

*В. В. Старикова*

## **СТАНОВЛЕНИЕ И РАЗВИТИЕ ФОРМ ПРЕЗЕНТАЦИИ ДИРИЖЕРСКОГО ИСПОЛНИТЕЛЬСКОГО ИСКУССТВА В ЭКРАННОЙ КУЛЬТУРЕ XX В.**

В XX в. наука резко преобразила всю цивилизацию буквально за несколько десятилетий, изменив облик реальности и смоделировав новую форму мирозидения, новые формы бытия существовавших явлений, в частности музыкального исполнительского искусства. Безусловно, все массовые коммуникации являются инструментом демократизации профессиональной художественной культуры. С одной стороны, происходит расширение базы профессионального творчества, приобщение масс к искусству, с другой – изменяется модель творчества под влиянием более массовой социальной среды, в которую художник входит благодаря средствам массовой коммуникации. Как пишет Г. Прожико: «Фактически именно XX век породил новую ситуацию в традиционном контакте человека и реальности путем создания каналов СМИ, основанных, прежде всего, на перенесении на экран аналоговой модели реального облика действительности» [Прожико, 2004, с. 8].

Сегодня многочисленные аудиовизуальные документы исполнительского искусства показывают, что экранизация исполнительского искусства не стала особым жанром, а лишь формой осуществления общих для всего музыкального искусства художественных реформ. Как пишет Е. Гуренко: «Применение различных видов аудиовизуальной записи позволило осуществить немислимую в прошлом фиксацию продуктов исполнительской деятельности как памятников искусства и их воспроизведение без каких бы то ни было ограничений» [Гуренко, 1982, с. 4].

Эта проблематика нашла отражение в многочисленных трудах зарубежных, российских и белорусских исследователей. Теоретик киноискусства К. Лондон писал, что впервые «концертный фильм» был сделан в 1932 г. в Берлине (на кинолентку было записано исполнение увертюры к опере Россини «Вильгельм Телль», дирижировал Макс фон Шиллингс). Он также говорит о формах съемки, сценарий которой построен на основе музыкальной партитуры, приводя в пример фрагмент потактового сценария этой съемки [Лондон, 1937, с. 95–96]. Среди зарубежных исследований выделяется работа Брайна Д. Роуза «Телевидение и

исполнительское искусство» [Rose, 1986]. Автор обращается к вопросам адаптации классической музыки и оперы к эстетике экрана. Подробно анализируя многие циклы и телепередачи начиная с 1940-х гг., Брайн Д. Роуз обосновывает очевидность изменений в самом искусстве, связанных со спецификой адаптации на телевидении. Работа «Искусство на телевидении, 1976–1990: пятнадцать лет культурного программирования» [Krafft, 1991] обращена к социальному контексту существования искусства на телевидении. Отмечая деконтекстуализацию искусства в эпоху постмодернизма, Р. Крафт подчеркивает именно важность записей-трансляций для приобщения широких масс к высокому искусству. Автор также поднимает вопросы правильного аннотирования этих документов и их сохранения. В книге также представлен каталог фильмов и трансляций всех видов искусств, и в том числе дирижерского исполнительства. Наиболее активный интерес к визуализации искусства средствами телевидения в зарубежных исследованиях относится к 1980–1990-м гг. Это неразрывно связано с появлением технических новинок: широкое распространение видеокассет и появление компакт-диска; а также с программой ЮНЕСКО о сохранении культурного наследия.

В современных зарубежных исследованиях выделяется работа Томаса Коэна «Игра на камеру: музыканты и музыкальное исполнение в документальном кино» [Cohen, 2012] как первое масштабное исследование, посвященное музыкальному исполнению в документальном фильме. Диапазон исследования простирается от музыкальных образовательных фильмов, панк-рок-концертных фильмов до экспериментального видеоарта. Т. Коэн исследует связь между исполнительскими жестами и движениям. Фильмы, в основе которых лежит именно исполнительское искусство, автор называет тривиальными. Такую позицию автор обосновывает незаинтересованностью теоретиков экранных искусств в изучении этих артефактов как лишенных полноценного авторского замысла и сюжетной фабулы.

В работах исследователей представлен широкий круг проблем: аннотирование, сохранение, распространение и каталогизация с подробным описанием содержания.

На территории бывшего Советского Союза работа по сохранению и переводу этого массива документов на новые цифровые носители централизованно началась значительно позже, что позволяет только сегодня проводить каталогизацию и описание созданного массива документов.

На постсоветском пространстве к работам о музыке на телевидении относятся работы российских и белорусских исследователей Ю. Богомолова, Т. Ванченко, А. Вартанова, В. Вильчек, О. Дворниченко, А. Карпиловой, Н. Корыхаловой, А. Куржиямской, З. Лиссы, Ю. Малышева, А. Симонова, Ю. Смирнова, Е. Стежко, Г. Троицкой, Е. Шестобоевой и др. Наиболее полно эта проблематика в теоретическом и историческом аспектах раскрыта в диссертационных

---

исследованиях Е. Петрушанской (1987), И. Калашниковой (2006), С. Севастьяновой (2004) и Т. Шак (2010).

Сравнивая аудиовизуальную консервацию с другими способами фиксации музыки, И. Петрушанская приходит к следующим выводам: «Экранная форма существования музыки может служить различным целям: в звукозрительном целом создавать образ конкретного музыкального события, достоверно запечатлеть музицирование на социально историческом фоне, дать созвучный музыке изобразительно-пластический образ, преобразенную экраном интерпретацию реальности, быть зрительным синтезом “образа произведения” и “образа исполнения”, – и стать новым звукозрительным произведением» [Петрушанская, 1987, с. 172–173].

Негативное отношение к трансляциям с концертов высказывает Ю. Богомолов, обращаясь к эстетике экрана как художественного пространства и выразительным возможностям времени в телевизионном сообщении: «Эффект присутствия, создаваемый трансляцией концерта, кажется лишним, пустым эффектом. Движение камеры, “потянувшейся” к сцене или отдаляющейся от нее, укрупнение музыканта или инструмента, поворот к дирижеру, поворот к публике, углубленной в музыку, – все это в той или иной степени нарушает музыкальную целостность. Камера при всем стремлении быть максимально деликатной в деле посредничества между телезрителем и музыкой, быть предельно неизобразительной, все-таки кажется бестактно изобразительной» [Богомолов, 1986, с. 97].

С другой стороны, эти же авторы находят и плюсы. Так, например, А. Куржиямская считает, что «снятые или записанные во время концертов передачи сохраняли аромат бесценной документальности» [Куржиямская, 1983, с. 26].

Е. Петрушанская в отношениях музыки и экрана видит три плоскости отношений: «Репродукция (трансляция), адаптации и собственное творчество» [Петрушанская, 1987, с. 76]. А. Симонов, обращаясь к жанру фильма-концерта, характеризует с позиции телережиссера возможные внутрижанровые разновидности. Е. Бокшицкая называет «музыковедческими» фильмы, которые раскрывают сам процесс музыкального исполнительства или реальные факты музыкальной жизни [Бокшицкая, 1980, с. 45], что видится нам не совсем уместным и убедительным. Разночтения в понимании форм и видов экранной фиксации исполнительства, безусловно, требует разработки классификации этого типа документов.

К психологии восприятия экранных документов исполнительского искусства обращены работы Г. Троицкой. В одной из публикаций Г. Троицкая делает развернутый анализ телевизионной версии концерта Э. Гилельса в Большом зале Московской консерватории, созданной телережиссером Н. Барацевым. Автор сопоставляет свои ощущения при восприятии «живого» концерта Э. Гилельса и экранного документа, подробно анализируя информативность этого документа с позиций исполняемого произведения, исполнителя, экранной эстетики фиксации. Резюмируя статью, исследователь обозначает основные приемы создания

экранных форм фиксации музыки и музыкального исполнительства. Г. Троицкая предлагает два вида музыкальных передач: психологические (в центре – личность исполнителя) и ритмические (в центре – течение музыки), оговаривая условность деления и нерасторжимую их связь [Троицкая, 1976].

Экранная фиксация затрагивает многие параметры на уровне содержания и структуры. И. Калашникова эту новую форму бытия на телевидении исполнительской интерпретации называет «телевизионно-музыкальный текст» [Калашникова, 2006, с. 6]. Е. Петрушанская считает, что: «Телепоказ расширяет границы человеческой и артистической личности музыканта; существен близко увиденный исполнительский жест, внешние артистические черты исполнения музыки» [Петрушанская, 1987, с. 27]. О различии восприятия исполнительства пишет Г. Троицкая: «С эстрады воздействует сама музыка, и музыкант воспринимается через нее. В телеверсии на первом плане оказывается личность артиста, его художественная и человеческая исповедь. И здесь музыку мы воспринимаем через его личность. Этой разнице в восприятии способствует телевизионный кадр, отграничивающий рамкой и выделяющий исполнителя» [Троицкая, 1976, с. 36]. Проблемы эстетики трансляции поднимает Ю. Богомолов, говоря, что «репродуцирование и тиражирование временных произведений требует специальной эстетической обработки» [Богомолов, 1986, с. 38].

Благодаря кинематографу музыкальное искусство получило аудиовизуальную форму фиксации. Современная ситуация в музыкознании характеризуется активным процессом включения аудио- и кинодокументов в источниковедческую базу исследований как композиторского творчества, так и исполнительского искусства. Однако экранная фиксация исполнительского искусства, находясь на стыке музыкознания и киноведения, в киноведении зачастую оказывается на периферии научных изысканий в области киномузыки, а в музыковедении исследователи обращаются исключительно к музыкальному компоненту, рассматривая кинематограф как средство документирования объекта изучения. Само значение на современном этапе синтеза музыкального исполнительства и визуального ряда в единое целое не находит должного осмысления и понимания этого феномена современности. Экранная форма фиксации исполнительства может являться не только документированием, востребованным в музыкознании, а также и новой формой бытия музыкального исполнительства, интерпретируемая средствами кинематографа. Классическая триада «композитор – исполнитель – слушатель» в условиях экрана обретает еще одного участника – кино- или телережиссера. Создание аудиовизуальных форм исполнительского искусства – это одна из современных реалий, уже частично реализованная на практике и не получившая осмысления в академическом музыковедении.

Дирижерское исполнительство, выделившись в середине XIX в. в отдельную исполнительскую специальность, в первой половине XX в. находилось на

---

пике популярности, что еще больше усилили технические новшества и средства массовой информации: звукозапись, радиовещание, кино- и телеиндустрия. При всей популярности оркестрового исполнительства в первые периоды становления звукозаписи, а затем и звукового кино, фиксация коллективного исполнительства являлась самой сложной задачей с технической стороны. С развитием технологий качество фиксации постоянно повышалось, создав соавторов этих документов – звукоорежиссера и кино-, телережиссера.

В статье мы обращаемся к экранным документам творчества дирижеров, чье исполнительство наиболее сильно повлияло на сами методы и способы визуализации музыкального исполнительства на экране. Исходя из анализа доступных сегодня экранных документов в сети Интернет (наиболее ранние относятся к 1940-м гг.), мы можем говорить об основных принципах съемки как самого дирижера, так и его взаимодействия с оркестровым коллективом. Безусловно, в первую очередь внимание кинокамер привлекали наиболее именитые исполнители. Одной из таких знаковых личностей является Артуро Тосканини. Проанализировав экранные документы его творчества, необходимо отметить, что в фильме «Музыка Джузеппе Верди» (1943) и телетрансляциях концертов А. Тосканини уже используются следующие методы съемки: длительный показ дирижера, переходы с него на оркестр, на хор или на солиста, осуществляемые путем медленного наплыва, переключение жестов дирижера на исполнение музыкантов или вокалистов, непосредственно зависевшее от этих жестов, – игра и пение становятся продолжением дирижирования, в некоторых случаях кадр с дирижирующим Тосканини как бы накладывался двойным изображением на кадры с музыкантами или певцами. Говоря о телевизионных трансляциях концертов А. Тосканини, Б. Хэггин вспоминает: «Бесконечно увлекательно было следить за никогда не ослабевающей взаимосвязью в действиях дирижера и в игре музыкантов. И глубоко волновало захватывающее, словно стихийное и неосознанное воплощение потрясающего таланта, придававшего дирижированию А. Тосканини простоту и естественность явления природы, это было как полет птицы, когда приведенные в действие силы мгновенно и полностью соответствуют каждому вновь возникающему положению» [Хэггин, 1971, с. 213].

Уже в этих экранных документах проявились основные формы фиксации и монтажа материала, ставшие почти стандартными в экранных формах фиксации дирижерского исполнительства и его взаимодействия с оркестром. При этом отсутствие еще опыта съемки музыкального исполнительства, а также и несовершенство операторской работы и самой техники проявлялось в некоторых моментах: в запаздывании перехода камеры на играющего, бесцельном странствовании среди оркестра, выхватывании музыкантов, в тот момент ничем не заслуживающих такого внимания и т. д.

Следующим дирижером, активно сотрудничающим с телевидением, можно смело назвать Л. Бернштейна. Первый дебют как дирижера в телевизионной программе относится к 14 ноября 1943 г. Л. Бернштейн – дирижер, активно интересовавшийся техническими новинками, принимавший активное участие в техническом процессе звукозаписи. Л. Бернштейн один из первых обратился к телевидению не как к каналу распространения новостей и развлекательного контента, а в качестве инструмента пропаганды классической музыки на всей территории Америки. В 1957 г. он был назначен главным дирижером симфонического оркестра Нью-Йоркской филармонии. За 11 лет пребывания на этом посту он провел более 400 концертов. Под его руководством выходит телевизионный цикл «Концерты для молодого поколения» из зала Карнеги-холл в исполнении Нью-Йоркского филармонического оркестра. Этот цикл, транслировавшийся с 1958 по 1962 г., включал 14 программ и был весьма популярен в Нью-Йорке. Продюсером и режиссером стал Р. Энгландер. Сегодня в сети цикл представлен программами «О чем говорит музыка?», состоявшейся 18 января 1958 г., «Что такое классическая музыка» (24 января 1959 г.). Еще одна запись относится к 22 октября 1960 г., где Л. Бернштейн исполняет свою увертюру «Кандид» с Нью-Йоркским филармоническим оркестром в программе «Увертюры и прелюдии». Программа «Юные исполнители № 5» представляет 30-летнего ассистента дирижера нью-йоркской филармонии Клаудио Аббадо. Под его управлением звучат «Интродукция и аллегро для арфы, флейты, кларнета и струнных» М. Равеля. Программа «Звучание оркестра» – это концертная запись, сделанная 14 декабря 1965 г., включает исполнение «Largo» из Симфонии № 88 И. Гайдна, К. Дебюсси «Иберия», И. Стравинского «История о солдате», А. Копланда «Родео», отрывки Симфонии № 7 Л. Бетховена. Концерт-викторина «Насколько вы музыкальны» (цветной, запись 26 мая 1968 г.) – интеллектуальная игра со зрителями, где оркестр исполняет знакомое произведение, а зал должен угадать что прозвучало.

Л. Бернштейн в этих программах выступал в двух ипостасях: как лектор, рассказывающий в доступной форме о музыке, композиторах и их произведениях, и как дирижер. И, более того, рассказывая о музыке, музыкальных инструментах детям в зале и у экранов телевизоров, Л. Бернштейн как будто еще учит и телевизионных операторов тому, как, кого и в какой момент необходимо снимать. Этот цикл программ стал прообразом многочисленных современных программ, циклов и ток-шоу про музыку, композиторов и исполнителей, внося новшества в построение программ, технические приемы съемки, чему безусловно способствовало и само развитие технологий.

Делая шаги к освоению телевидения как транслятора и популяризатора исполнительского искусства, несущего кроме развлекательного еще и образовательный контент, эти дирижеры, как и многие другие известные мэтры увековечены в многочисленных кино- и телеверсиях концертов, оперных постановок и т. д.

Создатели этих экранных документов стремились показать сам процесс взаимодействия дирижера и оркестра.

После А. Тосканини и Л. Бернштейна Герберт фон Караян стал самым записываемым и продаваемым дирижером и новатором в поисках экранизации музыкального исполнения. Как пишет Н. Лебрехт в книге «Кто убил классическую музыку?»: «Выпущенная в 1962 г. пластинка Пятой симфонии Бетховена разошлась за следующие пятнадцать лет тиражом в 1,2 миллиона экземпляров» [Лебрехт, 2007, с. 211]. На счету Г. Караяна 900 альбомов, включая пять комплектов симфоний Бетховена в форматах моно, стерео, видео, супервидео и цифра. Среди студий, с которыми он сотрудничал, – «Декка» и «Ар-Си-Эй» или «И-Эм-Ай». Многие исследователи в большей степени стремятся его обвинить в политических связях, создании собственной музыкальной империи в Западной Европе или материальной заинтересованности, оспаривая безусловный дирижерский дар, а кроме того, новаторское отношение к технологиям не только фиксации и улучшения звучания музыкального исполнения, но и поиска новых форм подачи музыкального исполнительства. Многие идеи Г. Караяна, воплощенные в фильмах, по сей день являются наиболее яркими образцами взаимодействия музыкального исполнительства и кинематографии.

Г. Караян на протяжении своей дирижерской деятельности всегда проявлял повышенный интерес к техническим возможностям фиксации. Большой популярностью у телезрителей пользовалась живая версия оперы «Сельская честь», снятая режиссером Ф. Дзеффирелли для компании «Unitel» в середине карьеры Г. Караяна. Работая еще и как режиссер своих фильмов, Г. Караян считал, что его цель – «показать само устройство произведения, приливы и отливы напряжения, шествие музыки, множество ее голосов» [Эра Герберта фон Караяна]. «Музыкальный фильм наконец-то позволяет показать дирижера должным образом, – говорил Караян. – И, делая это, вы не только исполняете желание части публики, но также помогаете ей понять музыку, при условии, конечно, что зрительные образы используются правильно» [Эра Герберта фон Караяна].

Экранные формы фиксации дирижерского искусства Герберта фон Караяна можно разделить на фильмы постановочные, ставшие новаторскими в раскрытии процесса интерпретации, и телетрансляции концертного выступления.

Наиболее полно список фильмов и передач с участием Герберта фон Караяна представлен на сайте <http://www.karajan.co.uk/films.html> периода 1941–2013 гг. Фильмы и передачи, созданные после смерти маэстро, основаны на материале, снятом при жизни дирижера. Именно обширная фильмография и дискография дирижера становятся объектом исследований в области понимания и выявления роли и значения личности Герберта фон Караяна для самого дирижерского исполнительства, а также для эстетики экранной визуализации исполнительства. Среди них документальное исследование британского телеведущего и

писателя Р. Осборна [Osborne, 2000], а также известного канадского телеведущего и дирижера Пола Э. Робинсона [Robinson, 2007].

На экране Г. Караян хотел раскрыть один из важнейших и самых загадочных аспектов музыкального творчества: взаимодействие дирижера с его оркестром, преследуя особую эстетическую концепцию, в которой акцент никогда не делался на документации живого события. На самом деле все фильмы о Г. Караяне – это в основном студийные постановки, в которых каждый кадр был тщательно спланирован и часто записывался с отдельными дублями. В отличие от традиционной съемки оркестра, музыканты Берлинского филармонического оркестра были сгруппированы так, что они едва различимы как отдельные личности-исполнители, а скорее воспринимаются как однородные блоки «оркестрового аппарата»: Берлинский филармонический оркестр выступает в фильмах как единый, грозный инструмент. Во всех фильмах Герберт фон Караян зачастую находится не на привычном месте дирижера, а в центре музыкантов, будто в самом «океане» музыки.

В этих фильмах Г. Караян предложил новый подход к экранизации исполнительства, основанный на взаимопроникновении исполнительского и визуального текстов. С одной стороны, в фильмах передана абстрактная, искусственная эстетика музицирования, но с другой – это зримый акт сотворчества и «объединение» дирижера и оркестра, что в искусстве дирижерского исполнительства является одним из самых счастливых аспектов совместной работы. Эти записи имеют определенное преимущество перед трансляционным документированием, так как в них реализуется новый уровень экранного воплощения исполнительского искусства, не имевший до этого аналогов.

Еще в середине 1960-х гг. Герберт фон Караян начал искать режиссеров, заинтересованных в съемках музыки по-новому. В это время вместе с выдающимся французским режиссером Анри-Жоржем Клузо он снял серию документальных фильмов о музыке, названных Гербертом фон Караяном «Искусство дирижирования». Его целью было пролить свет на специфику дирижерского искусства и симфонического исполнительства. Однако те методы, которые использовались раньше, явно не удовлетворяли дирижера.

В процессе поисков использовались различные сценарные варианты создания фильмов. В программе «Р. Шуман» – это была репетиция и исполнение произведений композитора. В фильме «А. Дворжак», съемки которого состоялись в Берлинской филармонии в январе 1966 г., – это словесные комментарии (Герберт фон Караян беседует с Денисом Стивенсом) и исполнение Симфонии № 9 А. Дворжака «Из Нового Света».

Как дирижер с многолетним опытом работы с различными оркестровыми коллективами Г. Караян хотел впервые раскрыть репетиционный процесс во всех ракурсах и затем уже как итог – само выступление. В черно-белом фильме



о последней симфонии А. Дворжака «Из Нового Света» Г. Караян рассказывает о том, как возникло это произведение, в частности, его интонационные особенности. В своем понимании музыки, беседуя с Д. Стивенсом, дирижер демонстрирует высокую эрудированность как в музыкальных, так и в культурных вопросах. В фильме «Л. Бетховен» добавляется еще один элемент, когда начинающий дирижер репетирует с оркестром Пятую симфонию Л. Бетховена, Г. Караян дает словесные комментарии, что способствует пониманию музыкальных идей, раскрывающих сущность музыки.

Еще одним из создателей фильмов Караяна был шведский режиссер Оке Фальк, чей фильм о виртуозе болгарского происхождения Алексисе Вайссенберге, играющем «Три движения» из «Петрушки» Стравинского, произвел впечатление на Г. Караяна. Результатом сотрудничества стала кинозапись 1967–1971 гг. «П. Чайковский. Концерт для фортепиано с оркестром № 1» и «С. Рахманинов. Концерт для фортепиано с оркестром № 2».

В 1967–1968 гг. в Сант-Плейель (Париж) состоялась запись музыки И. С. Баха. Бранденбургский концерт № 3 соль мажор и оркестровая сюита № 2 си минор исполняются в пустом затемненном зале. Г. Караян, исполняя за клавишином партию, задает тон звучанию оркестра. Этот фильм можно назвать в определенной степени «данью традиции», так как исполнение старинной музыки с новой силой входило в моду. Создавались камерные оркестры и ансамбли как современных, так и старинных инструментов для исполнения старинной музыки, а традиция управления исполнением с инструментом в руках вновь привлекала многих музыкантов.

В 1967 г. в берлинском Иисусе-Христе-Кирхе в Далеме состоялась запись Л. Бетховена Симфонии № 6 «Пасторальная». Съемки отмеченного наградами модернистского режиссера Хуго Нибелинга проводились киностудией Артура Браунера в Берлине. В эссе о создании подобных экспрессионистских фильмов, в котором использовался «черный» свет наряду с абстрактными и даже иногда искаженными изображениями, фильм подвергся широкой критике за то, что он ближе к миру «Просветленной ночи» А. Шенберга, чем к миру Л. Бетховена «Пасторальной». У Г. Караяна были тоже определенные замечания в отношении эксперимента, но позже он привлек Х. Нибелинга к режиссуре фильмов, ставших знаковыми: Третьей и Седьмой симфоний.

Фильм «Л. Бетховен Симфония № 9» создан 2–3 февраля 1968 г. Среди исполнителей блистают Криста Людвиг (контральто), Гандула Яновиц (сопрано), Уолтер Берри (бас), Джесс Томас (тенор), Уортер Хаген-Гролл (хормейстер) и хор Берлинской оперы. Этот фильм, ознаменовавший дебют Г. Караяна в качестве режиссера, не был выпущен при его жизни, возможно, из-за предполагаемого несоответствия между хоровыми частями финала, которые были сняты в филармонии, и предыдущими частями симфонии, которые были записаны в телевизионной

студии – с приглашенной аудиторией и с использованием студийной записи звука. Несмотря на эти несоответствия, режиссерский дебют Караяна впечатляет необычными методами монтажа и освещения, которые были освоены и использованы им из более раннего сотрудничества с режиссерами Анри-Жоржем Клузо и Уго Нибелингом. После смерти Г. Караяна фильм дополнен рассказом Саймона Рэттла о Герберте фон Караяне.

Следующие фильмы относятся к 1971 г. – это «Л. Бетховен Симфония № 3 ми-бемоль мажор» и «Симфония № 7 ля мажор». Свое режиссерское видение взаимодействия музыки, оркестрантов и дирижера воплотил Хьюго Нибелинг. В обоих фильмах оркестр размещен в трех поднимающихся треугольниках под крутым углом. Форма напоминает древнегреческий театр, где сидения круто поднимаются вверх по склону холма от кругового оркестра внизу, и когда драматические разногласия вспыхивают в кульминационном моменте развития Симфонии №3, камера врывается в раструб трубы, освещенный сзади мощной вспышкой света. Именно в этих фильмах воплощается синтез всех потенциальных возможностей музыки и кино. Архитектура музыки переплетается с архитектурой кадра. Визуальный ряд не расторгим с музыкальным, и происходящее на экране только усиливает восприятие, не позволяя расслабиться. Точность, с которой рассчитаны крупные и мелкие планы, переводы камеры, наплывы и противопоставления создают столь мощную визуальную энергетику исполнения, что становятся единым целым.

Фильмы «Л. Бетховен. Симфония № 8 фа мажор» и «Л. Бетховен. Симфония № 2 ре мажор», созданные в 1971 г. режиссером Гансом Йоахимом Шольцем, – показатель высочайшего проникновения в партитуру музыкального произведения, осознание внутренних связей и противопоставлений музыкального материала. Камеры, как будто читая партитуру, следуют линии музыкальной драматургии Л. Бетховена, с необычайной ясностью дают яркое, но в то же время новое представление о взаимодействии оркестра Берлинской филармонии и ее главного дирижера.

В трансляциях концертных исполнений произведений используются разработанные в предыдущих фильмах методы съемки. Режиссер Э. Уайлд в каждом перемещении камеры, изменении плана и ракурсов исходил от партитурных изменений или необходимости обобщений в исполнении, связанных с единением дирижера и его «инструмента». В этом ключе сняты следующие фильмы: Л. Бетховен, Симфония № 1 (1971), Симфония № 4 (1971), Симфония № 5 (1972); Й. Брамс, Симфония № 1, Симфония № 2, Симфония № 3, Симфония № 4 (1973); П. Чайковский, Симфония № 4, Симфония № 5, Симфония № 6 «Патетическая» (1973); Л. Бетховен, увертюра «Эгмонт», увертюра «Кориолан»; К. Вебер, увертюра «Вольный стрелок»; Дж. Россини, увертюра «Вильгельм Тель»; Р. Вагнер, увертюра «Тангейзер»; Р. Штраус, «Дон Кихот» (1975); Л. Бетховен, Симфония № 9

(1977); Й. Брамс, Немецкий реквием; Дж. Верди, увертюра «Laforzadeldestino»; Ф. Лист, Венгерская рапсодия № 2; Г. Берлиоз, «Осуждение Фауста»; П. Масканы, интермеццо из оперы «Друг Фриц»; Ф. Зуппе, увертюра «Легкая кавалерия»; К. Дебюсси, «Прелюдия после полудня фавна», «Море», три симфонических эскиза для оркестра; М. Равель, сюита № 2 «Дафнис и Хлоя» (1978).

Оставив значительное визуальное наследие, Г. Караян определил основные формы экранного воплощения оркестрового исполнительства. Именно фильмы о Г. Караяне стали толчком для создания многочисленных документальных фильмов о музыкантах, хотя фирма и на протяжении XX в. создавала телевизионные трансляции оперных постановок. На волне популярности кинофильмов Г. Караяна, как пишет Н. Лебрехт, «в 1981 г. в фирме “Columbia” создан отдел “Columbia-video”, ведающий производством фильмов о знаменитых музыкантах и продажей этих фильмов общественному телевидению» [Лебрехт, 2007, с. 234].

Дальнейшее техническое развитие позволило снимать фильмы более высокого качества в отношении как визуального ряда, так и звука. То, к чему стремился Г. Караян, к синтезу изображения и звука, нашло отражение в трансляциях музыкальных событий.

Безусловно, единого принципа создания образа музицирования не существует, так как сам процесс создания экранных форм исполнительского искусства является всегда творческим процессом, где режиссеры применяют свои авторские методы и приемы. Именно цель создания аудиовизуального документа лежит в основе специфических средств, используемых в процессе создания экранного артефакта. Оркестровое и дирижерское исполнительское искусство на экране воплощено в нескольких формах: трансляция, музыкальная телепередача, музыкальный фильм. Каждая из форм имеет свои особенности и специфику организации материала. Так, трансляции именно документируют акт музицирования, фиксируя и сохраняя потомкам живое исполнение без купюр и изменений. Музыкальная телепередача совмещает в себе рассказ ведущего о музыкальном событии, интервью с исполнителем, живое или записанное исполнение музыкального произведения. В ней уже происходит компиляция «живого» музыкального исполнения или студийной записи. Музыкальный фильм – это синтез уже созданной заранее звукозаписи исполнения произведения; визуального решения расположения музыкантов, созданного искусственно ради художественной идеи режиссера и не соответствующего зачастую реальному факту, а также само режиссерское прочтение партитуры музыкального произведения, и реализация замысла выразительными средствами кино- и телесъемки. Степень достоверности здесь значительно снижается в отношении самого акта музицирования. Каждая из форм на протяжении XX в. раскрывала новые подходы к экранизации исполнительства, и уже в музыкальных фильмах был достигнут именно синтез кинематографа и музыкального исполнительства.

Трансляции и музыкальные передачи и сегодня позиционируются как основные формы презентации музыкального исполнительства на каналах культуры. Каковы перспективы художественной визуализации академического музыкального исполнительства в век стремительной визуализации всего мира, какие новые формы могут дать новый виток в распространении музыкального академического исполнительства, создавая визуализацию как синтез множества интерпретаций разноуровневых текстов: композиторского, исполнительского, кинематографического и т. д., остается открытым вопросом.

### Библиография

*Богомолов, Ю. А.* Курьеры муз: Диалектика продуктивного и репродуктивного в творчестве на радио и ТВ. – Москва : Искусство, 1986. – 191 с.

*Бокшицкая, Е.* Музыковедческий фильм как средство эстетического воспитания // Эстетические очерки: Избранное. – Москва : Музыка, 1980. – С. 45–62.

*Гуренко Е. Г.* Проблемы художественной интерпретации (философский анализ). – Новосибирск : Наука, 1982. – 256 с.

*Калашникова, И. В.* Интерпретация музыкального произведения: академическая музыка на отечественном телевидении 80–90-х годов XX века: дис. ... канд. иск. : 17.00.02. – Москва, 2006. – 177 с.

*Куржиямская, А. М.* Рапсодии телеэкрана: Заметки о музыкальном телевидении. – Москва : Искусство, 1983. – 146 с.

*Лебрехт, Н.* Кто убил классическую музыку? История одного корпоративного преступления. – Москва : Изд. дом «Классика-XXI», 2007. – 588 с.

*Лондон, К.* Музыка фильма. – Москва : Искусство, 1937. – 208 с.

*Петрушанская, Е. М.* Инструментальная музыка на телеэкране: эстетические проблемы адаптации : дис ... канд. иск.: 17.00.02. – Москва, 1987. – 192 с.

*Прожиго, Г. С.* Концепция реальности в экранном документе. – Москва : ВГИК, 2004. – 454 с.

*Симонов, А.* О режиссуре фильма-концерта // Телевидение вчера, сегодня, завтра / сост. А. Черняков. – Вып. 4. – Москва : Искусство, 1984. – С. 165–276.

*Троицкая, Г.* Гилельс открывается вновь. Откровения телевидения / сост. и ред. А. Свободин. – Москва : Искусство, 1976. – 271 с.

*Хэггин, Б.* Беседы с Тосканини // Исполнительское искусство зарубежных стран. – Вып. 6: Артуро Тосканини. – Москва : Музыка, 1971. – С. 156–236.

*Эра Герберта фон Караяна* [Электронный ресурс]. Режим доступа: [www.berliner-philharmoniker.de/en/history/Herbert-von-karajan](http://www.berliner-philharmoniker.de/en/history/Herbert-von-karajan) (дата обращения: 12.06. 2019).

*Cohen, T. F.* Playing to the Camera: Musicians and Musical Performance in Documentary Cinema. – New York : Columbia University Press, 2012. – 154 pp.

*Rose, B.* Television and the Performing Arts: A Handbook and Reference Guide to American Cultural Programming. – Westport, CT : Greenwood Press, 1986. – 270 pp.

*Krafft, R.* The Arts on television, 1976–1990: Fifteen years of cultural programming. – Washington, DC : Media Arts, 1991. – 248 pp.

Television and the Performing Arts: A Handbook and Reference Guide to American Cultural Programming. – Westport, CT : Greenwood Press, 1986. – 270 pp.

*Osborne, R.* Herbert von Karajan. A Life in Music Northeastern. – Boston : University Press, 2000. – 851 pp.

*Robinson, P. E.* Herbert von Karajan. The Maestro as Superstar Universe. – New York, 2007. – 486 pp.