

ва Христа и Богородицы, святителей и преподобных. По центральной оси вверху поставлен образ Саваофа, среди пророков – Распятие, в апостольском ряду – Коронавание Богоматери. Очевидно, полуциркулярный с колоннами иконостас имел самый классический облик среди других монастырских.

В приделе свт. Николая и прп. Феодосия Тотемского иконостас сократился вдвое и в высоту, и в ширину, но сохранил зеленую окраску темного тона.

Не исключено, что новый иконостас главного Казанского престола определялся «русским стилем» типовых проектов. В пользу этого предположения говорит и украшение его «резбою с разными колоннами» (выделено мною. – Т.Л.) и сплошной позолотой, и сооружение балдахинов над особо чтимыми иконами местного ряда. В придельных иконостасах собора и Христорожественской церкви не упомянуты ни колонны, ни столбы (что, однако, не означает их отсутствия), и, кроме насыщенной окраски поля, никаких стилистических «зацепок» не дано (как, например, красочной характеристики резьбы, которая, очевидно, была маловыразительной и играла подчиненную роль). Нельзя обойти характерную изюминку обоих придельных иконостасов собора – крестное завершение со страстным «клеймом» и колористическое решение парной композиции – в синем и голубом цветах. Мы склонны полагать, что в новом иконостасе все же был выдержан стиль официальный – классицистический.

Литература

1. Бусева-Давыдова И.Л. Основные проблемы изучения поздней русской иконописи // Русская поздняя икона от XVII до нач. XX столетия : сб. ст. М. : Гос НИИР, 2001. С. 17–30.
2. Вагнер Г.К., Чугунов С.В. Рязанские достопамятности. 2-е изд. М. : Искусство, 1989. С. 167.
3. ГАРО. Ф. 869. Оп. 1. Д. 301.
4. ГАРО. Ф. 1267. Оп. 1. Д. 1.
5. ГАРО. Ф. 1267. Оп. 1. Д. 1а.
6. Искусство рязанских земель: альбом-каталог подгот. ВХНРЦ им. акад. И.Э. Грабаря / Адм. Ряз. обл., Ком. по вопр. культуры и иск., Ист.-архит. музей-заповедник, Обл. худ. музей; авт.-сост. Н.В. Дмитриева, Г.С. Клокова, А.В. Силкин. М. : Сорек, 1993. 157 с.
7. Есенина С.Н. Иконографические и художественные особенности царских врат из коллекции Рязанского областного художественного музея. СПб. : Машинопись, 2001.

8. Успенский собор Рязанского кремля. Результаты лабораторных исследований отделки иконостаса : на 6 л. М. : Машинопись, 1987.

9. Юрьева Т.В. Православный иконостас как культурный синтез. Ярославль : Изд-во ЯГПУ им. К.Д. Ушинского, 2005. 249 с.

Iconostasis of two Ryazan monasteries in archival documents of XIX century

On the basis of archival documents there is for the first time analysed the stylistics of lost monuments, given the new facts of their history and dates. There is marked the change of artistic style reflected in iconostasis. There are accentuated the elements of abolished baroque ensembles, early classicism and newly raised in the first third of XIX century classic iconostasis. The changes in iconographic structure are watched in dynamics.

Key words: iconostasis, side chapel, canopy, holy cycle.

А.В. АВЕРКОВА
(Минск)

ПРОБЛЕМЫ ПЕРЕНОСА НА ТЕЛЕВИЗИОННЫЙ ЭКРАН СПОРТИВНОГО МАССОВОГО ЗРЕЛИЩА

Предпринята попытка исследования природы многокамерного метода съемки массового спортивного зрелища и аргументированы его преимущества. Рассмотрены современный подход к режиссуре этого метода и его функциональные особенности. Предложены пути решения творческих задач, связанных с режиссерской партитурой и расстановкой телевизионных камер. Определены функции и задачи съемочной группы.

Ключевые слова: экранные формы массового спортивного зрелища, многокамерная съемка, драматургия и режиссура спортивного зрелища, расстановка камер, монтаж, эмоциональное восприятие.

Проблема переноса спортивного зрелища на экран не исчезает и сопровождает развитие телевизионного искусства. На современном этапе ее актуальность обусловлена коли-

чественной составляющей спортивного эфирного пространства. В докризисный 2007 г. в РФ было открыто десять новых спортивных телеканалов. Такое положение дел стало толчком к трансформации существующих форм и методов при создании произведений, а также ускорило технический прогресс в телевизионной технике.

Что касается форм, то некоторые из них, такие как сюжет, ток-шоу или телефильм, к сожалению, не претерпели эстетических изменений. Содержание здесь по-прежнему правит бал. Кроме того, вышеперечисленные формы имеют множество описаний и аналитических исследований в научной среде. Вряд ли, например, сюжет на спортивную тему по своим канонам и творческим поискам отличается от любого другого тематического сюжета. То же можно констатировать и в отношении ток-шоу. Известный ведущий Андрей Малахов, беря на себя функцию всемогущего судьи, все равно не будет специально разрабатывать особую подачу материала, если его героями будут не домработницы, а титулованные спортсмены. И не их достижения станут темой его передачи.

А вот спортивные трансляции (полнометражные репортажи о массовых событиях) как форма переноса спортивного зрелища на экран претерпели ряд изменений. В целом формы и методы, связанные со спортивными трансляциями, стоят особняком в телевизионной иерархии. Причины этого кроются в природе любого спортивного события. Самая существенная из них – это отсутствие предварительного сценария.

Драматургия действия заложена в самом спортивном событии, и как она будет развиваться, заранее не может знать никто. В других телевизионных жанрах бывает ситуация, когда предварительный сценарий может коренным образом поменяться во время или после съемочного процесса, например, в документальном кино.

«Писать сценарии о документальном поведении человека заранее можно, если знаешь, что с человеком в ближайшее время произойдет. Но это настолько схематично и приблизительно, что никакого представления о том, что получится на экране, в сущности, не дает. Человек раскрывается в редкие мгновения, которые нужно уловить...» [2, с. 136].

Но в любом случае сценарий документального произведения пускай не со второй, но с третьей попытки будет создан. Кроме того, в документалистике существует постсъемочная,

монтажная фаза. Задача спортивной трансляции гораздо сложнее. И драматургия, и монтаж творятся в реальном времени и месте событий. Здесь вся ответственность лежит на плечах режиссера, главным инструментом которого является многокамерная съемка. «Многокамерный метод, в отличие от обычного, позволяет осуществлять съемку весьма продолжительных эпизодов и подолгу не останавливать естественное течение действия. Снимать объекты с самых разных точек (в том числе и близких к обратным) в любых направлениях и ракурсах, как бы передавая эстафету от камеры к камере, от одного микрофона к другому» [1, с. 81].

Одна из причин исследования данной проблематики заключается в практическом отсутствии научных изысканий многокамерного метода съемки. Многие теоретики экранного искусства лишь вскользь касались этой непросто́й проблемы, посвящая свои статьи лишь отдельным её аспектам. Известный российский режиссер Александр Наумович Митта так пишет о многокамерной съемке футбольного репортажа и роли режиссера в ней в своей статье «Многосерийный репортаж»: «Действие, которое разыгрывается на поле, на экране разворачивается как наглядная подробная схема, из которой вышелушены человеческие характеры. На протяжении полутора часов мы совершенно не видим портретов игроков. Мы ничего не знаем о них как о личностях» [3, с. 81]. Да, «дефицит личности» в спортивных передачах существует. Но так ли это плохо? В данном случае мы имеем дело с неординарным экранным материалом. В большей степени такая подача материала обусловлена спецификой показа, где дальние планы приоритетны и по форме, и по содержанию.

В 1971 г. во ВГИКе было опубликовано учебное пособие В.С. Тетерина «Особенности режиссуры телефильма при многокамерном методе съемки». Этот труд в настоящее время может иметь теоретическое значение для изучения основ многокамерной съемки, но со значительными правками по применению технических средств, которые за эти годы кардинально изменились. Некоторые названия телесистем попросту канули в лету. Тем не менее это, пожалуй, единственное издание, посвящённое методу многокамерной съемки.

Обратимся к назначению многокамерной съемки. Для того чтобы показать непрерывное событие наиболее полно и выразительно, образно передать его содержание планами различного масштаба, с наиболее выгодных то-

чек зрения, т. е. предельно приблизиться к событию, рациональнее всего пользоваться несколькими телекамерами. У В.С. Тетерина мы находим следующее заключение: «Многокамерность телевидения, являясь специфической чертой телевизионного способа изображения, дает и монтажные возможности теле-режиссеру при одновременном показе и восприятии события режиссером и зрителем» [6, с. 10].

Многокамерная съемка дает возможность режиссеру при переносе спортивного зрелища на экран распоряжаться многими камерами, снабженными различными объективами или трансфокаторами. В современные машины передвижной телевизионной станции (далее – ПТС) монтируются микшерские пульта с возможностью подключения до 40 камер.

Автор статьи на своем многолетнем опыте убедился, что при четкой организации съемочного процесса лишних телекамер практически не бывает. Творческая задача при таком методе съемки сводится к выражению собственного отношения к событию с учетом не только знания правил того или иного вида спорта, но и требований, предъявляемых международными спортивными федерациями. Дело в том, что в отношениях телевидения и спорта давно установились не только творческие, но коммерческие отношения. Право показа телеканал приобретает вместе со схемой обязательной расстановки некоторых камер, что связывает руки творческой группе. Но это не означает, что перенос зрелища на экран становится технической копией события. Задача художника в данном случае – не копировать, а творить и привносить свои находки, реализуя творчество в выражении своего отношения к транслируемому спортивному зрелищу, в образном раскрытии его содержания, акцентировании внимания зрителей на важных деталях, показе масштаба и динамики действия с помощью общих и дальних планов. Режиссер наблюдает, исследует событие, не прерывая его и, что особенно важно, не вмешиваясь в его естественное течение.

Не секрет, что миллионы зрителей откладывают все свои дела ради телевизионного просмотра церемонии открытия очередных Олимпийских игр или чемпионата мира по футболу. Искусствовед Сергей Муратов в статье «Земноводные выходят на сушу» называет такие зрелища «инцидентами исключительного характера», когда «все человечество превращается в одного сопереживающего свидетеля прямой трансляции с места событий» [4,

с. 112]. Режиссер, монтируя событие за пультом ПТС, демонстрирует свое мастерство при соблюдении следующих условий: знание правил спортивных состязаний и партитуры раскадровки; освоение творческих аспектов; овладение техникой и инструментами (программа, управление аппаратурой) и обеспечение высокого качества изображения и звука. Видеоконтрольные мониторы, установленные на режиссерском пульте, позволяют режиссеру наблюдать и направлять работу каждой камеры, выбирать более точные и выразительные кадры. Известные ограничения для режиссера в монтаже – это время и место события, т.к. они связаны с их единством при передаче спортивного действия с места события его свершения и в данный момент. И если это событие транслируется в прямом эфире, без последующего монтажа, то ответственность за выбор плана более чем высока. «Безошибочно талантливый человек – вот будущее режиссерского телевизионного искусства» [5, с. 5]. Это утверждение М.И. Ромма может стать девизом режиссера спортивного зрелища. Такой результат может быть достигнут при знании режиссером возможностей выразительных средств и творческих ресурсов техники.

Многокамерный метод при показе массового спортивного зрелища – это логический путь в эволюции телевизионной техники. Он дает все новые способы изображения. Поэтому он узаконен природой телевидения. Благодаря этому сохраняются подлинное время и ритм события, т.е. зритель имеет возможность получать изображение реального времени (в реальное время в случае прямого эфира) и видит событие, свершающееся на его глазах.

Характеристику режиссера, работающего с несколькими камерами, давал еще С.М. Эйзенштейн. Он окрестил режиссера носителем «высших форм будущего лицедейства – киномагом телевидения, который быстрый, как бросок глаза или вспышка мысли, будет жонглировать размерами объективов и точками камер, прямо и непосредственно передавать миллионам слушателей и зрителей свою художественную интерпретацию события в неповторимый момент самого свершения его, в момент первой и бесконечно волнующей встречи с ним» [8, с. 43–44].

Говоря о творческой импровизации в спортивном репортаже, мы подразумеваем, прежде всего, наличие многих камер, что предоставляет наибольший выбор монтажного материала. Каковы бы ни были предварительные условия влиятельных спортивных организаций по дан-

ному соревнованию, режиссер все равно участвует в творческом процессе окончательного формирования и демонстрации в эфир этого репортажа.

Примером такого творчества может служить прямая трансляция финала Кубка УЕФА из английского Манчестера, где в мае 2008 г. в решающем матче встречались команды шотландского «Глазго Рейнджерс» и петербургского «Зенита». Накал страстей, грандиозность зрелища и остроту моментов помогали пережить зрителям неординарные крупные планы фаворитов футбольного действия – игроков и их тренеров. Немаловажными по значимости стали средние и общие планы узнаваемых политических и общественных деятелей. Главным режиссерским козырем были вкрапления планов, фиксирующие реакции и размахивания атрибутикой футбольными фанатами во главе с известным российским актером Михаилом Боярским. После кульминационного события, связанного с победой «Зенита», режиссеры трансляции предложили нам пережить не менее увлекательные моменты: на футбольном поле вдруг появилась годовалая девочка, своими неуверенными шажками она бежала навстречу отцу и герою этого матча Андрею Аршавину. Эффект неожиданный и ошеломляющий. Этого нельзя было предвидеть, но в этом и заключается феномен спортивной телережиссуры – молниеносно «схватить» представившуюся возможность импровизации. Футболист взял на руки ребенка и вместе с ним отправился получать награду. Этот эпизод имел мощнейшее воздействие на зрителей, и еще несколько дней спустя его транслировали многие международные каналы.

Из этого следует, что режиссер может, не прерывая события, эмоционально усилить его, расширять место действия. Подобные приемы находят все большее применение в эфирном пространстве спортивного вещания.

Специфика спортивного режиссера заключается также в знании правил игры многих видов спорта. Для каждого вида существует свой, особый подход в съемке. Невозможно схематизировать в единую систему перенос на телеэкран соревнований по футболу, теннису, легкой атлетике, гимнастике и т.д. Не только каждый вид, но и разные места съемок требуют от режиссера и творческой группы индивидуального подхода. Здесь важны умения провести прямой репортаж как с футбольного стадиона, так и теннисного корта, велотрека, ринга и т.п.

Монтажные кадры предугадать очень сложно. Любая разработанная идея может развалиться в зависимости от складывающейся игровой ситуации. И только специфическая подготовка телережиссера по показам спортивного зрелища и быстрая реакция смогут помочь добиться в прямом эфире монтажных кадров, представляющих собой композиционно законченные элементы действия, разворачивающегося перед телекамерами. Режиссер формирует действие целого события, которое не зависит от драматургического творческого замысла, а развивается в реальном и непрерывном времени в сиюминутном монтажном изложении. Цель монтажа при многокамерной съемке не только смысловая, последовательная и ритмическая, но и идейная, авторская (режиссерская) по отношению к происходящему средствами пластической выразительности с результатом наибольшего зрительского эффекта.

В других телевизионных и киножанрах монтаж чаще всего ведется на крупных планах. В телевизионном спортивном зрелище подробная детализировка не представляется возможной, поскольку тогда оно рискует отклониться от демонстрации реальных событий, заключенных в острых игровых ситуациях. Пока мы на крупном плане будем рассматривать одного атлета, другой в это время установит мировой рекорд. И этот рекорд будет заключаться, например, в метании ядра. Не пропустить кульминацию события нам помогают только дальние планы. Другое дело, что с приходом новых технологий мы имеем возможность фиксации такого момента более крупными планами (с других камер) в виде повтора в первую же паузу, образованную таймаутом или другой остановкой в соревновании. В подобную паузу как раз и уместно давать более крупные планы. Они смогут дать возможность поближе рассмотреть спортсменов и тренеров – главных действующих лиц действия. Крупные планы также могут применяться и сразу же после какого-то важного поворота событий. Например, после гола в ворота или удачного броска в баскетбольную корзину крупные планы игроков или болельщиков наполняют сцену полноценным драматическим содержанием.

Режиссерский сценарий в спортивном репортаже не может быть полностью заранее подготовлен, это будет, скорее всего, некий творческий стратегический план, где расписаны все возможные вариации действий, зависящих от правил конкретного вида спорта. Такой

план поможет принятию моментального и самого правильного выбора планов при монтаже в ПТС. «Режиссерский сценарий синтезирует творческий замысел авторов с реальными возможностями его осуществления» [6, с. 17]. И режиссер, и оператор должны тщательно следить за перемещениями людей и предметов (спортивных снарядов) в кадре, чтобы удерживать их в этом кадре или при помощи монтажа вывести из него. Такая задача заставляет режиссера применять общие и дальние планы. Крупные планы чаще всего возможны в предстартовом моменте (предстартовая подготовка, тайм-ауты и т.д.) или по его окончании. Работа всех камер подчиняется основной цели – образно, зрительно, в экранной форме выразить режиссерский замысел, делая невидимыми для зрителя соединения кадров или мизансцен. «Соединение частей в одно органическое тело есть группировка лишь в несобственном смысле, в собственном смысле слова группировка – это лишь сосуществование таких частей, из которых каждая сама по себе независима, представляет собой самостоятельное целое и все же одновременно есть член более высокого целого...» [7, с. 273].

Литература

1. Алексеев С., Высоцкий М. Многокамерная съемка // Искусство кино. 1964. № 9.
2. Вертов Д. Статьи. Дневники. Замыслы. М. : Искусство, 1966.
3. Митта А. Многосерийный репортаж // Телестадион. М. : Искусство, 1972. 158 с.
4. Муратов С. Земноводные выходят на сушу // Искусство кино. М., 2008. № 3.
5. Ромм М.И. Наш достойный соперник // Советское радио и телевидение. М., 1966. № 3.
6. Тетерин В.С. Особенности режиссуры телефильма при многокамерном методе съемки. М. : Моск. правда, 1971.
7. Шеллинг Ф.В. Философия искусства. М. : Мысль, 1999.
8. Эйзенштейн С.М. Избранные статьи. М. : Искусство, 1955.

Problems of sports mass spectacle transfer to television screen

There is taken the attempt to research the multicamera method of mass sports spectacle survey and argued its advantages. There is regarded the modern approach to this method direction and its functional peculiarities. There are suggested the ways of creative tasks solutions related to director score and TV cameras placing. There are defined the functions and aims of shooting unit.

Key words: screen forms of mass sports spectacle, multicamera shooting, dramaturgy and direction of sports spectacle, cameras placing, arrangement, emotional perception.

