

**ОТВЕТЫ НА ВОПРОСЫ
К ГОСУДАРСТВЕННОМУ ЭКЗАМЕНУ
по специальности**

55.05.02 Звукорежиссура аудиовизуальных искусств

БЛОК ПРОФЕССИОНАЛЬНЫХ ВОПРОСОВ

1. Симфонический оркестр: варианты составов, устройство партитуры, рассадка на сцене.

Профессия звукорежиссера связана с деятельностью в коллективе, что предполагает способность к общению с коллегами и представителями смежных профессий не только в рамках конкретного проекта, но и на основе общечеловеческих культурных и гуманистических установок.

Работа в большом коллективе требует от звукорежиссера понимания особенностей его функционирования.

Оркестр – большой коллектив музыкантов-инструменталистов. Классификация оркестров:

- по составу инструментов: смешанные (включают инструменты разных групп – симфонический, эстрадный оркестры), однородные (включают инструменты одной группы – струнный, духовой оркестры)

- по назначению в музыкальной практике военный оркестр, эстрадный оркестр, оркестр народных инструментов, симфонический оркестр

Симфонический оркестр – наивысшая форма совместного инструментального исполнительства. В своей основе был сформирован в последней трети XVIII века и развивался вплоть до начала XX века.

Симфонический оркестр делится на группы, группы – на семейства. Семейство – инструменты одинаковой конструкции, одинаковых способов звукоизвлечения и приемов игры, но разных размеров (например, флейта и флейта-пикколо, гобой и английский рожок, кларнет и бас-кларнет, фагот и контрафагот)

Состав симфонического оркестра (с учетом разделения на группы и семейства):

Группа струнных смычковых инструментов, семейство скрипок: скрипка, альт, виолончель, контрабас.

Группа деревянных духовых инструментов: семейство флейт, семейство гобоев, семейство кларнетов, семейство фаготов

Группа медных духовых инструментов: семейство валторн, семейство труб, семейство тромбонов, семейство туб. Три тромбона и туба образуют подгруппу тяжелой меди.

Группа ударных инструментов делится на подгруппы:

- Мембранофоны (ударные инструменты, имеющие мембрану). Мембранофоны, обладающие определенной высотой звука (литавры) и не обладающие определенной высотой звука (большой барабан, малый барабан и др.).

- Идеофоны (самозвучающие ударные инструменты). Идеофоны металлические, обладающие определенной высотой звука (колокольчики, колокола, виброфон) и не обладающие определенной высотой звука (треугольник, тарелки, гонг). Идеофоны деревянные, обладающие определенной высотой звука (ксилофон) и не обладающие определенной высотой звука (деревянная коробочка).

Группа добавочных инструментов: Арфа. Фортепиано, клавесин, челеста.

Варианты составов:

- малый симфонический оркестр (парный, без подгруппы тяжелой меди)
- большой симфонический оркестр (может быть, парный, тройной, четверной, пятерной, расширенный).

Количественный состав оркестра определяется по количеству деревянных духовых одного семейства. А именно:

- в парном составе 2 флейты, 2 гобоя, 2 кларнета, 2 фагота
- в тройном составе 3 флейты или 2 флейты и флейта-пикколо, 3 гобоя или 2 гобоя и английский рожок, 3 кларнета или 2 кларнета и бас-кларнет, 3 фагота или 2 фагота и контрафагот

- в четверном составе 4 флейты или 3 флейты и флейта-пикколо или 2 флейты, флейта-пикколо и альтовая флейта и т.д.

В остальных группах с увеличением количества деревянных духовых инструменты тоже прибавляются в примерной пропорции (например, в тройном составе 3 трубы, 4 валторны, а группа тяжелой меди, как обычно, 3 тромбона и туба)

Типы раскладки оркестра на сцене: европейская, американская.

Расположение инструментов в **партитуре**:

а) по оркестровым группам (сверху вниз: деревянные духовые, медные духовые, ударные, струнные. Между ударными и струнными – добавочные),

б) внутри группы по регистровому принципу.

1. Барсова И.. Книга об оркестре. М., 1978.

2. Музыкальные инструменты мира. Полная иллюстрированная энциклопедия. М.: АСТ, Астрель, 2009 г.

3. Чулаки М.: Инструменты симфонического оркестра. СПб, 2006

2. Особенности записи речи. Озвучивание речевых фонограмм в тон-ателье (тонирование).

В понятие первичной записи входит почти вся работа звукорежиссера, во всяком случае большая ее часть. Это и запись речи, и музыки, шумов, и вся синхронная запись. В речи человека складывается своеобразная тональность и ритм. Фраза может быть взята в более низком или более высоком регистре, может проговариваться быстрее или медленнее. Если повторить только что сказанную фразу, ее тональность и ритм не всегда останутся такими же как при первом произношении. Известно, что перед началом съемок сцены делят на отрывки. Продолжение или начало какого-либо отснятого кадра снимают после длительного перерыва. Затем эти отдельные кадры монтируют, и тогда звук может оказаться неоднородным, тональность будет меняться после каждой склейки. Очень важно, чтобы каждый снимаемый кусок был интонационно закончен.

Качество фонограммы в значительной степени зависит от положения микрофонов. Значение имеет не только расстояние, но направление акустической оси, максимальной чувствительности микрофона, и положение актера и микрофона относительно отражающих поверхностей декораций, и соотношение уровня сигнала полезных и бесполезных шумов. Синхронная запись происходит либо в реальных условиях, либо в декорациях. Не следует в каждом кадре добиваться звуковой перспективы. При монтаже в звуке будет ощущаться акустическая неоднородность.

1. Уайатт Х., Эмиес Т.: Монтаж звука в теле- и кинопроизводстве. Знакомство с технологиями и приемами. М.: ГИТР. 2006.

2. Динов В.Г.: Звуковая картина: записки о звукорежиссуре. СПб.: Геликон плюс, 2002.

3. Звук как элемент драматургии фильма. Звуковое решение аудиовизуальных произведений различных жанров и форматов.

Фильм - это чередование аудиовизуальных образов, то есть изображение и звук. Если изображение обращается к разуму, является рациональным и конкретным, то звук действует на бессознательное и придает эмоциональную выразительность. Драматургическое движение состоит из зрительного действия, словесного действия (диалог, монолог, дикторский текст, титры), музыкально-шумового действия и монтажа. Эти четыре линии действия являются условно драматургическими компонентами фильма. Принципы сочетания названных составляющих элементов (линий действия) во многом подобны принципам соединения самостоятельно развивающихся голосов в полифонической музыке. Материал звуковой сферы состоит из четырех групп явлений, которые, в зависимости от драматургии, а также от

режиссерского замысла, связаны между собой самыми разнообразными способами. К этим группам относятся: человеческая речь, музыка, шумы и паузы (тишина).

Действие звуковой сферы усиливается там, где кончается действие зрительной сферы и в результате взаимодействия обеих сфер получается новое драматургическое качество. Считается, что звуковая линия в экранном действии непрерывна, как и зрительная, что любой кадр звукового фильма является не только зрительным, но и звуковым, т.е. звукозрительным. Реальный мир воспринимается человеком одновременно двумя органами чувств - глазом и ухом; мир, воспринимаемый только визуально, будет казаться плоским, несовершенным. Все многообразие внешнего мира - это многообразие движения, пространства, времени. Сущность звуковых явлений заключается в постоянном развитии, т.е. в изменении качеств звучания. Момент движения отличает зрительный ряд кино и телевидения от других искусств, оперирующих зрительным материалом. Постоянное изменение акустических качеств есть не что иное, как впечатление движения звука в пространстве. Исходя из этого положения, основой связи между звуковой и зрительной сферой в кино является движение, а именно протяженность во времени.

Если взять за основу пять параметров восприятия звука: громкость, тембр, высоту, длительность и пространственность и этими параметрами оперировать, то можно передавать форму пространства и движения. Звуковое и зрительное движение создает эффект присутствия, что особенно важно при телевизионном просмотре. Достижение соответствия акустической и оптической перспектив создает необходимую драматургическую разноплановость, раздвигает границы кадра в высоту и глубину.

В современном кинематографе различают игровой, документальный и мультипликационный фильмы. В каждом из них существуют те или иные жанры, определенные принципы построения сюжета и звукозрительного ряда. Жанр фильма определяет его звуковое решение. Каждый период развития кинематографии характеризуется своей системой жанров.

Жанр отражает изменение духовной жизни общества, материальные условия, состояние экономики и техники.

В последние годы наблюдается взаимопроникновение не только жанров, но и видов киноискусства. Заимствуются методы ведения съемок, принципы построения звукозрительного ряда.

Жанр художественного экрана сегодня: киноман, эпопея, драма, комедия, сказка, фантастика, ужасы, детективы, боевики.

Если не задумывать основы звукового решения еще в литературном сценарии это приведет к тому, что звук фильма не приобретает драматургических свойств, а станет лишь простым дополнением происходящего на экране.

В зависимости от жанра фильма, от творческой манеры режиссера постановщика, в фильме могут доминировать диалоги или музыка, документальный репортаж или фантастические звучания. Наличие внутрикадровых и закадровых звучаний так же диктуется замыслом и жанром фильма.

1. Динов В.Г.: Звуковая картина: записки о звукорежиссуре. СПб.: Геликон плюс, 2002.

2. Соколов А.Г. Монтаж: телевидение, кино, видео. М.: Издатель А.Г. Дворников, 2007. – 620 с.

4. Контрапункт между двумя видами художественной информации. Виды звукозрительного контрапункта и их роль в создании звукового решения произведения аудиовизуального искусства.

В звуковом кинематографе развитие зрительной и звуковой сфер прошло путь от полной зависимости звука от зрительного фактора ко все большей его самостоятельности. Развитие шло от синхронности и иллюстративности к драматургическому контрапункту, что в результате привело к ярко выраженной независимости обеих сфер. Так родилась

многоплановость: один фактор функционирует как задний план, в то время как другой ведет действие, или же оба одновременно представляют два различных элемента действия. Кроме того, можно заставить оба фактора действовать контрастно, чем достигается особая напряженность.

Высшая форма контрапункта – это такое сочетание изображения и звука, при котором возникает новый, третий смысл, отсутствующий отдельно в изображении и звуке.

Контрапункт осуществляется в кино либо смещением визуального и звукового ряда относительно друг друга, либо резко контрастным их противопоставлением.

Виды звукозрительного контрапункта:

1. Конвергентный (сходящийся) – изображение и звук развиваются асинхронно, но в момент кульминации приходят к совпадению.

2. Дивергентный (расходящийся) – звук и изображение в исходной точке синхронны, а затем между ними начинают накапливаться противоречия, приводящие к контрапункту.

3. Импрессивный – резко контрастное сочетание изображения и звука, в результате чего возникает дополнительная эмоционально-психологическая окраска содержания эпизода, не имеющего непосредственного выражения ни в изображении, ни в звуке.

4. Ассоциативный – ассоциации могут возникать как не кинематографические (основанные на житейском опыте зрителя – узнаваемые музыка, шумы, паузы), так и появляющиеся в ходе развития киносюжета (часто таким образом работает звуковой лейтмотив).

Звукозрительный контрапункт – это сильное драматургическое средство, делающее зрительское восприятие значительно более многомерным, чем содержание изобразительного и звукового ряда.

1. Лисса З. Эстетика киномузыки. – М.: Музыка, 1970. – 495 с.

2. Хангельдиева И.Г. Музыка: театр, кино, телевидение. – М.: Советский композитор, 1991. – 156 с.

5. Теория акустики. Понятие о созвучиях и спектрах натуральных звучаний. Тембр. Звуковая маскировка.

Натуральные звуки, с которыми мы сталкиваемся в жизни, практически никогда не бывают "чистыми" синусоидальными тонами, а являются созвучиями. Последнее означает, что источник вместе с основным колебанием излучает волны с частотами в 2, 3, 4, 5 и т.д. раз большими основной частоты. По принятой в музыкальной акустике терминологии эти колебания называются, соответственно, основным тоном и обертонами: 1-м, 2-м, 3-м, 4-м и т.д. В физике используется иная терминология: основной тон называют 1-й гармоникой, а обертоны, начиная с первого – именуются высшими гармониками 2-й, 3-й, 4-й и т.д. по порядку.

Основной тон определяет высоту звука, обертоны, накладываясь в определенных соотношениях, придают звуку специфическую окраску или, иными словами, присущий данному источнику тембр. В большинстве случаев под определением "созвучие" мы понимаем комбинацию основного тона с более или менее интенсивными естественными обертонами. От чистого тона созвучие отличается тем, что его временная функция не является синусоидальной и ничего не говорит о частотном составе созвучия. Для этого следует представить данное колебание в иной плоскости, в виде спектральной характеристики, разложив его, в так называемый, гармонический ряд Фурье. При таком изображении созвучия – по оси частот, в виде вертикальных отрезков, откладываются уровни колебаний, входящих в его состав гармоник.

Например, характерной чертой спектров струнных смычковых инструментов, и, в частности скрипки, является наличие в них почти одинаковых по интенсивности первых восьми – девяти составляющих колебаний, медленно убывающих по величине с ростом их порядкового номера.

В отличие от спектра скрипки, в котором амплитуды составляющих тонов спадают почти равномерно, амплитуды спектральных составляющих гласных звуков при пении – подчиняются другому закону. Вокруг частот 200 и 3000 Гц составляющие тоны достаточно интенсивны, в других интервалах они значительно слабее: огибающая спектра имеет два четких максимума. Для различных гласных эти максимумы лежат на разных частотах и называются формантами.

При оценке тембра следует учитывать эффект звуковой маскировки, напомнив, что в реальных условиях акустический сигнал не существует в условиях абсолютной тишины. Действующие на слух те или иные посторонние шумы, затрудняют слуховое восприятие и, как в таких случаях говорят, маскируют в определенной степени, основной сигнал. Эффект маскировки чистого синусоидального тона посторонним шумом оценивается обычно величиной, указывающей, насколько децибел повышается порог слышимости маскируемого сигнала над порогом его восприятия в тишине. Маскировку сложного сигнала (например, речи или определенной партии музыкального инструмента) измерять смещением порога слышимости не имеет смысла. В этом случае имеет значение не только уровень громкости, но и сохранение разборчивости речи или отчетливости музыкальной темы на фоне постороннего шума и прочих звуков.

1) Меерзон Б.Я. Основы звукорежиссуры и оборудование студий звукозаписи. Учебное пособие. М.: ГИТР, 2012. - 206 с.

6. Понятие «мультимедиа». Виды современных мультимедийных произведений, особенности их звукового сопровождения как средства художественной выразительности. Трехмерный позиционируемый звук.

Наиболее точное техническое определение мультимедиа в различных вариациях используется в большинстве современных исследований: мультимедиа — это средство «предоставления информации с помощью объединения множества воспринимаемых человеком сред (аудиальное, визуальное и кинестетическое воздействие), управляемых интерактивным программным обеспечением».

Таким образом, в современном понимании, мультимедиа – это цифровые мультимедиа.

Мультимедийные ресурсы отличаются от «немультимедийных» прежде всего тем, что: 1) данные (информация) хранятся и обрабатываются в цифровой форме с применением компьютера; 2) они могут содержать различные виды информации (не только текстовую, но и звуковую, графическую, анимационную, видео, алгоритмическую и т.д.); 3) их существенной особенностью является интерактивность – активное взаимодействие ресурса, программы, услуги и человека, возможность пользователя изменять форму, структуру, звучание, изображение в результате взаимодействия. Пользователь может взять тот или иной Интернет-продукт, например, и тут же добавить в него свои материалы, тем самым, выступая его соавтором, сотворцом.

Специфика мультимедиа как нового средства коммуникации определяется их *интерактивностью*. Интерактивность мультимедиа подразумевает способность цифровой медиаплатформы, системы, информации, интерфейса к пользовательской трансформации (визуальной, аудиальной). Мультимедийное произведение (продукт, объект) мультимедийно потому, что оно *нелинейно* по форме, а зритель (пользователь) способен управлять информацией передаваемой при помощи интерактивной мультимедийной системы (компьютер, смартфон, мультимедиа диск и пр.).

Таким образом, ни кинематографическое произведение, ни видеозапись, ни анимация не могут быть названы мультимедиа-произведением (или продуктом мультимедиа), но могут быть включены в структуру мультимедийного произведения, наряду со звуковыми, графическими, текстовыми вставками, рисунками, таблицами и пр.

Мультимедийная информация не может транслироваться в кинотеатрах и с экранов телевизоров, потому что соответствующие технические средства не приспособлены для передачи мультимедийной информации (исключение интерактивные кинофильмы и

интерактивное телевидение). Не могут быть признаны мультимедийными и рекламные ролики или музыкальные видеоклипы, даже если при их создании использовалась компьютерная графика и спец. эффекты. Структура информации, режимы коммуникации и трансляции этой продукции не мультимедийны.

Мультимедиа находит своё применение в различных областях, включая рекламу, современное искусство, образование, индустрию развлечений, технику, медицину, математику, бизнес, научные исследования. Мультимедиа-технологии применяются в коммерческих цифровых и компьютерных продуктах, таких как видеоигры, мультимедийные энциклопедии, презентации, сетевые платформы, Интернет-сайты, социальные сети (Вконтакте, Фейсбук, Фликр, Ютуб и пр.), технологические виртуальные реальности и др.

Следует различать способы творческого использования мультимедиа-технологий: в коммерческих целях и как средство художественной выразительности (в интерактивных инсталляциях и перформансах).

Звук выполняет ряд важных функций в мультимедийных произведениях. Прежде всего – это навигационная функция и функция аудиального интерфейса. Благодаря точно подобранным звукам пользователь лучше ориентируется в насыщенной информацией мультимедийной среде, узнает на слух ключевые блоки информации, локации, персонажей, программные функции, получает аудиоподтверждения правильно выбранных команд и действий в интерактивной программе.

Не менее важной оказывается и эмоциональное воздействие звука. Звуковые образы помогают ярче, выразительнее раскрыть повествовательную, информационную и развлекательную канву мультимедийного произведения. Звуки, шумы и музыка обеспечивают возможность глубокого эмоционального погружения пользователя при выполнении задач, поставленных разработчиками мультимедийных программ.

Качественный звук делает мультимедийные продукты более запоминающимися, а музыка, сочиненная для мультимедиа произведений, становится не менее популярной среди слушателей, нежели саундтреки к кинофильмам, телепередачам, музыкальные звукозаписи и пр.

Важнейшей функцией звука в мультимедийных форматах является функция пространственного моделирования. Звук не столько сопровождает некое действие, сколько создает акустическое окружение для пользователей мультимедиа. В отличие от технологии Surround Sound, применяемой в кино и индустрии музыкальной звукозаписи, технология *трёхмерного позиционируемого звука* (Positional 3D Audio) в мультимедиа подразумевает оперирование множеством отдельных звуковых потоков и расположение каждого из них в пространстве вокруг слушателя благодаря установлению для каждого звука своих программных координат в виртуальном пространстве. На основе запрограммированных координат программа («аудио-движок») в реальном времени позиционирует и перемещает звуки, имитируя объемную аудиосреду, окружающую слушателя со всех сторон.

1. Деникин А. А. Звуковой дизайн в кинематографе и мультимедиа. М.: Изд-во ГИТР, 2012. 394 с.

2. Деникин А.А. Мультимедиа и искусство: от мифов к реалиям. Художественная культура/Выпуск №1 (6), 2013. <http://sias.ru/magazine/vypusk-6-2013/yazyki/843.html>

3. Деникин А.А. О звуке в видеоиграх. Эл. Научный журнал «Медиамузыка». Вып 1, 2012. ISSN 2226-6143 http://mediamusic-journal.com/Issues/1_4.html

4. Collins K. Game Sound: An Introduction to the History, Theory, and Practice of Video Game Music and Sound Design. Cambridge (MA): The MIT Press, 2008. 216 pp.

5. Cook N. Analysing Musical Multimedia. Oxford: Oxford University Press, 2001. 304 pp.

6. Grimshaw M. Game Sound Technology and Player Interaction: Concepts and Developments. Hershey (PA): IGI Global, 2010. 504 pp.

7. Sexton J., ed. Music, Sound and Multimedia: From the

7. Трансляции, их виды. Работа звукорежиссера на спортивных трансляциях в кооперации с коллегами. Примеры проблемных ситуаций и способы их решения в условиях прямого эфира.

Современное телевидение предполагает прямые трансляции и трансляции уже подготовленных заранее материалов. При втором решении задача звукорежиссера сводится к тому, чтобы своевременно открывать необходимый канал с сервера на необходимый уровень (-23 LUFS). Звуковая дорожка уже обработана на пост продакшн заранее – нет необходимости использовать приборы обработки, а также исключается необходимость работать с микрофонами.

Спортивные трансляции в большинстве случаев идут в прямом эфире. Задача звукорежиссера представить любую спортивную игру в виде звуковых пластов, передать телезрителю как атмосферу болельщиков, так и переживания игроков. Существуют разные звуковые форматы трансляций спортивных игр: стерео, 5.1, 22.2 и др. В зависимости от характера игры, звукорежиссер должен предоставить схему расстановки микрофонов на поле, и обеспечить последующее сведение всех микрофонов в единое звуковое полотно. Рассмотрим трансляцию хоккейного матча в формате стерео.

Если представить хоккей с точки зрения звуковых пластов, то можно выделить три основных: поле (где происходит сама игра), трибуны (где располагаются болельщики), и голос комментатора. Сразу хочется отметить, что звукорежиссер работает только с первыми двумя пластами, комментатор добавляется уже другим звукорежиссером на готовый микс предыдущего. Такой принцип работы обусловлен тем, что один и тот же матч может быть озвучен несколькими комментаторами из разных стран, соответственно, один звукорежиссер не может одновременно следить за игрой, и за несколькими комментаторами, говорящими одновременно и на разных языках. Если вернуться к первым двум пластам, можно разобрать расстановку микрофонов на хоккейном поле. Поле само по себе делится на три части – лево, центр и право. В этом же порядке над каждой частью располагаются местные микрофоны стадиона (остронаправленные пушки) – подвесы. Канальные линейки подвесов всегда открыты, они будут создавать общность действия игроков на поле. В дополнение к местным микрофонам так же устанавливаются пушки в каждой из сторон – звукорежиссер будет открывать данные пушки, при попадании в зону шайбы. Для более точной локализации положения шайбы на поле дополнительно используются петличные микрофоны, которые крепятся к бортам со стороны игроков. Используется по три петличных микрофона с каждой стороны - на против каждой зоны сбрасывания шайбы («пятакими») и за каждыми воротами. Трибуны озвучиваются либо микрофонами «пушками» или PZM микрофонами. Стоит учитывать, что лучше всего использовать разные направления (лево/право) и дальность микрофонов (дальние/близкие). Получившиеся миксы поля и трибун необходимо разделить в две стерео-группы и использовать динамическую и частотную обработку. У поля необходимо исключить низ и выделить верхнюю середину – для более отчетливых ударов клюшек по шайбе. В трибунах же наоборот, низ лучше оставить, а верхнюю середину прибрать. Обе группы подвергаются жесткой динамической обработке.

В ходе матча звукорежиссер открывает необходимые микрофоны, следуя положению шайбы на поле, параллельно контролируя уровень звука на трибунах.

1. Динов В.Г.: Звуковая картина: записки о звукорежиссуре. СПб.: Геликон плюс, 2002.
2. Уайатт Х., Эмиес Т.: Монтаж звука в теле- и кинопроизводстве. Знакомство с технологиями и приемами. М.: ГИТР. 2006.

8. Сведение и мастеринг музыкальных фонограмм.

Сведение или микширование — стадия создания из отдельных записанных треков конечной записи, следующий после звукозаписи этап создания фонограммы, заключающийся в отборе и редактировании (иногда реставрации) исходных записанных треков, объединении

их в единый проект и обработке эффектами. Редактирование часто выделяется в самостоятельный этап работы.

Сведение в проектах электронной музыки — этап следующий после её создания. Этап звукозаписи при работе над электронным проектом чаще всего отсутствует. Граница между созданием и сведением электронной музыки размыта, проект попадает на сведение уже частично сведенным, так как многие виртуальные синтезаторы уже имеют обработки.

Сведение — не чисто технический процесс соединения различных треков в единое целое, это скорее творческая деятельность, от которой зависят особенности звучания результата. Цель сведения различается в зависимости от концепции проекта.

Критерием оценки в проектах, ориентированных на реалистическое отображение процесса исполнения музыки, служит протокол OIRT (ныне стандарт EBU Tech. 3286), а именно:

Пространственное впечатление записи, которое включает в себя такие составляющие, как: передача ощущения объёма помещения, в котором располагаются звуковые источники, естественность передаваемого пространства, реверберационные отражения, планы звуковых источников, учёт традиций звукового решения пространственного образа в музыке различных стилевых направлений, отсутствие дефектов вызванных наложением нескольких звуковых пространств (многопространственность).

Прозрачность фонограммы, которая определяется текстовой разборчивостью, различимостью звучания отдельных инструментов или групп инструментов, ясностью передаваемого пространства.

Музыкальный баланс фонограммы создаваемый логичными соотношениями громкостей между частями произведения, соотношениями громкостей голосов, инструментальных групп и отдельно взятых инструментов.

Тембр фонограммы, как целостного произведения, удобство восприятия тембрового звучания, естественность отражения тембральной окраски инструментов и выгодность подачи тембров.

Стереофоничность фонограммы, как целостной звуковой панорамы, характеризующейся симметричностью положения прямых сигналов и отражений, равномерностью и естественностью расположений звуковых источников, учетом традиций решения панорамирования в музыке различных стилей.

В результате сведения многоканальный проект выводится в монофоническую, стереофоническую или многоканальную фонограмму, которая, обычно, получает свой окончательный вид в процессе именуемом *мастеринг*.

Мастеринг можно условно разделить на две составляющие. В ходе **технической** части процесса звукорежиссёр обычно формирует порядок треков, выверяет паузы между дорожками, производит по необходимости понижение разрядности аудиофайлов с использованием дитеринга (dithering) и, если на выходе требуется компакт-диск формата CD-Audio, «нарезает» мастер-диск в соответствии со стандартом Red Book

Эти процессы, безусловно, имеют свои тонкости. Общая цель **творческой** части мастеринга - воздействие на уже готовую сведённую фонограмму для более успешного её выхода в свет - воспроизведения на различных акустических системах, ротации на радио, коммерческой продажи и т.д. Это свежий взгляд новым человеком на фонограмму в новых (обычно лучших) условиях, последний штрих в музыкальной картине, добавление чего-то, чего, по мнению мастеринг-инженера, не хватает для получения наилучшего звучания имеющегося трека, или удаление лишнего и мешающего.

1. Алдошина И., Приттс Р. Музыкальная акустика. СПб.: Композитор. 2006. — 720 с.

2. <http://prosound.ixbt.com/recording/mihlin-mastering.shtml>

9. Требования к громкости программы (Programme loudness) в условиях создания конкурентоспособной аудиовизуальной продукции.

Изображение на экране телевизора, само по себе, передаёт телезрителю весьма большой объём информации, но общее впечатление о телевизионной передаче формируется не только на основе оценки качества “картинки”, огромную роль играет сопровождающий картинку звук.

Одной из главных проблем и общей бедой телевизионного вещания являются неожиданные резкие “скачки” громкости звука в телепередачах. Причина этого - нормализация уровня передач, которая проводится на основании показаний измерителей уровня, регистрирующих максимальные величины электрического уровня сигнала. Но нормализация уровня передачи не означает нормализацию её громкости, так как восприятие громкости зависит от многих факторов, а не только от уровня. Поэтому необходимо перейти от парадигмы “нормализация уровня аудио сигнала” к новой парадигме - “нормализация громкости передачи”. Для реализации этого нового подхода к проведению радио и телевизионных передач необходим не обычный измеритель уровня, а измеритель громкости, который измеряет “взвешенные” значения уровня аудио сигнала с учётом всех психофизиологических факторов, влияющих на субъективное восприятие громкости звучания.

В соответствии с принципами, разработанными в рекомендациях EBU R 128, предлагается исходить из необходимости регулирования уровня на основе измерения следующих значений: Громкости программы (Programme Loudness), Диапазона громкости (Loudness Range) и Максимально допустимого уровня истинных пиков (Maximum Permitted True Peak level) для нормализации аудиосигналов и достижения соответствия техническим ограничениям, накладываемым трактом прохождения сигнала, а также художественным особенностям каждой программы вещательной организации в зависимости от жанра и целевой аудитории.

Технические требования к громкости программ на этапах подготовки в файловых средах: Громкость программы (Programme Loudness) -23 ($\pm 0,5$) LUFS, Максимально допустимый уровень истинных пиков (Maximum Permitted True Peak level) -1 dBTP (Рекомендуется поддерживать мгновенный пиковый уровень не более -3 dBTP).

Технические требования к громкости программ прямого эфира: Громкость программы (Programme Loudness) -23 (± 1) LUFS, Максимально допустимый уровень истинных пиков (Maximum Permitted True Peak level) -1 dBTP (Рекомендуется поддерживать мгновенный пиковый уровень не более -3 dBTP), Рекомендуемые отклонения значений Кратковременной громкости (Short-term loudness) -28 LUFS... -20 LUFS.

Технические требования к громкости программ хронометражем менее 30 секунд: Громкость программы (Programme Loudness) -23 LUFS, Максимально допустимый уровень истинных пиков (Maximum Permitted True Peak level) -3 dBTP, Максимальное значение Мгновенной громкости (Max Momentary Loudness) -15 LUFS, Максимальное значение Кратковременной громкости (Max Short-term Loudness) -20 LUFS.

1) Меерзон Б.Я. Основы звукорежиссуры и оборудование студий звукозаписи. Учебное пособие. М.: ГИТР, 2012. - 206 с.

2) Меерзон Б.Я. Измерения уровня аудио сигнала и нормирование громкости телевизионных передач. Учебное пособие. М.: ГИТР, 2014. - 29 с.

3) Об утверждении Рекомендаций в области нормирования звуковых сигналов в телерадиовещании: приказ Минкомсвязи России от 21 мая 2015 г. № 171

10. Этапы работы звукорежиссера над фильмом. Роль звукорежиссера в процессе создания аудиовизуального произведения.

Современное кинопроизводство включает следующие периоды:

- написание литературного сценария
- подготовительный период
- съёмочный период
- монтажно-тонировочный

- перезапись

Во время подготовительного периода входит: написание режиссерского сценария, осмотр натуры (объекта съемок), актерские пробы, написание звукорежиссерской экспликации.

Существуют два вида записи звука – чистовая запись и черновая запись. В независимости от выбора метода записи звука, звукорежиссеру рекомендуется записать микрофонную паузу и все шумовые фактуры, необходимые для последующего монтажа.

Монтажно-тонировочный период включает в себя: запись синхронных шумов, при черновой записи тонировку, монтаж звука и изображения, запись/подбор музыкальных фонограмм для картины.

Перезапись – окончательное сведение всех звуковых фактур в единую сбалансированную фонограмму.

1. Уайатт Х., Эмиес Т.: Монтаж звука в теле- и кинопроизводстве. Знакомство с технологиями и приемами. М.: ГИТР. 2006.

2. Динов В.Г.: Звуковая картина: записки о звукорежиссуре. СПб.: Геликон плюс, 2002.

11. Анализ звукозрительного образа в кино и на телевидении. Реализация авторского замысла посредством создания звукозрительного образа.

Звуковой кинематограф оперирует такими структурами, как изображение и звук. Связи визуальной и звуковой сфер весьма разнообразны. Характер их зависит от того, какие элементы звукового и зрительного ряда сочетаются между собой. Единство зрительного кадра и звуковых элементов основано на аналогичных связях этих элементов в реальной жизни, единство речи и зрительных кадров тоже берет начало в опыте зрителя, полученном в повседневной жизни, связь музыки с изображением (если она не внутрикадровая) уже есть специфически кинематографическая условность.

Художественный образ в экранных искусствах создается как система звукопластических форм. Исходным моментов в его создании является авторский замысел. Как правило, режиссер имеет дело со сценарием (иногда – со сценарной заявкой в документальном кино). Герои, пространство, в котором они существуют, исторический и бытовой фон – все это осмысливается режиссером и служит отправной точкой для работы всей съёмочной группы.

В кино в процесс создания звукозрительного образа входят следующие компоненты:

- вербальный элемент (слово);
- пластика (как персонажей, так и ритма монтажа);
- свето-цветовая драматургия;
- декорации и костюмы, как элементы среды обитания героев;
- речевая характеристика персонажей;
- звуковая партитура, включающая музыку, шумы, паузы.

Феномен монтажности (художественного, конструктивного монтажа изображения и текста) обусловлен таким свойством человеческого сознания, как выстраивание связи между последовательно воспринимаемыми предметами. Это делает возможным создание художественных образов, отличающихся гораздо большей полнотой, чем в других изобразительных искусствах.

Сочетание всех компонентов позволяет наполнить жизнью, сделать реалистичными и узнаваемыми образы персонажей как в игровом, так и неигровом кинематографе.

В телевизионном контенте (особенно студийном) преобладает роль слова. Делая массовым зрелищем самые разнообразные явления, телевидение передает события действительной жизни, а также готовые формы, созданные ранее или создаваемые другими видами искусства в момент трансляции (концерты, театральные спектакли, кинофильмы). Уже эта функция телевидения сообщает телевизионному зрелищу эстетическое качество, основанное на единстве творческого и коммуникативного процессов. Она позволяет

режиссёру, оператору, комментатору, используя те или иные выразительные средства (монтаж, ракурс, интонация, композиция и т.д.), придать наибольшую выразительность и действенность передаче, выявить социально-психологический и эстетический смысл происходящего, подчеркнуть социально значимые и индивидуально-характерные черты событий и их участников.

1. Соколов А.Г. Монтаж: телевидение, кино, видео. М.: Издатель А.Г. Дворников, 2007. – 620 с.

2. Эйзенштейн С.М. Монтаж. М: Музей кино. – 2000. – 592 с.

12. Теория и практика звукового дизайна. Основные техники и методы звукового дизайна экранных произведений. Специальные звуковые эффекты, их функции и техники создания.

Звуковой дизайн (от англ. Sound Design — дизайн звука, саунд-дизайн) — вид творческой деятельности по моделированию звуковых пространств и созданию специальных звуковых эффектов для кино, видео и мультимедийных произведений.

Благодаря возможностям новейшей аппаратуры звукозапись и обработка звука перешли на уровень, при котором стало возможным не только точное звуковоспроизведение, но и высококачественное моделирование звука, создание новых необычных звуковых элементов при помощи синтеза и обработки.

В отечественном кинопроизводстве профессии звукооператор, специалист по монтажу звука и шумооформлению функционировали задолго до первых упоминаний о звуковом дизайне. Каждая из этих профессий имеет свою специфику, но все они в той или иной степени включают работы по записи звуков и шумов (звуковых эффектов) и оформлению экранного действия. И для дизайнера звука запись и монтаж шумов — важнейшие творческие техники. Однако звуковой дизайн и шумооформление экранного действия — это не одно и то же. Подбор шумов и звуков под изображение и звуковой дизайн экранной сцены различаются как с технической, так и с эстетической точек зрения.

Шумооформление экранного произведения предполагает поиск звукового решения, звукового образа, звукошумовой детали наиболее соответствующей показываемому на экране событию. В ряде случаев оно точно следует за содержанием изображения (принцип «вижу объект — слышу объект»), в других случаях, напротив, применяется контраст звучания и изображения («вижу один объект — слышу звук другого объекта»), возникающий именно из-за их связи, продуманной и организованной специалистом по звуку.

Звуковой дизайн изменяет традиционные подходы к использованию звука. Так же как дизайнер ландшафтов или интерьеров оформляет реальное пространство различными объектами, так и дизайнер звука наполняет звуками акустическое пространство кинозала, в котором демонстрируется фильм. При этом каждый звуковой эффект представляет из себя комплексный многослойный звуковой «микс», состоящий из подобранных дизайнером и правильно размещённых элементов в звуковом пространстве. Саунд-дизайн предполагает послойное моделирование звуковых пространств для каждой экранной сцены и послойное моделирование специальных звуковых эффектов. Дизайнер совмещает и микширует несколько звуковых слоёв с целью создания из исходных звуковых элементов совершенно новых звучаний, в которых прежние звуковые составляющие уже слабо улавливаются. Дизайнер звука моделирует послойно звуковое окружение, звуковое пространство, насыщает его различными звуковыми элементами, при этом соблюдая особенности конкретного проекта и его жанра, специфику экранного повествования, особенности действующих персонажей, художественного и образного строя и пр.

Большое количество технологически сложных фильмов, в том числе научно-фантастических, звуковые дорожки которых особенно насыщены шумовыми эффектами, обусловило выделение *дизайнера звука* в самостоятельную специальность.

Работа саунд-дизайнера заключается в разработке, отборе и организации звукошумового материала, особом способе размещении звука в структуре аудиовизуального

проекта. Подобранные звукошумовые фактуры и необычные звуки совмещаются дизайнерами таким образом, чтобы возникала *звуковая полифония* между слоями, разнохарактерными по тембральной, динамической, смысловой окраске. При этом звуковые решения всегда связаны с характером визуальных кинематографических образов и интегрированы по смыслу в происходящие экранные события.

С точки зрения технической, звуковой дизайн ближе к технологии «компози́тинга», применяющейся в дизайне визуальных эффектов для кино и видео, нежели к традиционному звуковому монтажу и звукооформлению.

Многослойность звуковых образов и звуковых пространств – один из отличительных признаков звукового дизайна. Дизайнеры используют технику наслоений звукошумовых фактур (англ. *layering*), чтобы моделировать тембры фантастических персонажей и вымышленных объектов. Оригинальный тембр создаётся за счёт наложения нескольких звуков с разными тембрами. «Лэйеринг» подразумевает разделение частотного диапазона предполагаемого финального звучания на функциональные участки (слои). Вместо того чтобы обрабатывать какой-либо единичный звук, подбирается несколько разнохарактерных звуков, каждый из них обрабатывается по отдельности, и затем они совмещаются. Одной из основных сложностей для дизайнера является подбор звуковых слоёв, гармонично сочетающихся друг с другом, частотные диапазоны которых в значительной степени не пересекаются, а фазово-амплитудные значения соответствуют требуемым стандартам.

1. Деникин А. А. Звуковой дизайн в кинематографе и мультимедиа. М.: Изд-во ГИТР, 2012. 394 с.

2. Деникин А. А. Звуковой дизайн в видеоиграх. Технологии «игрового» аудио для непрограммистов. М.: ДМК Пресс, 2012. 696 с.

3. Деникин А. А. Профессия — дизайнер звука // ProSound.iXBT.com.

13. Шумы как элемент звуковой партитуры фильма. Техники и методы записи и монтажа шумовых фонограмм.

Этим словом в кино принято характеризоваться все звуки, которые не относятся к категории музыки и не являются речью. Шумы разделяются на:

- фоновые (относящиеся к природе)
- механические (шумы, возникающие вследствие деятельности человека)
- музыка-шум (например, музыка, доносящаяся из громкоговорителей)
- имитируемые (шумы воспроизведенные и записанные в шумовом тон ателье)
- синхронные шумы (воспроизводимые шумовыми оформителями и соответственно записанные в тон ателье)
- речевые шумы (гур-гур)

Следует отбирать для эпизода только те звуки, которые работают на его драматургию. От шумов случайных, не работающих на сюжетный и эмоциональный смысл эпизода следует отказаться. Не все шумы, существующие физически в жизни, нужны для фильма. Один и тот же шум может меть разную окраску.

Существуют закадровые и внутрикадровые шумы. Закадровые шумы не связаны прямо с действиями показываемом на экране, хотя и соответствуют им, сопровождают их, но источник возникновения в кадре не виден. Чтобы закадровые шумы правильно воспринимались их звучание должно быть очень точным. Закадровые шумы создают звучание фона – звуковую атмосферу общего плана.

Внутрикадровые шумы, обычно сопровождающие крупные и средние планы должны быть абсолютно синхронны с изображением.

1. Меерзон Б.: Основы звукорежиссуры и оборудование студий звукозаписи: Учебное пособие. М.: ГИТР, 2012

2. Севашко А.: Звукорежиссура и запись фонограмм. Профессиональное руководство. М.: Альтекс-А, 2004

14. Жанры академической музыки: варианты классификации. Запись музыки академических жанров: эстетические и технологические задачи звукорежиссера.

Европейская музыка XVIII-XX веков, созданная профессиональными композиторами для публичного исполнения (вне религиозного культа), вошла в историю под названием классическая или академическая музыка (применяются также названия опус-музыка, композиторская музыка, автономная музыка). Она представлена множеством разнообразных жанров.

Музыкальные жанры – исторически сложившиеся роды и виды музыкальных произведений, объединенных общностью содержания, формы, условий (места) исполнения и состава исполнителей.

В музыкальной науке сложились различные классификации жанров композиторского творчества. Они зависят от того, какой из обуславливающих жанр факторов рассматривается в качестве основного.

По составу исполнителей жанры делятся на инструментальные и вокальные (в том числе вокально-инструментальные). В свою очередь в каждой группе можно выделить сольные, ансамблевые, оркестровые/хоровые жанры.

По месту исполнения жанры бывают камерные (для исполнения в небольших помещениях соло или ансамблем), концертные (для исполнения с концертной эстрады оркестром и/или хором), музыкально-театральные. Особняком стоят бытовые жанры (песня, танец, марш).

Совокупное действие этих критериев по отношению к основным жанрам академической музыки можно представить в виде следующей таблицы:

	<i>Вокальные жанры</i>	<i>Инструментальные жанры</i>	
	Песня	Танец Марш	<i>Бытовые жанры</i>
<i>Сольные жанры</i>	Романс	Инструментальная пьеса Соната	<i>Камерные жанры</i>
<i>Ансамблевые жанры</i>	Вокальные дуэты, трио, квартеты и т. д.	Инструментальные дуэты, трио, квартеты и т. д.	
<i>Хоровые/ оркестровые жанры</i>	Кантата Оратория	Инструментальный концерт Симфония Увертюра Симфоническая поэма (картина) Симфоническая сюита	<i>Концертные жанры</i>
	Опера Оперетта Мюзикл	Балет	<i>Музыкально-театральные жанры</i>

По форме жанры делятся на миниатюры (небольшие одночастные произведения – песни, романсы, пьесы), крупные одночастные произведения (увертюра, симфоническая поэма), циклы (произведения, состоящие из нескольких частей – соната, концерт, симфония, сюита).

По содержанию музыкальные произведения, как и литературные, бывают лирическими, драматическими и эпическими. Однако классификация музыкальных жанров по данному признаку наименее точна, т. к. в музыке качества повествовательности, выразительности, действенности порой трудно дифференцировать. Так, романс может выйти за рамки лирического жанра при наличии драматического развития. А драматическая симфония способна приобрести качество исповедального лирического высказывания.

Работа с музыкой академических жанров есть имитационная «классическая» звукорежиссура, ставящая целью воссоздать в звукозаписи/трансляции общее впечатление от

исполнения соответствующей музыки в концертных и театральных залах. Необходимость в звукорежиссёрской работе обусловлена тем, что существует разница между восприятием человеком звука в «живой» коммуникации, и тем, как человек слышит этот же звук, переданный через электронно-звуковой тракт во *вторичном звуковом поле*.

Для успешной реализации классического звукового образа необходимы большие объёмы помещения с естественной акустикой, соблюдение требования «естественности» звучания, учет специфики различных академических жанров. Особенность работы с микрофонами в классической музыке — деление их на общий и ближние с целью сохранения естественного музыкального баланса при необходимости подчеркнуть прозрачность, теряющуюся при восприятии через тракт. При этом *общие* микрофоны (стереосистемы) отвечают за:

- передачу акустического пространства;
- передачу естественного музыкального баланса;
- передачу общего представления о тембре инструментов и голосов исполнителей.

Ближние микрофоны используются для получения более *яркого тембра* музыкальных инструментов и проработки *прозрачности* фактуры.

Динамическая обработка применяется для сжатия динамического диапазона в том случае, если это не ухудшает естественности звучания музыкальных инструментов.

Частотная обработка применяется для исправления акустических недостатков, связанных с немusическими звуками, сопутствующими игре музыканта. Искусственная реверберация призвана воссоздавать естественную акустику.

Стереофоническое решение должно соответствовать специфике музыкального жанра.

При этом от звукорежиссера требуется: знание основных положений музыкальной акустики, понимание процессов звукообразования, представление о векторе распространения звуковой энергии от инструмента, учет собственных помех при игре на музыкальном инструменте (какие бывают помехи на каких инструментах, каким уровнем они должны звучать в балансе с музыкальной нотой), владение техническими навыками звукозаписи.

Исходя из этих знаний выбирается размещение микрофонов у музыкального инструмента.

Ансамбли академической музыки. Традиционные виды размещения ансамблей-«учебный» и «концертный». Два основных варианта размещения струнного квартета, различия в звучании. Размещение микрофонов.

Симфонический оркестр, как ансамбль высокого уровня естественного баланса. Две основные раскладки – европейская(немецкая) и американская, разница в звучании. Размещение общих микрофонов, исходя из радиуса гулкости зала. Высота общего микрофона, и как она влияет на баланс групп оркестра. Размещение ближних микрофонов. Борьба с «проникновениями» сигнала, и высоким уровнем собственных помех при игре. Сфазированность микрофонных систем. Ручная регулировка уровня при записи оркестра с целью сжать динамический диапазон (работа по сохранению «живости» динамических перепадов, *crecendo* и *diminuendo*).

1. Бабушкин В.Б. «Стереофоническая передача и запись» Труды ВНИИТР 2(21) М.1972 г.

2. Музыкальные жанры. Под ред. Т. В. Поповой. М., 1968

3. Назайкинский Е. В. Стиль и жанр в музыке. М., 2003

4. Симонов И.Д. «Музыкальные инструменты и человеческий голос» Труды ВНИИТР 2(21) М.1972 г.

5. Соколов О. В. Морфологическая система музыки и ее художественные жанры. Нижний Новгород, 1994

6. Холопова В. Н. Музыка как вид искусства. СПб., 2000

7. Цуккерман В. А. Музыкальные жанры и основы музыкальных форм. М., 1964

8. Динов В. Звуковая картина. Записки о звукорежиссуре: монография. СПб.: Геликон Плюс, 2007.

9. Звукорежиссура и запись фонограмм: профессиональное руководство /ред. А.В. Севашко. М.: Додэка-XXI, 2007.
10. Основы Звукорежиссуры творческий практикум. Дворко Н.И., Динов В.Г., Шугаль С.Г. СПб.: Изд-во С.- Петерб. ун-та Год: 2005.

15. Использование приборов динамической обработки звукового сигнала для решения творческих задач в области звукорежиссуры.

Приборы динамической обработки звукового сигнала (автоматические регуляторы уровня сигнала) работают по принципу изменения коэффициента передачи усилителя в зависимости от среднего уровня сигнала, подаваемого на вход этого усилителя. Это инерционные приборы, т.е. их реакция на уровень передачи быстра, но не мгновенна, благодаря чему форма звуковой волны в течение своего периода не успевает исказиться, меняется лишь её средний уровень. Существует несколько модификаций автоматических регуляторов уровня: усилители-ограничители (лимитеры), сжиматели (компрессоры) и расширители (экспандеры).

Усилитель-ограничитель (**Limiter**) работает как простой усилитель до того момента, пока поданный на его вход сигнал не превысит по уровню установленный предел. При дальнейшем возрастании уровня сигнала коэффициент передачи начинает уменьшаться пропорционально росту среднего значения уровня сигнала. Благодаря этому выходной уровень не может превысить максимально допустимой величины.

Сжиматель (**Compressor**) отличается от ограничителя тем, что при малых входных уровнях коэффициент усиления прибора наиболее высок, а с ростом входного уровня уменьшается. Таким образом, компрессор на выходе поднимает малые уровни и понижает большие, сжимая, таким образом, динамический диапазон до величины, установленной при настройке прибора.

Расширитель (**Expander**) имеет амплитудную характеристику, зеркальную по отношению к характеристике компрессора. Экспандер на выходе подавляет малые и усиливает большие уровни, тем самым расширяя динамический диапазон.

Основные характеристики АРУ:

- Порог срабатывания (threshold) — уровень сигнала, при котором включается данный режим авторегулятора: ограничение, компрессия, экспандирование.
- Коэффициент сжатия (ratio) — отношение динамического диапазона входного сигнала к динамическому диапазону на выходе устройства.
- Время установления выбранного режима (attack) — скорость реакции регулятора на изменение входного уровня.
- Время восстановления (release) — время восстановления коэффициента передачи прибора в исходное состояние.
- Кнее — изменяет остроту угла амплитудной характеристики.

1) Меерзон Б.Я. Основы звукорежиссуры и оборудование студий звукозаписи. Учебное пособие. М.: ГИТР, 2012. - 206 с.

16. Использование приборов спектральной обработки звукового сигнала для решения творческих задач в области звукорежиссуры.

Использование частотных фильтров и эквалайзеров позволяет изменить тембр звучания, может помочь скрасить возможные недостатки акустики студии (например, ее резонансный характер), а также улучшить четкость звучания отдельных инструментов, искусственно подчеркивая характерные для этих инструментов спектральные составляющие.

Фильтр высших частот. Предназначается для резкого ограничения частотного диапазона передачи в области низших частот, лежащих ниже заданной звукорежиссёром границы. Нижнюю границу частотного диапазона, т.е. частоту среза, низших частот выбирают, пользуясь специальным переключателем. Также выбирается крутизна спада, задающая степень ослабления всех частот, лежащих ниже частоты среза.

Фильтр низших частот пропускает без ослабления лишь низшие звуковые частоты, до какой-то определенной частоты, выбранной в качестве граничной. На более высоких частотах фильтр подавляет сигналы, обеспечивая крутизну спада частотной характеристики не меньшую, чем 6 или 12 дБ на октаву.

Параметрический эквалайзер назван так потому, что ход частотной характеристики передачи, можно выбрать тремя регулируемыми параметрами: частотой сигнала (f), максимальной величиной подъёма или спада частотной характеристики на выбранной частоте ($\pm \text{дБ}$) и, дополнительно, добротностью (Q), т.е. крутизной хода подъёма или завала частотной характеристики, полученной в результате действия эквалайзера. В перечень функций параметрического эквалайзера входит, в частности, искусственное формирование формантных образований, благодаря которым звукорежиссер может добиться как бы приближения исполнителя к микрофону, сделать звучание более отчетливым и конкретным. Этот эффект, называется *эффектом присутствия* (presence-effect). Поэтому, фильтр, с помощью которого осуществляется подъем частотной характеристики в узких полосах частотного диапазона, называется *фильтром присутствия*. В современных параметрических эквалайзерах предусматривается свобода выбора средней частоты полосы, выделяемой фильтром присутствия, а также величины подъема на данной частоте.

Графический эквалайзер. Подаваемый на вход прибора широкополосный сигнал, с помощью включенных параллельно полосовых фильтров с большой крутизной спада за пределами их полос пропускания, делится на отдельные частотные полосы (обычно, октавной, полуоктавной или третьоктавной ширины). Далее эти полосы на выходе фильтров смешиваются, с возможностью регулирования уровней каждой из полос в отдельности, с помощью профильных регуляторов. Таким образом, подбирая нужные соотношения между частотными участками спектра, можно получить практически любую частотную характеристику передачи, которая очень наглядно, как бы графически, окажется изображённой положением ручек профильных регуляторов на лицевой панели прибора.

1) Меерзон Б.Я. Основы звукорежиссуры и оборудование студий звукозаписи. Учебное пособие. М.: ГИТР, 2012. - 206 с.

17. Многоканальные звуковые форматы (Dolby Surround, Dolby Digital 5.1, Dolby Atmos) и их применение для создания конкурентоспособной аудиовизуальной продукции.

Общее наименование многоканальных систем звукопередачи — “**Surround Sound**” в переводе с английского обозначает “*обволакивающий звук*”.

Первая четырёхканальная матричная система аналоговой записи звука для озвучивания кинофильмов **Dolby Stereo** была разработана лабораторией Dolby в 70-х годах прошлого века. Она использовала четыре канала воспроизведения: левый, центральный, правый – за экраном и тыловой – по боковым и задней стенам в зале. Её особенностью был специальный кодер (*матрица*), который для записи на киноплёнку кодировал записанную звукорежиссёром четырёхканальную информацию, объединяя четыре сигнала в двухканальный формат. В кинотеатре для воспроизведения через четыре акустические системы с помощью специального декодера производилось обратное преобразование: выделение из этих двух кодированных сигналов первоначальных четырёх. Формат Dolby Stereo был первой многоканальной аналоговой системой объёмного звучания кинофильмов, получившей самое широкое распространение в кинотеатрах. Позже этот формат стал использоваться и для кодирования звуковых дорожек видеофильмов и ТВ-программ для домашнего просмотра и получил известность под названием **Dolby Surround**.

После матрицирования, превращённые в обычные стерео (левый и правый), аудиосигналы, можно было слушать в виде обычного двухканального стерео, а имея дома декодер, разделить их на четыре канала: левый, центральный, правый и задний (surround).

Логическим продолжением развития и совершенствования систем Surround Sound стала цифровая система **Dolby Digital 5.1**. Цифровая технология расширила возможности

передачи звука, не ограничивая число дискретных (раздельных) “дорожек”, которые можно было записать на носителе. Здесь не понадобился метод матрицирования. В наименовании системы Dolby Digital 5.1 цифра 5 означает, что система состоит из пяти основных каналов передачи: левый передний, центральный, правый передний, левый задний и правый задний. А цифра .1 говорит о наличии шестого дополнительного канала низкочастотных эффектов (LFE), нагруженного на сабвуфер, излучающий звуковые частоты, не превышающие 80 — 100 Гц, и служащий для воспроизведения низкочастотных звуковых эффектов. Система Dolby Digital применяется не только в кинотеатрах, но и в сфере домашних развлечений.

Dolby Atmos это первая аудиосистема иммерсивного 3D-звука для кинотеатров, которая базируется не на каналах, а на аудиообъектах: статических (bed) и динамических. Dolby Atmos способна обрабатывать одновременно до 128 независимых объектов (фактически — звуковых дорожек), которые могут быть распределены на 64 выходных канала (фактически — акустических систем). Микширование осуществляется на базе системы Pro Tools, в которой для каждого трека помимо аудиоданных прописаны метаданные – уровень воспроизведения и локализация в трехмерном пространстве. Полученный саундтрек автоматически будет оптимизирован под конкретное место воспроизведения — не нужно делать разные «миксы» под разные типы кинозалов – Dolby Atmos сам в реальном времени определит в какой колонке/колонках и с какой громкостью должен звучать данный объект (звуковая дорожка). На сегодняшний день Dolby Atmos используется не только в кинотеатрах, но и дома.

1) Меерзон Б.Я. Основы звукорежиссуры и оборудование студий звукозаписи. Учебное пособие. М.: ГИТР, 2012. - 206 с.

18. Работа звукорежиссера на съёмочной площадке. Технология записи первичных фонограмм.

Разделяют два метода записи звука на площадке – черновая и чистовая.

Во время чистовой записи звуковой департамент обычно состоит из трех человек: звукорежиссера и двух звукооператоров. При подготовке к съёмочному периоду звукорежиссер тщательно изучает сценарий и участвует в обсуждении метода съёмки с режиссером и оператором постановщиком. Главная задача – определить и утвердить съёмочные локации (помещение или натура) и количество одновременно говорящих в кадре актёров. От этого будет зависеть, какой звуковой комплект и какие дополнительные его компоненты необходимы для записи звука на съёмочной площадке. Обязательный минимальный звуковой комплект должен включать в себя многоканальный рекордер с генератором timescode (для обеспечения синхронизации между видео и звуком), два узконаправленных микрофонов типа «пушка», комплект из нескольких радиосистем для подключения скрытых петличных микрофонов. Для радиосистем необходимо использовать дополнительные активные антенны, в противном случае возможны потери качества сигнала или сигнала вовсе.

Во время работы на площадке задача звукооператоров обеспечить скрытыми петличными микрофонами всех участников сцены, участвовать в репетициях, определить положение микрофонов. Звукооператор не должен попасть в кадр, пускать тени от микрофонов, а также перекрывать осветительные приборы. Главная его задача – запись качественного чистового звука на «пушку». Звукорежиссер контролирует качество и уровень записи каждого отдельного канала. А также следить за появлением брака по звуку. В противном случае, звуковой материал будет невозможно использовать в последующем монтаже. Качество записи должно соответствовать параметрам 48/24 wav. А уровень записи речи должен колебаться между отметками -12 и -6 по шкале peak.

19. Принцип двухканальной стереофонической передачи. Техники и методы использования.

Основной принцип, заложенный в основу двухканальной стереофонии, заключается в том, что если два звуковых сигнала, передаваемых по двум каналам от одного общего

источника имеют между собой взаимную фазовую корреляцию (т.е. связаны общностью по форме), то при излучении двумя, расположенными на некотором расстоянии друг от друга, громкоговорителями звуковой образ сливается и воспринимается слушателем слитно. Причём, если уровни сигналов одинаковы, а фазы точно совпадают, кажущийся звуковой образ ощущается слушателем как бы в центре между громкоговорителями (в центре “стереобазы”).

Меняя соотношения уровней левого и правого стереофонических сигналов, можно создать ощущение перемещения кажущегося источника по базе в сторону большего уровня или тот же эффект можно получить и введя в один из каналов задержку по времени, однако, достаточно малую, чтобы не нарушить корреляционные связи между фазами канальных сигналов. В этом случае возникает ощущение сдвига кажущегося источника в сторону громкоговорителя, излучающего опережающий сигнал (“эффект предварения” (эффект Хааса)).

В простейшем случае, для практической реализации стереофонической передачи достаточно иметь два обычных монофонических микрофона, расставленных по фронту перед исполнителями и воспринимающих звуковые волны, исходящие от одних и тех же инструментов, с разными фазами, зависящими от того, на каком расстоянии от источника звука расположен данный микрофон. Такая микрофонная система получила в литературе название системы АВ. Сигналы от левого и правого микрофонов, при воспроизведении их через два громкоговорителя, будут казаться слушателю исходящими из разных точек базы, за счёт разности во времени прихода к слушателю звуковых сигналов слева и справа, благодаря эффекту Хааса. Поэтому система АВ является системой так называемой “временной” или “фазовой” стереофонии.

Впечатление локализации источников звука, можно обеспечивать также с помощью разности интенсивностей, излучаемых динамиками сигналов (это так называемая интенсивностная стереофония). Для реализации системы интенсивностной стереофонии применяется микрофонная система ХУ, при которой используются стереофонические, совмещенные микрофоны, представляющие собой два микрофона направленного действия, конструктивно расположенные в одном корпусе друг над другом, с осями максимальной чувствительности, развёрнутыми между собой на угол близкий к 90°. В этом случае, чувствительность микрофонов будет зависеть от расположения источников и разница напряжений на выходах микрофонов будут тем больше, чем больше угол, под которым по отношению к акустической оси симметрии воздействовал звук.

Под словом “стереоэффект” понимают весь комплекс эстетических качеств стереофонической записи, отличающих ее от одноканальной – монофонической. Это:

- локализация отдельных компонентов ансамбля в пространстве, определение их взаимного расположения по фронту, ощущение ширины звуковой картины;
- хорошая различимость отдельных инструментов в ансамбле, уменьшение эффекта взаимной маскировки сигналов и, как следствия этого, улучшение “прозрачности” звучания и правильность передачи тембров;
- более естественная передача акустической обстановки (“амбиенции”), существовавшей в студии, создающая у слушателя “эффект присутствия”. Это происходит за счет того, что отраженные сигналы, передаваемые от двух микрофонов, установленных в студии в двух точках, не коррелированы между собой, их мгновенные фазы подчиняются случайному закону распределения, не совпадают между собой, и поэтому ощущаются не слитно, а как бы “разлитыми” в пространстве.

1) Меерзон Б.Я. Основы звукорежиссуры и оборудование студий звукозаписи. Учебное пособие. М.: ГИТР, 2012. - 206 с.

20. Использование микшерных пультов для решения творческих задач звукорежиссера.

Микшерный пульт является центральным, основным узлом рабочего места звукорежиссёра. Это устройство для коммутации, усиления, обработки, смешивания и мониторинга звуковых сигналов.

По способу передачи сигналов микшерные пульта делятся на аналоговые и цифровые. Микшерный пульт может быть представлен не реальным прибором, а его виртуальным воплощением, в виде специальной компьютерной программы.

Схемы микшерных пультов различных типов в отдельных деталях могут отличаться друг от друга - это зависит от специализации и конструктивного решения. По назначению микшерные пульта делятся на: студийные, концертные, мониторные, эфирные, портативные, диджейские. Они могут быть монофоническими, стереофоническими или многоканальными, иметь различное количество входных и выходных каналов, но в любых случаях все они имеют общие черты. В состав современных микшерных пультов входят блоки (модули) с определенными рабочими функциями. Из таких стандартных блоков формируются пульта самого разного назначения.

Сигналы звуковой частоты подаются на входной блок пульта. Переключатель источников сигнала позволяет подключать к любому из входных каналов микрофоны, уровень сигнала которых - около единиц милливольт или сигналы линейного уровня. В этом случае номинальное напряжение сигнала составляет обычно 1,55 В (+6 дБ), т.е. примерно, в 1000 раз (на 60 дБ) выше, чем от микрофона. Входные уровни сигналов, поступающих на пульт от микрофонов с разной чувствительностью, чтобы избежать перегрузок входных усилителей пульта, устанавливаются с помощью установочных регуляторов уровня (*Gain*).

Оперативная индивидуальная регулировка уровней сигналов в процессе исполнения произведения для их последующего смешивания (микширования), выполняется с помощью регуляторов уровня *Fader*'ов.

В каждом из входных каналов установлены частотные фильтры и корректоры частотных характеристик (эквалайзеры).

Для смешивания сигналов, передаваемых по входным каналам и для формирования готовой программы, в пульте имеются групповые и выходные сборные шины, представляющие собой смесители, конструктивно оформленные в виде блоков, на верхних панелях которых размещены коммутационные кнопки. С помощью этих кнопок любой из входных каналов может быть подключен к соответствующей сборной шине.

Кроме того, входные и групповые сигналы через специальные дополнительные выходные шины (Auxiliary – “*Aux*”) могут быть поданы на внешние устройства обработки сигнала, например на ревербератор.

В состав микшерных пультов могут входить схемы автоматических регуляторов уровня передачи: ограничителей и компрессоров.

Для субъективной оценки микшируемой программы в пультах существуют мониторные матрицы, которые так же при необходимости обеспечивают обратную связь с исполнителем.

Для объективного (визуального) контроля уровней передаваемых сигналов в пультах устанавливаются измерители уровня.

Выходной уровень сформированной программы на выходе пульта нормируется и по действующему в России ГОСТу и равен +6 дБ (1,55 В).

1) Меерзон Б.Я. Основы звукорежиссуры и оборудование студий звукозаписи. Учебное пособие. М.: ГИТР, 2012. - 206 с.

21. Форматы звуковых файлов. Влияние параметров аналого-цифрового преобразования на качество звучания. Специфика работы с цифровым звуком.

Форматы звуковых файлов. В процессе производства аудиовизуального произведения используется несколько типов звуковых файлов. Для записи **первичного** звука в **съёмочный** период в профессиональном программном обеспечении используются **волновые** форматы .wav и .aiff. AIFF и WAV - два формата аудиофайлов, разработанные в 1990-х годах на базе

файлового формата IFF разработанного Electronic Arts / Amiga systems. Оба типа файлов обеспечивают высокое качество оцифрованного материала.

Waveform Audio File Format (WAVE, WAV, от англ. waveform — «в форме волны») — формат файла-контейнера для хранения записи оцифрованного аудиопотока, разработанный Microsoft и IBM для ПК

Формат WAV не имеет жестких правил кодирования аудиопотоков. Он поддерживает формат импульсной кодовой модуляции несжатого PCM (Puls Code Modulation), а также поддерживает сжатую адаптивную импульсную кодовую модуляцию Microsoft ADPCM (Adaptive Differential Puls Code Modulation), ITU G.711-law, IMA ADPCM, ITU G.723 ADPCM (Yamaha), GSM 6.10, кодирование ADPCM ITU G.721 и другие алгоритмы сжатия.

Кодирование PCM предназначено для непосредственного хранения несжатых данных, сгенерированных квантованием образцов звуковой волны, поэтому он рассматривается как чистый формат кодирования без потерь, и его преимущество состоит в том, что можно получить высококачественные аудиосигналы.

Формат WAV, основанный на кодировании PCM, является самым основным форматом WAV. Он напрямую поддерживается звуковой картой и может напрямую хранить дискретизированные звуковые данные. Сохраненные данные можно воспроизводить непосредственно через звуковую карту.

Audio Interchange File Format (AIFF) — другой формат аудиофайлов, применяемый для хранения звуковых данных на компьютерах и других электронных устройствах, разработанный Apple Computer для персональных компьютеров в 1988 году. Звуковые данные в стандартном файле формата AIFF также представляют собой несжатую импульсно-кодовую модуляцию.

В **монтажно-тонировочный** период используется 2 типа файлов, предназначенных для обмена информацией между цифровыми рабочими станциями DAW и NLE - **Native** и **Open**.

Native file format - формат файла, который прикладная программа по умолчанию использует для сохранения результатов своей работы. Эти файлы предназначены для сохранения и обмена мультимедийными данными между цифровыми рабочими станциями одного производителя. К Native файлам в работе звукорежиссера относятся файлы проектов, создаваемые DAW - такие как **.ptx**, создаваемый AVID Pro Tools или **.logicx**, создаваемый Apple Logic. В Native файлах содержится аудиоинформация, привязанная к таймкоду и расположенная на соответствующих дорожках цифрового секвенсера, а также информация, относящаяся к работе приборов обработки и автоматизации.

Open Media File Format - это файлы, сохраненные в стандартном аудио / видео формате на основе стандартизированных форматов файла обмена. Эти файлы предназначены для сохранения и обмена мультимедийными данными между цифровыми рабочими станциями разных производителей и назначений, например, между NLE и DAW.

Open Media Framework Interchange (**OMFI**) - аудио проект, сохраненный в формате OMF, может хранить несколько звуковых дорожек, громкость и панорамирование информации и ссылки на аудиофайлы. OMF изначально был разработан в стенах компании Avid для обмена информацией между видеоредакторами, но по мере развития формат позволил обмениваться данными и между аудиоредакторами.

Advanced Authoring Format (AAF) – это формат файлов мультимедиа, позволяющий обмениваться цифровыми мультимедиа и метаданными между платформами, системами и приложениями. Он был создан Ассоциацией Advanced Media Workflow Association (AMWA) и в настоящее время стандартизируется с помощью SMPTE

Material eXchange Format (MXF), формат обмена данными — медиаконтейнер для профессионального хранения и обработки видео- и аудиоматериалов. Стандарт описан международной организацией SMPTE. Является кросс-платформенным и поддерживается многими поставщиками программных и аппаратных решений.

Влияние параметров аналого-цифрового преобразования на качество звучания

Процесс АЦП состоит из 3-х этапов: дискретизации, квантования и кодирования. Дискретизация подразумевает разделение непрерывного аналогового сигнала на импульсы разной амплитуды, следующие друг за другом с постоянной тактовой частотой – частотой дискретизации. Выбор частоты дискретизации осуществляется на основании теоремы Котельникова. Частота дискретизации определяет точность отображения формы звуковой волны и частотный диапазон передаваемого сигнала. Квантование отвечает за точность передачи динамического диапазона передачи. Кодирование служит для упорядочивания и защиты потока данных от возможных ошибок при передаче и хранении.

Специфика работы с цифровым звуком.

Цифровой звук имеет ряд принципиальных преимуществ по сравнению с аналоговым по точности передачи. В частности, частотная характеристика передачи звука, преобразованного в цифровую форму, практически линейна во всём рабочем диапазоне частот. Помехи проявляются только в виде шумов квантования, который лежит на уровне близком к нижнему порогу слухового ощущения. Нелинейные искажения столь малы, что ими можно пренебречь. Однако все преимущества “цифры” могут быть реализованы только при точном выполнении ряда определённых технологических правил. Самое главное из них — более точное по сравнению с аналоговой передачей поддержание уровня сигнала. Не допускаются превышения максимально допустимого уровня сигнала, даже на столь короткое время, которое на слух при аналоговой записи осталось бы незамеченным. При цифровой передаче перегрузка длительностью несколько долей миллисекунды уже вызовет “клиппирование”, проявляющееся в виде характерных искажений и тресков. Контроль уровня следует осуществлять по показаниям безынерционного цифрового измерителя уровня (прибора мгновенных значений). Особенностью работы с цифровым звуком является и то, что цифровая технология расширяет возможности обработки звука, позволяя вмешиваться в его более тонкие структуры. Например, можно вносить изменения в спектр звука с точностью до единиц Гц, что совершенно недоступно для аналоговой передачи. Значительно расширяется ассортимент программ спецэффектов. Современная аппаратура цифровой записи (в частности, звуковые программы компьютеров) даёт возможность визуально наблюдать текущие изменения мгновенных значений звука в виде изображений волнового процесса на экране монитора.

1. Алдошина И., Приттс Р. Музыкальная акустика. СПб.: Композитор. 2006. – 720 с.

2. <http://prosound.ixbt.com/recording/mihlin-mastering.shtml>

3. Меерзон Б.Я. Основы звукорежиссуры и оборудование студий звукозаписи. Учебное пособие. М.: ГИТР, 2012. - 206 с.

22. Микрофоны и их эксплуатационные характеристики.

В настоящее время по-прежнему одними из основных и актуальных направлений исследований в области электроакустики являются разработки новых и усовершенствование старых электроакустических преобразователей (микрофонов и громкоговорителей).

Микрофон – приёмник звука и преобразователь звуковых (акустических) колебаний в электрические.

По способу преобразования акустической энергии в электрическую, микрофоны подразделяются на несколько основных типов, из которых в настоящее время используются только — **индукционные**, работающие на принципе электромагнитной индукции (**динамические и ленточные**) и **электростатические (конденсаторные и их модификация — электретные)**, действие которых основывается на заряде и разряде конденсатора, при изменениях его ёмкости, при колебательных движениях мембраны микрофона, происходящих под воздействием звуковых колебаний воздушной среды.

Вне зависимости от принципа работы, микрофоны различаются между собой по техническим параметрам, основными из них являются:

1. Чувствительность — восприимчивость к воздействию на микрофон звуковой волны. Оценивается по электрическому напряжению на выходе микрофона при воздействии на его

чувствительный элемент (мембрану) звукового давления величиной в 1 Паскаль (измеряется в милливольт/Паскаль (1 мВ/Па).

2. Амплитудно-частотная характеристика — допуск на неравномерность величины чувствительности микрофона (в децибелах) в пределах рабочего диапазона звуковых частот. Представляет собой график зависимости чувствительности микрофона от частоты приходящего звукового колебания.

3. Диаграмма направленности — графическое изображение зависимости чувствительности микрофона от угла падения на его чувствительный элемент звуковой волны.

Микрофоны могут быть ненаправленного действия (диаграмма направленности круговой формы), двусторонне-направленные (диаграмма направленности имеет вид восьмёрки) и односторонне-направленные (кардиоидные).

1) Меерзон Б.Я. Основы звукорежиссуры и оборудование студий звукозаписи. Учебное пособие. М.: ГИТР, 2012. - 206 с.

23. Технология перезаписи фильма в структуре жизненного цикла всего проекта.

Звуковая композиция кинофильма завершается в процессе перезаписи, которая является заключительным аккордом всего многообразного и многомесячного труда. В съемочный период могут быть подготовлены какие угодно фонограммы шумов, музыки и реплик. Но только в процессе перезаписи, когда они непосредственно составлены между собой и со зрительным рядом, возможно окончательно решить, какие из звуков нужны, в каком соотношении и какой оттенок нудно каждому из них придать. Благодаря перезаписи в одном эпизоде удастся сконцентрировать такие звуки и в таких соотношениях каких в природе одновременно не бывает. В перезаписи складывают пропорции не только между звуковыми компонентами, но также между изображением и звуком. Это не простое их сложение, а действие, в результате которого окончательно формируется фильм.

Звукорежиссер, приступая к перезаписи имеет паспорт, в котором по эпизодам указано содержание и распределение различных фонограмм по дорожкам. Паспорт пишет сам звукорежиссер.

Во время перезаписи звукорежиссер выравнивает фонограмму речи пользуясь микшерами и фильтрами. Частотной коррекцией пользуются не только для корректировки речи, их применяют для изменения тембра шумов, а в некоторых случаях и музыки. Включение в речевой канал фильтр резко обрезающих низкие частоты в ряде случаев облегчает сглаживание разноречивой речевой фонограммы в области низких частот.

1. Соколов А.Г. Монтаж: телевидение, кино, видео. М.: Издатель А.Г. Дворников, 2007. – 620 с.

2. Динов В.Г.: Звуковая картина: записки о звукорежиссуре. СПб.: Геликон плюс, 2002.

24. Организация процесса записи музыкальных инструментов на основе их классификации по акустическим свойствам. Труды по музыкальной акустике (Л.А. Кузнецов, И.А. Алдошина, Р. Приттс и пр.).

В разные исторические периоды предлагались разные системы классификации музыкальных инструментов. Наиболее распространенной является классификация Хорнбостеля-Загса, разработанная в начале XX века. Согласно ей, инструменты объединяются в несколько групп **по типам вибраторов**:

- *хордофоны (струнные)* – в качестве вибраторов используются струны различных размеров, диаметров, степени напряжения (фортепиано, арфа, гитара, скрипка и т.д.)

- *аэрофоны (духовые)* – используют колебание воздуха в трубках разной формы (флейта, кларнет, труба, валторна, саксофон, орган и т.д.)

- *мембранофоны (ударные с мембраной)*, в которых звук извлекается при возбуждении натянутой мембраны (барабаны, литавры и т.д.)

- *идиофоны (ударные самозвучающие)* – звук создается за счет собственной упругости тела инструмента (деревянный брусok в ксилофоне, трубка в оркестровых колоколах, пластина в тарелках и т.д.)

В настоящее время к данной классификации добавлены еще механические и электрические музыкальные инструменты.

Исполнительская классификация выделяет обычно духовые, струнные, ударные, язычковые (баян, аккордеон, гармоника губная), электромузыкальные.

Струнные музыкальные инструменты. В этих инструментах вибратором служит струна, колебания которой передаются деке, являющейся составной частью корпуса инструмента. Струны бывают стальные, жильные, капроновые. Дека - часть корпуса струнных музыкальных инструментов, которая служит усилителем и излучателем колебания струн. В некоторых струнных музыкальных инструментах в качестве деки используется кожаная перепонка. Корпус инструмента и другие детали и узлы изготовляют преимущественно из древесины твердых лиственных пород: бука, клена, граба, березы, груши и т.д. Многие струнные инструменты в основном с малым количеством струн выпускают ненастроенными, многострунные инструменты (рояли, пианино, арфы и др.) - настроенными. В зависимости от способа извлечения звука все струнные музыкальные инструменты подразделяют на *щипковые, смычковые и клавишные (ударные)*.

Струнные клавишные (ударные) музыкальные инструменты — инструменты, извлечение звука в которых осуществляется при помощи системы рычагов и управляется при помощи клавиш, расположенных в определенном порядке и составляющих клавиатуру инструмента (рояль, пианино). Поскольку это многорегистровые инструменты, качественная их звукозапись предполагает: а) динамическую и пространственную сбалансированность регистров; б) отсутствие детонации отдельных нот и регистров; в) минимизацию механических и исполнительских шумов; г) отсутствие заметных на слух резонансов.

Смычковые инструменты. К смычковым инструментам относятся скрипки, альты, виолончели и контрабасы. Эти инструменты отличаются: а) направленностью звучания (микрофон устанавливается перпендикулярно деке); б) избыточностью звучания (микрофон устанавливается не близко); в) немалым количеством дополнительных (в том числе исполнительских) шумов.

Духовые музыкальные инструменты. Звучание духовых инструментов связано с движением струи воздуха внутри труб, имеющих каналы различной формы. Вибратором в них служит металлическая пластинка или же воздушный столб, заключенный внутри корпуса инструмента.

Деревянные духовые инструменты отличаются своеобразным приятным тембром и мягким звучанием. Излучение звука у них не направленное (одновременно из раструба, клапанов и мундштука). При записи необходимо добиться: а) минимизации стука клапанов и воздушных шумов; б) красивого пространственного звучания.

Медные духовые инструменты представляют собой длинные цилиндрические трубы (от 1,3 до 5,5 м), постепенно расширяющиеся и оканчивающиеся раструбом. Излучение звука направленное: звук у медных духовых излучается узким факелом из раструба. Только на самых низких нотах направленность основных тонов близка к круговой. Все медные духовые инструменты трудны в записи. Во-первых, музыканты не могут играть долго, потому что у них устают губы, и тогда страдает интонация, и начинаются "киксы" (особенно характерно это для валторн). Во-вторых, строй медных духовых инструментов в очень большой степени зависит от температуры окружающего воздуха и самого инструмента. Разогретый инструмент звучит существенно выше холодного. Этот эффект свойственен, кстати, и деревянным духовым инструментам, но в меньшей степени. В-третьих, медные духовые инструменты имеют очень большой оптимум реверберации. Чтобы получить красивую запись, их надо располагать в помещении большого объема и довольно далеко от слушателя. В том случае, если им аккомпанирует рояль, возникает некоторое противоречие в желаемых планах инструментов.

Язычковые музыкальные инструменты. В группу язычковых музыкальных инструментов включают гармони, баяны и аккордеоны. Одной из проблем записи баяна и аккордеона является большое количество шумов: стук клавиш, переключателей регистров, шум воздуха при смене меха, скрип ремня. Все эти шумы оказываются ближе по плану, чем полезный звук, что становится особенно заметным при применении искусственной реверберации. При записи сольного инструмента можно воспользоваться тремя микрофонами: два мономикрофона будут направлены на левую и правую клавиатуры, причем несколько из-за спины музыканта - это ослабит стук клавиш. Для получения единого звучания впереди перед инструментом ставится стереофонический микрофон (хотя возможен и мономикрофон).

Все *ударные инструменты* по музыкальным возможностям подразделяют на две группы: шумовые(ритмические) и ударно-музыкальные (с определенной высотой звука).

1. Алдошина И., Приттс Р. Музыкальная акустика. СПб.: Композитор. 2006. – 720 с.

2. http://studbooks.net/1519676/marketing/opredelenie_akusticheskikh_svoystv#90

3. Динов В. Звуковая картина. Записки о звукорежиссуре: монография. СПб.: Геликон Плюс, 2007.

4. Звукорежиссура и запись фонограмм: профессиональное руководство /ред. А.В. Севашко. М.: Додэка-XXI, 2007.

5. Основы Звукорежиссуры творческий практикум. Дворко Н.И., Динов В.Г., Шугаль С.Г. СПб.: Изд-во С.- Петерб. ун-та Год: 2005.

25. Теория «звуковых ландшафтов» Р. М. Шафера. Компоненты «звукового ландшафта» как элементы замысла произведения аудиовизуального искусства и их характеристики.

Исследователи и теоретики кино, рассматривая категорию "экранного пространства", используют слово "пространство" в качестве метафоры. Ведь плоский двухмерный экран и моно/стереофонический звук передают лишь иллюзию, условную репрезентацию, образ реального или вымышленного пространства, но никак не создают само физическое трёхмерное пространство. С повсеместным внедрением в киноиндустрии цифровых систем объёмного звука (Dolby Digital, DTS, SDDS) и "домашних 3D-кинотеатров" в формате 5.1, актуальным становится вопрос о взаимодействии и взаимопроникновении кинематографического и реального звуковых пространств.

Звуковые дорожки блокбастеров микшируются таким образом, чтобы передавать полноценное представление о различных акустических средах в мельчайших деталях звучания, технически продлевая двухмерное экранное пространство в реальное трёхмерное звуковое пространство кинозала. При этом акустика современных кинозалов, адаптированных под технологию объёмного звука, нейтральна и заглушена, чтобы во время киносеанса создавать у зрителя полное ощущение погружения (иммерсии) в звучащее кинопространство.

Родоначальником дисциплины «акустическая экология», социологом Р.М. Шафером было предпринято масштабное исследование природы реальных "звуковых ландшафтов" (звуков окружающей среды), их структуры и социально-коммуникативных функций. Шафер предположил, что человек слышит акустическую окружающую среду как музыкальную композицию. Своеобразная теория "звуковых ландшафтов" изложена в его книгах. В последствии эта теория оказала влияние на американскую и западноевропейскую кинотеорию и кинопрактику.

Согласно исследованию Р.М. Шафера, любой звуковой ландшафт (звуковая "атмосфера" или звуковое пространство улицы, дома, пещеры, поля и пр.) включает в себя несколько типов звуковых компонентов.

Во-первых, это "*основной тон*" (*keynote*) звукового пространства. По мнению Шафера, этот основной тон по своей функции и важности схож с тональным центром в любой музыкальной композиции. И благодаря ему, слушатель получает возможность воспринимать целостную звуковую картину. Иногда присутствие основного тона может восприниматься подсознательно (особенно, если он включает ультранизкие частоты). В любом случае тон

всегда служит основой, как для восприятия, так и для искусственного "построения" какого-либо звукового пространства. Без основного тона пространство звучит безжизненно и искусственно.

Перенося терминологию Шафера на анализ кинематографических практик, можно отметить, что в звуковых дорожках кинофильмов основной тон звукового пространства может быть реализован в качестве, например, еле заметного на слух низкочастотного гудения или реверберационного фона. В фантастических, вымышленных звуковых пространствах фильма это может быть низкая басовая, тянущаяся нота.

Вторая обязательная компонента реального звукового пространства, выделенная Шафером, — "*звуковые сигналы*" (*sound signals*). Это любые единичные звуковые элементы, которые слушатель способен различить и которые привлекают его внимание, такие, например, как звук полицейской сирены в городе, крик птицы, удар колокола сельской церкви или бой городских часов. Звуковые сигналы насыщают информацией звуковое пространство. Без них окружающее пространство было бы однообразным.

Наконец, третий неотъемлемый элемент любого звукового пространства — звуки, которые позволяют человеку распознать уникальность какого-либо явления или действия. Они названы канадским профессором "*звуковыми метками*" (*sound marks*). Эти звуки ассоциируются с определённым местом или с определённой деятельностью и сразу же распознаются, вызывая у слушателя прямые ассоциации. Шафер приводит в качестве примеров таких звуковых меток звуки ветряной равнины, звук фабрик, батальные звуки, городские фоны. Человек быстро распознаёт звуковые метки, благодаря наличию в их звучании хорошо узнаваемых на слух тембральных характеристик (например, типичная реверберация — звуковая метка собора, пещеры, комнаты и пр., искажения тембра — подводных звуков, звуков, огибающих препятствия и др.).

Таким образом, по мнению Р.М. Шафера, для того, чтобы быть акустически комфортным для человека, любой звуковой ландшафт должен включать в себя как постоянные (основной тон, звуковые метки), так и периодические звуковые компоненты (единичные звуки-сигналы). Все они являются основой "партитуры" звукового ландшафта, составные части которого всегда связаны между собой единым акустическим пространством (реверберация, эхо, отражения).

Эта теория "звуковых ландшафтов" может быть применена для анализа общей структуры звуковых пространств кинофильмов. В большинстве современных кинофильмов с талантливо выполненным звуковым дизайном звуковые пространства структурируются в целом в соответствии с этой теорией, включают звуки основного тона, звуковые сигналы и звуковые метки.

1. Деникин А. А. Звуковой дизайн в кинематографе и мультимедиа. М.: Изд-во ГИТР, 2012. 394 с.

2. Деникин А.А. Экология кинозвука: от звукозрительных образов к звукозрительным пространствам. Н/ж «Медиамузыка». Вып 5. http://mediamusic-journal.com/Issues/4_2.html

3. Деникин А.А. К вопросу о специфике звукового дизайна кино// Приложение к ЭНЖ "Медиамузыка", Эл № ФС77-56958. 23.04.2014. <http://blog.mediasonic-journal.com/?p=99>

4. Schafer R. Murray. The Soundscape: Our Sonic Environment and the Tuning of the World. Rochester (VT): Destiny Books, 1994. 320 pp.

5. Schafer R. Murray. Five Village Soundscapes (Music of the Environment Series). Vancouver: A.R.C. Publications, 1977. 84

6. Altman R. Cinema as Event // Altman R. Sound Theory. Sound Practice. L.: Routledge, 1992. P. 1-14.

7. Kerins M. Beyond Dolby (Stereo): Cinema in the Digital Sound Age. Bloomington: Indiana University Press, 2011. 392 pp.

8. Whittington W. Sound Design and Science Fiction. Austin: University of Texas Press, 2007. 288 pp.

26. Основные направления в развитии музыкальной культуры XX века. Разноплановые интеллектуальные и практические задачи при записи джаза, поп- и рок-музыки.

До 20 века в европейском искусстве можно было выделить достаточно длительные периоды господства одного художественного направления. (Например, почти весь 19 век в музыке прошел под знаком романтизма). Начиная с рубежа 19-20 вв. новые течения появляются все чаще, не сменяя друг друга, а продолжая сосуществовать в одновременности. В результате в 20 в. музыка оказалась представленной обилием культур и субкультур. В 60-е гг. это даже сделает возможным появление полистилистики (придумана Шнитке), когда несколько разных стилей соединяются в одном произведении с определенной художественной целью.

Причин такой необычной картины несколько:

- 1) 20 в. – *век революций*, век кардинальных обновлений всех сфер жизни - социальной, научно-технической, культурной. Искусство отразило это ускорение исторического времени
- 2) 20 в. – *век глобализации*. Европейская культура уже с начала столетия начала обогащаться влияниями внеевропейских культур - азиатской, афро-американской, африканской.
- 3) 20 в. – *век научно-технического прогресса*. Благодаря развитию звукозаписи человечество получило возможность слушать музыку любой эпохи, любого региона мира, любого стиля.

Возникновение новых течений началось уже на рубеже 19-20 века. Наиболее масштабными направлениями музыки XX века, сложившимися под влиянием внеевропейских музыкальных культур, стали джаз и рок.

Специфика звукозаписи эстрадных жанров состоит в том, что создаваемый в них звуковой образ относится к неклассическому, «драматургическому» типу. Основным критерием качества здесь является требование новизны звучания, то есть поиск принципиально новых сочетаний тембров, пространств, необычного баланса, панорамирования и пр. Звукорежиссер или саунд-продюсер отвечает за уяснение концепции звучания совместно с музыкантами и формулирование концепции звука в профессиональной акустической и звукотехнической терминологии.

Общая характеристика эстрадных звукозаписей:

- много ВЧ, особенно по сравнению с классической музыкой, а значит - нарочитая разборчивость, завышенная прозрачность;
- много околмузыкальных шумов, которые из "собственных помех при игре" превратились в дополнительное средство выразительности;
- общая для всех медиа-жанров тенденция к сужению динамического диапазона;
- «плоская» пространственная перспектива и баланс. Идеальный звук в некоторых жанрах поп-музыки - вообще «сухой», но в большинстве используется самая разнообразная искусственная реверберация, ограниченная только воображением звукорежиссёра. Баланс отвечает принципу "всё одинаково громко". Реальной глубинной перспективы не существует, реверберация используется как спецэффект. Все голоса и инструменты как бы на переднем плане.

Джазовая музыка относится к акустическому типу, но, тем не менее, обладает всеми признаками неклассического звучания. В джазовом ансамбле фактически все участники — солисты. Баланс громкости инструментов выставляется так, чтобы не было разной акустической обстановки, очень большой разницы в положении в панораме, по глубине, поскольку музыканты на сцене обычно находятся рядом. Возможно использование эффекта многопространственности. Ключевым для джазового звучания является удачно записанная и смикшированная ударная установка. Джазовые барабаны по звучанию отличаются, например, от роковых. Большой барабан не должен молотить так, чтобы закрывать собой всех остальных, как бывает иногда в рок-музыке. Большой барабан должен звучать мягко, но упруго, в

гармонии со всеми другими инструментами ударной установки, установка должна звучать как единое целое. Контрабас, как правило, в середине стереопанорамы с минимизацией резонансов и плотной компрессией звука, чтобы создавать пульсацию с ударными. Нежелательна очень широкая панорама по стерео. Джазовая музыка не использует реверберации с длинным временем реверберационного отзвука, чтобы не скрывать атаку фраз и нот.

Рок-музыка – понятие, объединяющее целый ряд популярных музыкальных направлений. Само по себе слово «рок» в переводе с английского языка указывает на характерную особенность данного стиля. Оно обозначает «качать» или «укачивать», что указывает на динамичные, ритмичные ощущения или басы. Чтобы полноценно воссоздать ритмику рока в инструментальном составе обязательно присутствуют ударные, бас-гитара, электрогитара и клавишные. Ударный инструмент и бас-гитара четко создают ритм. Электрогитара и клавиши добавляют драйва и музыкальности.

Рок-музыка должна звучать очень громко, агрессивно и динамично. Звукорежиссёр всегда должен пытаться добиться уникального звучания записи, а также максимально передать чувства и эмоции, заложенные в композицию от исполнителя. И, самое важное – барабанная установка, потому что она задает пульс и ритм песни и является основной любого рок-микса. Основные этапы микширования рок-композиции: 1. Организация треков 2. Настройка роутинга 3. Грубый баланс 4. Эквализация / компрессия / обработка посылов 5. Автоматизация 6. Специальные эффекты 7. Финальные штрихи, премастеринг.

Поп-музыка – это коммерческая музыка. И хотя существует немало жанров поп-музыки, основным критериями ее качества является громкость, плотность микса, яркость вокала, мелодичность и гармоничность сочетания музыкальных инструментов, наличие драйва и танцевальности. В современной поп-музыке широко используется компрессия вокала, которая не только управляет его уровнем, но и увеличивает среднюю энергию, чтобы помочь голосу соответствовать плотному миксу. Общая тенденция в поп-музыке такова, чтобы создавать вокальный звук, не содержащий явно выраженной реверберации, но при этом имеющий ощущение пространства. Используется эквализация, последовательная и параллельная компрессии, тюнинг вокала, партии бэк-вокала, звуковые эффекты, де-эссер и пр.

1. Кадцын Л. Массовое музыкальное искусство XX столетия (эстрада, джаз, барды и рок в их взаимосвязи). Екатеринбург, **2007**.
2. Соколов А. Музыкальная композиция XX века. Диалектика творчества. – М., 2007
3. Нисбетт А.: Звуковая студия. Техника и методы использования. М.: 1979.
4. Нисбетт А.: Применение микрофонов. М.: 1981.
5. Динов В. Звуковая картина. Записки о звукорежиссуре: монография. СПб.: Геликон Плюс, 2007.
6. Звукорежиссура и запись фонограмм: профессиональное руководство /ред. А.В. Севашко. М.: Додэка-XXI, 2007.
7. Уайт Пол. Творческая звукозапись / П. Уайт. М.: Книга по Требованию, 2021.

27. Приборы визуального контроля звукового сигнала. Измерители уровня и использование понятия Headroom на практике.

Для объективного контроля уровня звукового сигнала используется специальный прибор - измеритель уровня. Это прибор с логарифмической шкалой, отградуированный в децибелах - общепринятых единицах оценки звука.

Для регистрации мгновенных изменений уровня звукового сигнала с точностью до его отдельных пиковых значений необходим безынерционный “пиковый” прибор, но такие приборы применяются только в цифровой технике, для которой даже самые малые и кратковременные превышения шкалы квантования приводят к непоправимому браку звучания.

Слух человека обладает некоторой инерцией - способностью накапливать и усреднять воздействующую на барабанную перепонку информацию. Поэтому традиционные, используемые в аналоговых цепях звукопередачи измерители уровня, должны быть инерционными приборами, т.е. показывать не мгновенные, а усреднённые за некоторый промежуток времени значения измеряемых сигналов. Это достигается применением специальной электронной схемы, в которой происходит усреднение (интеграция) сигнала. Из-за различных подходов к измерениям уровня, для его оценки существуют измерители с разным временем усреднения (интеграции) сигнала. В России и в большинстве стран Европы стандартизован измеритель уровня “квазипиковых” значений (QPPM), усредняющий сигнал за каждые 5 мс и дающий возможность регистрировать даже короткие пики уровня. Но его недостатком является то, что величина коротких пиков, из-за инерционности слуха, не определяет ощущение громкости передачи. В Америке и Японии для оценки уровня передачи пользуются VU-метрами — приборами “средних” значений, усредняющими уровень за каждые 300 мс и лучше отражающими изменения громкости звучания. Однако по этим приборам нельзя увидеть очень короткие выбросы уровня, которые могут перегрузить канал передачи. В цифровых же цепях передачи, как уже было сказано, требуется безынерционный прибор пиковых (мгновенных) значений.

Применяя разные виды измерителей уровня, при наличии смешанных каналов передачи, включающих в себя как аналоговые, так и цифровые участки, для унификации оценок уровня приходится пользоваться поправками на инерционность приборов (“headroom”). Причём, эти поправки тем больше, чем больше инерционность прибора. Пиковые значения сигнала по цифровому безынерционному прибору (0 dBFS) могут оказаться на 9 дБ выше, чем по шкале прибора квазипиковых значений и на 18 дБ выше, чем по прибору средних значений. В соответствии с этим рекомендуется на синусоидальном опорном установочном сигнале правильно откалибровать по уровню канал передачи, предусмотрев необходимые поправки, для каждого из установленных типов измерительных приборов. В мировой практике при настройке диаграммы уровней передачи принято пользоваться синусоидальным сигналом частоты 1000 Гц с т.н. **установочным уровнем**, при котором показания VU-метра должны быть **0 дБ**. Чтобы предусмотреть недопоказ коротких импульсов реальной программы VU-метром, показания прибора квазипиковых значений на этом же сигнале должны быть ниже нулевой отметки шкалы на 9 дБ (**-9 дБ**), а по шкале цифрового прибора ещё на 9 дБ ниже и соответствовать показаниям **-18 дБ**. В России на радио и телевидении стандартизован прибор *квазипиковых значений*. Калибровка канала передачи производится по **0 дБ** шкалы этого прибора на калибровочном *синусоидальном сигнале “номинального”* уровня, соответствующего **максимально допустимому** уровню реальной программы. При калибровке канала показания цифрового безынерционного прибора должны быть **-9 дБ**, т.к. из-за недопоказа квазипиковым измерителем коротких пиков уровня на реальной программе, должен быть предусмотрен запас по перегрузке цифрового тракта (headroom).

1) Меерзон Б.Я. Основы звукорежиссуры и оборудование студий звукозаписи. Учебное пособие. М.: ГИТР, 2012. - 206 с.

2) Меерзон Б.Я. Измерения уровня аудио сигнала и нормирование громкости телевизионных передач. Учебное пособие. М.: ГИТР, 2014. - 29 с.

28. Субъективная оценка качества звучания фонограмм произведений аудиовизуальных и смежных искусств в зависимости от их стилистики, звукового решения, исполнительских особенностей.

В связи с тем, что оценка звучания всегда в известной мере субъективна, для унификации терминологии и выработки общего подхода к определению качества фонограмм разработан и апробирован на практике перечень параметров качества, поддающихся отдельной оценке по каждому из них и в совокупности определяющих качество звучания в целом.

Оценку по каждому из параметров и по общему впечатлению о записи производят по пятибалльной системе: 5 (отлично), 4 (хорошо, с имеющимися небольшими дефектами), 3 (удовлетворительно), 2 (из-за серьезных дефектов может быть принято лишь условно, как документ), 1 (запись непригодна).

Параметры качества

Пространственное впечатление оценивается по передаче акустической обстановки в студии (зале), по соответствию размеров студии количеству исполнителей и характеру музыкального произведения, по акустическому балансу, т.е. соотношению прямых и отраженных звуков, по ощущению многоплановости звуковой картины — глубинной перспективы, т.е. создания иллюзии различных расстояний от слушателя до тех или иных групп инструментов оркестра.

Прозрачность звучания. Хорошая различимость звучания отдельных инструментов в оркестре, ясность музыкальной фактуры, разборчивость текста при пении и т.п.

Музыкальный баланс. Соотношение между громкостью звучания различных оркестровых групп, определяемое в основном уровнем прямых звуковых сигналов, приходящих непосредственно от исполнителя к микрофону.

Тембр. Оценивается по звучанию ансамбля в целом и его отдельных голосов и инструментов. Зависит от характера студийной акустики, от частотной характеристики тракта звукопередачи и процесса записи, от характера и дозы реверберации. Тембр может потерять естественность, из-за повышенных нелинейных искажений в тракте передачи, детонации, от искажений точности передачи “нестационарных процессов”, т.е. фронтов нарастания музыкальных импульсных сигналов (звуковых атак), характерных для определенных инструментов и способов звукоизвлечения.

Помехи. Заметность мешающих восприятию музыки различных посторонних звуков, затрудняющих прослушивание. Природа помех, замеченных при прослушивании: акустические помехи типа шумов, проникающих в студию из-за несовершенства звукоизоляции или создаваемых самими исполнителями, (шелест переворачиваемых нотных страниц, скрип мебели, паркета или подставок для хора, шум зрительного зала), или электрические помехи, в виде электромагнитных наводок, фона, шумов усилителей и магнитной ленты, копирэффекта и т. п.

Исполнение. Качество исполнения: темп, нюансировка, чистота интонирования. При необходимости, могут быть отмечены выявленные при прослушивании явные ошибки в трактовке исполнителем данного произведения, и другие дефекты исполнения.

Инструментовка (аранжировка). Качество аранжировки оценивается только в тех случаях, когда инструментовка (аранжировка) данного произведения для записи не удобна.

Звукорежиссерская техника. Правильность подбора и расстановки микрофонов, целесообразность использования спецэффектов, качество микширования и другие особенности создания звукорежиссером звукового образа, не отраженные в предыдущих пунктах оценки.

Стереофонический эффект:

- Стереофоническая разрешающая способность, т.е. возможность определить локализацию отдельных элементов звукового изображения в определенных точках пространства в пределах угла слышимости;

- стереофонический баланс — сбалансированность громкости левой и правой сторон ансамбля и локализация в центре базы середины звуковой картины;

- естественность передачи акустической атмосферы и эффект возникновения у слушателя ощущения присутствия в помещении, где происходит передаваемое звуковое событие;

- совместимость.

1) Меерзон Б.Я. Основы звукорежиссуры и оборудование студий звукозаписи. Учебное пособие. М.: ГИТР, 2012. - 206 с.

29. Работы С. Эйзенштейна «Вертикальный монтаж» и «Монтаж тон-фильма». Перезапись как реализация принципа вертикального монтажа.

Работы С.Эйзенштейна «Вертикальный монтаж» и «Монтаж тон-фильма» являются частью задуманного автором большого труда, осуществленного лишь частично. Статья «Вертикальный монтаж» была опубликована в журнале "Искусство кино", 1940, № 9. Она состоит из трех частей.

Первая часть посвящена общему теоретическому обоснованию идеи вертикального (звукозрительного) монтажа. Эйзенштейн развивает принцип звукозрительного контрапункта. Основное внимание при этом уделяется поискам соизмеримости изображения и музыки, слияния их в единое гармоническое целое. К решению этой задачи Эйзенштейн подходит с разных сторон, анализируя возможности образного соотнесения музыки с цветом, световой тональностью, линейным контуром или, по определению самого Эйзенштейна, "обертонными" монтажного кадра. Впервые "обертонный монтаж" изображения был применен им в фильме "Старое и новое", теоретически обоснован в статье "Четвертое измерение в кино".

Вторая часть данного исследования, известная также под названием "Желтая рапсодия", представляет собой исторический обзор и критический анализ многочисленных попыток навязать каждому цвету определенный смысл. Отстаивая и обосновывая принцип *образного* смысла цвета, устанавливаемого самим художником, Эйзенштейн отвечает на вопрос, поставленный им в декларации 1940 г. "Не цветное, а цветовое".

В третьей части "Вертикального монтажа" на примере звукозрительного построения эпизода из фильма "Александр Невский" Эйзенштейн демонстрирует технику гармонизации изображения и музыки в случае, когда за основу берется принцип соотнесения их линейных контуров. Подробный анализ образного смысла, раскрываемого линейным построением кадра и пластическим развитием изображения, дан им ранее в статье "Э! О чистоте киноязыка" и в I разделе исследования "Монтаж".

1. Эйзенштейн С.М. Полное собрание сочинений в 6-ти томах. – М.: Искусство, 1972.
2. Эйзенштейн С.М. Монтаж. М: Музей кино. – 2000. – 592 с.

30. Основные технические характеристики канала звукопередачи и их влияние на качество звучания.

Каналом звукопередачи называют совокупность технических средств, с помощью которых осуществляется передача на расстояние, а затем и воспроизведение звуковых сигналов.

Передаваемый по каналу электрический сигнал, в зависимости от способа передачи, может быть либо подобным по форме звуковой волне, т.е., представлять собой точный электрический аналог звука (аналоговая передача), либо передаваться и обрабатываться звукоорежиссёром и доставляется к потребителю (слушателю) в виде электрического сигнала, преобразованного в специальный цифровой код (цифровая передача).

Для любой конфигурации канала и для любой аппаратуры, входящей в его состав (как аналоговой, так и цифровой) перечень основных технических параметров (но не сами технические показатели, влияющие на качество передачи звука), остаётся одним и тем же.

Уровнем сигнала называют выраженное в децибелах отношение электрического напряжения сигнала в данной точке цепи передачи к напряжению сигнала, принятому условно за меру сравнения (за опорный уровень), т.е. за "0 дБ". **Относительный уровень** - это уровень по отношению к произвольно выбранному опорному напряжению, которое принято условно за 0 дБ для данной аппаратуры из чисто технических соображений и которое может быть, в принципе, любым. **Абсолютным уровнем** называют уровень сигнала, выраженный в децибелах по отношению к напряжению 0,775 В, принятому международными организациями за абсолютный 0 дБн.

Амплитудно-частотная характеристика (АЧХ) – график зависимости коэффициента передачи данного участка канала от частоты сигнала, подаваемого на его вход. Сохранение

первичных соотношений между частотными компонентами звука при звукопередаче должны быть сохранены. Отклонения коэффициента передачи на той или иной частоте от коэффициента передачи на частоте 1000 Гц (условно принятым за 0 дБ) называются частотными искажениями и выражаются в децибелах ($\pm N$ дБ). Неравномерность АЧХ более чем на 2-3 дБ может в некоторых случаях вызвать заметные на слух искажения тембров звучания.

Отношение Сигнал/Помеха. Помехи могут различаться по виду и представлять собой либо **фон** — однотонное низкочастотное гудение, либо **шум** — в виде характерного шипа, не имеющего выраженной высоты тона или **импульсные помехи** в виде щелчков, потрескиваний и т.п. Численно оценка качества передачи по помехам производится выраженным в децибелах отношением уровня полезного сигнала к уровню помехи (напр. $U_{\text{сигн.}}/U_{\text{шума}} = 60$ дБ).

Нелинейные искажения. Этот вид искажений возникает при нелинейности процесса передачи, влекущей за собой нарушения пропорциональности между мгновенными значениями сигнала на выходе и входе устройства. Влечёт за собой искажения формы колебаний и сопутствующее им появление в выходном сигнале новых частотных компонентов (“паразитных” колебаний), отсутствовавших на входе. Воспринимается как искажение тембра, дребезжание и скрежет. Численно оценивается косвенно **коэффициентом нелинейности**, по количеству всех паразитных продуктов нелинейности, выраженному в процентах по отношению к общему сигналу. Нелинейные искажения мало заметны, если коэффициент нелинейности не превышает 1,5-3%.

Динамический диапазон - выраженное в децибелах отношение максимально допустимого уровня сигнала к минимально допустимому. Максимально допустимый уровень ограничен заметными на слух нелинейными искажениями, а минимально допустимый — шумами тракта.

1) Меерзон Б.Я. Основы звукорежиссуры и оборудование студий звукозаписи. Учебное пособие. М.: ГИТР, 2012. - 206 с.

БЛОК ОБЩИХ ВОПРОСОВ

1. Образы-маски в зрелищных искусствах (римская ателлана, итальянская комедия дель арте, фильмы Ч. Чаплина, Б. Китона, Г. Ллойда, братьев Маркс).

Маска — древнейший артефакт культуры, неперенный атрибут священных ритуалов и праздничных обрядов. С появлением театра в конце VI века до н.э. маска вошла в сценический оборот. Все актеры Древней Греции и Рима играли исключительно в масках.

Понятие театральной маски имеет два значения. С одной стороны, это предмет, надетый на лицо актера, и, с другой, постоянный образ, персонаж-маска. Последний может сочетаться с маской как таковой, но может обходиться и без нее.

В основе образа-маски — физиогномическое тождество внешнего и внутреннего, устойчивое соответствие характера персонажа и его поступков. Такой образ не способен передать сиюминутные душевные состояния, мимолетные переживания. Зато служит средством художественной типизации и часто становится приемом заостренной характеристики.

Персонажи-маски, переходящие из пьесы в пьесу, применялись в римской комедии-ателлане: трус и хвостун Буккон с обвислыми губами и раздутыми щеками, простофиля и обжора плешивый Макк, старый скряга Папп, горбатый ученый-шарлатан Доссейн.

Образы-маски ателланы явились театральными прототипами героев итальянской комедии дель арте: от Буккона произошел Бригелла, от Макка — Пульчинелла и Арлекин, от Паппа — Панталоне, от Доссейна — маска Доктора.

Маска как таковая уходит из сценического оборота в средние века. Начиная с эпохи Возрождения она сохраняется лишь в комедии дель арте и немногих жанрах фольклорного театра. Но персонажи-маски по-прежнему играют важную роль. Они встречаются в пьесах Шекспира и Мольера, Пушкина и Гоголя, Островского и Чехова, Маяковского и Брехта.

В XX веке образы-маски преобладали в театральных постановках Мейерхольда и Вахтангова. Новую площадку они нашли на эстраде и в цирке, где образы-маски использовали Александр Вертинский, Михаил Румянцев (Карандаш), Аркадий Райкин, Олег Попов, Юрий Никулин, Леонид Енгигбаров, Вячеслав Полунин и др.

С эстрадных подмостков образы-маски пришли в кинематограф и обрели своих носителей в творчестве таких актеров, как Бастер Китон, Гарольд Ллойд, братья Маркс, Луи де Фюнес. Любимцами русской публики были маски ранних кинокомедий Леонида Гайдая: Трус, Балбес и Бывалый (Георгий Вицин, Юрий Никулин и Евгений Моргунов). Вершиной искусства маски в кинематографе стало творчество Чарли Чаплина.

2. Рождение телевидения. От первых опытов к регулярному вещанию. Тематика программ. 1905-1957.

Идеи создания электрической системы для передачи подвижного изображения на расстояние высказывались еще в 70-е годы XIX столетия. Основывались эти идеи на чисто теоретических посылах (возможности физических экспериментов были в ту пору ничтожны). Но только в середине 20-х годов XX века промышленно-техническая база развилась настолько, что возникла возможность практической реализации теоретических принципов телевидения, выдвинутых за полвека до того.

В 1880 году русский ученый Порфирий Иванович Бахметьев предложил теоретически вполне возможную телевизионную систему, названную им «телефотографом». Заслуга Бахметьева перед наукой состоит в том, что он хотя и не построил аппарат, но выдвинул первый из основополагающих принципов телевидения — разложение изображения на отдельные элементы для последовательной их передачи на расстояние. Немец Пауль Нипков предложил осуществить разложение (развертку) изображения с помощью вращающегося диска, имеющего ряд небольших отверстий, расположенных по спирали.

В 1888 — 1889 годах профессор Московского университета Александр Григорьевич Столетов, изучив так называемый «внешний фотоэффект» (способность некоторых металлов под воздействием света испускать электроны), создал фотоэлемент. Достижение Столетова открыло принципиальную возможность непосредственного преобразования световой энергии в электрическую.

Опираясь на это открытие, Борис Львович Розинг в 1907 году предложил (и запатентовал в России и за границей) идею использовать для преобразования электрических сигналов в светящиеся точки видимого изображения катодную (электронно-лучевую) трубку, созданную англичанином В. Круксом и усовершенствованную немецким ученым К. Брауном.

9 (22) мая 1911 года Розинг продемонстрировал на стеклянном экране электронно-лучевой трубки телевизионное изображение. Передавалось изображение решетки, помещенной перед объективом передатчика.

Б.Л. Розинга по справедливости следует считать отцом электронного телевидения. Но у телевидения нет единственного изобретателя: многие и многие ученые и инженеры должны были объединить свои усилия, должны были наследовать друг другу, должны были обмениваться идеями и открытиями, для того чтобы телевидение спустя десятилетия после опытов Розинга стало тем, что оно есть.

Подтверждением того, что идея телевидения назрела и, что называется, носилась в воздухе, служит и история деятельности скромного ташкентского изобретателя Бориса Павловича Грабовского. Узнав о работах Розинга, он задался целью в крохотной, плохо оборудованной лаборатории решить сконструировать аппаратуру с электронной системой анализа и синтеза изображения и передатчик телевизионных сигналов.

В Ташкенте ему не хватает средств и технических возможностей. Тогда Грабовский отправляется в Саратов, где с помощью Н.Г. Пискунова и В.И. Попова создает и защищает перед учеными местного университета проект электронной телевизионной установки — «телефот».

Грабовский возвращается в Ташкент и при поддержке местных властей продолжает работу. Зимой 1928 года он демонстрирует свой «телефот» — передачу изображения на расстояние нескольких метров, а затем и больше (судя по тому, что в документах упоминается картина «движения трамвая и пешеходов»).

Заканчивался 1929 год, к идее электронного ТВ в Москве охладели — полным ходом шла подготовка к вещанию малострочного, «дальнобойного», доступного «пролетариям всех стран» механического ТВ с диском Нипкова.

30 апреля 1931 года «Правда» напечатала сообщение: «Завтра впервые в СССР будет произведена опытная передача телевидения (дальновидения) по радио.

В этой первой публичной телепередаче были показаны сотрудники лаборатории (движущиеся изображения!) и фотографические портреты — без звукового сопровождения, «немые».

Вскоре началась подготовка к регулярному вещанию. Из здания Всесоюзного электротехнического института передатчик был перевезен на Никольскую улицу, дом 7, в Московский радиотехнический узел. 1 октября 1931 года начались регулярные опытные передачи,

В октябре 1936 года началось строительство нового Московского телецентра. На улице Шаболовке, у подножия знаменитой 150-метровой Шуховской башни, возведенной в 1922 году для радиостанции, были размещены два здания — для передатчика и для студии.

Процесс создания советского телевидения в 1941 году прервался войной. Но фундамент — прочный, солидный фундамент — был уже заложен.

После окончания Великой Отечественной войны телевидение в нашей стране росло уже безостановочно.

В 1953 — 1955 годах в Москве были предприняты опыты по цветному телевизионному вещанию с последовательной передачей трех цветов.

Поиски форм вещания

Первый советский телефильм был снят режиссером В. Касьяновым (под руководством А. Разумного) в 1932 году. Этот фильм представлял собой монтаж заснятых на киноплёнку карикатур из альбома «Лицо международного капитализма» известного художника-сатирика Л. Дени. Таким образом, самая первая работа кинематографистов для телевидения была работой политической.

Но обратимся к первым телевизионным программам, посмотрим, чем же, помимо самого факта передачи изображения по радио, привлекало к себе зрителей нарождающееся телевидение.

1 мая 1932 года экспериментально-творческий сектор Всесоюзного радиокомитета показал праздничную передачу — парад и демонстрацию трудящихся в Москве.

В октябре 1932 года по телевидению был показан небольшой фильм об открытии Днепрогэса.

Первая передача малострочного телевидения — уже не экспериментального, а практического — состоялась 15 ноября 1934 года. Длилась она 25 минут и представляла собой эстрадный концерт. Знаменитый артист И. Москвин прочитал рассказ Чехова «Злоумышленник», затем выступили певица и балетная пара (к сожалению, их имена не сохранились).

Первая большая общественно-политическая передача состоялась 11 ноября 1939 года. Она была посвящена 20-летию Первой Конной армии. В студии встретились ее бойцы и командиры.

В феврале 1940 года была проведена передача, посвященная возвращению на родину экипажа ледокола «Георгий Седов».

Летом 1940 года в программах стали появляться информационные сообщения, которые читали (в кадре) дикторы радио. Как правило, это были повторения радиовыпусков «Последних известий».

В этот же период начал выходить в эфир, правда, нерегулярно, телевизионный журнал «Советское искусство», который представлял собой монтаж материалов кинохроники. Продолжались короткие выступления перед телекамерой видных общественных деятелей и ученых.

Так как в Москве было еще мало телевизоров и, соответственно, невелика аудитория, звуковая часть почти всех телевизионных передач транслировалась по радио и потому строилась с учетом интересов радиослушателей.

В первые годы вещания полная неподвижность телевизионной камеры вынуждала активно использовать глубину кадра. Однако вскоре обнаружилось, что некоторая статичность изображения, уже к концу 30-х годов считавшаяся архаичной в кино, не только не мешает, но и способствует восприятию телевизионной передачи.

Размер экрана и качество изображения не позволяли телевидению повторять методы кинематографа на аналогичном этапе развития, когда киносъемка велась с одной точки, но общим планом, ибо на крохотном телеэкране тех лет при таком показе попросту ничего нельзя было бы увидеть. По этой причине крупный план сразу же приобрел для телевидения очень важное значение.

Когда в конце 30-х годов телекамера приобрела подвижность (тогда еще только в стенах студии), это сразу же сказалось на творческой стороне дела: внутрикадровый монтаж как результат движения камеры относительно объекта съемки стал на телевидении основным средством изменения содержания кадра. Не потерял он своего значения и по сей день.

Когда в телевизионном павильоне появилась оборудованная сменной оптикой вторая камера, а затем и третья возникла возможность ведения перекрестного монтажа. Стоящие в разных точках павильона камеры могли включаться в эфир поочередно, сохраняя на экране пространственно-временную непрерывность.

Программы МТЦ в предвоенные годы состояли преимущественно из концертов и театральных спектаклей (а также кинофильмов). Первым спектаклем, показанным по телевидению, был «Павел Греков» В. Войтехова и Л. Ленча в постановке театра им. Революции. За ним последовали: «Горе от ума» (Малый театр), «Анна Каренина» и «Воскресенье» (МХАТ), «Евгений Онегин» и «Пиковая дама» (ГАБТ). Опера Пуччини «Тоска» была первым телевизионным спектаклем, осуществленным в Москве специально для показа по телевидению (режиссер Н. Бравко).

Частым гостем Шаболовского телецентра зимой 1940 — 1941 года был С. Эйзенштейн. Он садился за пульт и помогал режиссерам вести телевизионный монтаж, одномоментный с передачей в эфир.

Первые послевоенные годы (1945 — 1948) не принесли в телевизионное вещание ничего принципиально нового по сравнению с предвоенным периодом. Программы Московского телецентра, возобновленные 15 декабря 1945 года, велись в том же духе, что и до перерыва, вызванного войной.

Московский телецентр получил передвижную станцию в июне 1949 года. Появление ПТС в советском телевидении означало нечто гораздо большее, чем очередное техническое усовершенствование. Возникла возможность принципиального видоизменения телевизионных программ.

Художественные программы и кинофильмы в первой половине 50-х годов составляли большую часть объема вещания; публицистические передачи велись спорадически, объем их был весьма незначителен.

В 1951 — 1954 годах по телевидению показывали от трех до шести театральных спектаклей в неделю и столько же концертов. Художественных кинофильмов демонстрировали также семь-восемь в неделю. Разумеется, повторные показы кинофильмов были правилом, как и повторные показы театральных спектаклей.

Первая, не считая технических экспериментов, внестудийная телевизионная передача в Москве — репортаж о футбольном матче на стадионе «Динамо» — состоялась лишь в 1949 году.

Спортивный репортаж занимает в вещании почетное место и сейчас, а в начале 50-х годов передачи со стадиона были основным видом внестудийных программ и привлекали многих телезрителей.

Спортивных радиокomentаторов, выступавших тогда, в начале 50-х годов, и по телевидению, было двое — В. Синявский и Н. Озеров.

Первые попытки ведения репортажа (кроме спортивного) с комментарием были предприняты в 1952 — 1953 годах. Это были передачи из Центрального Дома работников искусств и с промышленных выставок, развернутых тогда в Центральном парке культуры им. Горького.

Публицистическое вещание (за исключением спортивных репортажей) началось лишь после 1952 года. Но до 1954 года не существовало продуманного плана таких передач; они включались в программы от случая к случаю: открытие памятника Горькому; выступление учащихся школы фехтования; рассказ о Центральном Доме работников искусств и т. п. Не предпринималось даже попыток разделить публицистические программы по жанровым признакам: любая из них называлась аморфно, неопределенно — «тематическая передача».

1 мая 1956 года был впервые проведен телевизионный репортаж о параде и демонстрации трудящихся на Красной площади. Передача велась камерами, установленными на площади и на Спасской башне Кремля. С тех пор репортажи с Красной площади строились по схеме, использованной в тот день, но, конечно, с применением большого числа камер, с включением городов от Владивостока до Риги, с участием десятков комментаторов, с применением совершенной оптики, видеоманитной записи, высокочувствительных микрофонов и т. д. и т. п.

В 1954 — 1958 годах в программах ЦСТ прочно заняли место телевизионные журналы: «Знание», «Юный пионер», «Искусство», «Для вас, женщины», «Молодость», «Физкультура и спорт». В Ленинграде начинают выходить тележурналы «Наука и техника», «Мир и труд», «Молодой ленинградец», «Пулковский меридиан», «Для вас, женщины».

Все студии телевидения, открывавшиеся в 50-е годы, включали в свои программы не менее двух-трех ежемесячных журналов. Это были общественно-политические, научно-популярные, детские и молодежные издания, содержавшие информацию, построенную на местном материале. Названия их либо совпадали с названиями журналов ЦСТ («Искусство», «Юный пионер», «Для вас, женщины»), либо незначительно варьировались.

Практика выпуска телевизионных журналов способствовала тому, что передачи на общественно-политические темы (прежде всего в жанрах интервью, беседы, выступления, лекции) постепенно утрачивали свой спорадический, случайный характер, как это было свойственно телепублицистике до середины 50-х годов. Введение их в рамки циклов и рубрик способствовало более полному удовлетворению интересов различных кругов телезрителей, с одной стороны, а с другой — более полному и глубокому отражению событий, происходящих в той или иной сфере общественной жизни.

Юровский А.: От первых опытов - к регулярному телевещанию. 1905 - 1957

Телерадиоэфир: История и современность / под ред. Я.Н. Засурского. - М.: Аспект Пресс, 2005. С. 86-98.

Голядкин Н. А. История отечественного и зарубежного телевидения: [учеб. пособие для студентов вузов] - М.: Аспект Пресс, 2004. - С.12-7, 39-43, 56-62, 98-115.

Кацев И. Г. История российского телевидения, 1907-2000 : курс лекций / [Рос. гос. гуманитарный ун-т]. - М.: РГГУ, 2004. - С.7-30.

3. Античная трагедия и кинематограф (на анализе фильмов П.П. Пазолини «Царь Эдип» и «Медея»).

Трагедия — первый по времени возникновения жанр мировой драматургии и театра. Его создателем считается афинский поэт Феспид, живший в середине VI века до н.э. Ранняя трагедия состояла в основном из песнопений хора, перемежавшихся короткими репликами одного актера.

Период расцвета древнегреческой трагедии охватывает V век до н.э. В этом столетии жили и творили три великих трагика Эсхил, Софокл и Еврипид.

Эсхил ограничил хоровые сцены и ввел второго актера, Софокл добавил третьего актером. С появлением второго и третьего актера увеличилось число персонажей и стал возможным диалог между ними. Еврипид психологизировал трагедийную коллизию и усложнил драматургический конфликт.

Греческая трагедия V века до н.э. была мифологической. Она основывалась на мифах и не допускала современные сюжеты, используемые комедией.

Конфликт трагедии возникает в силу роковой ошибки персонажа, который чаще всего непреднамеренно совершает оплошный поступок и невольно вступает в противоборство с предначертанной ему судьбой. Трагедия изображает ужасные кровавые события, зрелище которых, по убеждению древних греков, должно было пробуждать сострадание к героям, ставшим жертвами рока, и тем очищать людские души. Такое очищение через сострадание античные мыслители обозначали термином «катарсис».

Изображая ужасные события, античная трагедия далеко не всегда заканчивается гибелью героя. Ее развязка могла быть как несчастной, так и счастливой. В этом важное отличие от шекспировской трагедии, герои которой непременно погибают.

Античная трагедия редко экранизировалась. Тем не менее в истории кино были два несомненных шедевра, основанных на произведениях Софокла и Еврипида, — фильмы П.П.Пазолини «Царь Эдип» (1967) и «Медея» (1969). В последнем главную роль сыграла великая Мария Каллас. Трагедию «Медея» экранизировал также Ларс фон Триер (фильм 1988 года).

4. Рассказы и пьесы А.П. Чехова и их экранизации: фильмы «Свадьба» и «Медведь» И.М. Анненского, «Дама с собачкой» И.Е. Хейфица, «Степь» С.Ф. Бондарчука, «Неоконченная пьеса для механического пианино» Н.С. Михалкова.

А.П. Чехов вошел в литературу в начале 1880-х как автор фельетонов и юмористических рассказов, печатавшихся под псевдонимом Антоша Чехонте в так называемой мелкой прессе — журналах «Будильник», «Стрекоза», «Осколки». В 1888-м опубликовал первую свою повесть — «Степь». Чеховские рассказы и повести образуют в целом эпическую панораму русской жизни, сравнимую по масштабам с той, которую в жанре романа создавали Тургенев, Гончаров, Лев Толстой, Достоевский.

В драматургии Чехов начинал с маленьких комедий (водевилей): «Медведь», «Юбилей», «Свадьба» и др. Чехов изменил традиционную форму водевиля: сохранив присущую ему буффонаду и анекдотическую интригу, сгустил сатирические краски и наполнил действие драматическими обертонами.

В главных своих пьесах («Иванов», «Чайка», «Дядя Ваня», «Три сестры», «Вишневый сад») явился создателем так называемой «новой драмы», наполненной глубоким психологическим подтекстом и внутренним драматизмом, скрытым за размеренным течением сюжета, лишенного внешних эффектов.

Пьесы Чехова, поначалу непонятные и непринятые современниками, обрели конгениальное воплощение на сцене Московского Художественного театра. С постановки «Чайки» в 1898 году Чехов обрел искомый театр, а тот в свою очередь автора, предопределившего его сценическую эстетику.

Драматургия Чехова заняла ведущее место в репертуаре мирового театра XX века. По количеству постановок и разнообразию интерпретаций Чехов делит первенство с Шекспиром и Мольером.

Рассказы и пьесы Чехова были востребованы отечественным кинематографом. Среди лучших экранизаций чеховских произведений можно назвать фильмы «Человек в футляре» (1939), «Медведь» (1940) и «Свадьба» (1944) И.М. Анненского, «Дама с собачкой» (1960) и «Плохой хороший человек» (1973) И.Е. Хейфица, «Неоконченная пьеса для механического пианино» (1976) Н.С. Михалкова, «Степь» (1977) С.Ф. Бондарчука.

5. Философская проза постмодернизма и кинематограф: роман У. Эко «Имя розы» и его экранизация.

Постмодернизм — течение в художественной культуре, сложившееся в последней трети XX века. Постмодернизм суммировал опыт модернизма — культурного авангарда первой половины и середины XX века. Отсюда проистекают такие особенности постмодернистского искусства, как эклектика, стилизация, пародия, профанация и бурлеск.

Произведения постмодернистской литературы отличаются интертекстуальность, цитатность, капризная ассоциативность. Постмодернистская критика пополнила гуманитарный тезаурус терминами «эстетический беспредел», «шизоидный дискурс», «деконструкция», «пофигизм».

В зарубежной литературе постмодернизм обычно связывается с такими писателями, как Хорхе Луис Борхес, Хулио Картасар, Габриэль Гарсиа Маркес, Курт Воннегут, Салман Рушди, Милорад Павич, Пауло Коэльо. Некоторые из них начинали литературную деятельность задолго до того, как постмодернизм стал течением искусства.

Значительное явление постмодернистской литературы — творчество итальянского писателя, публициста и ученого Умберто Эко (1932–2016). К художественной прозе он обратился, будучи известным ученым и профессором семиотики Болонского университета. Автор научных трудов, посвященных средневековой культуре, Умберто Эко помещает в средние века действие первого своего романа — «Имя розы» (1980). Им написаны также романы «Маятник Фуко» (1980), «Остров накануне» (1994), «Баудолино» (2000). «Таинственное пламя царицы Лоаны» (2004), «Пражское кладбище» (2010), «Нулевой номер» (2015).

В соответствии с установками постмодернизма Умберто Эко стирает границы между элитарной и массовой культурами. Все его романы основаны на детективных сюжетах и наполнены разнообразными интертекстами — философскими, культурологическими, эстетическими. Детективный сюжет обеспечивает занимательность и массовый спрос, а интертексты дают богатую пищу для ума, удовлетворяя интересы самых искушенных читателей.

В 1986 году роман «Имя розы» экранизировал режиссер Жан-Жак Анно. Его фильм оказал влияние на постмодернистский кинематограф XXI века.

6. Цепь исторических событий, способствовавших возникновению кинематографа: в контексте общего развития искусства.

Сначала открывается принцип персистенции, инерции зрительного восприятия. Это в 1826 делает бельгийский физик *Жозеф Плато*: он 25 секунд не отрываясь смотрит на солнечный диск, в конце концов ослепнув; он же в 1832 конструирует фенакистоскоп – первый прибор в процессе изобретения кино.

Затем, в 1839 *Луи Дагер* публикует способ получения изображения на медной пластине, покрытой серебром, т.е. фотографию.

Возможность «оживить» фотографию, превратить ее в движущиеся изображения, постепенно открывают многие, но в первую очередь английский фотограф *Эдвард Майбридж*, в 1872 создавший пофазную последовательность снимков движущегося объекта; французский фотограф *Жюль Марзэ*, в 1882 сконструировавший «фотографическое ружье» (скоростную фотокамеру); и американский изобретатель *Томас Элва Эдисон*, в 1889 превративший скоростную фотокамеру в кинокамеру — кинетограф. Однако, чтобы посмотреть материал, снятый на кинетограф, Эдисону приходится конструировать и просмотрный аппарат, кинетоскоп (первые фильмы — «**Чихание**», «**Боксирующие кошки**» и др.).

Спустя несколько лет появляется и кинопроекция. В 1894, увидев в кинетоскопе фильмы Эдисона, французские изобретатели *братья Люмьер* конструируют синематограф (съемочную камеру + проектор). В 1895 с помощью синематографа они проецируют на экран специально снятые фильмы («**Выход рабочих с фабрики Люмьера**», «**Прибытие поезда**

на станцию Ле Съотà», «Политый поливальщик» и др.). Люди, пришедшие 28.XII.1895 в парижское Гран-кафе, на Бульваре Капуцинок, на первый публичный (с продажей билетов) киносеанс, становятся первыми кинозрителями, а сам зал Гран-кафе — прообразом кинотеатра.

Так возникает кинопрокат; первичными условиями для него оказываются: 1) проецирование движущихся изображений на специальный экран; 2) коллективное восприятие экранного зрелища.

7. Ренессансная комедия и экранный мир: по фильмам «Укрощение строптивой» Ф. Дзеффирелли, «Венецианский купец» М. Редфорда, «Собака на сене» Я.Б. Фрида.

История ренессансного театра начинается с комедии. В 1470 году впервые после тысячелетнего перерыва в Италии были поставлены пьесы Плавта и Теренция, великих комедиографов античного Рима. Учась у них и подражая им, итальянские драматурги создали первый жанр ренессансного театра — комедию эрудита (ученая, или ученическая комедия). В этом жанре сочиняли Лодовико Ариосто и Пьетро Аретино. Лучшими итальянскими комедиями XVI века признаны пьесы «Мандрагора» Николло Макиавелли и «Подсвечник» Джордано Бруно.

В середине того же столетия в Италии появилась комедия дель арте. Пьесы этого жанра предполагают актерскую импровизацию. Излагая сюжетные обстоятельства, драматурги не прописывали диалоги, оставляя их актерам. Действующие лица дель арте — постоянные персонажи-маски: Бригелла, Пульчинелла, Арлекин, Панталоне, Скарамучча, Тарталья, Смеральдина и др.

В подражание комедии эрудита сочиняли пьесы первые драматургии испанского Возрождения — Хуан дель Энсина и Лопе де Руэда. В конце XVI века в Испании возник жанр комедии плаща и шпаги, создателем которого был Лопе де Вега. Его пьесы отличаются стремительное действие и острая интрига. Благородные герои плаща и шпаги одержимы сильными страстями и совершают доблестные поступки, следуя кодексу чести. В жанре комедии плаща и шпаги писали также Тирсо де Молина и Кальдерон.

В Англии первую ренессансную комедию создал в середине XVI века Николас Юдол: она называлась «Ральф Ройстер Дойстер». Вершиной ренессансной комедии стали пьесы Шекспира. Первый его опыт в этом жанре — «Комедия ошибок» (1592 год). В последующие десять лет им были написаны и поставлены комедии «Укрощение строптивой», «Два веронца», «Бесплодные усилия любви», «Сон в летнюю ночь», «Венецианский купец», «Много шума из ничего», «Виндзорские насмешницы», «Как вам это понравится», «Двенадцатая ночь».

Комедии Шекспира чужды дидактики и сатиры. Они вобрали в себя атмосферу карнавала, народной смеховой культуры. Смех в комедиях Шекспира не обличает, а причащает, делая человека частью праздничного мира.

Ренессансная комедия имеет богатейшую театральную историю. В XX веке она обрела новую жизнь в кинематографе. Среди лучших экранизаций можно особо выделить фильмы «Мандрагора» А. Латтуады (1965), «Укрощение строптивой» Ф. Дзеффирелли (1967), «Собака на сене» Я.Б. Фрида (1978), «Сон в летнюю ночь» М. Хоффмана (1999), «Венецианский купец» М. Редфорда (2004), «Как вам это понравится» К. Браны (2006).

8. Трагедия Шекспира и ее воплощения в музыке и киноискусстве: на материале произведений П.И. Чайковского и С.С. Прокофьева («Ромео и Джульетта»), фильмов Ф. Дзеффирелли («Ромео и Джульетта», «Гамлет»), П. Брука («Король Лир»), Г.М. Козинцева («Гамлет», «Король Лир»).

К жанру трагедии Шекспир обратился после хроники и комедии. Первый его опыт в этом жанре — «Тит Андроник» (1594). За ним следуют трагедии «Ромео и Джульетта» (1595), «Юлий Цезарь» (1599), «Гамлет» (1601) «Отелло» (1604), «Король Лир» (1606), «Макбет» (1606), «Антоний и Клеопатра» (1607), «Кориолан» (1608).

Трагедию Шекспира отличают персонализация характеров, эпическое построение действия, сложная жанровая структура. В шекспировских трагедиях соединяются возвышенное и низменное, часто используются комические эпизоды. Пушкин называл такой стиль трагедии смешанным.

Вершиной трагедийного творчества Шекспира явился «Гамлет». Источником сюжета послужила скандинавская летопись Саксона Грамматика, в которой изложена история мести ютландского принца Амлэда за убийство отца. Хитрого и коварного мстителя, изображенного летописцем, Шекспир превратил в трагического героя, размышляющего о смысле бытия.

При жизни Шекспир снискал театральную славу, какую до него в Англии не знал ни один драматург. Однако в дальнейшем его слава померкла. В середине XVII века в европейском театре восторжествовал классицизм, утвердивший строгие правила и каноны драматургии. Шекспир не вписывался в эти каноны, и поэтому его пьесы ставят теперь исключительно в переделках, выполненных по правилам классицистической трагедии. Только в начале XIX века на сцену вернулся подлинный Шекспир.

Тогда же, в XIX в., творчество Шекспира привлекло внимание музыкантов. Через шекспировские сюжеты композиторы-романтики выражали актуальные идеи своего времени. Именно благодаря Шекспиру 28-летний Чайковский в увертюре-фантазии «Ромео и Джульетта» (1868) впервые формулирует главную идею своего творчества: столкновение Прекрасного и Ужасного, сопряжение Любви, Жизни и Смерти и раскрытие внутреннего мира человека в этот момент наивысшего напряжения всех душевных сил. Увертюра-фантазия – одночастное произведение для оркестра. Выбрав этот музыкальный жанр, Чайковский не имел возможности передать всех подробностей сюжета трагедии Шекспира. Он воплощает его обобщенно, сосредоточив внимание только на трех главных действующих силах. Одним из музыкальных открытий увертюры-фантазии является знаменитая мелодия – тема Любви, которую, как сказал один современников, Чайковский словно «не сочинил, а спел». В конце увертюры тема Любви сначала болезненно искажается, приобретает характер траурного оплакивания, а потом всплывает в высоком регистре в своем первоначальном прекрасном облике, символизируя романтическую идею: души влюбленных навечно соединяются за гранью смерти.

В отличие от Чайковского, отечественный композитор XX в. Прокофьев воплотил сюжет «Ромео и Джульетты» в жанре балета (1936) со всеми подробностями жизни Вероны – уличными ссорами, шествием рыцарей, пышными балами. В характере музыки – радостном, динамичном, отразился дух эпохи Ренессанса. Герои балета – подчеркнуто юные, непосредственные, их чувства не отягощены сомнениями: в любовных сценах мелодии развиваются широко и свободно. Завершение балета трагично в своей правдивости: любовь Ромео и Джульетты умирает вместе с влюбленными.

Шекспир — глобальный факт современной культуры. Ни один драматург не дал такого количества постановок и такого разнообразия сценических воплощений. По произведениям Шекспира сняты сотни фильмов.

Самые значительные экранизации трагедий Шекспира: «Гамлет», снятый в 1948 году Лоренсом Оливье (он же сыграл главную роль), «Король Лир» Питера Брука (1964), «Ромео и Джульетта» Франко Дзеффирелли (1968) и его же «Гамлет» (1990). Среди русских экранизаций выделяются фильмы Г.М.Козинцева «Гамлет» с Иннокентием Смоктуновским (1964) и «Король Лир» с Юри Ярветом (1970).

Кинематографисты конца XX — начала XXI века, снимая фильмы по трагедиям Шекспира, часто переносят действие в настоящее время и помещают его в современные интерьеры: «Ромео и Джульетта» База Лурмана (1996), «Гамлет» Майкл Алмерейды (2000), «Кориолан» Рэйфа Файнса (2011).

9. Неореализм и психологическая драма в итальянском кинематографе 1945-1960 годов.

В послевоенное десятилетие Италия стремится преодолеть экономическую разруху и тяжелую социальную ситуацию как последствия мировой войны плюс там шла активная политическая борьба христианских демократов и просталинских коммунистов. Если первые намерены ориентировать страну на Европу, то коммунисты — на сталинскую Москву. Эти обстоятельства порождают целое направление и в литературе, и в кинематографе — *неореализм*. Термин возник еще в 1942 по поводу первого фильма Л.Висконти **"Одержимость"**, но направление складывается уже после войны.

Сначала появляются фильмы о войне — **"Рим — открытый город"** (1945) и **"Пайза"** (1946) Р.Росселлини, **"Солнце еще восходит"** (1946) А.Вергано, **"Опасно, бандиты!"** (1951) К.Лидзани и др. В частности, оба фильма Росселлини опираются на документальную съемочную манеру, на фактуру окружающего мира. Затем атмосфера в стране заставляет других режиссеров заинтересоваться переживаниями обычных людей и обратиться к массовой безработице (**"Похитители велосипедов"**, 1948, В.Де Сики, **"Рим, 11 часов"**, 1952, Дж.Де Сантиса), к острой ситуации с бывшими солдатами (**"Бандит"**, 1946, А.Латтуады, **"Горький рис"**, 1950, Дж.Де Сантиса), к многочисленным детям-беспризорникам (**"Шушà"**, 1946, В.Де Сики), к организованной преступности (**"Во имя закона"**, 1949, П.Джерми), к трагическому положению пенсионеров (**"Умберто Д."**, 1951, В.Де Сики) и т.д. Эти-то фильмы и оказываются неореалистическими.

Они снимались в подчеркнуто документальной манере, вне павильонов, в реальных местах действия (потому они дешевы в производстве), по сюжетам из прессы; роли в них нередко исполняли неактеры.

К середине 1950-х уровень жизни в Италии начал расти, и неореалистические драмы уступили место драмам иного типа — фильмам Ф.Феллини **"Дорога"** (1954), **"Ночи Кабирии"** (1957), Л.Висконти **"Чувство"** (1954), **"Белые ночи"** (1957), М.Антониони **"Крик"** (1957), где драматизм возникал не из жизненных условий, а из мировоззренческого и психологического выпадения человека из мира.

10. Психологическая драма Г. Ибсена и киноискусство (фильм П. Гарлэнда «Кукольный дом»).

Пьесы Генрика Ибсена — центральное явление в западноевропейской драматургии второй половины XIX века. Первые его произведения были поставлены в театрах Бергена и Христиании, которыми он руководил с 1852 по 1862 год. В дальнейшем Ибсен отошел от театральной деятельности и целиком посвятил себя драматургии.

Творчество Ибсена делится на три основных периода. Первый — романтический. Главная пьеса этого периода — **"Бранд"** (1866). Далее идет реалистический период, когда Ибсен пишет социально-бытовые драмы, основанные на современном материале: **"Столпы общества"** (1877), **"Кукольный дом"** (1879), **"Привидения"** (1881), **"Враг народа"** (1882), **"Дикая утка"** (1884) и др. В последний период творчества Ибсен обращается к символизму — в те годы новому художественному направлению. Символистские драмы Ибсена: **"Гедда Габлер"** (1890), **"Строитель Сольнес"** (1892), **"Когда мы, мертвые, пробуждаемся"** (1899).

В творчестве Ибсена особое место занимает драма **"Пер Гюнт"**, соединившая романтизм, реализм и символизм, — философская притча о человеке, который всю жизнь искал самого себя. К первой постановке пьесы, осуществленной в 1876 году в Национальном театре Христиании, великий норвежский композитор Эдвард Григ написал музыку. Эта музыка по популярности превзошла произведение, для которого предназначалась, и часто исполняется в филармонических залах.

С начала XX века Ибсен стал одним из самых репертуарных драматургов мирового театра. Его пьесы ставили Станиславский, Немирович-Данченко, Мейерхольд; ряд произведений обрели экранные воплощения. Так, драма **"Пер Гюнт"** экранизировалась 12 раз. Среди фильмов по произведениям Ибсена выделяются **"Кукольный дом"** (1973, Великобритания, режиссер Патрика Гарлэнд, в главных ролях Клер Блум и Энтони Хопкинс) и **"Пер Гюнт"** (2006, Германия, режиссер Уве Янсон).

11. Драматургия А.Н. Островского в музыке и кинематографе: опера «Снегурочка» Н.А. Римского-Корсакова, фильмы «Бесприданница» Я.А. Протазанова, «Без вины виноватые» В.М. Петрова, «Женитьба Бальзамина» К.Н. Воинова, «Жестокий романс» Э.А. Рязанова.

А.Н. Островский приобрел литературную известность после публичных чтений комедий «Картина семейного счастья» (1847) и «Банкрут» (1849). Первое его сочинение, увидевшее свет рамп, — «Бедная невеста» (1853). С этого времени в течение последующих 30 лет каждый сезон Островский ставит новую пьесу (иногда две и даже три). В общей сложности написал 47 оригинальных пьес и еще семь в соавторстве. Переводил Шекспира, Маккиавелли, Сервантеса, Гольдони: всего 22 драматических произведения.

В ранних пьесах Островский, по словам А.И.Герцена, раскрыл «глубочайшие тайники неевропеизированной русской жизни». В пьесах «Доходное место» (1857), «На всякого мудреца довольно простоты» (1868), «Бешеные деньги» (1870), «Волки и овцы» (1875), «Последняя жертва» (1877) Островский делает объектом изображения Россию эпохи «либеральных реформ» с ее новыми социальными типами.

Н.А. Добролюбов характеризовал произведения Островского как «пьесы жизни». В них «нет никаких особенных махинаций, нет искусственного развития действия в ущерб действительной простоте и жизненности характеров»; тут «на первом плане является всегда общая, не зависящая ни от кого из действующих лиц обстановка жизни». Термин «пьесы жизни» косвенным образом поддержал сам Островский. «Драматическое произведение, — говорил он, — есть не что иное, как драматизированная жизнь».

Островский написал несколько исторических драм: «Козьма Захарьич Минин-Сухорук» (1861), «Воевода» (1866), «Дмитрий Самозванец и Василий Шуйский» (1866), «Василиса Мелентьева» (1867). Мир русского фольклора Островский отразил в пьесе-сказке «Снегурочка» (1872). Пьеса «Бесприданница» (1878) явилась предтечей «новой драмы» А.П.Чехова с ее поэтикой полутон и сложной психологической мотивацией поступков персонажей.

На фоне «пьес жизни» Островского «весенняя сказка» «Снегурочка» выделяется, как «луч света в темном царстве». По этой пьесе в 1880 г. композитором Римским-Корсаковым была написана одна из лучших опер русского классического репертуара. Ее жанровое своеобразие определяется соединением эпоса и лирики (с элементами драмы и комедии). Главная идея оперы — необходимость гармонии в мире. Царство Берендеев, где происходит действие, трактовано композитором как воплощение идеального мира, в котором люди и природа живут в абсолютной гармонии, подчиняясь законам круговорота. Языческий бог солнца (Ярило) дает жизнь природе и любовь людям. Однако эта гармония нарушается с рождением Снегурочки. Дочь Мороза и Весны своим существованием нарушает закон круговорота, вызывает гнев Ярилы, вносит разлад в жизнь людей. Поэтому гибель Снегурочки воспринимается не как трагедия, а как восстановление гармонии, хотя и ценой жертвы.

Эпическую основу оперы создают подробно разработанные хоровые обрядовые сцены (от проводов масленицы в Прологе до встречи Ярилы в финале 4 д.), в которых широко использованы народные обрядовые песни. Песня лежит в основе музыкальных характеристик наместников Ярилы на земле — вечного старца, мудреца царя Берендея и вечно юного пастуха, певца любви Леля.

Лирический характер оперы связан с образом Снегурочки. Это одна из самых своеобразных лирических оперных героинь. Ее образ соткан из противоречий. Она прекрасна, но холодна; холодна, но тянется к теплу, к людским чувствам, людским песням. Постепенное развитие образа, постепенный расцвет чувств, который повторяет расцвет природы на протяжении весны, определяет лирическую линию драматургии. Финальную сцену оперы, сцену таяния Снегурочки можно было бы словами Вагнера назвать «смерть в любви». Так на основе пьесы, уникальной для драматургии Островского, рождается шедевр музыкального романтизма.

Островский имеет богатейшую историю на отечественной сцене. В его пьесах играли крупнейшие актеры XIX–XX веков — М.С. Щепкин, П.М. Садовский, М.Н. Ермолова, Г.Н. Федотова, П.А. Стрепетова, К.С. Станиславский, И.М. Москвин, Н.П. Хмелев, М.И. Бабанова; ставили пьесы К.С. Станиславский, В.И. Немирович-Данченко, В.Э. Мейерхольд, А.Я. Таиров, С.М. Эйзенштейн и др.

Лучшие экранизации драматургии Островского: фильмы «Бесприданница» Я.А. Протазанова (1936), «Без вины виноватые» В.М. Петрова (1945), «Женитьба Бальзаминова» К.Н. Воинова (1964), «Жестокий романс» Э.А. Рязанова (1984).

12. Русский роман XIX века, его музыкальные и экранные прочтения (опера «Евгений Онегин» П.И. Чайковского, фильмы «Война и мир» С.Ф. Бондарчука, «Братья Карамазовы» И.А. Пырьева, «Анна Каренина» А.Г. Зархи).

Жанр эпической прозы, роман отличается многоплановым сюжетом, широкой панорамой изображаемых событий, большой протяженностью во времени. По словам М.М.Бахтина, именно роман сделался «жанром, идущим во главе процесса развития всей литературы нового времени».

В русской литературе роман зародился во второй половине XVIII века (сочинения Ф.А.Эмина, М.Д.Чулкова, М.М.Хераскова). На развитие жанра оказал мощное влияние «Евгений Онегин» Пушкина — уникальный в своем роде опыт «романа в стихах». Пушкину принадлежат первые опыты исторического романа («Арап Петра Великого», «Капитанская дочка»). В формирование романного жанра значительную роль сыграли «Герой нашего времени» М.Ю.Лермонтова и «Мертвые души» Н.В.Гоголя, хотя авторы в отношении этих произведений не применяли термин «роман».

В течение XIX века сформировались жанровые разновидности русской романистики: роман исторический («Князь Серебряный» А.К.Толстого, «Ледяной дом» И.И.Лажечникова), философский («Русские ночи» В.Ф.Одоевского), фантастический («Черная курица, или Подземные жители» Антония Погорельского), бытовой («Господа Головлевы» М.Е.Салтыкова-Щедрина), политический («Что делать?» Н.Г.Чернышевского), приключенческий («Петербургские трущобы» В.В.Крестовского).

Вершины русской романистики XIX века связаны с творчеством И.С.Тургенева, И.А.Гончарова, Ф.М.Достоевского, Л.Н.Толстого. Роман стал системообразующим фактором отечественной культуры и оказал мощное воздействие на мировой литературный процесс.

Пушкинский «Евгений Онегин» был положен на музыку П.И. Чайковским. Одноименная опера появилась в 1878 г. Композитор определил жанр оперы как «лирические сцены», сосредоточив внимание на одной теме, объединяющей судьбы трех главных героев (Татьяна, Ленский, Онегин). Каждый из них проживают свою историю любви, завершающуюся крушением надежд на счастье. Мечта прекрасна, но неосуществима — так можно сформулировать идею оперы Чайковского. Основу драматургического плана оперы составляют лирические высказывания (объяснения, признания) героев, звучащие как в сольных, так и в ансамблевых сценах. Музыкальной основой оперы является комплекс интонаций, свойственных русскому романсу, позволяющий передавать эмоции непосредственно «от сердца к сердцу».

Первые опыты экранизации произведений романного жанра появились еще в период немого кино: фильмы Я.А. Протазанова и В.Р. Гардина «Анна Каренина» (1914), «Николай Ставрогин» (1915, по роману «Бесы»), «Война и мир» (1915). Русский роман привлекал внимание западных кинематографистов. Так, роман «Анна Каренина» экранизировался в Западной Европе и Америке около 20 раз. В 1956 году масштабную экранизацию романа «Война и мир» осуществила компания Paramount Pictures.

Самые значительные воплощения романа XIX века в отечественном кинематографе: фильмы «Воскресение» М.А.Швейцера (1960), «Война и мир» С.Ф.Бондарчука (1965–1967), «Герой нашего времени» С.И.Ростоцкого (1966), «Анна Каренина» А.Г.Зархи (1967), «Братья

Карамазовы» И.А.Пырьева (1968), «Преступление и наказание» Л.А. Кулиджанова (1969), «Мертвые души» М.А. Швейцера (1984).

13. «Бродячие сюжеты» и «вечные образы» мировой культуры (на примере образа Фауста — «народная книга» Шписса, драма Марло, трагедия Гёте, графика Делакруа, кантата Берлиоза, опера Гуно, фильмы Рене Клера и Александра Сокурова).

«Вечными образами» называют персонажей мировой культуры, которые существуют на протяжении длительного исторического времени — века и даже тысячелетия. Они воплощаются в произведениях разных форм и жанров: в литературе и театре, музыке и изобразительном искусстве. Обстоятельства, происходящие с этими персонажами, образуют «бродячие сюжеты».

Переходя из одной эпохи в другую, «вечные образы» укореняются в культурах разных стран и народов, присваивают различные национальные традиции и находят новые облики. Отсюда вариативность «вечных образов» и бесконечное разнообразие воплощений «бродячих сюжетов». При этом непременно сохраняется изначальная сюжетная матрица.

«Бродячие сюжеты» и «вечные образы», как правило, имеют мифологические корни. Обширный комплекс «бродячих сюжетов» сформировался на почве античных мифов и средневековых легенд. «Вечными образами» стали персонажи библейского предания.

Из века в век Зевс похищает Европу, приняв облик быка, и овладевает Данаей, пролившись золотым дождем; Прометей, прикованный к скале Кавказа, терпит муки за то, что дал людям огонь; аргонавты плывут в Колхиду за золотым руном; Антигона наперекор запрету хоронит тело убитого брата; Авраам, испытываемый богом, заносит меч над сыном; Юдифь отсекает голову спящего Олоферна, чтобы спасти родной город от завоевателей; Блудный сын, претерпев лишения, возвращается под родительский кров.

К «бродячим сюжетам» и «вечным образам» постоянно обращаются писатели, композиторы, живописцы, скульпторы, деятели театра и кинематографа. Так, поединок Давида с Голиафом был воплощен в скульптурах Донателло, Микеланджело, Бернини, в картинах Тициана, Караваджо, Пуссена, в оратории Артюра Онеггера.

Чернокнижник доктор Фауст, герой «народной книги», напечатанной в 1587 году, в дальнейшем стал главным лицом драмы Кристофера Марло, трагедии Гёте, сценической кантаты Берлиоза, опер Гуно, Бойто, кинофильмов Рене Клера, Александра Сокурова.

Композиторы XIX-XX вв. десятки раз обращались к образу Фауста. Наибольшую известность получили Симфония «Фауст» Листа, опера «Фауст» Гуно, драматическая легенда Берлиоза «Осуждение Фауста». Образ Фауста получил в них разные трактовки, соответствующие запросам своего времени.

Берлиоз — один из самых дерзновенных музыкантов-новаторов романтической эпохи. Его драматическая легенда «Осуждение Фауста» (1846) наиболее оригинальна по замыслу. Это масштабное произведение для солистов, хора и оркестра может исполняться как на концертной, так и на оперной сцене. Один из немногих, Берлиоз ввел в свое сочинение материал второй части поэмы и, следуя замыслу первоисточника, во главу угла поставил ряд философских проблем, затрагиваемых Гете: нравственный выбор, поиск истины и смысла жизни. При этом его трактовка истории Фауста отличается от Гете. В конце трагедии Гете ангелы забирают у Мефистофеля душу Фауста и уносят ее в рай. Фауста Берлиоза не могут спасти ни небесные, ни земные силы, его мятущаяся душа оказывается во власти вселенского зла, она осуждена и погибает. Характер героя выражен в его музыкальных монологах, построенных на экспрессивных интонациях и сопровождаемых напряженными гармониями.

Опера Гуно (1858) создана на основе эпизодов из первой части трагедии Гете. От оперы публика ожидала тогда прежде всего увлекательной любовной истории и эмоционально захватывающей мелодичной музыки. Поэтому у Гуно сюжет «Фауста» трактован в лирическом, а не в философском плане. Это прежде всего трагическая история любви, где судьба Маргариты занимает автора не меньше, чем судьба Фауста. Лирические сцены оперы в полной мере демонстрируют мелодический дар Гуно.

Сохраняя основную схему «бродячего сюжета», художник всегда наполняет его собственным содержанием. Поэтому «вечные образы» получают столь разные, а иногда диаметрально противоположные интерпретации. Все доны Жуаны (Гуаны, Хуаны) убивали на поединке Командора и в финале погибали от рукопожатия статуи Командора, но характеры и мотивы их поступков явно различались. Дон Хуан, сочиненный Тирсо де Молиной, — сексопат и циник, называющий себя мастером издевки. Дон Жуан Мольера — холодный прагматик, способный верить только в то, что дважды два — четыре. Дон Джованни в «веселой драме» Моцарта и его либреттиста да Понте впервые приобретает привлекательность, даже притягательность; его способность вновь и вновь влюбляться, постоянно бросая вызов смерти, оказываются проявлением неумной жажды жизни и свободы следовать только велению собственных чувств. Дон Гуан Пушкина — искатель идеала женской красоты и герой трагедии, а не комедии, как у Мольера и Тирсо.

«Вечные образы» и «бродячие сюжеты» формируют глобальный интертекст мировой культуры. Их история наглядно показывает, как происходит смена культурных парадигм, эстетических представлений и художественных стилей.

14. Телевидение в период «оттепели». 1957 – 1970.

Хрущёвская оттепель — неофициальное обозначение периода в истории СССР после смерти И. В. Сталина в 1953 (середина 1950-х — середина 1960-х годов). Характеризовался во внутривластной жизни СССР осуждением культы личности Сталина, репрессий 1930-х годов, либерализацией режима, освобождением политических заключённых, ликвидацией ГУЛага, появлением некоторой свободы слова, открытостью западному миру, большей свободой творческой деятельности.

Название родилось благодаря самому известному журналисту военной поры - **Илье Эренбургу**.

Эренбург написал роман "Оттепель", отсюда и произошло название хрущёвская оттепель (1954 г).

«Оттепель» началась в 1956 году, с 20 съезда КПСС, с доклада Хрущева о культе личности и его последствиях, и закончилась она в 1968 году с вторжением советских войск в Чехословакию. Время «хрущёвской оттепели» было исполнено надежд, а те, кого потом называли шестидесятниками, стали воплощением духа идеализма, вольности, пробуждения. Романтический подъём охватил все виды искусства: поэзию, живопись, театр. Телевидение, несмотря на то, что по-прежнему оставалось в рамках социалистического, «государственного реализма», тоже обратилось к изображению подлинной жизни и стало самым доступным и самым распространённым видом искусства, активно влияющим на сознание зрителей. Шестидесятники продолжают снимать и в следующее десятилетие, но состояние умов в обществе 1970-х заметно изменится. В творчестве мастеров появятся тревожные интонации, а «оттепельные» надежды и открытый, вольнолюбивый дух постепенно уступят место скрытому трагизму.

В 1950-1980-е происходил бурный рост художественного ТВ, так как театральным режиссёрам телевидение, таким образом, предоставляло возможность реализовать замыслы, которые в театре по тем или иным причинам осуществиться не могли, актёрам — сыграть роли, которые им не довелось играть на сцене, а зрителям — увидеть пьесы, которые не идут в театрах.

Художественное вещание - особый вид вещания, которое строится на законах эстетики, красоты, гармонии. началось с показа фильмов-спектаклей. К художественному разделу вещания относятся также такие жанры, как многосерийные фильмы и телеспектакли, телефильмы, передачи о мастерах искусства, фестивали, конкурсы музыкальных произведений, концерты, репортажи с выставок художников, передачи об изобразительном искусстве, о кино и т.д. Художественное ТВ - результат творческого процесса, ведущего к созданию произведения как органического единства (гармонии формы и содержания).

Изначально художественное телевидение представлялось как продолжение театра. Надо сказать, что в середине прошлого века драматический театр находился на подъеме. Работали такие выдающиеся мастера, как Г.А. Товстоногов, А.В. Эфрос, Ю.А. Завадский, А.А. Гончаров, И.П. Владимиров, З.Я. Корогодский, А.А. Васильев. Знаменитые спектакли тех лет, как правило, освещались в «Театральной афише». Авторитет Центрального телевидения тогда был высоким, и театры охотно шли на контакты, были заинтересованы в показе своих работ. Причем все это делалось бесплатно. Все сдавалось на Шаболовку в телерадиофонд.

В начале 50-х, поскольку появилась возможность записывать театральные постановки с помощью кинорегистраторов, лучшие спектакли советских театров стали демонстрировать по телевидению, а иногда и в кинотеатрах — Первыми этой чести удостоились спектакли Малого театра — «Волки и овцы», «На всякого мудреца довольно простоты» А. Н. Островского, «Горе от ума» и «Анна Каренина». Разновидностью телевизионного спектакля является телевизионный балет (телебалет).

Главным свойством телеспектакля является наличие игрового элемента.

Три типа ТВ спектакля:

- адаптированная трансляция (например, спектакль в стенах театра Сатиры – «Женитьба Фигаро»);
- оригинальные телеспектакли
- телевизионные циклы, (первый – «Следствие ведут знатоки» (1971-1989). Тут сохранились театральная условность постановки, театральный способ существования актера, визуальные решения).

Один из самых значимых вкладов в развитие художественного телевидения внес Анатолий Васильевич Эфрос (1925- 1987) — выдающийся советский театальный режиссёр. Много лет работал в московском Театре на Малой Бронной. Его творческая эстетика не принималась советской партийной номенклатурой, Министерство культуры СССР не всегда или с трудом принимало и разрешало его спектакли. Неоднократно возникали конфликты. В искусстве его интересовала личность, психология человека - не сильного героя, а порой подавленная обстоятельствами, окружением, в каждом персонаже он стремился дать увидеть что-то свое, особенное, духовно тонкое, скрываемое от посторонних.

На телевидении Эфрос проработал 12 лет, выпустив следующие работы телетеатра – «Борис Годунов» Пушкина, «Мольер» Булгакова, «Острова в океане» Хэмингуэя, «Таня», 1974, по А. Арбузову; «Фантазия», 1976, по повести И. Тургенева «Вешние воды», с участием М. Плисецкой и И. Смоктуновского., фильмы–спектакли «Тартюф», «Буря», «Дальше – тишина», «Страницы журнала Печорина», «Месяц в деревне».

Есть все основания говорить также и об актерской школе Эфроса применительно не только к театру, но и к телевидению (О. Яковлева, Л. Бронева, Н. Волков, Л. Дуров).

Эфрос создал свой неповторимый ТВ язык и открыл выразительные средства художественного телевидения, что давало основания искусствоведам в тот период считать телевидение искусством.

Первый отечественный сериал «Вызываем огонь на себя», режиссера С. Колосова вышел в конце 1964 года, став телевизионной классикой. Это четырехсерийная картина где главную роль сыграла Людмила Касаткина. С фильмом «Вызываем огонь на себя» связан фильм «Операция «Трест» (4 серии, реж. Колосов, 67 г.). Колосов отразил в своих фильмах сначала героическую борьбу советских людей в тылу врага в годы войны, а затем победу чекистов над происками контрреволюции.

Ведущий мастер многосерийного телекино Ташков создает фильмы «Майор Вихрь» (3 серии, тема – борьба советских разведчиков в тылу гитлеровской армии), затем – «Адъютант его превосходительства» (5 серий) и многосерийный «Подросток».

Таким образом, заявляла о себе новая форма, самостоятельный жанр – многосерийный телефильм.

Вершина советского сериала – «Семнадцать мгновений весны» (1973 г.) Татьяны Лиозновой.

В 1967 году ТВ начало показ историко-революционного документального фильма «Летопись полувека», посвященного 50-летию Октября. «Летопись полувека» - это самые разнообразные по форме исторические картины. 50-серийный фильм положил начало созданию творческого объединения «Экран» (68 год) которое создавало сериалы и фильмы.

Художественным руководителем т/о «Экран» стал Марлен Хуциев, режиссер телефильма «Был месяц май». Характерно, что хуциевская лента оказала явное воздействие не только на игровое телекино, сериалы последующих лет, но и на телекино документальное. Свидетельство тому — фильм, а точнее документальный сериал «Зима и весна сорок пятого» (5 серий; реж.-пост. Д. Фирсова, 1973). Но первым большим «настоящим» сериалом стали «Тени исчезают в полдень» - 1972, 7 серий всего, который перерос в киноэпопею «Вечный зов». (с 1973 – 1983 г.). Таким образом, происходит очевидное размежевание кино и ТВ. Процесс этот завершается к середине 70-х годов.

Картина Фирсовой подвела телекино к тому рубежу, за которым неизбежным было уже прямое включение, программно открытое соединение документального и актерского игрового начал, что и реализовалось впоследствии — по-разному — в фильмах «Стратегия Победы» (1978; художественный руководитель постановки Г. Шергова), где ведущие актеры страны, без грима и исторических костюмов, все же исполняли роли, олицетворяя образы ведущих политиков и полководцев военной поры, и в советско-американском многосерийном документальном фильме «Великая Отечественная» (20 серий; 1978; художественный руководитель Р. Кармен).

В эти годы в стране была заложена мощная современная техническая база телевизионного вещания, создано многопрограммное ТВ. Власть предрекавшие видели в художественном вещании мощное средство воздействия на массы.

15. Анализ влияния экранной культуры 1960-х годов на формирование социальной структуры современного общества. Авторские фильмы А. Тарковского, А. Кончаловского, С. Параджанова как одно из последствий «оттепели» в культуре.

В советской политической системе любое авторство означало выход за рамки системы, причем и политической, и идеологической, и социальной. Установкам «социалистического» общества как раз и противоречили Авторские фильмы. Потому их было мало.

«История Аси Клячиной, которая любила, да не вышла замуж» (1967) А.Кончаловского – попытка объединить в единое художественное целое игровой сюжет и неактеров. Тут не чувствуется игры, но только жизнь – жизнь людей, ведущих крепостное существование; фильм выделяется абсолютной правдивостью, не-спектаклевостью.

«Андрей Рублев» (1966) А Тарковского – неполитизированный взгляд на историю России, физическое и духовное странствие Художника-Творца к его творению по тернистому пути испытаний Веры. Драматургически эта тема решена в виде системы эпизодов, относительно самостоятельных и взаимосвязанных лишь главным персонажем и общим идейным заданием. Тарковский разглядел в образе гениального художника-инока близкого себе творца, ведомого высшей целью, мучимого невыносимыми внутренними и внешними драмами, страдающего от бессилия перед ними.

«Зеркало» (1974) – фильм, в котором гражданственность и поэзия осознаются через личность Художника, Тарковского, — его происхождение, корни, характер, отношение к жизни, к людям, к Истории.

«Тени забытых предков» (1964) С.Параджанова – экранная легенда с буйством цвета и народных песен и практически без сюжета. Тут динамическая, чисто экранная поэзия сложена из переменчивого цвета, стремительного монтажного ритма и раскованно подвижной камеры.

«Саят-Нова» («Цвет граната»; 1967/1970) – здесь Параджанов выразил не поэта Арутина Саядяна, известного всему миру как Саят-Нова, а Поэта как такового, мифологического персонажа, своего рода нового Орфея, символа поэзии.

Эти режиссеры – создатели Искусства экрана, Авторы художественных, неполитизированных, произведений, носители особого, экранного мышления, Творцы экранных образов.

16. Драматургия и проза Пушкина, ее отражение в музыке и кинематографе (опера «Борис Годунов» М.П. Мусоргского, опера «Пиковая дама» П.И. Чайковского, фильмы «Борис Годунов» А.В. Эфроса, «Маленькие трагедии» М.А. Швейцера).

Пушкин обратился к драматургии, будучи уже известным автором поэм и стихотворений. Первая его трагедия — «Борис Годунов» (1825). По признанию Пушкина источниками замысла этой трагедии были древнерусские летописи, исторические труды Карамзина и пьесы Шекспира. Изучая летописи и сочинения Карамзина, Пушкин стремился «переселиться в век изображаемый», «воскресить минувший век во всей его истине». Следуя за Шекспиром, построил действие в виде калейдоскопа разножанровых эпизодов, в которых соединяются трагическое и комическое, серьезное и смешное, стихи чередуются с прозой.

Следующее драматургическое произведение Пушкина «Маленькие трагедии» — тетралогия, включающая в себя четыре пьесы: «Скупой рыцарь», «Моцарт и Сальери», «Каменный гость» и «Пир во время чумы». Все они написаны в период «болдинской осени» 1830 года. В «Маленьких трагедиях» поэт обращается к «бродячим сюжетам» мировой литературы и ее «вечным образам». Особенность этих пьес — предельный лаконизм. Пушкин создает короткие камерные сцены с небольшим числом действующих лиц: экспозиция сжата до нескольких стихов, отсутствуют сложная интрига и пространные диалоги, кульминация разрешается как бы незавершенной развязкой.

Параллельно с «Маленькими трагедиями» Пушкин работал над драмой «Русалка». В ней отразился интерес поэта к русскому фольклору. Фольклорные корни имеет сюжет об утопленниках, которые, согласно поверьям, по ночам заманивают прохожих в глубокие омуты.

Драмы Пушкина трудно пробивались на сцену. Сначала им препятствовала цензура. Когда в середине XIX века цензурные запреты были сняты, оказалось, что театр не готов к постановке этих пьес. Пушкин-драматург настолько опередил свое время, что только в XX веке обрел сценическую жизнь.

Совсем иначе складывалась судьба пушкинской драматургии на оперной сцене. Каждый крупный русский композитор XIX века раскрыл свою творческую индивидуальность, создав оперное произведение на пушкинский сюжет. У основателя русской музыкальной классики М.И. Глинки это опера «Руслан и Людмила» (1842 г.) - «лирическая эпопея миросозерцания композитора», разделяющего главную мысль русских сказок «добро побеждает зло», однако только ценой подвига как героического поступка или нравственного деяния (сохранение верности).

У А.С. Даргомыжского незаконченная пьеса Пушкина «Русалка» становится основой первой в русской музыке лирической драмы с яркими, шекспировскими образами страдающих героев (1957 г.). В опере «Каменный гость» Даргомыжский впервые пишет оперу на неизменный пушкинский текст.

Главная тема творчества М.П. Мусоргского (1839-1881) – глубокий анализ противоречий: социальных (в жизни общества) и психологических (в душе человека) наиболее мощно раскрыта в опере по трагедии Пушкина “Борис Годунов” (1869, 2-я ред. 1872), в центре которой образ «преступного царя Бориса».

Интерес П.И. Чайковского к “таинственно-глубоким процессам нашей душевной жизни” привели его к созданию опер лирико-психологического характера, лучшими из которых стали «лирические сцены» “Евгений Онегин” (1878) и “Пиковая дама” (1890), подлинная трагедия страстей.

Главная тема творчества Н.А. Римского-Корсакова – тема красоты – наиболее ярко раскрылась в опере на сюжет «Сказки о Царе Салтане» (1899), в одноактной опере «Моцарт

и Сальери» (1898). Оригинальное претворение (красота, которая губит царство Додона) нашла эта тема в опере-сатире «Золотой петушок» уже в начале XX века (1907).

Самые удачные экранизации пьес Пушкина были сделаны для телевидения: фильмы «Борис Годунов» А.В. Эфроса (1970) и «Маленькие трагедии» М.А. Швейцера.

17. Система Станиславского и Система Брехта.

Великий режиссер и актер, один из создателей Московского Художественного театра Константин Сергеевич Станиславский (1863–1938) разработал оригинальную систему актерского творчества. В своих спектаклях и ролях Станиславский стремился к психологической правде и предельной жизненной достоверности. Отсюда вытекает основное положение системы: актер должен на сцене не лицедействовать, а вживаться в роль. Лицедейскому «театру представления», использующему внешние эффекты, Станиславский противопоставляет «театр переживания». В таком театре недопустимо прямое общение с публикой. Актер должен играть в «публичном одиночестве», как бы не замечая зрителей. Между сценой и зрительным залом, по Станиславскому, пролегает «четвертая стена» — прозрачная для зала и непроницаемая для тех, кто находится на сцене. Исключительное значение Станиславский придавал актерскому ансамблю и художественной целостности спектакля.

Содержание своей системы Станиславский изложил в книгах «Моя жизнь в искусстве», «Работа актера над собой» и «Работа актера над ролью». Система Станиславского получила признание в мире и стала одной из самых влиятельных школ актерского мастерства.

Систему Станиславского высоко оценивал немецкий драматург и режиссер Бертольд Брехт, но его собственные театральные поиски шли в ином направлении. Он отвергал театр психологический и стремился создать театр политический. Зритель, считает Брехт, должен в театре думать, а не сопереживать, должен сохранить критический взгляд на изображаемые события. Данное положение стало основой теории эпического театра, разработанной Брехтом.

Эпический театр призван разрушить иллюзионизм натуралистической сцены, импрессионизм актерских переживаний и направить сознание зрителей на мысль автора. Этой цели служит «эффект очуждения», посредством которого «вещь из привычной, известной, лежащей перед нашими глазами, превращается в особенную, бросающуюся в глаза, неожиданную». Постоянным приемом очуждения в драмах Брехта служат вставные песни — зонги.

Бертольд Брехт — автор пьес «Человек есть человек» (1926), «Трехгрошовая опера» (1928), «Мамаша Кураж и ее дети» (1939), «Жизнь Галилея» (1939), «Добрый человек из Сезуана» (1940), «Карьера Артуро Уи» (1941), «Кавказский меловой круг» (1944), «Турандот, или Конгресс обелителей» (1954) и др. В 1949-м основал театр «Берлинер ансамбль» и руководил им вплоть до смерти в 1956 году.

18. Фильмы Алексея Германа (старшего): пример авторского кино советского и пост-советского периодов: «Мой друг Иван Лапшин», «Проверка на дорогах», «Хрусталеv, машину!» и «Трудно быть богом».

«Проверка на дорогах» (1971) — дебют Алексея Германа. Снят по повести Юрия Германа «Операция „С Новым годом!“» о полицее, который присоединился к советским партизанам, желая искупить свою вину. Фильм положили «на полку», как дегероизирующий сопротивление врагу во время ВОВ, и выпустили на экран в 1985 году как «Проверка на дорогах».

«Мой друг Иван Лапшин» (1984) по повести Юрия Германа «Лапшин». События 1930-х годов даны как воспоминания взрослого человека, в ту пору 9-летнего мальчика. Угрозыск ловит банду. Его начальник — Лапшин, бывший участник гражданской войны, живёт в коммуналке. Он влюблен в актрису местного театра, а она — в приезжего журналиста Ханина. Режиссёра упрекали в очернении действительности и дегероизации эпохи 30-х годов. Здесь из микросюжетов соткан образ провинциального города и целой эпохи.

«Хрусталёв, машину!» (1998) — снят о последних днях сталинской эпохи усложнённым киноязыком. Название — фраза Берии. Генерал-врач, почувствовав скорый арест, бежит из Москвы, его по доносу арестовывают, подосланные зэки его насилуют, затем его освобождают и отправляют спасать умирающего Сталина. Безжалостный водоворот истории уносит прочь её лучших людей, искренне верящих в идеалы и мифы своего времени, — сквозная тема всех фильмов Германа.

«Трудно быть богом» (2013) снят по мотивам одноимённой повести братьев Стругацких; последний фильм Германа. Работа над картиной продолжалась около 14 лет и завершилась уже после кончины режиссёра.

На планете, погружённой в Средневековье, работают наблюдатели-земляне, которые пытаются не нарушать логическое развитие истории, но это им не удается. Центральная мысль фильма — низменность и скотство человеческой природы. Картина эпатажна, лишена стройного сюжета и явно непригодна для массового зрителя.

При этом обилие грязи и насилия по контрасту может заставить позитивно взглянуть на окружающий нас мир.

19. Актерская школа Художественного театра и кинематограф (роли И.М. Москвина, В.И. Качалова, М.А. Чехова на сцене и экране).

Актерская школа Московского Художественного театра формировалась его создателями — К.С. Станиславским и В.И. Немировичем-Данченко. Первое поколение этой школы составили актеры, пришедшие в театр в период его основания и вскоре после его открытия: И.М.Москвин, О.Л.Книппер-Чехова, В.Э.Мейерхольд, М.П.Лилина, В.И.Качалов, Л.М.Леонидов. Именно они определяли лицо театра в течение нескольких десятилетий.

Следующее поколение образовалось в 1910-е годы в студиях Художественного театра. В Первой студии МХТ началась актерская биография Михаила Чехова; из Второй студии вышли такие впоследствии знаменитые актеры, как А.К.Тарасова, Н.П.Хмелев, М.М.Яншин, М.И.Прудкин, М.Н.Кедров и др.

Создание Художественного театра совпало по времени с рождением кинематографа. Актеры первого поколения изредка снимались в кино (Москвин в фильме «Поликушка», 1919; Качалов в фильме «Белый орел», 1928; Книппер-Чехова в фильме «Десять смертников», 1930; Леонидов в фильме «Гобсек», 1937), но кинороли, сыгранные ими, явно уступали их театральным ролям. Для актеров второго поколения МХТ работа в кино стала органичной частью творчества.

Крупным актером кино стал Михаил Чехов. Эмигрировав из Советской России в 1928 году, он уехал в Германию, где снялся в трех фильмах, а потом поселился в США, в Лос-Анджелесе. В фильмах, произведенных кинокомпаниями Голливуда, сыграл десять ролей.

В Лос-Анджелесе Михаил Чехов открыл актерскую школу, которая пользовалась огромной популярностью. В числе его учеников были Марлон Брандо, Мэрилин Монро, Джеймс Дин, Пол Ньюман, Юл Бриннер. Через Михаила Чехова система Станиславского и актерская школа Художественного театра глубоко укоренилась в традициях американского кинематографа.

20. Пропагандистские задачи и способы отражения действительности в фильмах Дзиги Вертова 1920-х годов, и их место в эволюции документального кино.

Пик творчества Вертова — 1920-е. Среди фильмов этих лет можно выделить два цикла — несколько фильмов, посвященных откровенной пропаганде "советского образа жизни", и фильм, в котором задачи пропаганды отступают на задний план, а вперед выдвигается стиль, отражающий взгляд Художника на мир вокруг. Так после выпусков чисто пропагандистской **"Кино-Правды"** (1922–1925) Вертов со своей группой «киноков» выпускает фильм **"Кино-глаз"** (1924), где, в отличие от **"Кино-Правды"**, важно все — и люди в кадре, человеческие типы, и окружающий мир, московская улица 1920-х с ее толпой, колясками и телегами на конной "тяге", трамваями и машинами, и т.д. Всё это порождает принципиальную для Вертова

идею «жизни врасплох», жизни, не организованной для съемки, а непосредственной и целостно показанной.

Другой "цикл" состоит из четырех фильмов, снятых и смонтированных во вторую половину десятилетия: **"Шагай, Совет!"**, **"Шестая часть мира"** (оба — 1926), **"Одиннадцатый"** (1928) и **"Человек с кино-аппаратом"** (1929). По этим четырем фильмам отчетливо видно, как в Вертове словно борются два человека — политический "пиарщик", пропагандист, "революцией мобилизованный и призванный" (слова Маяковского), и художник, для которого стиль и есть его взгляд на жизнь.

Полностью очистившись от пропагандистских задач, **"Человек с кино-аппаратом"** стал подлинным шедевром мировой документалистики. Это — настоящий авторский фильм с оригинальными сюжетными, образными (монтажными) и съемочными идеями. Вместо «обобщенного образа эпохи», Вертов создает образ всепроникающего, всевидящего ока, кино-глаза.

Фильмы Вертова, и особенно **«Человек с кино-аппаратом»**, существенно повлияли на мировую документалистику, показав, что подлинные факты на экране можно не только фиксировать, но и художественно истолковывать.

21. Литературная деятельность А.И. Солженицына и ее воздействие на социальные процессы советской и постсоветской России.

Прозаик и публицист Александр Исаевич Солженицын (1918–2008) приобрел литературную известность после публикации в 1962 году рассказа «Один день Ивана Денисовича». В этом произведении Солженицын опирался на свой жизненный опыт. Участник Великой Отечественной войны, он был репрессирован, восемь лет провел в лагере, потом находился в ссылке. Солженицын показал, что сталинские репрессии не злая воля тирана и не отступление от социализма, а суть системы, в основе своей репрессивной и бесчеловечной. Этот вывод вытекал из описанной в рассказе судьбы крестьянина Ивана Денисовича Шухова. Рассказ наполнен болью за поруганное человеческое достоинство, состраданием к невинным жертвам, уважением к тем, кто подобно Ивану Денисовичу, оказавшись за колючей проволокой, сумели сохранить в себе лучшие человеческие качества. Всем этим «Один день Ивана Денисовича» произвел переворот в сознании миллионов соотечественников.

Основные произведения Солженицына: рассказ «Матренин двор» (1963), романы «Раковый корпус» и «В круге первом» (оба в 1968), эпопея «Красное колесо» (1971–1991), мемуарная книга «Бодался теленок с дубом» (1975).

В 1967 Солженицын завершил главное свое произведение — «Архипелаг ГУЛАГ», над которым работал около десяти лет. Это книга о палачах и жертвах, о преступлениях коммунистического режима, превратившего страну в гигантский концентрационный лагерь. Писатель обобщил множество свидетельств и ранее неизвестных фактов, связанных с политическими репрессиями советского времени.

«Архипелаг...» впервые был опубликован на Западе в 1973. За эту публикацию Солженицын был лишен советского гражданства и выдворен из СССР. Все его опубликованные произведения были изъяты из библиотек.

В течение 20 лет Солженицын жил с семьей в США (штат Вермонт). В 1994 вернулся на родину. Его публицистические выступления в печати (статьи «Как нам обустроить Россию», «Россия в обвале»), цикл передач на телевидении оказали влияние на интеллектуальную жизнь страны.

22. Исторический контекст, основные теоретические идеи и фильмы Сергея Эйзенштейна.

Творчество Эйзенштейна пришлось на три сложных периода в истории нашей страны — на 1920-е, 1930-е и годы войны, — и каждый отпечатался на его фильмах.

Фрагментация культурной жизни в большевистской России в 1920-е на десятки групп, школ, их различный идеологический настрой побудили Эйзенштейна занять свою нишу – предельно идеологизированную. Он стал снимать отчетливо пропагандистские «заказные» фильмы **«Стачка»** (1924), **«Броненосец “Потемкин”»** (1925), **«Октябрь»** (1927), **«Старое и новое»** (1929), где первостепенное значение обрел монтаж – и как «строительный» материал и как эмоциональная основа.

В 1930-е в обстановке сталинской диктатуры Эйзенштейн испытывал немалые трудности – его сценарии не принимались, и по возвращении из Мексики, когда отснятый материал об этой стране пришлось оставить в США, он начал снимать только в 1937 г., но фильм **«Бежин луг»** был запрещен и смыт. Лишь в 1938 г. в обстановке надвигавшейся войны он снял историко-политический фильм **«Александр Невский»**, который на следующий год, после заключения пакта «Молотова–Риббентропа», был снят с экранов.

Наконец в 1944 г. в эвакуации Эйзенштейн снимает 1 серию исторического фильма **«Иван Грозный»**, а по возвращении в Москву – 2 серию, которая, однако, была запрещена и вышла на экраны лишь в 1958 г.

Параллельно Эйзенштейн вел исследовательскую работу: в 1923 г. в статье **«Монтаж аттракционов»** понятию «сюжет» полемически противопоставлено понятие «монтаж»; затем последовали **«Будущее звуковой фильма. Заявка»** (1928), **«Перспективы»** (1929), **«Динамический квадрат»** (1932), **«Монтаж 1938»**, **«Вертикальный монтаж»** (1940), **«Диккенс, Гриффит и мы»** (1942), **«Неравнодушная природа»** (1945/1947) и др., где рассматривались вопросы композиции фильма, монтажа, звуко-зрительной структуры, пластической культуры кадра, цвета и т.п. Эти статьи, в отсутствие съемочных работ, – самостоятельный поток творчества.

23. Развитие и стагнация советского телевидения в период «застоя». 1970 – 1985.

К началу 70-х годов телевизионное вещание охватывает территорию, на которой проживает 70 процентов населения СССР. Приемная сеть насчитывает 35 миллионов телевизоров и быстро растет. Партийное руководство в должной мере оценило растущую роль телевидения в сфере пропаганды и культуры, и с тех пор не было ни одного решения съезда КПСС, ни одного постановления Пленума ЦК, посвященных **«идеологическому обеспечению» задач развития общества**, в которых в той или иной степени не отражалась бы роль телевидения.

Государственный комитет Совета Министров СССР по телевидению и радиовещанию осуществлял руководство телевидением в стране и нес ответственность за идейно-политический и художественный уровень телевизионных программ, за развитие технических средств, используемых для их создания.

В государственных планах и бюджетах ежегодно предусматривались расходы на производство телевизионных программ и развитие технической базы вещания.

К Олимпиаде-80 в Москве, в Останкине был построен Олимпийский телерадиокомплекс (ОТРК),

К середине 70-х годов техника видеомонтажа развилась настолько, что по своим возможностям сравнялась с кинематографической, а кое в чем и превзошла ее. Это обстоятельство, а также появление мобильных телекамер с портативными видеомagneтофонами способствовало возникновению и развитию наряду с телефильмами, снятыми с помощью кинокамеры, лент, снимаемых с помощью телекамеры и видеомagneтофона, то есть видеофильмов. Развитие видеозаписи привело к тому, что лишь крайне незначительный объем передач Центрального телевидения шел в эфир непосредственно с телекамер, без предварительной фиксации.

В конце исследуемого периода — в середине 80-х годов в стране сложилась мощная единая система телевизионного вещания, потенциальная аудитория которого достигла 240 миллионов зрителей.

Лапинская эпоха на телевидении с 17 апреля 1970 по 20 декабря 1985 года председателем Гостелерадио СССР был Сергей Георгиевич Лапин - член ЦК КПСС, Герой Социалистического Труда, опытный дипломат, журналист и политик. Работая до этого генеральным директором ТАСС, бывая в командировках в Японии, он серьезно изучал природу и особенности организации телевизионного вещания, внимательно наблюдал за работой советского телевидения. Поэтому уже в первые дни на новом месте председатель принял ряд принципиальных решений и шагов, которые во многом оздоровили телевидение, укрепили его организационно. Было сокращено около полутора тысяч работников, которые оказались беспомощны в огромном, открывшемся после введения в строй Останкина, море программ.

Лапин начал с того, что поменял почти весь состав главных редакторов Центрального телевидения,

Он подготовил и содействовал принятию **в июне 1970 года** закрытого постановления ЦК КПСС и СМ СССР, в котором определялись новые задачи государственного руководства отраслью. Госкомитет по радиовещанию и телевидению при СМ СССР становился Государственным Комитетом по телевидению и радиовещанию Совета Министров СССР, что поднимало его роль и ответственность по управлению телевидением

Осуществив неотложные организационные меры, новый председатель выступил инициатором проведения Всесоюзной научно-практической конференции «Тема рабочего класса в программах советского телевидения и радиовещания», которая и состоялась в 1970 году в Ленинграде. Он весьма аргументированно призвал аудиторию сделать главным героем всех информационных, публицистических и художественных телепрограмм человека труда — рабочего и крестьянина.

Ни один советский руководитель телевидения не сделал столько для укрепления отечественного вещания, как С.Г. Лапин. Уже появились историки, журналисты, которые судят о нем лишь по личным отдельным встречам, по его отказам принять то или иное творческое предложение писателя, режиссера, сценариста. Эти люди, когда-то обиженные — и зачастую несправедливо — Лапиным, олицетворяют его деятельность только с цензурой, с зажимом всего яркого, талантливого, творческого.

Лапин любовно руководил телевидением и как средством информации, и как видом искусства. Нередко казалось, что Сергею Георгиевичу ближе всего передачи по литературе, поэзии, музыке, театру. Он по-настоящему любил искусство, неплохо знал его, ценил дар литературный, писательский и, возможно, лелеял его в своей груди... Мог часами беседовать с крупнейшими писателями, актерами, режиссерами, читать наизусть малоизвестные стихи А. Белого, С. Есенина и других поэтов. Многие деятели культуры, уходя от «грозного председателя», были поражены его эрудицией, тонким пониманием эстетического в жизни и на телеэкране.

И все-таки Лапин был прежде всего политиком, одним из столпов коммунистического режима.

Через год после прихода на высшую должность Горбачева Сергея Георгиевича отправили на пенсию, а спустя три года он скончался.

В период лапинского правления. наибольшее признание получил жанр монографического очерка, иными словами, творческий портрет одного лица — рабочего, крестьянина, ученого, художника, писателя, музыканта. В подобных передачах авторы стремились, с одной стороны, представить конкретный случай творческой деятельности на фоне широких социальных обобщений, с другой — раскрыть неповторимую индивидуальность личности героя очерка.

К форме монографического очерка можно отнести и некоторые публицистические передачи, построенные с использованием материалов смежных искусств. Такими передачами были «Камера смотрит в мир», «Театральная афиша», «Музыка для всех» и др. Произведение искусства в них рассматривалось как документ времени, объективно отражающий общественные взгляды. Это и определяет публицистическое звучание передачи.

Как один из принципов подхода к решению темы в публицистическом ключе следует отметить интересное использование хроники, которая предстает здесь во всеоружии строгой документальности. Отрывки из художественных фильмов и театральных спектаклей с конкретным анализом частного случая углубляют общее звучание мысли и переводят ее в конкретно-чувственную сферу эмоционального зрительского восприятия. Этот прием получил широкое применение в цикле видеофильмов «Наша биография», подготовленном на ЦТ в конце 70-х гг.

Одновременно с очерком в 70-е гг. получает развитие тематическая передача, которая предполагает наличие сценария с отчетливой концептуальностью, определяющей не только драматургический строй, но и выбор материала. Было бы неправильным сделать вывод, что окончательный экранный вариант тематической передачи есть точное воспроизведение сценарной записи. Это верно только для передач, построенных целиком на изобразительном, иконографическом и киноматериале с заранее написанным дикторским закадровым текстом. Но существует большое количество тематических передач, решенных в форме непринужденной живой беседы. Однако это не исключает необходимости предварительного сценарного решения. Элемент импровизации обнаруживает свои преимущества в том случае, когда подчинен художественной необходимости, логике развития образного строя передачи в целом.

Особенностью тематической передачи и ее отличием, например от формы журнального обозрения, является то, что в основу такой передачи положен однородный по тематическому, а зачастую и жанровому признаку материал. Журнальное обозрение объединяет несколько различных по тематике сюжетов. Так, завоевавшая популярность среди зрителей ежемесячная передача «Кинопанорама» включает 6—8 сюжетов, разнящихся между собой. Расцвет этой формы передачи приходится на начало 70-х гг.

В практике кинематографа существуют оригинальные произведения, в титрах которых значится: «создано по мотивам...». Аналогичные случаи наблюдались и на телевидении. В 70-гг. это проявилось в создании передач, замысел которых возник в недрах смежных искусств, однако в воплощении его телевидение демонстрировало полную творческую самостоятельность. Это прежде всего относится к передачам-дискуссиям, передачам в форме клуба («Театральная гостиная», «От всей души», «Встречи в Концертной студии Останкино»). Жанровая специфика передач-дискуссий, передач-клубов обнаруживает их родство с такими ранее возникшими исконно телевизионными формами, как прямой репортаж с места действия.

Таким образом, развитие телевидения как средства информации и вида искусства показывает, что наиболее сложные формы телепередач как бы предваряют основные разновидности специфически телевизионных жанров. Очерки стоят на пороге телефильмов. Передачи-дискуссии, клубы примыкают к прямым телевизионным репортажам, форма литературного телетеатра находит свое продолжение в телеспектакле и т. д.

24. Театр Мейерхольда и интерактивная медиасреда.

Театральная деятельность Всеволода Эмильевича Мейерхольда (1874–1940) начиналась в Московском Художественном театре, где с момента его создания в 1898-м и до 1902 года он был ведущим актером, игравшим главные роли. Уйдя из МХТ, отправился в провинцию и в Херсоне организовал театральную труппу под названием «Товарищество новой драмы»: здесь начал ставить спектакли как режиссер.

В 1906–1908 был режиссером петербургского театра В.Ф. Комиссаржевской, затем в течение десяти лет главным режиссером императорского театра: ставил драматические и оперные спектакли в Александринском и Мариинском театрах.

После революции 1917 года провозгласил «Театральный Октябрь» и стал лидером революционного театра. В 1923-м организовал в Москве собственный театр (Государственный театр им. Мейерхольда) и руководил им вплоть до его закрытия в 1937 году.

Мейерхольд был первым режиссером, который выдвинул эстетические альтернативы Станиславскому и Художественному театру. Отвергая натурализм и психологизм спектаклей

МХТ, Мейерхольд создает свою театральную систему, которую он обозначил термином «условный театр».

«Условный театр» Мейерхольда не допускает жизнеподобия. Если Станиславский ради жизненности подавлял театральность, то Мейерхольд всячески ее усиливал, доводя до гиперболы. В его спектаклях актер не вживается в образ, как того требовал Станиславский, а играет с ролью, выказывая отношение к изображаемому лицу. Отрицает Мейерхольд так называемую «четвертую стену» и постоянно провоцирует прямое общение актеров и публики. С этой целью Мейерхольд включал в свои революционные спектакли газетные передовицы и сводки с фронтов гражданской войны.

Во времена Мейерхольда не было слова «интерактивность», но в его спектаклях между сценой и зрительным залом всегда возникал интерактивный эффект. Поэтому опыты «условного театра» Мейерхольда имеют актуальное значение для интерактивной медиасреды, где бы сегодня она не создавалась — в интернете, на радио и телевидении, в университетской аудитории.

25. Отражение социально-политических событий периода «перестройки» в отечественной экранной культуре (на примерах творчества В. Пичула, П. Лунгина, В. Абдрашитова, П. Тодоровского, Н. Михалкова).

Историю отечественного кино периода «перестройки» определили политические процессы, которые затем сказались и на социальных отношениях, и на экономической ситуации. В нашей стране кинематографисты никогда не действовали вопреки властным распоряжениям, но, оказавшись свободными от привычной идеологии, они не нашли ей идейной замены. И в самый разгар ключевых событий оказались на обочине социальных процессов, выключенными из жизни обычных людей — зрителей. Семь лет в Истории нашего кино стали своего рода «расщелиной», куда безвозвратно провалились фильмы той поры — ни советские, ни несоветские, ни партийные, ни внепартийные — их даже российскими трудно назвать. Безыдейные, странные, как и сама Перестройка, они не оставили следов в позднейшем кинематографе.

Спустя три недели после катастрофы в Чернобыле, в мае 1986 проходил 5-й съезд СК, на котором обсуждались не проблемы радиоактивного заражения, а работа руководства СК и Госкино. Новое руководство торопливо стремилось покончить с «застоем», растянувшимся с окончания «оттепели» на целые два десятилетия. Этому стремлению отвечали новые фильмы — «Курьер» Шахназарова, «Кин-дза-дза» Данелии, «Письма мертвого человека» Лопушанского, «Плюмбум, или Опасная игра» Абдрашитова, открывавшие новую эпоху. Некоторые из новых фильмов еще собирали большое число зрителей: «Маленькая Вера» Пичула, «Холодное лето 53-го» Прошкина, «Меня зовут Арлекино» Рыбарева, «Воры в законе» Кары, «Асса» Соловьева. Все эти фильмы шли в параллель с выводом войск из Афганистана, с дискуссией о статье Н.Андреевой «Не могу поступиться принципами», в соответствии с которой стране предлагалось вернуться к «сталинским нормам жизни», и с многими другими актуальными процессами, на которые кинематограф никак не реагировал. С этой отстраненностью от реальной жизни наше кино и вступило в 1990-е годы.

26. Творчество Чарльза Чаплина как отражение социальных процессов в американском обществе и наиболее выдающееся явление в истории зарубежного кино первой половины XX века.

Придя в кино из английского мюзик-холла, Чаплин и в свои фильмы привнес цирковые гэги и абсурдистские ситуации. Работая в кино с 1914 года, он почти сразу становится режиссером. Его первая роль — Чэз в фильме "Зарабатывая на жизнь"; его первые режиссерские работы ("Застигнутый дождем") — короткометражные, в них он уже создал внешность бродяги и имя Чарли, какими вошел в Историю кино.

В антивоенном фильме "На плечо!" (1918) для Чаплина характерны острый взгляд на войну, умение пропустить трагедию через себя и выразить ее в виде фарса, мнимо наивного

до символичности. В фильмах **"Пилигрим"** (1923), **"Золотая лихорадка"** (1925), **"Цирк"** (1928) в каскадах гэгов нет примет реальной обстановки в США 1920-х, но отношения в обществе тех лет выражены в виде поэтически-смеховых ситуаций, в которых узнаваемы ситуации реальной жизни.

Для Чаплина переход кино на звук – драма, и за 1930-е годы он снимает только три фильма. В **"Огнях большого города"** (1931) музыкальные инструменты имитируют человеческую речь. В **"Новых временах"** (1936) к пластике беззвучного экрана, уже добавлены звуки, а тема злободневна — Депрессия. Лишь в **"Великом диктаторе"** (1940) Чаплин создает полностью звуковой и абсолютно злободневный фильм-пародию на Гитлера.

В целом, образ Чарли, «маленького человека», стал символом сопротивления обычного человека давлению общественного механизма.

В послевоенное десятилетие Чаплин вновь снимает три фильма, но это уже закат гениального актера и режиссера. Ни сюжет о "синей бороде" (**"Мсье Верду"**, 1947), ни мелодрама о старом английском клоуне (**"Огни рампы"**, 1952), ни история о лишившемся трона короле, который спасается в США в годы "маккартизма" (**"Король в Нью-Йорке"**, 1957) не вносят ничего нового ни в звуковое кино, ни в комедийный жанр. Но влияние всего творчества Чаплина на мировое кино безмерно, утвердив трагикомический взгляд на мир через кинообъектив.

27. Барокко и рококо в живописи и музыке XVII–XVIII веков

Барокко — стиль искусства XVII–XVIII веков. Он возник в Италии, и отсюда распространился по всей Европе, включая и Россию. Это первый в истории общеевропейский стиль, объединивший запад и восток континента.

Слово «барокко» — итальянское: буквально означает искривленную жемчужину, имеющую неправильную форму, а потому и меньшую цену; в переносном смысле — нечто причудливое и странное.

Барокко характеризуется отсутствием строгой симметрии и правильной геометрии. Это стиль эффектный, торжественный, динамичный, впечатляющий разнообразием орнаментальных форм. Ему свойственны монументальность и экспрессия, напряженность и гиперболизированная декоративность.

Барочное мироощущение характеризуется своеобразным гедонизмом, сопряженным с эстетическим наслаждением. Живописец барокко эстетизирует обыденные и повседневные вещи, превращая их в предмет художественного любования. Так, натюрморты фламандского барокко, написанные Франсом Снейдерсом, изображают довольно прозаичные объекты — мясную лавку, рынок с развалами овощей и фруктов, но написаны столь красочно, столь аппетитно, что украшали ими даже королевские покои.

В музыке эпохи барокко большую роль играли церковные жанры, мощно и величественно звучащие в исполнении органа или хора с оркестром. Светская музыка эпохи барокко служила, преимущественно, для развлечения, иногда весьма изысканного (и дорогостоящего). Она была рассчитана на привилегированных слушателей: звучала при дворах королей, в замках аристократов и была неотъемлемой частью их быта. Едва ли не каждый аристократ в Европе имел у себя на службе придворных музыкантов – как минимум, клавесиниста или скрипача, но чаще целый ансамбль или даже оркестр. К концу эпохи барокко во всех европейских столицах существовали также придворные оперные театры. Основные жанры светской инструментальной музыки – это *миниаюра* и *сюита* для клавесина и *концерт* для оркестра. Выдающимся событием в истории музыки эпохи барокко было рождение жанра *оперы*. Это крупнейший вокально-инструментальный жанр светской музыки, возникший на рубеже Возрождения и Барокко. По масштабам он соизмерим с такими церковными жанрами, как оратория, страсти, месса, но при этом посвящен рассказам не о Боге, а о человеке, о человеческих страстях. Выразить человеческие чувства была призвана выразительная и красивая вокальная мелодия (*bell canto* с ит. - «прекрасное пение»).

Основные представители барокко: скульптор и живописец Бернини (Италия), живописцы Веласкес, Рибера, Сурбаран, Мурильо (Испания), Рубенс, Ван Дейк (Фландрия), Рембрандт, Хальс (Голландия), а также творившие в России итальянский скульптор Бартоломео Растрелли и его сын, архитектор Варфоломей Растрелли. Последний построил в Петербурге Зимний дворец, несколько церквей и особняков, создал барочные дворцово-парковые ансамбли Петергофа и Царского Села. Крупнейшие представители барокко в музыке – Бах, Гендель, Вивальди.

В ходе эволюции барочного искусства появился стиль рококо. Оба стиля отличаются декоративностью и изысканностью, но в рококо нет барочной монументальности: преобладают миниатюрность, утонченность и грациозность. Произведения рококо характеризуются игривостью и изяществом, часто используют сюжеты с любовными приключениями. Интерьеры в стиле рококо украшают статуэтки и рельефы, изображающие амуров, нацеливающих стрелы любви.

Для декора рококо характерны растительные узоры в виде гирлянд цветов, а также особый орнамент, напоминающий форму раскрытой раковины. Такой орнамент называется рокайль. От этого названия и произошел термин «рококо».

Стиль рококо зародился во Франции. Самые крупные живописцы французского рококо — Антуан Ватто, Франсуа Буше и Жан Оноре Фрагонар.

В стиле рококо писали музыку французские клавесинисты (Куперен, Дакен, Рамо). Это галантная, игривая музыка с обилием звуковых украшений, мелодических «завитков». Череду небольших пьес звучала в аристократических гостиных, в том числе при дворе Короля-солнце Людовика XIV. Конкурируя с изысканными блюдами и занимательной беседой, музыкант пытался привлечь внимание слушателей забавными выдумками, в том числе приемами звукоподражания. «Кукушка». «Бабочки». «Маленькие ветряные мельницы». Роскошь и веселая красота.

28. Романтизм и реализм в изобразительном искусстве XIX века

Романтизм и реализм — главные художественные стили XIX века. Эпоха романтизма приходится на первую половину столетия; вторая его половина протекала под знаком реализма, хотя в этот период существовали и другие стили (импрессионизм, символизм).

Романтизм возник в полемике с идеологией века Просвещения и эстетикой классицизма. Социальному пафосу просветителей романтики противопоставляют утверждение суверенитета и самоценности личности. В созданных ими произведениях личность достигает невиданной прежде полноты и духовного напряжения.

В отличие от классицистов, романтики категорически отвергают нормативность в искусстве и утверждают свободу творчества как условие существования художника. Художник-классицист стремился к воплощению идеальных образов и следовал принципу «очищенной природы». Романтики выдвигают принцип «подражания природе». Они считают, что надо показывать мир таким, каков он есть, — в высоких и низких проявлениях. С этой целью часто используют гротеск. Именно романтики ввели термин «гротеск» в эстетический лексикон.

Классицисты искали в человеке типическое и социальное; романтики, напротив, интересуются всем, что типическим не является. Их занимает человек в экстремальных проявлениях и экстраординарных поступках, в состоянии помутненного сознания — сновидения, бреда, кошмара.

Мировоззрению романтиков присущ катастрофизм. Живописцы любят изображать природные катаклизмы, перед которыми человек бессилен. Постоянной темой романтической живописи служат социальные катастрофы — войны и революции.

Главные представители романтизма в живописи: Теодор Жерико, Эжен Делакруа (Франция), Франсиско Гойя (Испания), Уильям Тёрнер (Англия), А.Г.Венецианов, О.А.Кипренский, В.А.Тропинин, К.П.Брюллов (Россия).

История реализма в изобразительном искусстве начинается в 1855 году, когда Густав Курбе устроил в Париже выставку под названием «Павильон реализма». В те же годы обозначился поворот к реализму в русской живописи (картины П.А.Федотова, В.В.Пукирева). Термин «реализм» в русский лексикон ввел Дмитрий Писарев, опубликовавший в 1864-м статью «Реалисты».

Реализм в изобразительном искусстве стремится создать зеркало действительности, в котором отражается социальный мир. Художники-реалисты редко обращаются к сюжетам античной мифологии и библейским темам. Их интересует, прежде всего, социальная среда — современная и историческая. Поэтому наибольшее распространение получают жанровая живопись и картины на исторические темы. Многие произведения реалистов были рассчитаны на публицистический эффект и в свое время произвели сильный общественный резонанс.

Вершиной реализма XIX века стало творчество «передвижников» — участников объединения, созданного Н.И. Крамским в 1870-м. В разные годы в него входили В.Г. Перов, Н.Н. Ге, И.Е. Репин, В.И. Суриков, братья Васнецовы — Виктор и Аполлинарий, А.К. Саврасов, А.И. Куинджи, В.Д. Polenov, В.А. Серов, И.И. Левитан.

29. Типы музыкального творчества, их основные характеристики.

Музыка (от греч. *musike*, букв. — искусство муз) — вид искусства, в котором средством воплощения художественных образов служат осмысленные и особым образом организованные (по высоте и во времени) звуковые последования. Выражая мысли и чувства в слышимой форме, музыка, наряду с речью, служит звуковым средством человеческого общения.

В развитой музыкальной культуре творчество представлено многими пересекающимися разновидностями. Осознание этих различий и понимание особенностей музыкального языка способствует формированию объективной оценки музыкальных сочинений, помогает осознанно относиться к эстетическим и технологическим задачам звукорежиссера при записи музыкальных фонограмм.

Классификация музыкальных явлений по типам музыкального творчества и их характеристики:

1. Фольклор или народное творчество.

- 1) Устное.
- 2) Непрофессиональное.
- 3) Каноническое (канон — образец, закон по которому создаётся то или иное сочинение)
- 4) Теоретически неосмысленное.

2. Творчество менестрельного типа. Или городская развлекательная музыка от раннего средневековья до современной эстрадной или поп музыки.

- 1) Устное.
- 2) Профессиональное.
- 3) Каноническое.
- 4) Теоретически неосмысленное.

3. Каноническая импровизация (религиозная музыка).

- 1) Устное.
- 2) Профессиональное.
- 3) Каноническое.
- 4) Теоретически осмысленное.

4. Опус — музыка (*opus* — это оригинальное сочинение, зафиксированное в нотном тексте). *Opus* — музыку ещё называют — композиторской, автономной, серьёзной, классической, академической.

- 1) Письменное.
- 2) Профессиональное.
- 3) Оригинальное (требования — неповторимость, индивидуальность).

4) Теоретически осмысленное.

Каждый из типов музыкального творчества выполняет свою социальную функцию. Осознание этих различий способствует формированию объективной оценки музыкальных сочинений.

30. Художественно-выразительные средства музыки и их роль в музыкальном целом.

В музыкальном языке отдельные *музыкальные звуки* осмыслены и организованы так, что они образуют **комплекс выразительных средств музыки**. Выразительные средства музыки служат для воплощения художественных образов, способных вызвать у слушателя определенный круг ассоциаций,

Выразительные средства музыки: 1) Мелодия 2) Гармония 3) Фактура 4) Ритм. 5) Динамика. 6) Тембр

Мелодия в музыке выполняет такую же роль, как речь в нашей повседневной жизни. Общее между мелодией и речью – *интонация*. В речи интонация несет, в основном, эмоциональную окраску, в музыке – и смысловую, и эмоциональную.

Гармония организует звуки в **созвучия**. **Созвучия** делятся на *консонансы* (приятное звучание) и *диссонансы* (резкое звучание), могут звучать *устойчиво и неустойчиво*. Эти качества являются колоссальным выразительным средством. Передают рост напряжения, спад напряжения, создают ощущение развития.

Фактура – это музыкальная ткань, организующая звуки и по горизонтали, и по вертикали. Каждой эпохе, каждому типу музыкального творчества свойственны свои типы фактуры.

Ритм – это организация звуков во времени. *Функции ритма:*

а) ритм упорядочивает музыкальное время, делит его на соразмерные участки от акцента до акцента. б) ритм передает движение вперед, создает ощущение жизни, неповторимости, т. к. на метрическую сетку накладываются звуки разной длительности.

Ассоциативное поле ритма очень широко. Главная ассоциация – с движением тела: пластикой жеста, ритмом шага. Может ассоциироваться также с биением сердца, ритмом дыхания. Напоминает об отсчете времени. Через ритм музыка связана с другими видами искусства, прежде всего, с поэзией и танцем.

Динамика – организация звуков по громкости. Форте – громко, пиано – тихо. Крещендо – уменьшение динамики, напряжения и диминуэндо – увеличение.

Тембр – окраска звука, отличающая тот или иной инструмент, тот или иной певческий голос. Для характеристики тембра чаще всего используются зрительные, осязательные, вкусовые ассоциации (яркий, блестящий или матовый тембр, теплый или холодный тембр, сочный тембр), что лишний раз говорит об ассоциативной природе восприятия музыки.

Понимание особенностей музыкального языка способствует формированию объективной оценки музыкальных сочинений, как с точки зрения эстетического содержания, так и с точки зрения совершенства художественной формы.

1. Вахромеев В. Элементарная теория музыки. М.: Музыка, 2007
2. Холопова В. Н. Музыка как вид искусства. СПб., Лань, 2000
3. Холопова В. Теория музыки: Мелодика. Ритмика. Фактура. Тематизм. Учеб. пособие. СПб.: Лань, 2002
4. Чередниченко Т. Музыка в истории культуры. В 2-х т. Т. 1. Долгопрудный, 1994.