

Содержание:

Image not found or type unknown



Введение

С приходом звука на экран палитра художественно-выразительных средств значительно обогатилась.

Сейчас даже трудно себе представить, что реакция большинства выдающихся режиссеров на появление звука в 20-х годах была отрицательной. Новое техническое средство, позволяющее записывать и воспроизводить звук, встречали настороженно.

Следует подчеркнуть еще раз, что экранное искусство — искусство временное, а категория времени всегда задействует звук. Поскольку все, что имеет протяженность во времени, воспринимается посредством не только зрения, но и слуха. Вот почему, несмотря на все опасения своих противников, звук занял подобающее ему место в системе художественно-выразительных средств экрана.

Можно вспомнить заявку, подписанную Г.В. Александровым, Вс.И. Пудовкиным и С.М. Эйзенштейном, "Будущее звуковой фильма", в которой дается обоснование многим положительным и отрицательным факторам использования звука в экранном искусстве.

Звук -это самостоятельный компонент экранного образа.

Телевизионный экран избежал дискуссий о целесообразности использования звука, так как "немым" никогда не был. Телевидение возникло как разновидность вещания, и звук сразу занял подобающее ему место. Но и сегодня важнейшие теоретические и практические проблемы, связанные со звуковым решением телепроизведений, находятся в центре внимания творческих работников ТВ.

Прежде всего определим само понятие — звук.

"Звук — все, что слышит ухо, что доходит до слуха. Слушать — прислушиваться, вслушиваться, стараться услышать, внимать, наострить уши. Разуметь, понимать".

Это определение звука, взятое из словаря Вл. Даля, дает возможность вдуматься в многофункциональное использование звуковых компонентов на телевидении. Предлагая то или иное звуковое решение, авторы передач способны углубить изображение, сделать его более объемным и выразительным, усилить эмоциональное звучание, дать возможность вслушаться в какое-либо явление или событие, позволить зрителю внимать происходящему, яснее понять, уразуметь изображение, дополнив визуальную информацию информацией звукового ряда.

Звуковая партитура не только восполняет недостающий звук зрительного ряда, но и дает возможность восстановить в контрапункте отсутствующее изображение. Слыша крик новорожденного младенца, зритель понимает, что в опустевшем селении в далекой горной Тушетии появился на свет человек (фильм "Омало" режиссера В. Микеладзе).

Все мультфильмы режиссера Гарри Бардина сняты на основе заранее созданной звуковой партитуры, затем уже по фонограмме, как по канве, вышито уникальное изображение.

Звук на экране существует в трех формах: слово, музыка и шумы.

Каждая из этих трех слагаемых величин имеет свои функции, свою специфику и во взаимосвязи с изображением может быть использована либо как самостоятельный компонент, либо в сочетании с другими элементами экранной речи в самых разных комбинациях.

Слово — часть структуры экранного образа

На телевизионном экране слову принадлежит главенствующая, ведущая роль.

Изображение, как правило, монтируют под готовый закадровый комментарий. Экранное искусство пошло по пути "удовлетворения любопытства" в большинстве своих произведений. Первопричиной, определяющей их содержание и форму, выступает слово.

Слово на ТВ является основным источником информации. Через слово устанавливаются почти все причинно-следственные связи и передается большинство пространственно-временных характеристик.

Возможно, что для работы над сюжетами теленовостей это правило профессора Ирвинга Фэнга является наиболее приемлемым.

Но это — одна ветвь телевидения. Нельзя забывать, что экран диктует свои законы, соблюдение которых определяет слову другую роль. Слово выступает как действенный и надежный союзник изображения, а не как его конкурент.

Даже как "информатор и пропагандист" слово на телевидении должно действовать в полном согласии и единстве с изображением, выступая равноправным партнером в процессе создания телепроизведений.

В экранном искусстве слово существует как сильнейшее художественно-выразительное средство. Формы его использования самые различные.

Это может быть авторский комментарий (в кадре и за кадром), дикторский текст, интервью, диалоговые формы и монологи, тексты, воспроизводимые актерами, и тексты-размышления документальных героев.

В зависимости от видов и жанров телепроизведений изменяется специфика работы со словом, но уважительное, предельно внимательное отношение к нему является непреложным условием полноценного творчества, показателем профессионализма авторов.

Определение речи как "связных слов, в коих есть известный смысл" (словарь Вл. Даля), в настоящее время приходится доказывать и устно, и письменно.

Да, мы живем во время информационного бума, когда в течение суток поглощается столько информации, сколько наши предки получали за месяц или год. И тем обиднее, что при ее осмыслении нам приходится тратить дополнительные усилия на преодоление ошибок в русском языке, на подбор синонимов к иностранным словам, на расшифровку всевозможных аббревиатур, на отторжение русской экспрессивной фразеологии, которая не дает нам покоя теперь уже не только на улице и в транспорте, но и дома — в собственной квартире она настигает нас через телеэкран.

Большое значение имеет темп произнесения слов в предложении, ритмика подачи словесного материала. Рубленые, отрывистые фразы, неестественные для русской речи интонации, возбуждение и агрессивность, несвойственные русскому менталитету, перекочевавшие на наши экраны от заокеанских коллег — все эти явления негативного характера требуют к себе пристального внимания и

творческого решения проблем, связанных с ними.

Несколько мыслей стоит высказать по поводу изложения информации в "Новостях", так как почти по всем программам каждые два-три часа нас информируют о событиях текущего дня, не говоря уже о местном вещании различных региональных компаний.

Здесь мы тоже имеем дело с двумя формами подачи словесного материала: текст звучит либо в кадре, либо за кадром.

В первом случае перед объективом камеры находится ведущий или любой другой человек, у которого берут интервью: политические лидеры, банкиры, представители агропромышленного комплекса, деятели науки, искусства.

Во втором — мы видим сюжеты, подготовленные журналистами, а за кадром слышим их голос или голос ведущих. Здесь для зрителя важно не столько мнение журналиста по поводу происшедших событий, сколько суть этих событий, многоаспектность ситуации.

Общеизвестно, что информация (если речь идет о новостях дня) должна строиться на основе коротких и ясных фраз, иметь четкие и простые грамматические формы, быть ближе к разговорной речи, без сложных придаточных предложений.

Желательно, чтобы первая фраза была, как заголовок в газете, то есть определяла бы суть происходящего, и зритель бы сразу понимал, о чем пойдет речь.

Отвлеченные понятия, новые иностранные слова и аббревиатуру применять не следует.

Для полноценного восприятия текста надо выбрать правильный темп его чтения.

Наиболее важная мысль должна звучать на нейтральном материале, а не на эмоционально насыщенном.

Информацию, содержащуюся в видеоряде, дублировать текстом не имеет смысла.

Само собой разумеется, что наличие изображения для большинства сюжетов обязательно. Когда из 12-ти сюжетов в 9-ти в кадре находится только ведущий или ведущая, это нельзя расценивать как положительное явление. Если почему-либо не хватает съемочного материала, можно творчески использовать статичный материал (книги или фотографии), переведя их изображение при помощи

движущейся камеры в динамичный видеоряд.

В информационно-аналитических программах и ряде других передач (в отличие от "Новостей") комментарий может быть в меру субъективным. Здесь наиболее ценятся независимость мышления автора-ведущего, его субъективный взгляд на событие и оригинальные суждения. Апелляция комментатора к рассудку зрителя, желание не разжигать эмоции, не сеять агрессию, как правило, свидетельствуют о его высоком профессиональном мастерстве. А эмоция должна быть заложена в изображении.

Самые первые телевизионные сюжеты А. Денисова явились примером умного и лаконичного комментария, за которым просматривается высокий образовательный уровень автора — выпускника МГУ, блестящее знание им истории, умение убедительно, хорошим русским языком изложить суть рассматриваемой проблемы, проанализировать явление с точки зрения современной философской мысли.

В небольших по объему видеосюжетах кадры кинохроники, являющиеся иллюстрацией к безупречному авторскому комментарию, не вступали в противоречие друг с другом — сохраняли правильное соотношение зрительного ряда и текста ("Храм Христа Спасителя", "Гражданская война", "День Победы" и др.).

Но уже в сюжете о современной действительности плотный закадровый текст буквально подавил изображение, полностью подчинил его себе. Текст русского философа Ивана Ильина, используемый как закадровый комментарий и написанный более 50-ти лет назад, почти с ювелирной точностью прогнозирующий нашу действительность и потому ошеломляющий, оказался намного выразительнее наскоро смонтированного зрительного ряда, хотя многие кадры кинохроники уникальны, использованы впервые и потому производят сильное впечатление.

В результате получился довольно распространенный ТВ-эффект: текст, выступая первопричиной возникновения экранного образа, как бы принижает изображение, отодвигает его на задний план, и оно уже не воспринимается ни как смысловой, ни как эмоциональный компонент в образной структуре телепроизведения.

И если подобное звуко-зрительное решение мы наблюдаем в работах одного из лучших, а может и лучшего автора-комментатора, то что говорить об остальных журналистах.

В отличие от авторского комментария и от всех форм закадрового текста, когда присутствует личностный фактор, когда автор зрителю известен, существует и другая форма в использовании звучащего за кадром слова.

Дикторский текст (добротный и профессиональный) углубляет изображение, расширяет рамки познания и осмысления визуального материала. Как правило, его читает актер с определенным смыслом и настроением в зависимости от задачи, поставленной режиссером.

Положительным примером может служить дикторский текст, написанный к фильму режиссера Ю. Климova "В объективе — животные. Змеи". Фильм снят и смонтирован на высоком профессиональном и художественном уровне, но интригующий, эмоциональный, окрашенный юмористическими нотками комментарий заставляет зрителей буквально влюбиться в героев фильма, хотя сделать это было совсем не просто: змеи есть змеи.

Музыка в системе художественно-выразительных средств экрана

Сейчас трудно представить себе искусство экрана без музыки. До появления в кинематографе звука, именно музыка сопровождала показ немых фильмов, восполняя неестественную для действия, протекающего во времени, тишину.

Музыка определяется как вид искусства, отражающий действительность в звуковых художественных образах, активно воздействующих на психику человека.

Это воздействие, обуславливающее полноту восприятия, во всем многообразии используется другим искусством — экранным.

Музыка как искусство стройного и согласного сочетания звуков — последовательных (мелодия, голос) и совместных (гармония, созвучие) — применяется авторами многочисленных телепрограмм, передач, фильмов, репортажей, реклам и клипов.

Музыка вокальная и инструментальная, песни, симфонии, марши, оперы и оперетты, сонаты и сюиты — буквально все жанры можно встретить на телеэкране. С их помощью раскрываются идеи обобщенного плана, конкретные темы, выражаются чувства героев или самих авторов, их переживания, внутренний мир,

эмоциональное состояние.

Музыкальный строй телепроизведения выявляет жанровые и стилистические его особенности, помогает наиболее полно раскрыть авторский замысел.

Основные элементы и выразительные средства музыки: лад, метр, ритм, темп свидетельствуют (даже есть сходство в терминологии) об общих закономерностях с экранным искусством.

Основополагающей категорией для них является категория времени. Если временной фактор максимально использован, творчески реализован, то соотнесение этих двух компонентов экранной образности — изображения и музыки — не может не дать положительный результат.

Благодаря этой категории — времени — ритмы музыки и ритмы зрительного ряда поддаются синхронизации.

Все наиболее устойчивые типы музыкальной формы (период, простая, сложная, двух- и трехчастная, сонатная, рондо, форма вариаций и др.), любые ее структурные единицы (мотив, фраза, периоды в 8 или 16 тактов) могут быть положены в основу монтажных композиций.

Вспомним вторую новеллу из фильма режиссера С. Дебижева "Ты успокой меня", где режиссер за монтажным столом добился удивительной синхронности музыкального сопровождения и видеоряда. Кажется, что танцоры из старой кинохроники движутся не иначе, как под музыку, звучащую за кадром. Они попадают в ее такт настолько точно и органично, что не сразу приходит осознание того факта, что музыка написана композитором Б. Гребенщиковым 80 лет спустя.

Музыка всегда выступает организующим ритмическим началом.

Музыкальное решение может быть тождественно зрительному ряду или контрастно, а также дано в контрапункте.

Но во всех случаях взаимопроникновение этих слагаемых величин приводит к рождению экранного образа, где не отдельно музыка и не отдельно изображение воздействуют на зрителя, а их органическое единство.

Глубокие внутренние связи, существующие в природе музыкальных и экранных образов, явились основой для возникновения в кинематографе различных направлений, к примеру, песенно-поэтического кино Украины (фильмы режиссера

А. Довженко), образно-романтического кино Молдавии (фильмы режиссера Э. Лотяну), где музыкальный фольклор, музыкальная культура предопределили композицию фильмов, их ритмический рисунок.

Выполняя разнохарактерные функции, музыка является важнейшим компонентом в системе художественно-выразительных средств экрана.

Рассмотрим некоторые, на наш взгляд, наиболее существенные аспекты использования этого средства выразительности музыки — музыки как элемента экранной образности.

1. Музыка включается в строй произведения для создания атмосферы действия, для характеристики среды обитания героев.

В качестве примера приведем телефильм режиссера Вл. Виноградова "Русский дом". Он повествует об эмигрантах, покинувших Россию сразу после Октябрьской революции. Вдумчивый и ответственный подход к музыкальному решению всех без исключения эпизодов позволяет зрителю проникнуться глубокой симпатией к героям фильма.

В фонограмме воспроизведены мелодии французских композиторов, выступление казачьего хора, песенка про князя Голицына, известное стихотворение М. Лермонтова "Бородино", положенное на музыку... Не обращая внимания на присутствие камеры, люди разных поколений свободно, слаженно и от всей души поют за столом. В древности уровень культуры нации определялся умением петь хором. К сожалению, в нашей стране культура бытового хорового пения была во многом утрачена, в том числе и культура застольного пения.

У зрителей этот эпизод вызывает разнообразные чувства: уважение к людям, сохранившим традиции своего народа, культуру России, восхищение их силой духа, и в то же время глубокое сочувствие к соотечественникам, оказавшимся далеко за пределами Родины, в прекрасном, но совсем не родном Париже, особенно, если вспомнить историю Бородинского сражения, о котором они поют.

2. Музыкальное сопровождение любого действия может указать на географические координаты местности, где оно происходит. Национальные особенности тех или иных музыкальных произведений могут с наибольшей точностью охарактеризовать место действия, указать на принадлежность героев к определенной народности, подчеркнуть своеобразие архитектурных ансамблей разных регионов.

Положительных примеров можно привести немало из практики кино и телевидения.

Вспомним одну из реклам — рекламу чая. Под звуки характерной национальной музыки танцует и поет индианка. Камера отъезжает на общий план, и зритель видит экран телевизора. Около него, пытаясь подражать артистке, танцует девочка. Затем она бежит пить чай. И вот уже русская семья под звуки индийской мелодии из самовара пьет чай. И у зрителя нет сомнений — чай индийский.

3. При помощи музыкальных произведений можно передать характерные приметы времени.

Мелодии и ритмы определенной эпохи (20-е годы — чарльстон, 30-40-е — фокстрот или танго, конец 50-х — рок-н-ролл, 60-е — песни группы "Битлс", современные ритмы — тяжелый рок, рэп и др.) позволяют зрителю мысленно переместиться в любое время.

Вспомним еще раз звучание саксофона Алексея Козлова — музыку, характерную для эпохи шестидесятников и используемую режиссером И. Беляевым в фильме "Жил-был фарцовщик" как своеобразную краску для создания образа того времени. Музыкант был тогда на 30 лет моложе, но и сейчас, исполняя в кадре широко известную в те годы мелодию, он остается символом 60-х.

4. Музыкальное решение позволяет дать нужные характеристики героям телепроизведений.

К примеру, с появлением в кадре одного из действующих лиц начинает звучать "его музыка". А затем, даже при отсутствии героя, музыка может напомнить о нем или сообщить о его приближении, вступив в композицию несколько раньше изображения.

5. Музыка может быть введена в изобразительно-звуковую структуру произведения как его лейтмотив, самостоятельный смысловой элемент, выражающий основную идею, наиболее важный эмоциональный пласт.

Название фильма "Омало" режиссера В. Микеладзе переводится на русский язык — "не уходи, не покидай". Не покидай родной край, не уходи из родных мест, не покидай родину...

Музыкальный лейтмотив, пронизывающий все эпизоды (пейзажи горного края, школьный класс, в котором с учителем занимается один ученик, заброшенные

дома, опустевшие дворы и т. п.), щемящей нотой отзывается в сердцах зрителей, и даже сегодня, спустя тридцать пять лет заставляет сопереживать жителям такой далекой и малоизвестной страны.

Музыка выступает как формообразующий элемент, внутренне организует действие, подчиняет своему ритму и настроению не только отдельные эпизоды, но и все произведение в целом.

6. Музыкальное решение используется как своеобразный авторский комментарий, субъективный взгляд автора на изображаемое явление, его личностное отношение к видеоматериалу.

Ярким примером подобной трактовки изобразительного ряда служит фильм режиссера С. Дебижева "Золотой сон". Неоднократно виденная нами, узнаваемая кинохроника, не менее известные кадры из игровых фильмов, рассказывающие об Октябрьской революции, зазвучали совсем по-новому в сопровождении оригинальной музыки, написанной к фильму Б. Гребенщиковым и исполненной "русско-абиссинским" ансамблем.

Исторический путь нашего многострадального государства предстает перед зрителем в непривычном свете, окрашивается своеобразными красками. Наиболее важные ключевые моменты истории при помощи музыкальной фонограммы жестко и четко интерпретируются создателями фильма. Им можно возразить по существу самой трактовки материала, не согласиться с философией фильма, но нельзя не признать их виртуозного мастерства, того факта, что авторы в совершенстве владеют экранным языком, творчески используют все элементы экранной речи, в том числе и музыкальный комментарий к изображению.

7. Музыкальные произведения включены в визуальную структуру, являясь основной ее движущей силой.

В этом случае музыкальные номера, исполняемые непосредственно в кадре, являются своеобразной канвой программ, передач, фильмов или любых других экранных произведений, включая концерты, транслируемые в прямом эфире.

Существует немало видов и жанров экранных произведений, драматургическая сущность и особенности композиции которых определяются использованием музыкальных номеров.

Среди них можно выделить биографические фильмы о выдающихся музыкантах, композиторах и исполнителях. Они, как правило, представляют собой фрагменты музыкальных произведений и несложные сюжетные связки, в которых даются основные биографические вехи героев. В качестве примера приведем такие фильмы, как "Эдит и Марсель" (режиссер К. Лелуш) или "Женщина, которая поет" (режиссер А. Орлов).

Более того, и в этом жанре талантливая драматургия, безупречные актерские работы, высочайшее режиссерское мастерство позволяют создать подлинные шедевры мирового киноискусства, например, фильм "Амадей" режиссера Милоша Формана.

Комедии, мюзиклы, бенефисы, документальные фильмы и передачи о полюбившихся звездах эстрады, оперных певцах или танцорах, многосерийные музыкальные циклы и программы, такие как "Утренняя почта", "Песня года", видеоклипы. Их монтажное ритмическое построение основывается прежде всего на музыкальных номерах. Именно они являются определяющим формообразующим и эстетическим фактором в процессе создания данной телепродукции.

При этом важно соблюдать пропорциональное соотношение чисто музыкальных эпизодов с игровыми или документальными элементами в общей канве экранного произведения, так как нередко продолжительные интервью, включенные в ту или иную передачу, нарушают ее ритмический рисунок, разрушают ее композиционное единство. Первостепенной задачей, стоящей перед режиссером, является поиск точных временных отрезков, четкое соотношение фрагментов интервью со звучащими музыкальными номерами.

В работе над музыкальным оформлением телепроизведения существуют два пути: либо, отталкиваясь от изображения, авторы подбирают к нему музыку (из фонотеки или сочиняют оригинальную), либо, имея уже готовую фонограмму, монтируют под нее изображение.

Оптимальный вариант — совмещение этих двух путей.

Имея начерно смонтированное изображение, желательно показать его звукорежиссеру. После того, как звукорежиссер или музыкальный редактор подберет из фонотеки подходящую музыку, уже под нее демонтировать видеоряд.

Шумы — самостоятельный компонент экранной образности

Шум — "всякие нестройные звуки, голоса, крик, стук, гул, рык, рев, шорох, долетающий до нашего слуха" (по словарю В. Даля) — не только в жизни обогащает восприятие действительности, но и на экране становится мощным выразительным средством в воссоздании окружающего нас мира. Строятся ли произведения на основе документального, игрового или анимационного материала, шумы играют значительную роль в их образной структуре.

До 70-х годов фонограмма состояла в основном из музыки и слов, и только впоследствии шумы стали использоваться как самостоятельный элемент звукового решения телепроизведений.

В экранном искусстве шумы (точно так же как музыка и текст) подразделяются на закадровые и внутрикадровые.

Шумы различают и по их функциональному значению. Одни из них могут быть главными, другие — второстепенными, третьи — фоновыми.

Завывание ветра, потрескивание дров в камине, пение птиц, лай собак, городской шум, гул самолета, рев сирен... Нам уже трудно представить звуковую дорожку экранного произведения любого вида и жанра без шумов, так как они сопровождают нас постоянно и в жизни, и на экране.

Но недостаточно просто зафиксировать реальный звук, следует осмысленно включить его в образную структуру эпизода, возложив на него решение определенных, строго очерченных творческих задач.

За кадром тикают часы, стучат колеса поезда, слышен гул самолета или мчащегося автомобиля, а на экране изображение может быть любым, к примеру, горный застывший пейзаж, но зритель считывает экранный образ: время идет вперед, он ощущает его поступательное движение.

В начале фильма "Колокол Армении" режиссера В. Микеладзе останавливаются часы. Страшная трагедия — землетрясение в декабре 1988 года — повлекла за собой невозполнимые утраты, перенести которые было зачастую свыше человеческих сил. Казалось бы, замерла жизнь, остановилось время. Но вот ближе к финалу фильма — на изображении застывших от горя лиц местных жителей — в

звуке слышен крик новорожденного младенца. Жизнь продолжается, в мир пришел новый человек. И как ни велико горе, надо найти в себе мужество жить дальше. И снова затикали часы, отсчитывая минуты, часы, годы.

Камера панорамирует по фотографии, по застывшему пейзажу, запечатлевшему миг прошлого. А за кадром слышен крик петуха, пение птиц, какие-то голоса, и изображение оживает. Зритель как бы попадает в Ясную Поляну, в имение Льва Николаевича Толстого (фильм "Жил-был великий писатель" режиссера Вл. Виноградова).

Цокот копыт по булыжной мостовой оживляет фотографию дореволюционного Петербурга в фильме "Золотой сон" режиссера С. Дебижева. Экран заполняется воздухом, оживает во времени — ощущается движение в реальном пространстве.

Богатый материал для анализа шумовой партитуры можно найти во всех без исключения фильмах режиссера В. Кобрин.

Заканчивая рассмотрение звуковых художественно-выразительных средств экрана, следует остановиться на акцентах, используемых в его образной структуре.

Для того, чтобы привлечь внимание зрителя, сосредоточить его на наиболее важных композиционных и смысловых компонентах кадра, подчеркнуть эмоцию, снимаемый объект выделяют не только оптически, к примеру, при помощи света, цвета или внутрикадрового движения (наезд на крупный план), но и акустически.

Звуковые акценты — шумовые, музыкальные и интонационные — помогают раскрыть скрытый глубинный смысл изображения, подчеркнуть наиболее существенные моменты действия, добиться нужного эмоционального воздействия на зрителя.

Взаимосвязь звука и изображения

Из соотношения и взаимосвязи отдельных аудио и видео (звуковых и зрительных) элементов рождается экранное искусство — изобразительно-звуковой образ.

В истоках лежит ювелирная работа, определяющая сочетание всех компонентов, отточенность каждого из них, соразмерность элементов и их соответствие друг другу, иными словами — единство движущегося изображения со звуковой пластикой. Не сосуществование, а тесное взаимодействие всех компонентов

экранной речи может сделать ее насыщенной по смыслу и эмоционально впечатляющей.

Художественно-выразительные средства экрана были рассмотрены в данной работе по отдельности исключительно с целью исследования. Но они не существуют автономно, каждое само по себе, да и зрителя интересует лишь конечный результат — синтез, органический сплав всех компонентов — экранный образ того или иного явления.

Только слитые воедино зрительный ряд (изобразительные композиции) и ряд звуковой (слово, музыка, шумы) дают возможность говорить о существовании своеобразного вида искусства — искусства экрана, которое предлагает на суд зрителя философское обобщение действительности в образной форме.

Может показаться спорным тот факт, что в качестве примеров были взяты в основном работы мастеров кино, а не телевидения.

Но язык экрана возник именно в области киноискусства, здесь он набирал силу, совершенствовался и послужил основой языка ТВ. И сколько бы сторонники журналистики ни старались доказывать превалирующую роль словесной информации, наличие экрана предполагает знание его законов и следование им.

Более того, у деятелей кинематографа всегда был в запасе определенный отрезок времени (и в процессе написания литературного сценария, и в период работы над режиссерской разработкой, при осмотре объектов, в съемочный и монтажно-тонировочные периоды), было время на поиск наиболее точных и ярких изобразительных композиций, на тщательную проработку фонограммы (включая написание оригинальной музыки), то есть было время на нахождение экранного эквивалента литературной основе произведения. Месяцы уходили на выбор мест натуральных съемок, на установление контакта с героями, на их привыкание к камере (если шла работа над документальным или научно-популярным произведением) или на репетиции с актерами (в игровых фильмах).

Для того чтобы всесторонне осмыслить материал, проанализировать ситуации, выбрать из всего богатого арсенала художественно-выразительных средств наиболее оптимальные для раскрытия конкретной темы, необходимо иметь время. При его отсутствии в одночасье искусство не рождается. Оно должно быть выстрадано, а, следовательно, категория времени не может быть сведена к нулю.

А творческие работники телевидения поставлены в жесткие условия быстро движущегося производственного потока, где время сжато до предела или почти отсутствует. Если на производство часового фильма (документального или научно-популярного) уходил год, в крайнем случае полгода, то месяц на подготовку аналогичного произведения на РЕН-ТВ или неделя на любой региональной студии считается невиданной роскошью.

Несмотря на сложные условия творчества, деятелями ТВ интенсивно изучается экранный язык, осваиваются художественно-выразительные средства экрана, все чаще во всей полноте используются его изобразительно-звуковые возможности.

Вспомним созданный на Якутском телевидении фильм-портрет "Кузнец", режиссер Л. Кострицкая. В центре внимания — наш современник — кузнец, татарин по национальности, живущий в Якутии, хороший семьянин, любящий муж, отец двух детей. Добрый, жизнерадостный, настоящий — таким увидел его зритель.

Режиссер не стала приглашать его в студию, где в непривычной для себя обстановке, перед объективом телекамеры, он вряд ли смог бы собраться с мыслями, был бы напряжен и скован, говорил неестественным голосом, запинаясь и с трудом выдавливая слова. Л. Кострицкая сама пришла к нему в кузницу, где он был занят своим привычным делом, дала возможность герою привыкнуть к камере, не обращать на нее внимание. Отвечая в кадре на вопросы, рассказывая о своей судьбе, герой на глазах у зрителя выковал узорчатую решетку и подковку, которую подарил на счастье режиссеру в конце съемки.

Пространственные связи, временные отношения, изобразительно-монтажные композиции, синтез живого слова, музыки и шумов рождают на телевизионном экране искусство, призванное "сеять разумное, доброе, вечное". Ведь кроме задачи образования нашего зрителя не следует забывать и о воспитательной функции телеискусства.

В настоящее время трудно смириться с мыслью, что этот призыв остается почти не услышанным, а телеэкран заполнили "ужастики", "триллеры", "боевики", в лучшем случае, детективы. Сетка вещания плотно утрамбована зарубежной продукцией, на производство которой, кстати, затрачиваются значительные суммы и немалое время. И снимают ее, как правило, на профессиональных киностудиях.

На наших соотечественников нескончаемым потоком обрушились телепроизведения с несколько иной философией не только в сравнении с марксистско-ленинской, но с философией здравого смысла. Насаждается культ

силы и денег. Герой признается таковым, только если он богат, физически здоров, волевой, решительный и преуспевающий. Основной путь к достижению цели — путь насилия.

Здесь речь не идет о подлинных шедеврах наших зарубежных коллег, в которых раскрываются самые сокровенные возможности человеческой личности на пути ее совершенствования, талант, благородство и богатство природы. Но вызывает чувство решительного протеста массовая культура, которая в последние годы вытеснила с экранов достойные внимания зрителей телепроизведения.

Где же выход? Богатая палитра художественно-выразительных средств позволяет объясняться с аудиторией на своем экранном языке, овладев которым можно "улучшать" зрителя духовно, просвещать, "образовывать и ум, и нравы".

Художественный образ, предлагаемый авторами, воспроизводит окружающий нас мир со всеми его сложными проблемами на более высоком уровне. Художник не просто копирует действительность, а осмысливает ее в образной форме, создавая экранный образ того или иного явления или индивидуума.

В словаре В.Даля такие слова как "образ" и "образец" стоят рядом и определяются как "вещь примерная, служащая мериллом для оценки подобных ей". Но как часто то, что мы видим на телеэкранах далеко от понятия примерной вещи — вещи, достойной подражания. Однако магия телезрелища настолько велика, что подражание распространяется с устрашающей быстротой. Так, например, коренным образом меняется понятие о красоте, эволюционируя в сторону эстетики безобразного.

Людам с устоявшимся мировоззрением и эстетическим вкусом зачастую невозможно понять содержание мультфильмов для детей.

Вспомним демонстрирующийся по МТК мультсериал "Макрон-1", в котором положительным героем был отталкивающий робот, а отрицательным — очаровательный блондин с карими глазами. Для детского сознания особенно опасно так исказить понятия. Ведь дети наиболее чутки к красоте, они гармоничны в своей сути и тянутся к прекрасному.

Остается только посочувствовать современным маленьким телезрителям, что им приходится довольствоваться передачей "Лукоморье", где по степени уродства герои-куклы перещеголяли всех своих заокеанских братьев.

Тенденция, направленная на разрушение нравственных устоев, на внедрение дисгармонии, непонятна с точки зрения профессионалов и не может быть лидирующей в экранном искусстве, так как именно экран, его динамика, разнообразие изобразительных композиций, наличие невидимых связей, оживающих в видимых художественных образах, богатство звуковой палитры, органичное единство всех компонентов экранной речи предоставляет художникам экрана безграничные возможности для созидательной деятельности.

В заключение приведем несколько примеров из киноvideопрактики, подтверждающих наличие богатой палитры художественно-выразительных средств в руках деятелей экранного искусства.

Найти словесную форму для описания изобразительно-звуковых образов достаточно сложно: их надо видеть и слышать. Но сделать такую попытку и расшифровать основные составляющие образной структуры в ее единстве, наверное, следует. Не для того, чтобы «проверить гармонию алгеброй», а с единственной целью осмысления и утверждения понятия "экранное искусство", о специфической природе которого можно было бы написать не один теоретический трактат.

В 1964 году режиссер Вахтанг Микеладзе снимает свою дипломную работу "Омало". Фильм, так и не вышедший на широкий экран, получивший премии на Международных кинофестивалях, стал сразу своеобразным учебным пособием для плеяды грузинских кинематографистов. Эстетика фильма и на сегодняшний день не может не вызывать интереса со стороны профессионалов и зрителей, хотя тема умирающей деревни, казалось бы, отработана и есть более злободневные проблемы.

Четкие графические композиции (изображение черно-белое), панорамы, крупные планы, глаза документальных героев, щемящая музыка и естественные шумы, монтажные переходы — перемещение во времени (связь настоящего с прошлым). Так создан образ умирающей деревни.

Тогда еще совсем молодой начинающий режиссер предлагает неожиданное творческое решение финала фильма. Общий план снятого с верхней точки заброшенного селения в горах Тушетии. Покинутые, нежилые дома с трубами, из которых не идет дым, пустынные улицы, покосившиеся заборы — все замерло. И только камера движется, фиксируя оставленные людьми жилища. И вдруг на этом изображении, контрастируя с ним, начинает звучать пение, слышатся смех,

разговоры. Ожило селение в звуке, закипела, забурлила прежняя жизнь, а на экране — заснеженное, безлюдное, почти мертвое пространство. По прошествии стольких лет эмоциональное воздействие этого эпизода на зрителя ничуть не уменьшилось. Подлинное искусство не стареет.

Данный творческий прием режиссер использует и в фильме "Колокол Армении". Общий план города после землетрясения. Камера панорамирует по остаткам домов. Так как фасад здания полностью разрушен, то отчетливо видны ряды стульев, оставшиеся от какого-то актового зала, а в звуковой дорожке слышны голоса, смех, прения — идет обсуждение текущих вопросов, стоящих на повестке дня, дня минувшего. В развалинах школы торчит теперь уже никому не нужный одинокий глобус, а в фонограмме слышны детские звонкие голоса и школьный звонок. В изображении — страшная реальность, а прежняя жизнь осталась в воспоминании — в звуке. Такое взаимодействие, взаимопроникновение визуальной информации и аудиосопровождения, их соединение на контрастной основе и создает художественный образ огромного эмоционального воздействия.

трагедийный материал: "Серые цветы, их много, их бесконечно много, их гораздо больше, чем кажется..."

И как выход из этой безысходности, как глоток воздуха в безвоздушном пространстве вдруг в фонограмме слышится церковное песнопение: "Святой Боже, помилуй нас", а вслед за ним автор приносит раскаяние за своих героинь и произносит слова молитвы: "Господи, мы тоже распяты, мы зовем Тебя с креста от великой скорби, помилуй нас, погибших". И вдруг эти погибшие — серые цветы — превращаются в свечи (через наплыв — микшер — в двойной экспозиции), горящие перед иконой Божией Матери, ее чудотворным образом "Взыскание погибших". Эта жертва (свеча — жертва Богу), покаяние, любовь и прощение делает серые цветы золотым пламенем свечей. А образ Богородицы и для них обретает цвет. Черно-белое изображение становится цветным.

Подлинные шедевры искусства живут вечно. Время не властно над полотнами выдающихся живописцев или произведениями скульпторов, композиторов, поэтов. Точно так же, вновь и вновь обращаясь к классике мирового кинематографа, убеждаешься в их непреходящей ценности.

Произведения искусства выдерживают испытание временем. По прошествии десятилетий они остаются хрестоматийными, представляя неослабевающий интерес не только для зрителей, но и для специалистов, изучающих основы

экранного искусства.

Мелодия и полет птиц согласуются таким образом, что линейный рисунок изображения (взмах крыльев, устремленное движение вниз — почти падение, а затем резко вверх... их парение в небе) и развитие мелодии, ее движение создают на экране впечатляющий изобразительно-звуковой образ.

Мелодия развивается в унисон движению, полученному в линейном рисунке композиции. Поступательное движение во времени — развитие мелодии (в звуке) и движение в пространстве — линейный рисунок (в изображении) совпадают, существуя уже как некое органическое целое. Что свидетельствует о высокой пластической культуре режиссера, о владении им в совершенстве языком экранных образов.

Синхронное использование звука важный, но начальный элемент творчества. Это относится к применению естественных шумов и музыки. Открывает и закрывает человек рот, и мы слышим его чиханье или реплику, надувает лягушка щеки, и раздается кваканье, открывает пасть собака, и слышен лай. С музыкой — тот же эффект, если она совпадает с внутрикадровым движением по ритму. Это, по определению С. Эйзенштейна, та "фактическая синхронность", которая по существу лежит вне пределов художественного рассмотрения...

Если внутрикадровое движение и динамическая связь кадров направляются развитием музыкальной темы, мелодией, то соотношение звукового и зрительного ряда дает не арифметический результат. Это уже не два компонента, не простое объединение двух составляющих (трех, четырех или пяти в зависимости от количества звуковых дорожек), а синтез звука и изображения, их взаимосвязь и взаимодействие, которые дарят жизнь единой целостной образной системе — производству экранного искусства.

Кроме словесного сопровождения в звуковом решении талантливо использована музыка, шумы и даже тишина. Вспомним напряженный момент перед открытием бутылки с шампанским в фильме "Банкет".

Тишина как художественно-выразительное средство экрана, к сожалению, редко используется в образной структуре телепроизведений. Используя тишину творчески, можно подчеркнуть напряженность ситуации, сосредоточить внимание зрителя на снимаемом объекте — беззвучное течение времени всегда настораживает и заставляет пристальнее вглядываться в изображение.

Безграничные возможности экранного искусства, многообразие его выразительных средств, внимательное и вдумчивое отношение к ним позволили создать произведение, не оставляющее равнодушным зрителя вне зависимости от его местожительства и национальности.

Методом видеонаблюдения, средствами экранного искусства режиссер дал возможность зрителю в течение 14-ти минут прожить вместе с героиней нелегкий, тревожный, многочасовой путь, заинтересоваться ее судьбой, сопереживать, сочувствовать ей и всем людям, попавшим в трагическую ситуацию, оказавшимся жертвами возникновения новых границ.

Никакое другое искусство не справилось бы с подобной задачей, так как только художественно-выразительные средства экрана позволяют в пространственно-временных структурах зримо зафиксировать течение жизни, дополнив и углубив изображение звуком (музыкой и шумами).

Завершая разговор об экранной образности, нельзя обойти молчанием телефильмы одного из самых значительных и талантливых документалистов нашего времени режиссера Владислава Виноградова. Все его работы заслуживают самого внимательного и подробного анализа, так как являются настоящим кладом для изучающих азбуку экранного языка, а также тех, кто стремится к совершенству мастерства в этой области творчества.

Режиссеру удалось воссоздать на экране все вехи биографии человека, давно умершего, когда в качестве зрительного ряда могли быть использованы только считанные кадры кинохроники, многочисленные фотографии (статичная природа которых всегда вступает в конфликт с динамикой экрана), предметы обихода, сохранившиеся до наших дней, обстановка дома.

Каким надо быть виртуозом, чтобы на этом скудном изобразительном материале воспроизвести на экране жизнь писателя во всей ее полноте с тончайшими нюансами, доступными только знатокам творчества Л.Н. Толстого, создать живое, динамичное, существующее в пространстве и задействованное во времени изображение, установить глубинные связи, существующие в нашей земной жизни и переходящие в вечность.

Заключение

Безусловно, что и звуковое решение в тесном взаимодействии со зрительным рядом сыграло свою весомую роль, во многом определившую совершенство экранной формы.

Художникам, работающим в области игрового ТВ, тоже есть на что ориентироваться в своем творчестве. Имена выдающихся кинорежиссеров и их произведения нет надобности перечислять в данной работе. Можно только сказать, что положительный опыт, накопленный кинематографом, не следует игнорировать, его надо изучать, осваивать и впитывать, предлагая новые решения на более высоком витке использования изобразительных и звуковых возможностей экрана. Будущее экранного искусства во многом зависит от профессиональной подготовки творческих работников ТВ.

Знание художественно-выразительных средств экрана, изучение его неограниченных возможностей, овладение на практике всеми нюансами экранного языка сможет обеспечить тот необходимый уровень экранной культуры, когда телевидение из технического средства передачи на расстояние движущегося изображения и звука, из средства массовой информации, ветви вещания превратится в еще одну ветвь экранного искусства.

Список литературы

1. Ларичев, Т.А. Практическая фотография : учебное пособие / Т.А. Ларичев, Л.В. Сотникова, Ф.В. Титов. - Кемерово : Кемеровский государственный университет, 2013. - 152 с. - ISBN 978-5-8353-1570-3 ; То же [Электронный ресурс]. - URL: <http://biblioclub.ru/>
2. Головкин, С.Б. Дизайн деловых периодических изданий : учебное пособие / С.Б. Головкин. - Москва : Юнити-Дана, 2015. - 423 с. : ил. - («Медиаобразование»). - ISBN 978-5-238-01477-7 ; То же [Электронный ресурс]. - URL: <http://biblioclub.ru/>
3. Надеждин, Н.Я. Введение в цифровую фотографию / Н.Я. Надеждин. - Москва : Интернет-Университет Информационных Технологий, 2007. - 260 с. ; То же [Электронный ресурс]. - URL: <http://biblioclub.ru/>
4. Нильсен, В. С. Изобразительное построение фильма. Теория и практика операторского мастерства [Электронный ресурс] : [учеб. пособие] / В. С. Нильсен. -

М. : ВГИК, 2013. - 268 с. - ISBN 978-5-87149-152-2.

5. Медынский, С. Е. Оператор: Пространство. Кадр [Электронный ресурс] : учеб. пособие для студентов вузов / С. Е. Медынский. - М. : Аспект Пресс, 2011. - 108, [3] с. - ISBN 978-5-7567-0613-0.

6. Светлаков, Ю. Я. Автор-оператор [Электронный ресурс] : учеб. пособие / Ю. Я. Светлаков ; Кемер. гос. ун-т культуры и искусств. - Кемерово : КемГУКИ, 2008. - 263 с. - Базовая коллекция ЭБС "БиблиоРоссика". - ISBN 978-5-903546-06-0.

7. Волынец, М.М. Волынец М.М. Профессия: оператор [Электронный ресурс] : учеб. пособие / М. М. Волынец ; Волынец М.М. - Москва : Аспект Пресс, 2011. - 186 с. - Базовая коллекция ЭБС "БиблиоРоссика". - МГИК. - Менеджмент в сфере искусства и культуры. - Театр, кино, режиссура. - ISBN 978-5-7567-0614-7

8. Медынский С. Мастерство оператора документалиста. Часть 2. Прямая съёмка действительности. М., Изд-во 625, 2008 г.

9. Миллерсон Д. Телевизионное производство. М., Изд-во «Флинта», 2004 г. 3.
Пааташвили Л. Полвека у стены Леонардо. М., Изд-во 625, 2006 г.

10. Питер Уорд. Композиция кадра в кино и на телевидении. М. Изд-во 125, 2010 г.