммуникации и эстетике. М., 1990.
- Нечай О. Ф.* Ракурсы в телевизионной коммуникации и эстетике. М., 2001.
- Новикова В. И.* Речевые ошибки в эфире. М., 2004.
- Панченко В.* Сборная солянка: азбука выживания (о концертной звукорежиссуре) //Звуко-режиссер. 2001. № 10.
- Петров Л. В.* Массовая коммуникация и искусство. Л., 1976.
- Петрова А. Н.* Сценическая речь. М., 1981.
- Петрушанская Е. М.* О некоторых тенденциях бытования классической музыки на отечественном телеэкране конца века //Телефорум. 2002. Январь—февраль.

- Поздняков Н. К.* Музыка и телевидение. М., 1996.
- Полукаров В. А.* Телерадиореклама. М., 1998.
- Потапова Р. К.* Речь: коммуникация, информация, кибернетика. М., 2001.
- Привалова Н. К.* Композиция передачи как система средств выражения ее идеи. М., 1996.
- Привалова Н. К.* Слабое звено больших стирок. Заметки о ценностных ориентациях некоторых современных телепрограмм. М., 2002.
- Пронина Е. Е.* Психологическая экспертиза рекламы. М., 2001. Радио-журналистика. М., 2001.
- Разлогов К. Э.* Искусство экрана: проблемы выразительности. М., 1982. Рождение звукового образа. М., 1985.
- Сабина М. Д.* Мейерхольд и музыка //Музыкальный современник. М., 1983.
- Сандриев И.* Звук в монтажных программах//Звукорежиссер, 2005. № 1.
- Саптак В. С.* Телевидение и мы. М., 1963.
- Сапунов Б. М.* Телевидение и культура. М., 1963.
- Сапунов Б. М.* Культурология ТВ. М., 2001.
- Семакин Ф. В.* Теория и практика звукорежиссуры. Л., 1990.
- Сергеев М.* Еще раз о качестве звучания //Звукорежиссер. 2001. № 9.
- Смирнов М. А.* Эмоциональный характер музыки. М., 1990.
- Соболева М. А.* Монтаж музыкальных фонограмм //Звукорежиссер. 2002. № 8, 9, 10.
- Соколов А. Г.* Монтаж изображения и звука. М., 1988.
- Сотворение мира. М., 1990.
- Сохор А. Н.* Социология и музыкальная культура. М., 1975.
- Сухарев В. А.* Психология добра и зла. М., 1998.
- Сухин Д.* Концертный звук. Советы бывалого//Звукорежиссер. 2001. № 3.
- Тельчарова Р. А.* Музыка и культура, 1981.
- Трахтенберг Л. С.* Мастерство звукооператора. М., 1972.
- Трошин А. С.* Музыка и телевидение, М., 1981.
- Турицин В. Н.* Художественно-выразительные средства современного кино. (Методика анализа образной структуры фильма). М., 1981.
- Усов Ю. Н.* В мире экранных искусств. М., 1994.
- Утилова Н. И.* Монтаж как средство художественной выразительности. М., 1994.
- Франк Г. М.* Шесть бесед о звуке (звукорежиссер, на ТВ). М., 1971.
- Хангельдиева И. Г.* Музыка: театр, кино, телевидение. М., 1991.

- Харон Я.* Из жизни звукооператора. М., 1987.
- Шнитке А. Г.* Изображение и музыка — возможности диалога //Искусст-во кино. 1987. № 1.
- Щербина В. И.* Цифровая звукозапись. М., 1989.
- Шерель А. А.* Радио на рубеже двух веков. М., 2002.
- Шерель А.А.* Аудиокультура XX века. М.: Прогресс-Традиция, 2004.
- Эйзенштейн С. М.* Избранные статьи. М., 1956.
- Юровский А. Я.* Телевидение поиски и решения //Очерки по истории и теории советской тележурналистики. М., 1983.

ФИЛЬМОГРАФИЯ

1. Фильмы реж. И. Беляева: «Чеченский дневник» (три фильма), «Священная война», «Жил-был фарцовщик», «Человек или дьявол?», «Дураковина».

2. Фильмы реж. В. Давидчука: «И образ мой предстанет тебе...», «Осенних дней очарование», «Операция на сердце», «Право на выбор», «Несмотря на преклонный возраст», «Кругосветное путешествие Бертольда Брехта», «Чудаки», «Рудольфио», «Бумеранг».

Радиоспектакли: «Санта Крус», «Владимирская площадь».

3. Клипы: А. Галанин «Серьга», Линда «Танец под водой», «Девочки с острыми зубками», П. Дементьев «Паранойя», Р. Рябцев «Ветер», группа «Свинцовый туман» «Ушла любовь», группа «Vopey new» «It's my life», группа «Наутилус Помпилиус» «Кто еще?», группа «Ва банк» «Кислое вино», группа «Ногу свело» «Рождественская колыбельная», Н. Полевая «Голоса», Ф. Киркоров «Милая», Н. Королева «Маленькая страна», Л. Денс «День рождения», «Ковбой», группа «Фантастический бал» «Баба», И. Салтыкова «Серые глаза», В. Моисеев «Джокер», С. Баженова «Я не поеду в Нью-Йорк».

4. Фильмы, телеспектакли, программы разных режиссеров: «Секретные физики» (В. Ющенко), «Созерцание ночи» (М. Гуреев, Д. Чуваев), «Принцип "Домино". Почему мы врем?», «Чтения. Уроки французского» (О. Музалева), «По ту сторону волков» (А. Мелешко), «К 300-летию Пе-тербурга», «Шарады Бродвея» (Н. Марусалова), «Наедине со всеми», «Поджигатель» (М. Али-Хусейн), «Живи и помни» (Т. Маслова), «Самоубийца» (В. Чириков), «Провинциалка» (В. Ледогоров), «Я — Фейербах» (В. Фокин), «Елена и Штурман» (С. Газаров), «Слуги старого века», «Мораль Леонардо» (Ю. Кротенко), «Портрет» (С. Евлахишвили), «Бутерброд» (П. Штейн), «Картина», «Пришел мужчина к женщине» (И. Райхельгауз), «Мелочи жизни» (А. Покровский, Г. Павлов, В. Бровкин), «Красное вино победы» (К. Антропов), «Это было раненое сердце» (А. Торстенсен), «Души моей царицы» (А. Покровский), «Дом на Волхонке» (В. Венедиктов), «Державы вечная любовь», «Мастер Синан» (Б. Конухов).

ФЕДЕРАЛЬНОЕ ГОСУДАРСТВЕННОЕ БЮДЖЕТНОЕ УЧРЕЖДЕНИЕ
ДОПОЛНИТЕЛЬНОГО ПРОФЕССИОНАЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ “АКАДЕМИЯ МЕДИАИНДУСТРИИ”

© Академия медиаиндустрии

© Редакционно-издательский отдел

Н.Н.Ефимова
Звук в эфире

Редактор: Д.А.Сребницкая
Дизайн: С.Б.Головко
Тираж: 300 экз.

Подписано в печать 30.07.2015. Отпечатано в РИО “Академия медиаиндустрии”.
Формат 60x84/16. Усл.печ.л. — 8,8. Бумага офсетная. Гарнитура Ньютон. Тираж 300 экз. Заказ № 21.

127 521, Москва, ул. Октябрьская д.105, кор. 2.