



**МУЗЫКА
В ПРОСТРАНСТВЕ
МЕДИАКУЛЬТУРЫ**

МИНИСТЕРСТВО КУЛЬТУРЫ РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ

**Федеральное государственное бюджетное
образовательное учреждение высшего образования
«КРАСНОДАРСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ
ИНСТИТУТ КУЛЬТУРЫ»**

**Музыка
в пространстве медиакультуры**

**Сборник материалов
XI Международной научно-практической
конференции
16 апреля 2024 года**

Краснодар 2024

УДК 78
ББК 85.31
М 897

Печатается по решению научно-методического совета
Краснодарского государственного института культуры

Редакционная коллегия:

Шак Т.Ф. – доктор искусствоведения, профессор кафедры музыковедения, композиции и методики музыкального образования ФГБОУ ВО «Краснодарский государственный институт культуры», член Союза композиторов России.

Безниско О.Н. – кандидат педагогических наук, доцент кафедры музыковедения, композиции и методики музыкального образования ФГБОУ ВО «Краснодарский государственный институт культуры».

Рецензенты:

Тараева Г.Р. – доктор искусствоведения, профессор ФГБОУ ВО «Ростовская государственная консерватория им. С.В. Рахманинова»

Саввина Л.В. – доктор искусствоведения, профессор ФГБОУ ВО «Астраханская государственная консерватория»

М 897 Музыка в пространстве медиакультуры : сборник статей по материалам Одиннадцатой Международной научно-практической конференции 16 апреля 2024 года / Краснодар. гос. ин-т культуры ; ред. кол.: Т. Ф. Шак, О.Н. Безниско. – Краснодар : КГИК, 2024 – 188 с. – Текст : непосредственный.

ISBN 978-5-00238-065-7

Материалы публикуются в авторской редакции.



УДК 78
ББК 85.31

© КГИК, 2024
© Коллектив авторов, 2024

СОДЕРЖАНИЕ

Предисловие.....	6
------------------	---

МУЗЫКА В МЕДИЙНЫХ ФОРМАХ ТЕКСТА

Михеева Ю. В. (Россия, Москва) Звукозрительные образы анимационной пушкинианы Хржановского-Шнитке в ракурсе художественного полилога.....	7
Кром А. Е. (Россия, Нижний Новгород) «Амелия» Д. Лэнга и Э. Лока: от балета к кинофильму.....	18
Шак Т. Ф. (Россия, Краснодар) Танцевальные жанры в тематизме киномузыки А. Шнитке.....	22
Карташова Т. В., Карташов В. Д. (Россия, Саратов) Царство Рамы в индийском кинематографе: ретроспективная панорама.....	28
Тугаев В. О. (Россия, Краснодар) Музыка в фильме режиссера С. Соловьева «Асса»: образно-драматургические функции.....	34
Толпеева Н. И. (Россия, Тамбов) Визуальная интерпретация «Болеро» М. Равеля в анимационном кино	40
Рудина И. В., Маячкина С. С. (Россия, Санкт-Петербург) Греческая мифология в кинематографе.....	48
Никитина Г. А., Бадамшина Д. А. (Россия, Санкт-Петербург) Звуковое решение фильма в жанре комедии – от Чарли Чаплина до мистера Бина	52
Зубкова Е. В. (Китай, провинция Чжецзян, Цзиньхуа) О музыкальном тематизме фильма «Конфуций»	56
Бабенко Е. В., Саркорова Ю. А. (Россия, Краснодар) Жанр колыбельной в киномузыке: принципы функционирования (на материале отечественного кинематографа)	63
Шумидуб С. В. (Россия, Краснодар) Музыкальный компонент в характеристике персонажей отечественных экранизаций повести Б. Васильева «А зори здесь тихие»	69

СОВРЕМЕННАЯ АКАДЕМИЧЕСКАЯ И МАССОВАЯ МУЗЫКА В АСПЕКТЕ МЕДИАКУЛЬТУРЫ

Петров В. О. (Россия, Астрахань) Фортепианный дуэт: восприятие жанра в современном обществе.....	75
--	----

Сорокина Т. В., Коломиец В. А. (Россия, Краснодар) Звукозапись как средство популяризации классической музыки.....	81
Воротынцева Л. А. (ЛНР, Луганск) Явление «новой простоты» в современном музыкальном искусстве.....	84
Старикова В. В. (Республика Беларусь, Минск) Художественные традиции воплощения музыки и музыкального исполнительства в отечественных экранных артефактах.....	91
Ван Цзяцзин (Республика Беларусь, Минск) Ударные инструменты в культуре Китая: от бытового использования до шоу.....	98
Рыскулов К. Т. (Казахстан, Астана) Музыкальные альбомы группы «А-СТУДИО»: к вопросу об эстрадно-исполнительских стилях.....	104
Карозин А. А. (Россия, Санкт-Петербург) Интерактивные музыкальные видео: эволюция и влияние на медиакультуру.....	110
Юнаков А. А. (Россия, Москва) Песня и музыкальный клип в структуре современных экранных форм.....	115

МЕДИАТЕХНОЛОГИИ В ОБРАЗОВАНИИ

Ху Нань (Республика Беларусь, Минск) Китайский этнический народный танец.....	121
Купец Л. А., Федорова П. В. (Россия, Петрозаводск) Советский Глинка в отечественных кинотекстах конца 1940-х начала 1950-х годов	127
Фань Вэньцзюнь (Россия, Санкт-Петербург) Медиа технологии в музыкальном образовании: опыт России и Китая.....	133
Завьялова А. В., Югай И. И. (Россия, Санкт-Петербург) Изучение истории анимации в курсе подготовки режиссеров мультимедиа	138
Покладова Е. В. (Россия, Краснодар) Изучение трагедийных и сатирических портретов в музыкальном театре Д.Д. Шостаковича в вузовском курсе истории музыки.....	143

ТРИБУНА МОЛОДОГО УЧЕНОГО

Катроша Е. В. (н. р. Т. Ф. Шак), Россия, Москва Мотив дарения: от литературного текста к экранизации.....	149
Жукова А. И. (н. р. В. В. Старикова), Минск, Республика Беларусь Белорусские гитаристы в медийном пространстве.....	154

Завада И. Ю. (н. р. Т. Ф. Шак), Россия, Краснодар Особенности стилеобразования массовой музыки XX – XXI вв.....	158
Лаппо В. О. (н. р. Л. А. Купец), Россия, Петрозаводск Образы С. В. Рахманинова в Интернет-ресурсах (к 150-летию со дня рождения).....	163
Махова М. Н. (н. р. О.Н. Безниско), Россия, Краснодар Жанр кинооперы на уроках музыки в школе.....	167
Силантьева А. А. (н. р. Е.В. Покладова), Россия, Краснодар Изучение жанра мюзикла на уроках музыки в общеобразовательной школе	173
Кенжева З.З. (н.р. Е.В. Лащева), Россия, Краснодар Некоторые жанрово-стилевые особенности детских фортепианных концертов для детей отечественных композиторов рубежа XX-XXI веков	177
Маркосян К.Т. (н.р. Е.В. Лащева), Россия, Краснодар Жанровые классификации детской музыки в трудах отечественных музыковедов.....	180
Сведения об авторах	186

ПРЕДИСЛОВИЕ

Основная задача конференции «Музыка в пространстве медиакультуры», проводимой ежегодно на базе ФГБОУ ВО «Краснодарский государственный институт культуры», связана с расширением горизонтов классического музыкознания и актуализацией аспектов, раскрывающих специфику функционирования музыки в современном социуме. К числу таких проблем относятся: 1) музыка в медийных формах текста; 2) современная академическая и массовая музыка в аспекте медиакультуры; 3) медиатехнологии в музыкальном образовании. Отдельная секция посвящена исследованиям молодых ученых.

Перечисленная проблематика составила основу работы секций и позволила привлечь широкий круг участников, в числе которых академические музыковеды, композиторы, культурологи, звукорежиссеры, режиссеры мультимедиа-программ, музыканты-исполнители, педагоги.

Удельный вес музыки в современном медиапространстве сейчас настолько высок, а контактное взаимодействие с экранными искусствами настолько разнообразно, что музыка в медиатексте становится неотъемлемым материалом для музыковедческих научных исследований аналитического, исторического и типологического направлений. Эти обстоятельства требуют пристального рассмотрения и переориентации внимания музыковедов и музыкантов практиков в сферу современной прикладной музыки и принципов ее функционирования. Таким образом, проблематика статей акцентирует новые для академического музыковедения, малоисследованные, но, потенциально богатые и диктуемые современным социумом сферы.

Научно-теоретические и практические вопросы, рассмотренные на данной конференции, позволят повысить исполнительскую культуру музыкантов, качество теле/радио программ, расширят исследовательский диапазон музыковедов, культурологов, социологов, педагогов в сфере медиакультуры.

Юлия Всеволодовна Михеева
(Россия, Москва)

ЗВУКОЗРИТЕЛЬНЫЕ ОБРАЗЫ АНИМАЦИОННОЙ ПУШКИНИАНЫ ХРЖАНОВСКОГО-ШНИТКЕ В РАКУРСЕ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ПОЛИЛОГА

Аннотация. Статья посвящена трем анимационным фильмам режиссера А.Ю. Хржановского, созданным на основе и по мотивам рисунков, рукописей, стихотворений и писем А.С. Пушкина, и образующим художественную и смысловую трилогию: «Я к вам лечу воспоминаньем...» (1977), «И с вами снова я...» (1980), «Осень» (1982). Предметом анализа стали звукозрительные образы, воплощенные на экране в большой степени благодаря музыке А.Г. Шнитке. Работая над музыкальной партитурой к пушкиниане, композитор во многом использовал полистилистические подходы, что способствовало созданию полифоничных и полисемантических художественных образов. Формально-структурные, звуковые и визуальные особенности фильмов трилогии анализируются в контексте полистилистических приемов как А.Г. Шнитке, так и А.И. Хржановского, но главным образом, в ракурсе культурно-художественного полилога как общего принципа эстетики композитора и режиссера. Ставится вопрос об актуальности выявленных приемов в современных формах экранных аудиовизуальных искусств.

Ключевые слова: А.Г. Шнитке, А.Ю. Хржановский, российская авторская анимация, музыка в анимационном фильме, полистилистика, художественный полилог, транскультурализм

Julia Vsevolodovna Mikheeva
(Russia, Moscow)

SOUND-VISUAL IMAGES OF ANIMATED PUSHKINIANA BY HRZHANOVSKY-SCHNITTKE FROM THE PERSPECTIVE OF AN ARTISTIC POLYLOGUE

Abstract. The article is devoted to three animated films directed by A.Y. Khrzhanovsky, based on the drawings, manuscripts, poems and letters by A.S. Pushkin, and forming an artistic and semantic trilogy: “I fly to you with a memory...” (1977), “And I’m with you again...” (1980), “Autumn” (1982). The subject of the analysis was the sound-visual images of films implemented largely thanks to the music of A.G. Schnittke. While working on the musical score to Pushkiniana, the composer largely used polystylistic approaches, which contributed to the creation of polyphonic and polysemantic artistic images. The formal, structural, sound and visual features of the trilogy films are analyzed in the context of the polystylistic techniques of both A.G. Schnittke and A.I. Khrzhanovsky, but mainly from the perspective of cultural and artistic polylogue as a general principle of aesthetics of the composer and director. The question is raised about the relevance of the identified techniques in modern forms of on-screen audiovisual arts.

Key words: *A.G. Schnittke, A.Y. Khrzhanovsky, Russian author's animation, music in an animated film, polystylistics, artistic polylogue, transculturalism*

В 2024 году российская культурная общественность отмечает в ряду значительных событий три юбилейные даты: 225-летие со дня рождения А.С. Пушкина, 90-летие А.Г. Шнитке и 85-летие А.Ю. Хржановского. В этой связи хотелось бы обратиться к плодотворному сотрудничеству композитора А.Г. Шнитке и режиссера-аниматора А.Ю. Хржановского, длившемуся многие годы (с 1968-го по 1990-й) и ознаменованному созданием целого ряда произведений, новаторских для своего времени в отношении художественного языка и звукозрительной образности отечественной анимации. Воплощение на экране жизненного и художественного мира А.С. Пушкина стало особой страницей в совместной творческой биографии режиссера и композитора.

А.Г. Шнитке не раз вдохновлялся текстами А.С. Пушкина, создав замечательную музыку к театральным, телевизионным и кинопостановкам по произведениям классика русской литературы: «Борис Годунов» (спектакль Новосибирского театра «Красный факел», реж. А. Сагальчик, 1968), «Домик в Коломне» (телеспектакль, реж. Л. Елагин, 1974), «Евгений Онегин» (телефильм, чтец-исполнитель Я. Смоленский, реж. Ю. Кротенко, 1974), «Капитанская дочка» (телеспектакль, реж. П. Резников, 1978); «Арап Петра Великого» (игровой фильм «Сказ про то, как царь Петр арапа женил», реж. А. Митта, 1977), «Маленькие трагедии» (телефильм в 3-х сериях, реж. М. Швейцер, 1979). Творчество Шнитке в этих постановках, особенно в экранизациях, не прошло мимо внимания музыковедов [5; 6; 9; 12; 14, с.185-200]. В отличие от визуального ряда, становившегося объектом искусствоведческого анализа [3, 4], менее востребована в этом качестве, но не менее значительна музыка композитора к анимационным фильмам, связанным с именем Пушкина: речь идет о пушкиниане А.Ю. Хржановского – трех картинах, снятых по рисункам, стихотворениям, дневникам и письмам поэта, и образующих художественную и смысловую трилогию: «Я к вам лечу воспоминаньем...» (1977), «И с вами снова я...» (1980), «Осень» (1982). В 1987 году они были объединены режиссером в полнометражный фильм «Любимое мое время».

Работа А.Г. Шнитке в этих фильмах (и как результат, и как процесс) достаточно подробно проанализирована, в частности, музыковедом, доктором искусствоведения Е.М. Шабшаевич [10, 11], представившей музыку пушкинианы с точки зрения композиторского метода (лейтмотивная техника) и систематизировавшей практически весь музыкальный материал в жанрово-стилистическом и функционально-семантическом отношениях. Кроме того, Е.М. Шабшаевич опиралась в своем исследовании на комментарии самого композитора, что дает вполне исчерпывающее представление о музыкальной стороне созданных А. Хржановским анимационных произведений. В меньшей степени в упомянутом исследовании затронута визуальная и культурологическая стороны художественного пространства пушкинианы, на что хотелось бы обратить внимание в данном тексте. Конкретно, речь пойдет о взаимодействии в художественном пространстве анимационного фильма разных авторских миров – прежде всего, поэта, режиссера и композитора, вступающих в своего рода триалог.

Безусловно, основой для плодотворности этого художественного взаимодействия стало то единое, что можно обнаружить в таких разных, казалось бы, авторских пространствах, какими являются поэзия Пушкина, анимация Хржановского и музыка Шнитке. Таким главным объединяющим их началом становится внимание к *человеку*, во всей *противоречивой полноте* его личностных проявлений. Отражением и продолжением этого *гуманистического* принципа стало еще одно общее для поэта, режиссера и композитора: сочетание лирико-драматических и сатирических приемов в стилистике их художественных языков, а также свобода «перемещения» в пространстве-времени мировой культуры (в том числе литературы, живописи, архитектуры, скульптуры, фольклора разных стран) и оперирование различными «культурными кодами» в собственном творчестве.

Однако не стоит забывать, что в процессе создания фильма также принимают участие художники-аниматоры, звукорежиссеры, актеры озвучивания (в данном случае И. Смоктуновский и С. Юрский), другие члены съемочной группы, и, в конце концов, зрители, как необходимые участники эстетического события в процессе показа фильма и его восприятия в последствии, в эмоциональном и интеллектуальном зрительском впечатлении и отклике, то есть в *продленном бытии* произведения. Каждый из *со-авторов* (в том числе зритель) сознательно или подсознательно вносит в общее творимое художественное пространство элементы, относящиеся к своему и иным художественным мирам (в виде звуковых и визуальных аллюзий, цитат, интонационных отсылок, образных метафор и т.п.), что может многократно увеличивать число «голосов» образующегося *полилога*.

Наиболее ярко многоголосие культурного транс-временного пространства пушкинианы звучит, что вполне естественно, именно в музыке А.Г. Шнитке. Как известно, композитор являлся инициатором теоретической разработки современного понятия «полистилистика» и его практического воплощения в своем творчестве, осознавая при этом проблемные области этого направления – от угрозы семантической «литературщины» до вопроса условий и пределов слухового восприятия музыкального коллажа [1, с.105]. Тем не менее, полистилистика стала не только характерным признаком авторского почерка А.Г. Шнитке, но выражением его мировоззрения и отношения к своей эпохе. Так, объясняя композиционные приемы (в том числе цитатность) своей Первой симфонии, которую впоследствии назвал центром творчества, вместившем все его проблемы [1, с.296], композитор подчеркивал влияние на него документальных кадров фильма М.И. Ромма «И все-таки я верю»¹: «Если бы в моем сознании не отпечатались трагическая и прекрасная хроника нашего времени, я никогда бы не написал этой музыки» [1, с.109].

Интересно, что и Шнитке, и Хржановский практически одновременно пришли к полистилистике² как возможности обновления художественного языка (каждый в своей творческой области) и выхода на новый уровень разговора со слушателем/зрителем. Об этом поразительном единстве траектории мышления свидетель-

¹ Последний фильм М.И. Ромма, который режиссер не успел окончить, снимался в 1971 году и изначально имел название «Мир сегодня». Работу над фильмом завершили в 1972 году ученики Ромма – режиссеры Элем Климов, Марлен Хуциев и Герман Лавров, давшие ему название «И все-таки я верю...»

² Л.Л. Малюкова называет полистилистику «Стеклянной гармоникой» «идеей синтеза искусств», на долгие годы занявшей центральное место в авторском мире А. Хржановского [8, с.113]

ствуют их высказывания, сделанные во время совместной работы над анимационным фильмом «**Стебрянная гармоника**»³ (1968):

А. Хржановский: «В начале работы над «Стебрянной гармоникой» наступил момент, который стал поворотным в выработке окончательной эстетики фильма. Я решил широко использовать цитаты из живописи разных времен - от Возрождения до классики XX века. Я понял, что персонажи классической живописи, во-первых, абсолютно органично соседствуют с новым искусством и, во-вторых, расширяют временные, а следовательно, и смысловые границы фильма» [1, с.357];

А. Шнитке: «...Я понял, что вот эту идею универсальности культуры, не только духовной и художественной, универсальности... сути человека, можно передать в многообразии художественных стилей, чтобы в конечном итоге стало ясно, что все это... об одном... «Стебрянная гармоника», помимо того, что оказалась для меня интересной по своей кинематографической сути, явилась для меня еще важным средством найти выход из той кризисной ситуации, в которой я тогда находился». [1, с.358].

Важно отметить, что анимационные работы А. Хржановского конца 1960-х – начала 1970-х во многом подготовили «эстетическую почву» для воплощения сложной звукозрительной структуры пушкинианы. Так, в фильме «**В мире басен**» (1973) режиссер и композитор продолжили найденные в «Стебрянной гармонике» принципы коллажа и полистилистики: в музыкальную ткань картины были «вплетены» Вальс ми-минор А.С. Грибоедова (в эпизоде «Любопытный»), стилизации барочной инструментальной и вокальной музыки, сатирическое воплощение музыкального «авангарда» в эпизоде («опере-буфь») «Кукушка и Петух». Что же касается визуального ряда этого фильма, то в нем, среди цитируемого изобразительного материала, появляются рисунки Пушкина (в эпизоде «Осел и соловей», в сопровождении лирической темы флейты и хорового квазибарочного пения): «Этот образ возник у меня в счастливую минуту как воплощение вдохновенного творчества – в фильме это было пение соловья... Обратившись к пушкинской графике, я не мог предположить, что делаю первый шаг к большой и сложной работе, вылившейся в трилогию по рисункам Пушкина и занявшей в общей сложности более десяти лет...» [1, с.361]

Работая над музыкальной партитурой к пушкиниане А. Хржановского, А. Шнитке во многом (но далеко не всецело) использовал полистилистические подходы, что способствовало созданию полифоничных и полисемантических художественных образов на экране. Стоит подчеркнуть, что восприятие многослойных звукозрительных феноменов предполагает наличие у зрителя достаточной эрудиции для «считывания» нюансов их звуково и визуально выраженной семантики благодаря распознаванию первоисточника, способности выстраивать эмоционально-смысловые связи объекта или события в кинокадре со звуковой цитатой или визуальной аллюзией, которые, как правило, даны в довольно быстром монтажном темпоритме. Впрочем, у авторов были основания для ожидания адекватного зрительского отклика на их усилия: усложнение художественного языка отечественной анимации в 1970-1980-х годах было значимым явлением, отражавшим дух времени, атмосферу духовных и интеллектуальных поисков, свойственных интеллигентской

³ Фильм «Стебрянная гармоника» оказался слишком новаторским для своего времени и на долгие годы был положен «на полку».

среде на исходе советской эпохи. Идеология правящей власти налагала ограничения на возможности высказывания творцов, потому особое значение приобретали метафоричность художественного языка и нюансы языковой игры, отсылающие – иногда лишь интонационно – к подтекстовым смыслам вербальных, музыкальных или визуальных образов. Исследователь анимации Н.Г. Кривуля отмечает, что «...советской анимации 1970-1980-х годов присуще усложнение художественного образа за счет ухода от прямого отражения действительности. В фильмах этого времени доминируют философские размышления, ностальгические и исповедальные начала. <...> В русле метафорических тенденций происходит обращение к образам национальной и мировой культуры, свободное апеллирование ее текстами, включение их в современную практику» [7, с.255].

Этот интертекстуальный полилог зачастую имел характер философско-метафорического разговора, но также мог выражаться в интеллектуальной игре или даже иронично-пародийной стилизации. Говоря о борьбе за «новое зрение», А. Хржановский конкретизировал свои действия: «Построение предельно насыщенного кадра, требующего от зрителя максимального соучастия, напряжения творческих сил. ... Свободные композиционные построения и сочетания различных стилизованных элементов подчинены одной задаче – добиться непосредственности и полноты высказывания, баланса между эмоциональным и логическим строем вещи, наиболее емкой структуры» [2, с.199]. Безусловно, творческие поиски А.Г. Шнитке 1970-х (обращение к культурным феноменам разных эпох и стран, применение цитат и стилизаций в композициях) как нельзя лучше соответствовали этим тенденциям в анимации и нашли в ней превосходное применение.

Обращаясь непосредственно к музыкальному ряду анимационной пушкинианы⁴ А. Хржановского, остановимся на значимых моментах, связанных с воплощением на экране именно художественного полилога.

В первом фильме трилогии **«Я к вам лечу воспоминаньем...»** экспозиционированы основные темы и мотивы, разрабатываемые режиссером: поэт и его окружение (друзья, высший свет, чиновничество, народ, толпа...); поэт и власть; темы творчества и вдохновения, любви, свободы, судьбы, смерти. Все эти драматургические линии получают в большей или меньшей степени отражение в музыкальном тематизме. И в визуальном, и в звуковом рядах ярко выделяется противопоставление *лирико-драматического* и *сатирического* жанрово-стилистических приемов. В визуальном ряде, основанном на рисунках и рукописях Пушкина, эти эффекты достигаются за счет внутрикадрового монтажа и техники перекладки, придающих соответствующий характер движения (плавно-лирический или резко-угловатый и ускоренный) визуальным объектам на экране и многоплановый объем кадру, а также благодаря включению дополнительных «атмосферных» аудиовизуальных фактур - изображения и звука природных явлений (неба с облаками, ветра, дождя, наводнения, метели и т.п.), документальных кадров мест, связанных с биографией поэта (Царское Село, Михайловское, Тригорское, Петербург).

В музыке это противопоставление подчеркивается характером проведения тем, их жанровыми признаками и тембрами музыкальных инструментов. Так, темы,

⁴ В данной статье автор считает не корректным анализировать полнометражную картину «Любимое мое время» (1987), объединяющий фильмы трилогии, поскольку в ней содержатся смысловые повторы и уязвимости монтажных решений.

связанные с личностью поэта, его творчеством, светлыми или грустными воспоминаниями, - выражаются лирическими композициями, в которых солирует скрипка или флейта (на экране в эти моменты часто возникают рисунки одухотворенных лиц лицейских друзей или возлюбленных Пушкина, классические архитектурные ансамбли Царского Села, античные скульптуры), а порой бурный «романтический» рояль (при этом А. Хржановский отметил, что тему, условно названную «брамсовской», Шнитке искусно повернул в русло русской напевности [1, с.362]).

Нравы и образ жизни представителей светского общества (Петербурга, Москвы, Кишинева, Одессы...) получают отражение в танцевальных мотивах (вальс, мазурка, полька...), порой звучащих гротескно-пародийно (однако воздушный танец балерины Истоминой на сцене театра исполняется под гармоничную стилизацию симфонической музыки Моцарта). Тема власти, государственной цензуры выражается, с одной стороны, в звуке клавесина, как холодно-отстраненного, и в то же время старинного, «аристократичного» инструмента (звуковая персонализация образа царя Александра I, визуально отсылающего к его портрету кисти Дж. Э. Доу 1826 года, и его преемника Николая I, лицо которого вызывает в памяти портрет работы О. Верне 1930-х гг. в «зеркальном» графическом отражении), а с другой – в военизированных тембрах трубы, барабана и флейты в маршевом проведении (символизация насильственной сути имперской власти).

В эпизодах, где визуальный ряд предполагает музыкальное отображение низменных или пошлых черт отдельных персонажей или толпы, композитор прибегает к игровым приемам музыкальной выразительности – аллюзиям, интонационным намекам, откровенно примитивным жанрам и т.п. Надо сказать, что противопоставление возвышенно-лирического, в основном, благодаря звучанию высоких струнных и духовых инструментов, и низменно-бытового, пошлого, злого через использование танцевальных жанров в ироническо-сатирическом, а иногда и трагически-разрушительном воплощении – это принцип не только музыкального решения Шнитке конкретного анимационного фильма, но отличительный признак его художественного языка, и в этом смысле зритель слышит голос самого композитора в этом экранном произведении.

Отдельного внимания заслуживает тема народности, углубляющая, в случае Шнитке, и выводящая на новый эстетический уровень вопросы использования фольклора и стилизаций этнической музыки в кинематографе.

В первом фильме трилогии, при всем многообразии проведенных тем и мотивов, основной линией становится тема творчества (его визуальный образ – листы рукописей, порой приводимые в волнительное движение на экране), которое переживает смерть поэта. В последних кадрах звучат строки, обращенные к друзьям, настоящим и будущим:

«Я скоро весь умру, но тень мою любя,
Храните рукопись, о други, для себя».

Предвечернее золотое солнце в центре кадра напоминает о словах: «Солнце русской поэзии закатилось!», напечатанных в некрологе на следующий день после гибели А.С. Пушкина, - но на экране солнце не заходит, оставаясь светить сквозь облака и тучи в огромном небе.

Во втором фильме пушкинианы «**И с вами снова я...**» все темы и образы, заявленные в первой картине, как бы заостряются, становятся более резкими и в му-

зыкальном, и визуальном выражении. Так, образ народности (в предыдущем фильме данный в виде кратких «иллюстративных» стилизаций еврейской мелодии, грузинской лезгинки, православного песнопения, «греческого» вокализа, русских попевок...) приобретает черты лубочного балагана, с его ярмарочным многоголосием - рыночный шум, дудки и бубны, зазывалы, шарманка, крики петухов, косноязычная речь торговца, и все это перетекает в народное пение⁵. Представители светского общества, показанные в предыдущей картине вполне безобидными, хотя и не слишком умными и привлекательными персонажами, теперь гиперболизируются в своем внешнем и внутреннем уродстве: на экране светский раут перерождается в стремительный «адский» хоровод в черно-красных сполохах, сопровождаемый «злым скерцо», людские лица становятся зверскими физиономиями: «И среди этих-то орангутангов я осужден жить в самое интересное время нашего века», - говорит поэт голосом Сергея Юрского, со всей глубиной смыслов, вложенных артистом в интонации его речи.

В целом, в музыкальном ряде появляется больше диссонансов, дисгармонических созвучий, тревожных интонаций и ритмов - одновременно общее колористическое решение визуального ряда становится гораздо более мрачным и зловещим (как и тремоло скрипок), все чаще погружая изображение в устрашающие черно-красные тона. Не случайно в этом пространстве возникает Мефистофель из «Сцен из Фауста» со словами: «Сегодня бал у сатаны, На именины мы званы!», сопровождаемыми звуками ударных, клавесина, страшными завываниями... (В последнем фильме пушкинианы inferнальная тема достигнет апогея в безумной пляске бесов из одноименного - имеющего, безусловно, символическое значение и трактовку - стихотворения: «Мчатся тучи, выются тучи, Невидимкою луна Освещает снег летучий; Мутно небо, ночь мутна... Сбились мы. Что делать нам! В поле бес нас водит, видно, да кружит по сторонам...») Пушкин как герой второй части трилогии отходит от лирического состояния радости творческого вдохновения и молодых забав. Даже восторженное отношение поэта к прекрасным дамам и барышням приобретает оттенок иронии («И прекрасны Вы некстати, И умны Вы невпопад») или ностальгической печали («Мои богини! что вы, где вы?..» в сопровождении лирической фортепианной темы в духе элегии⁶).

Становление Пушкина как поэта и гражданина выражается во всё более драматичных поэтических строках и дневниковых записях. На фоне еле различимой в черноте кадра рукописи с рисунком виселицы с пятью повешенными (этот страшный символ не раз появляется в трилогии), выхваченного из тьмы огненно-красным свечением, звучат слова поэта: «Печален я, со мною друга нет...» В то же время, его все более начинает притягивать одиночество, дающее возможность сосредоточиться на своем истинном предназначении поэта: «Быть может (сладкое мечтанье!), Я к вашим возвращусь полям, Приду под липовые своды, На скат тригорского холма...» И это притяжение порождает уже совсем другой образ русской народности – на фоне бескрайних зеленых полей псковщины, с одиноко стоящей посреди них мельницей, звучит песня, выражающая в своей протяжной мелодии глубинную, *вневременную* суть жизни человека.

⁵ В «народных» эпизодах был задействован ансамбль Дм. Покровского.

⁶ Впоследствии эта композиция Шнитке получила самостоятельную концертную жизнь в виде обработки для двух роялей, сделанной пианистом Г. Пыстиным и названной «Постлюдия».

В фильме «**Осень**», завершающем трилогию, Пушкин предстает как личность трагическая, как человек, отчаянно любящий жизнь, в которой счастье ему, видимо, не предназначено судьбой. Все более явственен стук ударных как стрелок часов, отмеряющих оставшееся герою жизненное время; на экране предстают символические образы – свеча, горящая во тьме; раскачивающийся маятник; весы, на которых, видимо, скоро будут взвешены все грехи и добродетели... Осень – пора, когда поэт «снова счастлив, молод», визуальный символ этого состояния – всадник, стремительно скачущий на лошади навстречу ветрам. Но осень – не просто именование периода создания лучших произведений поэта, осень в фильме становится символом метафизического пространства творчества, в котором свободно парит душа гения. А. Хржановский был под большим впечатлением от результата совместной работы с А. Шнитке над эпизодом «Болдинская осень»: «На экране в этот момент был не только Пушкин, скачущий на коне в развевающейся бурке... - было небо, клубящиеся облака, уносящиеся ввысь листы рукописей, составляющие целую флотилию, движущуюся под звездным небом... Эффект этого звукового экрана, устроенного по принципу эха, получился необыкновенным: благодаря таинственным призывкам музыки действительно приобретала характер метафизический, она почти ощутимо лилась с небес, объемом и воздушностью уподобляясь облакам...» [1, с.365]

Но печальные аккорды струнных и клавесина дают понять, что лучшие дни вдохновенного творчества поэта скоро уйдут вместе с его жизнью («Но не хочу, о други, умирать! Я жить хочу, чтоб мыслить и страдать...»). Обретенное, казалось бы, счастье с Натальей Гончаровой («Исполнились мои желанья, Творец тебя мне ниспослал, моя Мадонна...») не может осуществиться во всей полноте – тому препятствуют то холера, то бездорожье, то наводнение, то безденежье: «Черт меня догадал бредить о счастье, будто я для него создан» (силуэт Натальи удаляется вглубь темного кадра, в котором остается лишь пламя свечи).

Темы и образы, заданные в начале трилогии, видятся уже в совершенно другой модальности, в них звучат трагические интонации, улавливаемые даже в самых «легких» фрагментах действия. Так, в эпизоде «Поэт и толпа» Пушкин, казалось бы, добровольно принимает на себя роль шута, рассказчика пошловатых анекдотов и исполнителя незамысловатых куплетов («Чем меньше женщину мы любим...»). Всеобщему веселью способствует музыкальная «эквилибристика», исполняемая А. Шнитке: здесь и аккомпанемент в таперском духе, и промелькнувший фрагмент вальса Шопена до-диез минор («Мы все учились понемногу...»), и «полет шмеля» во время юморески о «собрании насекомых»⁷. Только внимательный зритель уловит намек режиссера на трагическую сторону «комикования» Пушкина в секундном превращении на экране поэта – в маленького человечка Чарли Чаплина, с его характерными движениями ног и тросточкой в вытянутых руках.

В следующем эпизоде одновременно звучит (на разных по крупности звука планах) сатирическое вокальное исполнение Пушкиным-Юрским и его же чтение стихотворения «Друзьям»: «Нет, я не льстец, когда царю Хвалу свободную слагаю...

⁷ В этом эпизоде на фонограмму была записана живая импровизация А. Шнитке, аккомпанировавшего на рояле, и С. Юрского, озвучивавшего стихи Пушкина. По воспоминаниям А. Хржановского [1, с. 362], композитор и артист «заводили» друг друга, посылая интонационные «пасы», тем самым создавая на глазах съемочной группы «уникальный спектакль», что можно рассматривать, с учетом визуализированного «голоса режиссера», как один из видов художественного полилога в пространстве фильма.

Его я просто полюбил, Он бодро, честно правит нами, Россию вдруг он оживил Войной, надеждами, трудами...». Пение слегка приглушенно, но не стоит большого труда услышать, что строки Пушкина положены на музыку известного романса М.И. Глинки «Разуверение», написанного на слова... Е.А. Баратынского (Глинка и Баратынский были вскользь упомянуты в ироническом ключе в предыдущем эпизоде): «Не искушай меня без нужды Возвратом нежности твоей: Разочарованному чужды все обольщения прежних дней!», при этом аккомпанирующий рояль Шнитке имитирует звучание балалайки (игру на которой изображает, пользуясь тростью как музыкальным инструментом, и экранный Пушкин). (Позднее мелодия романса М.И. Глинки, уже без слов, прозвучит в еще одном варианте – как духовой марш, в сцене прощания уездных барышень с уланами, плавно переходя в сатирическую маршеобразную музыку Шнитке, а затем – в народную песню «Да приехал мой миленький с поля...»). Последние слова стихотворения Пушкина (после маршировки на экране военного караула): «Беда стране, где раб и льстец одни приближены к престолу, А небом избранный певец Молчит, потупя очи долу» - произносятся Юрским с трагически-серьезной интонацией, с акцентом на каждом слове, со смысловыми паузами, на фоне веселой «цирковой» музыки и стремительного «бесовского» хоровода на экране, создавая сильнейший по семантике и эмоциональному воздействию звукозрительный контрапункт.

Истинное состояние поэта передается в характере звучания песен, одна из них - «Как у нашего князя невеселые кони стоят...» (мужское соло а capella). Сочиненная А.Г. Шнитке на народные слова, записанные А.С. Пушкиным, она воспринимается как подлинно народная и в музыкальном отношении – настолько глубоко удалось композитору проникнуть в природу русской души и выражающего ее мелоса. И здесь уместно привести одно его важное высказывание: «Я придаю, конечно, фольклору большое значение и считаю, что профессиональная музыка находится в вечной погоне за той полнотой выражения мира, которая есть у фольклора, хотя там это выражение мира – явление бессознательное. Ведь все, что происходит, может происходить на разных уровнях: на сознательных и бессознательных. И на бессознательном уровне в фольклоре есть все, что бы потом ни появилось в профессиональной музыке». [13, с. 28]

Шнитке не просто, силой таланта, постигал принципы (в том числе музыкальные) русской и многих других национальных культур – дело было в гораздо более важном: в необычайной чуткости и уважении к человеку, к *другой* культуре, к культуре *других*, в стремлении познать и выразить объединяющее, *общечеловеческое* начало разных культурных пространств⁸. Неслучайно при записи музыки к одному из эпизодов «Осени» («Безумных лет угасшее веселье») Шнитке сделал наложение одновременно звучащих фрагментов из великих произведений мирового музыкального искусства: Мессы си-минор Баха, «Реквиема» Моцарта, «Торжественной мессы» Бетховена, «Глории» Вивальди [1, с.364-365], поместив в одно художественное пространство звучание разных времен, объединенных высшим проявлением человеческой духовности. И в этом смысле можно сказать, что полистилистика Шнитке переходит - через *транскультурализм* - в *панкультурализм* его мышления о человечестве, - идеалистический и, скорее всего, утопический взгляд великого художника в контексте современного мира...

⁸ Напомним, что эта идея была заложена А.Г. Шнитке в основу его Четвертой симфонии.

Более реалистичный пессимизм Пушкина, трезво оценивавшего окружающую его действительность, в конце его недолгой жизни нарастает, выливаясь в поистине трагические слова (из письма П.Я. Чаадаеву 19 октября 1836 г.): «Я далеко не восторгаюсь всем, что вижу вокруг себя. Нужно сознаться, что наша общественная жизнь – грустная вещь. Отсутствие общественного мнения, равнодушие ко всему, что является долгом, справедливостью, правом и истиной, это циничное презрение к человеческой мысли и достоинству поистине могут привести в отчаяние».

Звучание «роя» скрипок и завывания ветра говорит о состоянии поэта, близкого к помешательству: «Не дай мне бог сойти с ума...» На экране появляются рисунки-карикатуры, воспринимаемые как изображения душевнобольных (чего стоят только инообразы скачущего всадника в виде карикатурного Медного всадника и двух клоунских фигур на воображаемой лошади-топчане, показанные сквозь клетки решетки), на фоне еще одной «народной» песни Шнитке на слова, записанные рукой А.С. Пушкина: «Как за церковь, за немецкую, Добрый молодец Богу молится...» (отзвуком отрывистым фразам мужского двухголосия на дальнем плане – высокий, в одну линию женский плач-причитание). Содержание песни («Хорошу жену в честной пир зовут, Меня, молодца, не примолвили») перекликается с драмой личной жизни поэта, на которую намекается в фильме: «Двору хотелось, чтобы Наталья Николаевна танцевала в Аничкове». При этом «за кадром» остается то, что Пушкина, законного мужа, унижали невниманием и пренебрежением («меня, молодца – за воротнички»), о чем с горечью писал поэт в своем Дневнике 1834 года (впрочем, в трилогии Хржановского вполне ясно передается уничижительное отношение верховной власти к поэту в других контекстах). Но что же так трогает в печальных звуках и *паузах* этой песни, что заключено в ее безнадежных словах? Только ли отголосок личной драмы поэта, приведшей к трагическому финалу его жизни? Не выражается ли в них безысходная и так знакомая многим мыслящим людям *экзистенциальная* тоска?

И еще одна песня на народные слова, записанные Пушкиным в 1835 году, на исходе его жизненного пути - «Не видала ль, девица, коня моего?», звучит в последнем фильме трилогии. В тексте опять появляется символический образ коня, но ускакавшего, *потерянного*: «Бежал твой конь, Тебя проклинал, Тебя проклинал», а мелодия накладывается на рисунок-автопортрет (лицо в профиль) Пушкина, но показанный на экране не вертикально, а горизонтально, будто эскиз посмертной маски.

В финальных кадрах фильма символика горящей свечи, светящей в окружающей темноте, трансформируется и визуализируется в посмертной маске поэта, в этом *по-иному* одухотворенном лице, *высвеченному лучом* во тьме («...какая-то глубокая, удивительная мысль на нем развивалась, что-то похожее на видение, на какое-то полное, глубокое удовлетворенное знание». - скажет бывший у одра поэта его друг В.А. Жуковский). И уже *по-иному* слышатся строки «Похоронной песни» внутри опустевшей квартиры поэта, рядом с его книгами и недописанными рукописями на письменном столе, в сопровождении благородных и печальных звуков органа: «С богом! В дальнюю дорогу, Путь найдешь ты слава богу, Светел месяц, ночь ясна, Чарка выпита до дна...» В последних кадрах, под тремоло струнных, постепенно восходящих в небесную высь, фильм возвращает нас к образу царскосельского ли-

цея, обители дружбы, свободы, просвещения и творчества – «Волшебные места, где я живу душой...»

Обращаясь мысленным обобщающим взглядом ко всей пушкиниане, преклоняясь перед великим замыслом и огромным многолетним трудом, проделанным А.Ю. Хржановским и А.Г. Шнитке, стоит задаться вопросом: возможно ли по прошествии нескольких десятилетий со времени создания трилогии говорить о том, что режиссер и композитор дали художественной мысли направление, которое сохраняет свою актуальность в современных экранных аудиовизуальных формах искусства? Дело не только в полистилистических приемах, открывших возможности для воплощения новых звукозрительных решений и построения многослойных семантических конструкций в фильме. Несомненно, эти приемы были органичны для выражения авторского мышления и А.Г. Шнитке, и А.Ю. Хржановского, были и будут они востребованы целым рядом других художников. Очевидно и то, что, выйдя за границы авторской эстетики, приемы полистилистики, – так же как и принципы интертекстуальности, транскультурализма и, в целом, художественного полилога, – в новом ракурсе поставили перед художниками вопросы времени и пространства в современном произведении искусства. Однако, думается, что именно в экранных формах, связанных с бисенсорностью (как минимум) зрительского восприятия, те «опасности» полистилистики в широком смысле понятия, о которых размышлял А.Г. Шнитке (поверхностность смыслов цитирования или «несчитывание» их неподготовленным зрителем; пределы слухозрительного восприятия многоуровневых или коллажных структур и пр.), неизбежно возрастают. Стоит учитывать и изменившуюся зрительскую аудиторию, не одно поколение которой выросло уже в парадигме *клип-культуры*, во многом ушедшей даже от культуры визуальной, и тем более логоцентричной. В этом отношении, возможно, стоит еще раз акцентировать важный принцип, лежащий в основании метода и А.Г. Шнитке, и А.Ю. Хржановского, а именно – *гуманизм* их творчества, стремление к познанию мировой культуры и внесение в нее своего вклада через *слышание и видение, чувствование и понимание отдельного человека*.

Список литературы

1. Альфред Шнитке / Статьи, интервью. Воспоминания о композиторе. М.: ARCADIA, издатель М.А. Троянкер, 2014. 520 с.
2. Асенин С.В. Мудрость вымысла. Мастера мультипликации о себе и своем искусстве. М.: Искусство, 1983. 207 с.
3. Евтева И.В. О взаимодействии киновидов. СПб.: РИИИ, 2011. 154 с.
4. Евтева И.В. Пушкиниана Хржановского (изо-вербальные отношения текстов в анимации) // Современный экран. / Сост. и отв. ред. Н.Б. Вольман. СПб.: РИИИ, 2002. С.74-92.
5. Ивашкин А. Беседы с Альфредом Шнитке. М.: Издательский дом «Классика-XXI», 2017. 320 с.
6. Ковалевский Г. Киномузыка Альфреда Шнитке в контексте эволюции его творчества // Музыка в культурном пространстве Европы – России. События. Личность. История / отв. ред. и сост. Н.А. Огаркова. СПб.: Российский институт истории искусств, 2014. 320 с. С. 299-311.
7. Кривуля Н.Г. Аниматология: Эволюция мировых аниматографий. В 2-х частях. Часть II. М.: КЭА «АМЕТИСТ», 2012. 392 с.
8. Малюкова Л.Л. Андрей Хржановский. «Шар». «Мастер-фильм». «Губерния» // Сверхкино. Современная российская анимация. – СПб.: Умная Маша, 2013. 368 с. С. 106-121.
9. Соединяя несоединимое. Беседа А. Шнитке с Е. Баранкиным // Искусство кино. 1999. №2. <http://old.kinoart.ru/archive/1999/02/n2-article12>

10. Шабшаевич Е.М. Драматургия музыкального ряда «пушкинианы» А. Хржановского - А. Шнитке // Музыкальные миры Альфреда Шнитке. Сборник научных статей, в честь 85-летия со дня рождения А.Г. Шнитке, Московский государственный институт музыки имени А.Г. Шнитке. М.: Со-гласие, 2021. 430 с. С.125-132.
11. Шабшаевич Е.М. Лейтмотивная система в анимации: метод Шнитке // Музыка в системе культуры: Научный вестник Уральской консерватории. Вып.18. Екатеринбург, 2019. С. 56-63.
12. Шак Т.Ф. Музыка в структуре медиатекста. На материале художественного и анимационного кино. 2-е изд., доп. СПб.: Издательство «Лань», «Планета музыки», 2017. 384 с.
13. Шульгин Д. Годы неизвестности Альфреда Шнитке (Беседы с композитором). М.: Деловая Лига, 1993. 110 с.

**Анна Евгеньевна Кром
(Россия, Нижний Новгород)**

«АМЕЛИЯ» Д. ЛЭНГА И Э. ЛОКА: ОТ БАЛЕТА К КИНОФИЛЬМУ

Аннотация. *Статья посвящена творческому содружеству американского композитора Дэвида Лэнга и канадского хореографа Эдуарда Лока, результатом которого явился балет «Амелия» (2002). Автор рассматривает взаимодействие визуального и аудиального компонентов спектакля, прослеживая путь трансформации балета в кинематографический жанр. Режиссером полномасштабного часового фильма-балета выступил Лок, сам осуществляющий видео и фотосъемки своих постановок. Отказавшись от обычной экранизации спектакля, он создал самостоятельный проект в жанре film dance. Специально для киноверсии Лок изменил сценографию, сделав ее предельно минималистичной, при этом выстроив ярко контрастную драматургию. Хореограф-режиссер противопоставляет звук и тишину между балетными номерами, общие и крупные планы, подчеркивает игру света и тени, смену геометрических фигур, вертикального и горизонтального положения тел танцовщиков. Лэнг опирается на нейтральный в стилевом отношении звуковой материал и репетитивную технику минимализма, дополняя лаконичные диатонические паттерны в исполнении фортепианного трио вокальной партией (женский голос озвучивает тексты пяти песен американского рок музыканта Лу Рида). Фильм-балет «Амелия» продемонстрировал художественную силу синтеза искусств, объединившихся в общем стилевом пространстве минимализма.*

Ключевые слова: Дэвид Лэнг, Эдуард Лок, contemporary dance, балет «Амелия», репетитивная техника, film dance

**Anna Krom
(Russia, Nizhny Novgorod)**

«AMELIA» BY D. LANG AND É. LOCK: FROM BALLET TO FILM

Abstract. *The article is devoted to the creative collaboration between the American composer David Lang and the Canadian choreographer Édouard Lock, which resulted in the ballet “Amelia” (2002). The author examines the interaction of the visual and auditory components of the performance, tracing the path of transformation of ballet into a cinematic*

genre. The full-scale hour-long film-ballet was directed by Lock, who himself performs video and photography of his productions. Refusing the usual film adaptation of the play, he created an independent project in the genre of film dance. Especially for the film version, Lock changed the set design, making it extremely minimalist, while building a brightly contrasting dramaturgy. The choreographer-director contrasts sound and silence between ballet numbers, general and close-up plans, emphasizes the play of light and shadow, the change of geometric shapes, the vertical and horizontal positions of the dancers' bodies. Lang relies on stylistically neutral sound material and a repetitive technique of minimalism, complementing the laconic diatonic patterns performed by the piano trio with a vocal part (a female voice voices the lyrics of five songs by American rock musician Lou Reed). The film-ballet "Amelia" demonstrated the artistic power of the synthesis of arts united in the common stylistic space of minimalism.

Key words: David Lang, Édouard Lock, contemporary dance, «Amelia», repetitive technique, film dance

Фильм-балет «Амелия» появился на свет в 2002 году и стал одним из самых ярких культурных событий начала XXI века. Он был благосклонно принят публикой и критиками, отмечен многочисленными наградами на театральных фестивалях в Чикаго, Праге, Люцерне, Банфффе (Канада). «Амелия» родилась в результате творческого содружества двух известных современных художников – американского композитора Дэвида Лэнга (David Lang, р. 1957) и канадского мастера танца Эдуарда Лока (Édouard Lock, р. 1954), одного из ведущих деятелей contemporary dance и организатора собственной труппы «La La La Human Steps». Они осуществили четыре успешных совместных проекта. Это бессюжетные балеты «Ehaucé/Salt» («Соль», 1999), «Amelia» («Амелия», 2002), «Andre Auria» («АндреАурия», 2006) и «Amjad» («Амджад», 2007). Балет «Амелия» прошел путь от хореографической постановки до кинофильма.

Сотрудничество Лэнга и Лока зиждилось на общих интересах и представлениях об искусстве. Оба мастера получили академическое образование и обрели высокий уровень профессионализма. Лэнг учился композиции в Стэнфорде и Йеле, Лок изучал литературу и кинематограф в университете Конкордия в Монреале, куда он переехал в детстве из Марокко. Их оригинальные творческие идеи неразрывно связаны с традицией, с возвращением к истокам языка и вместе с тем с жестким рационализмом его организации.

Также хореографа и композитора сблизило свободное пересечение границ между академической и массовой культурой. В свое время Лок с удовольствием сотрудничал с рок-идолами Дэвидом Боуи и Фрэнком Заппой. В «Амелии» это проявилось в обращении к поэзии легендарного американского рок-музыканта Лу Рида (1942-2013). В балете озвучены тексты пяти его песен. Лэнг сохранил свободную декламационную манеру исполнения, присущую Лу Риду, речевые интонации рок-песен, но поместил их в минималистскую стилевую среду: вместо оглушительного бита и характерного саунда электрогитары приглушенно звучит высокий женский голос, который на фоне инструментальных паттернов доверительно рассказывает трагические истории о жизни и любви. Эдуард Лок в авторских комментариях характеризовал композиции как «странно острые и горьковато-сладкие» [5].

Появление слова в балете расширяет границы жанра, а также вносит новые смысловые обертоны в содержание. В отличие от распространенной в рок-культуре

практики кавер-версий хитов, Лэнг не только полностью меняет стилиевой вектор, он «пересочиняет» известные композиции, оставляя неизменными лишь их слова.

Лок, в свою очередь, не ставил перед собой цели раскрыть конкретные сюжетные линии песен. Его вдохновляли страсти, сильные эмоции, сталкивающие мужчину и женщину в напряженном, конфликтном диалоге.

Внутренний нерв балета ощущается благодаря контрасту визуального и музыкального. Уникальный хореографический почерк Лока характеризуется соединением экстремальной скорости и автоматической точности движений на пределе человеческих возможностей с непосредственной чувственностью и экзальтацией. Хореограф Татьяна Кузнецова выделяет характерный прием Лока - необычную координацию корпуса и рук: «Бешеная жестикуляция напоминает перебранку глухонемых: ладони мелькают у губ, ушей, глаз; руки петлей захватывают шею, забрасываются за спину; тело изгибается глотающей волной и колотится из стороны в стороны как дерево в шторм» [2, с. 9].

В то же время музыка Лэнга связана с нарочитой минималистской простотой музыкального языка, однородностью материала, надэмоциональной репетитивностью. Работу с «элементарными частицами» композитор постулирует как важный компонент своей эстетики. Он говорит: «Существует определенный вид музыки, который мне действительно по душе – без орнамента, без особых фантазий, без развернутой мелодии, без сильных эмоциональных взлетов и падений <...> Я предпочитаю оставаться в более или менее однородном состоянии. Мне не нравится суперсложная оркестровка... Я люблю, чтобы моя музыка была максимально скромной по средствам» [4].

Контраст музыкального и визуального в «Амелии» представляется намеренным художественным приемом: «приглушенность» звукового материала, неторопливые мелодические фразы на фоне репетитивного аккомпанемента подчеркивают невероятную плотность и интенсивность жестов, страстность, внезапно сменяющуюся отстраненностью поз и застывших фигур. Между тем музыкальное и пластическое «прорастают» друг в друге посредством остигатности лаконичных инструментальных фраз и танцевального рисунка. Репетитивный язык тела отражает изысканное плетение минималистского звукового полотна.

Типичная для Лока камерность и даже интимность балета, опора на соло и дуэты, поддерживается тонкой ансамблевой партитурой Лэнга. Его состав включает в себя фортепиано и близкие тембрам человеческих голосов виолончель и скрипку. Прозрачная фактура позволяет проследить линию каждого инструмента, занимающего свое регистровое поле, в котором разворачиваются непрерывно повторяющиеся паттерны. Репетитивная техника концентрирует внимание на малейших деталях – ритмической игре, смене метра, расширению и сжатию «темы», внедрении диссонантных звуков в диатонический звукоряд.

Музыкально-пластические пересечения проявляются в остигатности лаконичных инструментальных фраз и танцевального рисунка. Репетитивный язык тела отражает изысканное плетение минималистского звукового полотна. Диалогичность музыки и танца подчеркивается визуально: как правило ансамбль располагается прямо на сцене, оттеняя хореографию и придавая условность происходящему.

«Амелия» заняла исключительное место в совместном творчестве Лэнга и Лока: важным шагом в их экспериментах стал перевод балета в кинематографический

формат. Лок категорически отказался от обычной экранизации спектакля и создал самостоятельный проект в жанре film dance, в котором выступил в роли режиссера и мастера монтажа. Изучавший искусство кино в университете, хореограф всегда сам осуществлял видео и фотосъемки для своих мультимедийных постановок, что помогло ему снять полномасштабный часовой фильм-балет.

Объединение балетмейстера и кинорежиссера в одном лице – американская традиция, уходящая корнями в авангардный театр 1960-х годов. Кинематографист Алла Ковган отмечает: «Ивонн Райнер сама снимала фильмы. То же самое делала и Мередит Монк. Мерс Каннингем настолько увлекся кинематографом и видео, что назвал его одним из четырех главных факторов, которые повлияли на его формирование как хореографа» [1]. «Амелия» Лока заняла достойное место в ряду успешных танцфильмов.

Специально для киноверсии Лок полностью изменил сценографию – она предельно минималистична: «Я задумал сценическое пространство как деревянную коробку с закругленными стыками между стенами и полом, сделанную из светлых кленовых досок. Они символизировали для меня пол сцены, как бы “обернутый” вокруг танцовщиков» [5]. Восприятие десятиметрового квадратного короба, замкнутого с трех сторон восьмиметровыми стенами, меняется в зависимости от освещения и работы камеры. «Все сокращено до трех элементов: объектив, свет и движение» [3].

Между тем сознательное самоограничение и аскетичность средств выражения не помешали Локу построить контрастную драматургию, удерживающую интерес аудитории на протяжении фильма.

Лок обыгрывает противопоставление звука и тишины между балетными номерами. Бесконечное репетитивное движение музыки неожиданно обрывается, и в наступившем молчании слышатся удары сердца, взволнованное дыхание, стук балетной обуви о пол.

Режиссер виртуозно работает с пространством, постоянно переключая фокус внимания зрителя. В кинокартине много крупные планы, позволяющих рассмотреть мельчайшие детали – красивое лицо, застывший взгляд, замершие в неестественных позах фигуры, иногда словно парящие в воздухе. На общих планах камера взмывает на несколько метров ввысь, снимая сверху стремительное кружение танцовщиков. Лихорадочные жесты, напоминающие пантомиму, сменяются выразительными стоп-кадрами.

Важным приемом в «Амелии» выступает игра света и тени. Пары получают своих «двойников», отражающих их быстрые взволнованные движения в страстном танце теней на стене или на полу. Гаснущее освещение формирует композицию, отделяя номера друг от друга, съемки с голубым фильтром акцентируют точку золотого сечения в развитии хореографической драмы, а вспыхнувший в темноте луч «зажигает» сердце лирического героя в момент кульминации. В музыке мерцание светотени отражено уже во вступительной лейтинтонации – чередовании разложенных трезвучий мажора и минора, звучание которых сопровождает появление женского силуэта на залитом солнцем фоне.

Лок прибегает к контрасту геометрических фигур: квадратная сцена-коробка в полумраке превращается в круглую арену под ярким светом прожектора. Символическое значение для хореографа имеет положение тел танцовщиков: вертикальное в начале миниатюр и горизонтальное в конце. Монохромные черные костюмы у муж-

чин и черные боди с полупрозрачным кружевным верхом у женщин оттеняют белую кожу артистов и древесно-карамельный цвет окружающего пространства.

«Амелия» звучит очень пронзительно и трагично. Она поднимает экзистенциальные проблемы человеческого существования – одиночество, непонимание друг друга, обреченные на разрыв отношения. Сам фильм, по меткому замечанию одного из критиков, предназначен для домашнего просмотра в таких же замкнутых коробках квартир.

Союз минимализма и современной хореографии оказался возможен благодаря важному эстетическому сдвигу, произошедшему в прошлом столетии, когда любая музыка стала рассматриваться балетмейстерами как дансантичная. Минимализм, в свою очередь, начал вбирать в себя разнообразные стилевые и эмоциональные обертоны, что при сохранении репетитивности сформировало благодатную почву для его выразительной и свободной пластической интерпретации.

Фильм-балет Лэнга и Лока «Амелия» продемонстрировал невероятную художественную силу синтеза искусств, объединившихся в общем стилевом пространстве минимализма.

Список литературы

1. Васенина, Е. Когда кино танцует: интервью с режиссером фильма “Каннингем” Аллой Ковган // Театр, 2016. № 27-28. <http://oteatre.info/kogda-kino-tantsuet/> Дата обращения: 17.02.2024.
2. Кузнецова, Т. Локальная революция на пуантах // Газета «Коммерсантъ» № 176 от 27.09.2003. С. 9.
3. Bilodeau, M. Amélie sous verrou // Ledevoir, 2003, 15 octobre <https://www.ledevoir.com/culture/cinema/38323/amelia-sous-verrou> Дата обращения: 17.02.2024.
4. Davidson, Justin. David Lang Wants to Be More Superficial. *David Lang*. Accessed November 21, 2021. <https://davidlangmusic.com/about/interviews/david-lang-wants-to-be-more-superficial>. Дата обращения: 17.02.2024.
5. Lock E. Amelia Film. Director’s Notes https://www.istanbulmodern.org/dosya/829/amelia-film_829_3958195.pdf Дата обращения: 17.02.2024.

**Татьяна Федоровна Шак
(Россия, Краснодар)**

ТАНЦЕВАЛЬНЫЕ ЖАНРЫ В ТЕМАТИЗМЕ КИНОМУЗЫКИ А. ШНИТКЕ

Аннотация. *Статья посвящена обзору киноработ А. Шнитке в контексте введения танцевальных жанров как основы для структурирования музыкального тематизма. Из широкого диапазона танцевальных жанров акцент сделан на вальсе, занимающем особое место в музыкальном языке Шнитке-кинокомпозитора. Применительно к стилю автора рассматриваются термины «обобщение через жанр», трансформация и синтез жанров.*

Ключевые слова: *А. Шнитке, музыка кино, обобщение через жанр, стиль, вальс, танго.*

**DANCE GENRES IN THE THEME OF FILM
MUSIC BY A. SCHNITTKE**

Abstract. *The article is devoted to a review of A. Schnittke's film works in the context of the introduction of dance genres as the basis for structuring musical thematics. Of the wide range of dance genres, emphasis is placed on the waltz, which occupies a special place in the musical language of Schnittke the film composer. In relation to the author's style, the terms "generalization through genre", transformation and synthesis of genres are considered.*

Key words: *A. Schnittke, film music, generalization through genre, style, waltz, tango.*

Киномузыка Шнитке обладает высокой художественной ценностью. Эту область творчества композитор считал своей лабораторией и многие кинозамыслы переносил затем в инструментальную или иную сферу автономной музыки, где они обретали новую жизнь. «Связь между крупными произведениями Шнитке и так называемой "прикладной" музыкой проявляется на всех уровнях: концепционном, образно-смысловом, интонационно-тематическом» [1, с. 16]. Эксперименты в области музыки для кино помогли Шнитке сделать массу уникальных открытий на различных уровнях.

Кроме того, кино с его монтажной структурой неизменно привело Шнитке к поискам в области полистилистики. Сам композитор считал: «Контраст стилей может заменить контраст тем, который в наше время теряет значение» [3, с. 351]. Именно контраст (конфликт) является глубинным художественным принципом Шнитке, и он проявляется на различных уровнях.

Е. Чигарева отмечает: «Шнитке – особенно в период полистилистики – предпочитает стилистически окрашенные знаки. Если он использует "надвременные" первичные жанры, то они в его музыке поднимаются до уровня символического обобщения» [3, с. 249]. Особенно ярко это проявилось в его киномузыке, в которой композитор использовал обе стороны специфики жанра – его способность конкретизировать и обобщать. Музыкальный тематизм киномузыки Шнитке в большей степени опирается на жанровость – и особенно на жанр танца.

Цель статьи – обзор киномузыки А. Шнитке с точки зрения введения танцевальных жанров как основы для структурирования музыкального тематизма.

Первичные жанры (танец, песня, марш) – это устоявшийся феномен, обладающий четко выраженным содержанием, типичными и фиксированными формами. Обращаясь к такому первичному жанру, как танец, Шнитке трактует его широко. Танец для композитора – это не просто бытовой жанр, который призван иллюстрировать происходящее на экране. Это возможность создания новых приемов комплексного воздействия на зрителя, максимально точного и в то же время глубоко оригинального отражения замысла.

Трактовка Шнитке танцевальных жанров в киномузыкальном пространстве широка:

1. Жанр как знак (например, знак эпохи).
2. Жанр как символ (символ смерти – танго, символ любви – серенада и т. д.).

3. Жанр как пародия (часто для этого Шнитке создает непривычную для жанра инструментовку).

4. Жанр как память (например, включение жанровых интонаций в качестве цитаты).

Танцевальные жанры для Шнитке являлись также способом создания различного типа характеристик: отображение эпохи; воспроизведение эмоционально-психологической атмосферы; обрисовка персонажа; уточнение социальной принадлежности; выражение национального начала и пр.

Все вышеперечисленные характеристики могут взаимодействовать между собой, приводя к возникновению такие явления, как жанровая полифония, синтез, жанровое варьирование и другие преобразования. Психологический подтекст, который ярко и выразительно способна раскрыть музыка, часто передается у Шнитке с помощью приема жанровой полифонии.

Танцевальный жанр переосмысливается путем вкрапления в него средств выразительности, характерных для других типов жанров. Когда жанр танца подвергается сильной трансформации, но при этом сохраняется его главное семантическое зерно, то в таком случае можно уже говорить о феномене «памяти жанра». Кроме того, взаимопроникновение жанров в процессе их тесного взаимодействия бывает настолько глубоким, что можно говорить о памяти жанра.

В качестве драматургического средства танец применялся Шнитке достаточно ярко. Это отражение главной идеи кинокартины, средство создания кульминации, цитата или стилизация.

Так, в фильме «Экипаж» в момент, когда пассажиры покидают удачно приземлившийся самолет и начинают осознавать, что все-таки остались в живых, звучит вальс – танцевальный, спокойный, привычный и словно хорошо знакомый – какие звучали на послевоенных танцплощадках. Жанр вальса здесь использован как драматургическое средство отражения главной идеи кинокартины: несмотря ни на что, жизнь продолжается. Танец – это движение, а движение – это жизнь.

Идея всего кинематографического полотна раскрывается через музыкальные темы, сочетающиеся с ходом сюжета и визуальной составляющей. Индивидуализированный музыкальный тематизм в медиатексте достаточно часто реализуется через лейттематизм, и это самое важное, что взял кинематограф от музыкально-сценических жанров. Главная идея фильма сконцентрирована именно в таких музыкальных темах, и вполне закономерно их появление в кульминационной точке кинокартины.

Достаточно часто танцевальные жанры приобретают у Шнитке значение лейттем-характеристик, для которых типичен гротесковый характер. Ярким пример – лейттема Чичикова из фильма «Мертвые души» (Мосфильм, 1984, режиссер М. Швейцар). Тема героя на протяжении фильма подвергается жанровому варьированию, причем Шнитке применяет различные танцевальные модели – такие как мазурка, вальс, кадрили, галоп⁹. Параллельно с жанровым проводится и варьирование в области инструментальных тембров оркестра. Метод характеристики через жанр,

⁹ Подробнее об этом смотрите в статье Т.Ф. Шак «О тематических процессах в киномузыке А. Шнитке» / Проблемы современного композиторского творчества. Сборник трудов научно-практической конференции 18-21 ноября 2019 г. Ростов н/Д.: Издательство РГК им. С.В. Рахманинова, 2019. – С. 204-216.

который А. Шнитке использует в телефильме «Мёртвые души», оказался естественным, органичным в такой большой композиции с многочисленными образами и вполне отвечает особенностям эпической драматургии, лежащей в основе как поэмы Н. Гоголя, так и кинопроизведения М. Швейцера.

Кульминации фильмов, основанные на музыке танцевального жанра, представляет собой частое явление в киномузыке А. Шнитке. Отметим возможность музыки к передаче художественного замысла опосредованно через бытовой жанр, повергшийся обобщенной характеристике. Кроме того, в кульминационные моменты часто звучит лейттема, будучи выражением основной идеи картины. Шнитке говорил: «В картине «Комиссар» (Киностудия им. М. Горького, 1967, режиссер А. Аскольдов) есть эпизод, когда герои, запертые в подвале во время погрома, слышат музыку незримого заоблачного танца. Роль музыки очень велика; на содержание фильма влияет не только то, какова она, но и где стоит и что подкрепляет» [2, с. 98].

Танцевальные жанры у Шнитке могут переходить из одного в другой (например, в музыке фильма «Мертвые души» романс превращается в танго, марш становится мазуркой). Иногда те или иные виды жанров приобретают черты своих подвигов (например, разные типы вальсов – бальный, медленный, старинный и пр.). Подобные жанровые смены возникают ввиду сюжетных и образно-драматургических особенностей кинокартины. Трансформация танцевальных жанров – весьма яркая особенность музыкального тематизма киномузыки Шнитке. Особенно выделяется в этом ряду сфера гротеска. Наиболее часто можно встретить видоизмененный в эту сторону жанр вальса. Здесь, помимо неожиданной и парадоксальной инструментовки, композитор применяет идею деструкции мелодизма, смену темпа, звучание вальса в, казалось бы, неподходящие моменты (диссонанс видео- и аудиорядов) и т. д.

В фильме режиссера Э. Климова «Агония» («Мосфильм», 1974) ярко представлен метод трансформации жанра: «Для достижения большей психологической силы фильма композитор, уже достаточно поигравший бытовыми жанрами напрямую, применил их в трансформации, извлекая противоположные смыслы: картина расстрела рабочих – отстраненный вальс; Распутин, показывающий фиги во все стороны, – угрожающий, тяжелый вальс» [2, с. 136].

В упомянутом выше фильме «Мертвые души» также имеет место жанровая трансформация. Она касается образа Чичикова. Подобное обращение с жанрами обусловлено стремлением режиссера и композитора представить «разного» Чичикова. В целом Шнитке использовал первичный жанр танца как в характеристике персонажа, в передаче внутренних эмоциональных переживаний, так и в характеристике места действия. Образ Чичикова рисуется такими производными танцевальными жанрами, как вальс (в функции реминисценции), галоп, кадрили, мазурка (Чичиков в обществе). Мягкий вальс обрисовывает героя как сентиментального человека, склонного к воспоминаниям. Характерный мотив, объединяющий все подтемы Чичикова (мелодия в пределах терции), станет основой следующих жанровых вариантов темы (галоп, полька, кадрили, танго). Образы помещиков в фильме «Мертвые души» рисуются через многообразные танцевальные жанры. Здесь Шнитке реализует идею применения первичного жанра и его производных вариантов, объединенных общим понятием танцевальности. В зависимости от типа образа композитор создает жанровую характеристику, используя жанр вальса (в различных его проявле-

ниях, от сентиментального до «табакерочного»), менуэта, танго, мазурки, польки, галопа, канкана.

Вальса занимает особое место в музыкальном языке Шнитке-кинокомпозитора. Каждый раз это интересное и нестандартное решение. В его творчестве можно обнаружить большое разнообразие и типов вальсов, и художественно-драматургических находок их применения. Интересен пример использования жанра вальса при обрисовке образа Плюшкина в фильме «Мертвые души» режиссера А. Швейцера. Вальс применяется не только для создания характера персонажа, но и рассказывает историю его жизни. Характерно, что вербальный ряд в сцене «рассказа о Плюшкине» полностью отсутствует, есть только видеоряд и музыка. Сначала это довольно примитивный «табакерочный» вальс с его простой мелодией и однообразным сопровождением. Затем вальс деформируется путем нарушения квадратности, наложения шумов и искажения мелодической линии. Последний вальсовый раздел, рисующий Плюшкина-старика, содержит наложение на трехдольность двудольности стука молотка, переплетение ритмических формул, остинато ксилофона. Простой, незамысловатый вальс превратился в полное тревоги и мрака звучание.

В фильме «Вступление» («Мосфильм», 1963, режиссер И. Таланкин) школьный вальс, характеризующий школьника Володю, а вместе с ним и всю мирную довоенную жизнь, резко прерывается фортепианным звучанием мелодии песни «Огонек», символизирующей вторжение войны.

В фильме «Дневные звезды» («Мосфильм», 1966, режиссер И. Таланкин) вальс также становится жанром-символом. Обратившись к цитате Концертного вальса № 1 А. Глазунова, часто звучавшего до войны из репродукторов, Шнитке, с одной стороны, обострил конфликт видео и аудиоряда (страшные документальные видеосвидетельства блокадного города). С другой – появление вальса явилось олицетворением самой жизни. В этом же фильме хрупкий и воздушный вальс стал лейтмотивом воспоминаний. Шнитке дважды переинструментовывает вальс, давая его в варианте игрушки-шарманки (образ воспоминаний детства) и в варианте деревянных духовых инструментов в сочетании с нежным звучанием колокольчиков, арфы, челесты. Функция данного вальса – перевести сюжет в показ иного времени и в то же время благодаря тембровой модификации подчеркнуть возможность легкого перехода от реальности к выдумке и обратно. В картине «Дневные звезды» также звучит танец фокстрот с его характерной джазовой окраской и инструментовкой.

В фильме «Агония» Э. Климова жанр вальса выполняет драматургическую функцию. Кроме вальса, композитор в той же роли и весьма оригинально использовал танго. Обе киномузыкальные танцевальные темы были переосмыслены путем перенесения в инструментальные сочинения. Работа в «Агонии» с танцевальными жанрами стала для Шнитке ярким проявлением особенностей его музыкального стиля. Ассоциируя образ Распутина со страстным танго, композитор идет шире и мыслит танго как воплощение непристойного, бесстыдного, агрессивного, а также образа смерти. Что касается вальса, то в фильме используется, скорее, вальсовость с ее характерной ритмоформулой, сопровождающая эпизоды царской семьи. И танго, и вальсовость звучат во множестве сцен кинокартины.

В киноработах по произведениям А. Чехова присутствие вальса вполне закономерно и объяснимо. Однако авторский подход Шнитке к роли вальсовости в кинематографическом полотне весьма оригинален. Это далеко не всегда стилизация

атмосферы общества – русской интеллигенции рубежа XIX – XX веков, или внутрикадровое использование в качестве танцев публики. Стиль Шнитке подразумевает создание контраста или конфликта, поэтому вальсовость в фильмах по чеховским сочинениям направлена чаще всего на вскрытие психологического подтекста и обострение существующих противоречий.

В фильме «Чайка» («Мосфильм», 1970, режиссер Ю. Карасик) важнейшей драматургической темой стала тема мечты. Она представлена в виде вальса, напоминающего вальсы Чайковского. Тема не только формирует образно-драматургический пласт картины, но и досказывают, передают психологическое состояние героев. Возникает лейтмотивность, которая прочно скрепляет каркас фильма.

В фильме «Отец Сергей» («Мосфильм», 1978, режиссер И. Таланкин) жанр вальса – ядро характеристики главного персонажа. В основе картины повесть Л. Толстого. Известно, что граф Л. Толстой сочинил ряд фортепианных пьес. Одну из них, вальс, Шнитке как раз и использовал в фильме. Вальс, написанный Л. Толстым в 1906 году, имеет характер элегический, сентиментальный, бытовой. Тема появляется в фильме практически с первых же кадров, в Увертюре. Главная идея повести – перипетии человека на пути исканий сути существования. Вальс рисует образ главного героя. На протяжении фильма эта тема подвергается трансформации.

В фильме «Похождения зубного врача» («Мосфильм», 1965, режиссер Э. Климов) танцам уделено большое внимание. Танцевальная музыка создает в картине целый пласт «настоящего времени», который представлен здесь как внутрикадровая музыка. Шнитке, стилизуя вальс в традициях танцев под звучание духового оркестра на открытых танцплощадках, стремился отразить атмосферу того времени. Вальс написан в традиционной манере: трехдольность, трехчастность, квадратность структуры, привычная оркестровка (и медные, и деревянные духовые инструменты). Кроме вальса, в фильме использован чарльстон. Данный танец тоже звучит внутри кадра и отображает время и место происходящих событий. Чарльстон оркестрован в стиле джазового оркестра, написан в форме рондо, в нем присутствуют характерные ритмоформулы (пунктир и синкопы). Тем самым, в фильме «Похождения зубного врача» современные танцы следуют согласно сюжету и оттеняются находками Шнитке в сфере барочной музыки, усиливающей подтекст кинокартины.

Таким образом, танцевальные жанры выступают в качестве одной из основ музыкального тематизма киномузыки Шнитке. Композитор работает с жанрами совершенно по-новому, трактуя их как средство, способное проникнуть в суть художественного замысла и отразить его со всей глубиной. Особенно часто Шнитке использует жанр вальса, но при этом его вальсовость практически всегда лишена привычного утилитарного значения и применяется в совершенно, казалось бы, не подходящие для данного жанра моменты. Именно в этом и состоит суть музыкального языка Шнитке-кинокомпозитора – создание конфликта путем алогичного и во многом абсурдного введение трагического начала, несущего значение реальности.

Список литературы

1. Мирошкина, А. Ф. Киномузыка Альфреда Шнитке : опыт исследования / А.Ф. Мирошкина. – Текст (визуальный) : непосредственный.: автореферат дис. кандидата искусствоведения : 17.00.02/ Гос. ин-т искусств. – Оренбург, 2016. – 256 с.

2. Холопова, В. Н. Композитор Альфред Шнитке / В. Н. Холопова. – Москва : Композитор, 2008. – 228 с.
3. Чигарева, Е. И. Художественный мир Альфреда Шнитке / Е.И. Чигарева. – Санкт-Петербург : Композитор, 2012. – 368 с.

**Татьяна Викторовна Карташова
Виктор Дмитриевич Карташов
(Россия, Саратов)**

ЦАРСТВО РАМЫ В ИНДИЙСКОМ КИНЕМАТОГРАФЕ: РЕТРОСПЕКТИВНАЯ ПАНОРАМА

Аннотация. В статье представлен ретроспективный экскурс многочисленных экранизаций в индийском кинематографе бессмертной поэмы «Рамаяна», написанной мудрецом Вальмики много тысячелетий тому назад. Главные герои эпоса – бог Рама и его божественная возлюбленная Сита, на долю которых выпали тяжёлые жизненные испытания. На примере многочисленных постановок «Рамаяны» прослеживается история становления и развития индийского кино в разных штатах индийского субконтинента и на разных языках: от немого чёрно-белого до современных анимационных фильмов с указанием режиссёров, главных исполнителей, создателей музыки и участием в международных кинофестивалях и номинированием на престижные премии. Также приводятся киноленты из мира документального кино, для детской аудитории и популярные телесериалы, повествующие о подвигах бесстрашного царевича Рамы и его любви к своей лотосоокой жене Сите.

Ключевые слова: чалчитр, филми ки кала, кинематограф, Индия, «Рамаяна», эпос, поэма

**Tatyana Viktorovna Kartashova
Viktor Dmitrievich Kartashov
(Russia, Saratov)**

THE KINGDOM OF RAMA IN INDIAN CINEMA: A RETROSPECTIVE PANORAMA

Abstract. The article presents a retrospective tour of numerous film adaptations in Indian cinema of the immortal poem "Ramayana", written by the sage Valmiki many thousands of years ago. The main characters of the epic are the god Rama and his divine beloved Sita, who suffered difficult life trials. Using the example of numerous productions of the Ramayana, the history of the formation and development of Indian cinema in different states of the Indian subcontinent and in different languages is traced: from slightly black and white to modern animated films, indicating directors, main performers, music creators and participation in international film festivals and nominations for prestigious awards. Also included are films from the world of documentary films, for children's audiences and popular television series telling about the exploits of the fearless Prince Rama and his love for his lotus-eyed wife Sita.

Key words: chalchitr, filmi ki kala, cinema, India, Ramayana, epic, poem

Во всех индийских штатах до сих пор с благоговейным трепетом относятся древнему к эпосу «Рамаяна». По свидетельству самих носителей культуры, дети его воспринимают как сказку, а взрослые как руководство к жизни, как учебник жизни. Достаточно будет сказать, что изучение «Рамаяны» входит в школьную программу во всех индийских учебных заведениях как средство воспитания правильных нравственных ориентиров у подрастающего поколения. Сюжет легендарной поэмы «Рамаяна» получил многократное воплощение в произведениях южноазиатского изобразительного искусства, театрально-хореографических постановках и даже в уличном граффити, не раз экранизировался в кинематографе. В данной статье рассмотрим самые яркие примеры фильмов «для ума и сердца»¹⁰, в которых увековечены образы благородных влюблённых Рамы и Ситы. Остановимся на самых значительных из них, представив панорамную ретроспективу फिल्म की कला (фильми ки кала: искусство кино), или चलचित्र (чалচিতр: движущиеся картинки), южноазиатского субконтинента.

Индийский кинематограф: начало. Ещё в январе 1913-го года создателем, «отцом» индийского кинематографа Дада Сахэб Фхалке был снят первый немой полнометражный художественный фильм «Раджа Харишчандра», основанный на одном из эпизодов эпоса. Первую женскую роль (королевы Тарамати, супруги короля Харишчандры) впервые в индийском кинематографе сыграл маратхский актёр-мужчина Анна Хари Салунке (Анна Сахэб Салуке)¹¹. А через 4 года этот же режиссёр выпустил в прокат вторую немую ленту «Ланка Дахан» («Пылающая Ланка») – первую полную экранизацию эпоса «Рамаяна». В роли Ханумана – Ганпат Шинде, двойную роль Ситы и Рамы исполнил Анна Салунке. Фильм считается первым большим кассовым хитом в Индии.

В 1931-м году вышел немой фильм «Чандрасена», снятый режиссёрами Шантарам Раджарам Ванкудре (более известным как В. Шантарам или Шантарам Бапу), Кешаврао Дхайбером и кинокомпанией «Прабхат», в котором дебютировала Лилавати Пендхаркар в роли Чандрасены. Через год на языке телугу¹² – «Рама Падука Паттабхишекам» режиссёра Сарваттама Бадами, где героя Раму сыграл театральный актёр Ядавалли Сурьянараяна.

В 1934-м году впервые «Рамаяну» экранизировали на языке каннада¹³ – фильм «Сати Сулочана» режиссёра Ярагудипати Варада Рао с музыкой Раттихалли Нарендра Рао, в роли Индраджита – Суббайах Найду, Сулочану сыграла актриса и певица Трипурамба.

В том же году вышла первая полнометражная кинолента на языке ория¹⁴ «Сита Бибаха» режиссёра Мохан Сундар Деб Госвами. В фильме снимались известные актёры Маханлал Баннерджи, Мохан Сундар Деб Госвами, Кришначандра Сингх и Прабхавати. И ещё в 1934-м году компания «Прабхат» выпустила в прокат первый цветной кинофильм на тамильском языке «Сита Кальянам» («Свадьба Ситы») режиссёра Бабурео Пендхаркара и К. Рамнотха, в главных ролях снялись выдающийся карнатакский музыкант и художник из штата Тамилнаду С. Раджам (Рама) и его

¹⁰ По свидетельству носителей культуры, в основе этих фильмов лежит многовековая мудрость древнеиндийской мифологии и индуистских священных писаний.

¹¹ В начале прошлого века работа женщин в кино считалась табу.

¹² Телугу – один из дравидийских языков, официальный язык штата Андхра-Прадеш.

¹³ Каннада – официальный язык штата Карнатака.

¹⁴ Ория – официальный язык штата Орисса.

сестра, актриса и певица Сундарам Джаялакшми (Сита). Музыка принадлежит известным кинокомпозиторам южноиндийской традиции Папанасам Рамаю Сивану, Сундараму Балачандру и С. Раджаму, которых после триумфальной премьеры фильма стали величать «звёздными вундеркиндами Прабхата» и которые, согласно мнению известнейшего российского режиссёра Эльдара Александровича Рязанова, «являются полноправными соавторами фильма» [1, с. 53].

40–60-е годы. В 1940-м появилась лента на *телугу* «Бхукайлас» продюсера Авичи Мейяппа Четтиара (известного как А.В. Мейяппан или АВМ) и режиссёра Сундара Рао Надкарни, где главную роль сыграл известный индийский актёр театра и кино Майсур Венкатаппа Суббая Найду.

В 1942-м году был снят фильм на хинди режиссёра Виджая Бхатта «Бхарат Милап», а через год – его продолжение: чёрно-белая киноверсия (на хинди) «Рама Раджья» («Правило Рамы», или «Царствование Рамы») с Прем Адибом (Рама) и Шобханой Самартх (Сита) на музыку Шанкар Рао Вьяса, вошедшей в тройку лучших киноработ 1943-го года в Индии. Махатма Ганди считал этот фильм настолько реальным по силе воплощения сюжетной линии и основной идеи, что взял себе на вооружение фразу «Рама Раджья» для определения демократического правления в период борьбы за независимость Индии. Подчеркнём, что это была первая индийская кинолента, премьера которой состоялась за рубежом (в США).

Спустя 6 лет, в 1948-м году, этот же режиссёр выпустил в свет «Рамбаан» («Стрелы Рамы») с музыкой того же композитора (Шанкар Рао Вьяса), где главные роли сыграли известные актёры Прем Адиб (Рама), Шобхана Самартх (Сита) и Чандра Мохан (Равана).

В 1944-м году вышла лента «Шри Сита Джананан» («Рождение Ситы и Рамы») на языке *телугу* известного режиссёра Гантасала Баларамайя, в котором снялся звёздный актёрский состав: Аккинени Нагесвара Рао (Рама), Трипурасандари (Сита) и Вемури Гаггайя (Равана).

В 1945-м году был снят Сарвоттамом Бадами фильм на хинди «Рамаяни» совместно с кинокомпанией «Пумима», в главных ролях знаменитый бенгальский актёр и певец Пахари Саньял (Рама) и обожествляемая индийцами актриса Наргис (Сита), жена прославленного режиссёра и актёра Раджа Капура. Музыку написал известный композитор Шри Натх Трипати.

Годовщина получения Индией независимости (1948-й год) была ознаменована выходом «Шри Рам Бхакта Хануман» режиссёра Хоми Вадиа, роль Шри Рама исполнил Трилок Капур, Ситы – Сона Чаттерджи. Музыкальное сопровождение принадлежит Шри Натху Трипати, он же сыграл роль Ханумана.

В 1950-м году «Бхарат Милап» в переводе на тамильский язык появился под названием «Бхаратан». В тот период оба фильма были самыми кассовыми в штате Керала. Через 8 лет, в 1958-м году, вышел второй фильм на тамильском «Сампурна Рамаянам», посвящённый, как и «Бхарат Милап», Кайкейи¹⁵, мачехе Рама, из-за интриг которой его на 14 лет изгнали в лес. Главную роль в фильме «Бхарат Милап» блестяще сыграла Дурга Кхота, а в его тамильском варианте – Дж. Варалакшми.

В 1954-м году вышел на экраны четвёртый фильм на хинди режиссёра Виджая Бхатта «Рамаяна» с музыкой Шанкар Рао Вьяса и Харипрасанна Даса, главные роли исполнили Прем Адиб (Рама) и Шобхана Самартх (Сита).

¹⁵ Кайкейи – царица племени кекайя, жена Дашаратхи и мать Бхараты, сводного брата Рама.

«Сампурна Рамаяна» («Полная Рамаяна») – 1958-й год – снят на тамильском языке режиссёром К. Сому со звёздным составом: актёр, режиссёр, политик, главный министр штата Андхра-Прадеш Нандамури Тарака Рама Рао в роли Рамы и знаменитый актёр, кинопродюсер, театральный деятель Шиваджи Ганесан, который сыграл Бхарату. Музыка написал Кришнанкоил Венкадачалам Махадевана. Как писали в прессе того времени, фильм шёл в кинотеатрах в течение 264 дней.

В 1960-м году в прокате появилась малаяламская кинолента «Сита» режиссёра и продюсера Кунчакко совместно с компанией «Студия Удая», имевшая грандиозный успех. Музыкальное сопровождение принадлежит Венкатешравану Дакшинамурти; главных героев исполнили Прем Назир (в роли Рамы) и Танджавур Дамаанти Кусалакумари – Ситы.

Затем в 1961-м году вышел на экраны фильм «Сампурна Рамаяна» («Полная Рамаяна: История Вселенной») Бабубхая Мистри, где Раму сыграл известный актёр Махипал, божественную Ситу – Анита Гуха. Одновременно появилась «Сита Рама Кальянам» («Свадьба Ситы и Рамы») на языке *телугу* режиссёра Нандамури Тарака Рама Рао (он же исполнитель роли Раваны), где снялись Харанатх (Рама) и Гитанджали (Сита).

В октябре 1962-го года был выпущен в прокат второй трёхчасовой фильм на языке *малаяламе*¹⁶ «Шри Рама Паттабхишекам» режиссёра-оператора Гилберта Раму и продюсера П. Субраманьяма совместно с «Нила Продакшнс», в котором участвовали такие кинозвёзды, как Прем Назир (Рама), Прем Наваз (Лакшмана), Тиккурисси Шукумаран Наир (царь Дашаратха), Г. Кешава Пиллаи (Вишвамित्रа), Коттараккара (Равана), Кумари (Кайкейи), Т.К. Балачандран (Бхарата), Джос Пракаш (Сумантра), Адур Панкаджам (Мантхара), Санто Кришнан (Хануман) и т.д. Роль Ситы исполнила знаменитая актриса Васанти: это был её первый фильм на *малаяламе*; в роли Мандодари, жены Раваны, дебютировала Кавиюр Поннамма. В фильме прозвучало 12 песен (композитор Тирунайнаркуручи Мадхаван Наир), некоторые из них впоследствии стали хитами.

Первый цветной полнометражный фильм на *телугу* «Лава и Куша» («Сын-вья Рамы Лава и Куша») вышел на экраны в 1963-м году (ремейк одноимённой киноленты 1934 года Читтаджалу Пуллаяя), снятый режиссёрами Читтаджалу Шриниваса Рао и его отцом Читтаджалу Пуллайей. Главные роли исполнили знаменитый Нандамури Тарака Рама Рао (Рама) и актриса, модель, продюсер Анджали Деви (Сита).

В 1967-м году появилась цветная кинолента «Рама Раджья» Виджая Бхатта (производство кинокомпании «Шри Пракаш Пикчерс») с Кумаром Сенем и Биной Рай в главных ролях: это ремейк классического фильма того же режиссёра с одноимённым названием. Изюминкой музыкального сопровождения было использование подлинных рагамала («гирлянды раг», включавшей рагу «Малхар»), воссозданных кинокомпозитором Васантом Десаи на тексты Бхарата Вьяса и исполненных знаменитым катхакя Гопи Кришной и актрисой Снехлатой.

70–90-е годы. «Сампурна Рамаяна» (1972-й год) на языке *телугу* режиссёра Саттираджу Лакшминараяны (больше известного под псевдонимом Бапу) представили известный актёр Шобхан Бабу (Рама) и Чандракала в роли Ситы. Фильм показывали в десяти кинотеатрах штата Андхра-Прадеш в течение 100 дней.

¹⁶ Малаялам – официальный язык штата Керала.

В 1976-м году вышла кинолента этого же режиссёра на языке *телугу* «Сита Кальянам» по сценарию известного индийского писателя Муллапуди Венката Рамана. В основу легла Первая книга Вальмики «Бала Канда», повествующая о рождении бога Рамы. Фильм в 1978-м году выиграл множественные награды за лучшую режиссуру на международных кинофестивалях в Лондоне, Чикаго, Сан-Ремо, а также получил премию на ежегодном южноиндийском форуме кинолент на *телугу*. Главных героев исполнили блестящие артисты Рави Кумар (Вишну-Рама) и актриса и политик Джая Прада Нахата (Лакшми-Сита).

В том же 1976-м году на экраны вышла лента «Дашаватарам» («Десять аватар») на тамильском языке по сценарию К.С. Гопалакришнана с легендарным Рави Кумар Меноном в роли Вишну. Третий фильм этого года – «Игры господ Рамы» – на языке *телугу* режиссёра К.С. Рао, с музыкой Салури Раджешвары Рао, где в главной роли снялся Нандамури Тарака Рама Рао.

Через год был выпущен в прокат полнометражный фильм на *малаяламе* «Канчана Сита», снятый режиссёром Говинданом Аравинданом по одноимённой пьесе К.Н. Шрикантана Наира с известными актёрами Рамдасом (Рама), Венкатесварлу (Лакшмана), Чинной Пилиах (Бхарата) и музыкой Раджива Таранатха.

В 1977-м году Болливуд выпустил драму на хинди «Сита Рама Ванавасам» (режиссёр Камалакара Камешвара Рао), где в роли Рамы выступил актёр и продюсер К.С. Равикумар, Ситу сыграла знаменитая актриса Джая Прада Нахата.

1981-й год был ознаменован выходом двухчасового фильма «Хануман – вождь обезьян» режиссёра Бабухая Мистри, в роли Шри Рамы – Ракеш Панди.

Телесериал «Рамаяна» сценариста и режиссёра Рамананда Сагара с музыкой Равиндры Джайна вышел в эфир в 1987–1988-м гг. на языке хинди, в заглавной роли Арун Говил, Ситу сыграла Дипика Чикхлия. По констатации индийской прессы, фильм привлёк к телеэкранам более ста миллионов зрителей и стал «самым просматриваемым мифологическим сериалом в мире» того времени¹⁷. Релиз на эту киноленту (300 серий по 20 минут) появился на свет в 2008-м году, где Раму исполнил Гурмит Чоудхари.

В 1988–1989-х гг. на экранах появился 39-серийный телесериал «Лава и Куша», повествующий о коронации Рамы и его сыновьях-близнецах, режиссёра Рамананда Сагара. Фильм основана на последней главе «Рамаяны». В главных ролях Джитендра (Рама), Арун Говил (Лакшмана), актриса и политик Дипика Чихлия Топивала (Сита), Свапнил Джоши (Лава) и Маюреш Кшетрамаде (Куша). Музыку написал индийский культовый композитор и пианист Виджай Патил, получивший известность как Раамлакшман.

11 апреля 1997 года в прокате появилась кинолента на *телугу* «Рамаянам» («Бала Рамаян»), которая переводится как «Ребёнок Рамаяны» режиссёра Гунасекхара. В этом проекте приняли участие 3000 актёров-детей, среди них блистали юные звёзды Нандамури Тарака Рама Рао-младший (Рама) и классическая южноиндийская певица традиции Карнатака и исполнительница классического танца бхаратнатьяма Смитха Мадхав (Сита). Фильм удостоился Национальной премии кино как лучшая детская кинолента и две награды «Нанди», ежегодно присуждаемые прави-

¹⁷ Из личной переписки Т.В. Карташовой с доктором Чинмеем Кулькарни (Мумбай) в августе 2023 года.

тельством штата Андхра-Прадеш за достижения в области индийского кинематографа.

Современное кино. Также в 2002–2003-м гг. на голубых экранах транслировался кинофильм «Вишнупурана», включивший 124 эпизода по 45 минут, режиссёра Рави Чопры (музыка Раджа Камалая) с известным Нитишем Бхарадваджем в роли Рамы.

В 2010-м году была снята двухчасовая полнометражная приключенческая драма «Равана» («Демон») режиссёра Мани Ратнама, в котором снялись знаменитые индийские актёры Абишек Баччан и Айшвария Рай Бахшан.

11 ноября 2011 года вышла в прокат драма «Рамараджья» режиссёра Бапу с музыкой Илайяраджи, в котором главную роль Шри Рамы сыграл Нандамури Балакришна. В этом же году – «Шри Рама Раджан» («Царство бога Рамы») на языке *телугу* – появилась последняя режиссёрская работа Саттираджу Лакшминараяны, ремейк блокбастера «Лава и Куша» (1963). В главных ролях звёзды индийского кино Нандамури Балакришна (Рама) и Диана Мариам Куриан, известная в киноиндустрии как Наянтхара (Сита), с музыкой знаменитого композитора, певца и мультиинструменталиста Илайяраджи, удостоенного премии «Нанди» как лучший музыкальный продюсер. Фильм был номинирован на разные награды, а также показан на 42-ом международном кинофестивале в Индии в ноябре 2011-го года.

Следующий многосерийный фильм, состоявший из 56 серий, режиссёра Мукеш Кумар Сингха индийцы увидели в 2012–2013-м гг. с популярным шриланкийским актёром Гаганом Маликом в главной роли. Спустя 4 года, в 2015–2016-м гг., вышла в прокат киноэпопея из 304 серий «Сита и Рама» («Сита ке Рам») режиссёров Никхила Синха и Дхармеша Шаха (музыка Санни Бавра и Сандипа Мукхерджи), где историю любви божественной пары презентировали известный индийский танцовщик и актёр Ашиш Шарма (Рама) и Мадиракши Мандл (Сита).

В 2019-м году вышла 141-серийная драма «Лава и Куша» режиссёра Сиддхартх Кумар Тивари, где в главных ролях выступили Шивья Патхания (Сита), Химаншу Сони (Рама), Криш Чаухан (старший сын Куша) и Харшит Кабра (младший брат-близнец Лава).

В июне 2023-го года по мотивам «Рамаяны» экранизировался фильм «Адипуруш» («Первый человек») режиссёра Ома Раута с музыкой композиторского дуэта в составе братьев Аджая Ашока и Атула Ашока Гогавале, где в главной роли снялся известный актёр Прабхас.

Детское кино. Для детской аудитории в 1992-м году был снят мультфильм совместного производства Индии и Японии «Рамаяна: легенда о царевиче Раме» (режиссёры Рам Мохан, Юго Сако и Коити Сасуки). В 2009-м году вышел на экраны двухчасовой мультипликационный фильм «Марути – сын ветра, или Возвращение Ханумана» режиссёра Маникьи Раджу и музыкой Картика Шаха. А в 2010-м году в формате 3D-графики появился красочный мультипликационный фильм «Рамаяна: эпос» Четана Десаи с музыкой пандита Шаранга Дева. В 2022-м году вышел на экраны анимационный фильм на хинди «Рамаяна» Дхумика Правина и компании «Мотзойд».

В США, в 2008-м году, режиссёром Ниной Пэйли (с музыкой Тодда Михаэльсена) был снят полнометражный анимационный фильм-мюзикл «Сита поёт блюз», получивший более 30 наград на различных мировых кинофестивалях. В фильме

звучат разнообразные вокальные номера из репертуара знаменитой американской джазовой певицы 1930–1940-х гг. Кэтрин Аннетт Хэншоу.

Самой яркой страницей документального кино, посвящённого «Рамаяне», стал фильм на языке хинди с английскими субтитрами сценариста и режиссёра Молли Каушал «Лиля в Кхерии», представленный широкой публике в 2016 году.

Эпилог. На сегодняшний день в различных штатах Индостана в прокат вышло более сотни кинолент, поскольку постоянное повторение в киноверсиях «Рамаяны» – это почти священный ритуал для индийцев. Как говорится в эпосе, «в прекрасной Индии, жемчужине земли, и в наши дни все прославляют Раму. И время справедливости и мира зовут с тех пор словами “Царство Рамы”» [2, с. 110].

Список литературы

1. Кац Б.А. Простые истины киномузыки: заметки о музыке Андрея Петрова в фильмах Георгия Данелия и Эльдара Рязанова. Ленинград: Советский композитор, 1988. 232 с.
2. Рамаяна / Пер. с санскр. В. Потаповой; вступ. ст. П. Гринцера; комм. Б. Захарьина; пояснит. текст Б. Захарьина, В. Потаповой. М.: Художественная литература, 1986. 270 с.

**Владислав Олегович Тугаев
(Россия, Краснодар)**

МУЗЫКА В ФИЛЬМЕ РЕЖИССЕРА С. СОЛОВЬЕВА «АССА»: ОБРАЗНО-ДРАМАТУРГИЧЕСКИЕ ФУНКЦИИ

Аннотация. В статье рассмотрены аспекты образно-драматургического взаимодействия музыкальных композиций во взаимосвязи с визуальным рядом кинокартины «Асса» режиссера Сергея Соловьева. Установлена роль рок-композиций в выражении идейного замысла фильма, выявлены основные лейтмотивы главных героев – Бананана, Алика, Крымова, определена значимость тематизированных шумовых эффектов для создания атмосферы фильма. Доказано, что музыкальный ряд способствует передаче бунтарского духа молодого поколения советского периода Перестройки.

Ключевые слова: «Асса», аудиовизуальная концепция, Б. Гребенщиков, рок-музыка, драматургия, кинематограф, музыкальный тематизм, С. Соловьев

**Tugaev Vladislav Olegovich
(Russia, Krasnodar)**

MUSIC IN THE FILM DIRECTED BY S. SOLOVYOV'S «ASSA»: FIGURATIVE AND DRAMATIC FUNCTIONS

Abstract. The article considers aspects of the figurative-dramatic interaction of musical compositions in connection with the visual series of the film "Asa" directed by Sergei Solovyov. The role of rock compositions in expressing the ideological intent of the film is established, the main leitmotivus of the main characters – Bananan, Alik, Krymov - are revealed, the importance of thematized noise effects for creating the atmosphere of the film is determined. It is proved that the musical series contributes to the transmission of the rebellious spirit of the younger generation of the Soviet period of Perestroika.

Keywords: «Assa», audiovisual concept, B. Grebenshchikov, rock-music, drama, cinematography, musical thematism, S. Solovyov

Кинематограф на протяжении всей истории существования являлся фактором, который отражал тенденции культурологического развития общества, аудиовизуальных особенностей и предпочтений исторического временного периода. Исключением не стал советский кинематограф.

Одним из кинорежиссеров, оказавших большое влияние на становление советского кинематографа – Сергей Александрович Соловьев (1944 г. – 2021 г.), являющийся автором множества культовых фильмов. В своих работах С. Соловьев уделяет большое внимание именно музыке, которая передает атмосферу советского периода – времён Перестройки и советского рок-движения (зародилось в 1960-е гг.) [8]. Его обращение к аудиовизуальным деталям создает и формирует характерный авторский стиль.

Основной целью настоящей статьи видится выявление роли рок-музыки как средства передачи образно-драматургических функций в художественном фильме «Асса» [1].

С. Соловьёв имеет обширную фильмографию, где он выступает в качестве режиссёра и сценариста. В ряде фильмов он также является актёром (например, в фильме «Асса» он один из зрителей на концерте В. Цоя, который стал заключительной сценой). Им были сняты три трилогии, которые имеют разножанровую концепцию и отражают особенности исторического периода создания. Кроме того, С. Соловьёвым были поставлены театральные постановки и выпущены авторские телевизионные программы.

В разножанровом творчестве С. Соловьева выделяется трилогия «Асса» (1987), «Черная роза – эмблема печали, красная роза – эмблема любви» (1989), «Дом под звездным небом» (1991 г). В ней запечатлен период Перестройки и последних лет существования СССР, а также были использованы рок-композиции таких групп, как «Аквариум», «Кино», «Браво» и др., что стало особенностью данных фильмов и отразило специфику советского рок-движения. Наибольший интерес в плане использования образно-драматургических функций музыки вызывает фильм «Асса», анализ которого представлен далее.

В фильме наблюдается широкий музыкальный диапазон композиций, отражающих драматическую направленность: от русского рока до классических композиций, а также отдельных шумозвуковых эффектов, играющих значительную роль. Для С. Соловьёва музыка в его творчестве является «инструментом», позволяющим расширить эмоциональную окраску картины, отразить драматичность кульминационных моментов.

В основу «Ассы» положена любовная история, развивающаяся между Аликой, молодой медсестрой, Крымовым, криминальным авторитетом и махинатором, любовником Алики, и молодым Банананом, олицетворяющим творческое общество рассматриваемого периода, с которым она случайно встретила, сняв комнату. Художественному фильму свойственна любовная диалогия, тогда как на фоне основного сюжета наблюдается отдельная ветвь взаимоотношений Альберта, который ранее являлся сообщником Крымова, и Зои, жена Альберта. С. Соловьёвым также филигранно исполнена отсылка к периоду убийства российского императора Павла I, от-

раженная режиссером в момент прочтения Крымовым книги Н. Эйдельмана «Грань веков».

Основным смыслом фильма стало отражение поколения людей, не являющихся стандартными для периода СССР: они отказываются от рамок и условностей, большую роль в своей жизни отводят свободе и творчеству. При этом С. Соловьев тонко отражает соприкосновение желания бунта, живущего в их сердцах, и характера, сформированного в советский период. Концовка оказывается весьма драматичной, когда Бананана погибает по приказу Крымова от рук его поделщиков, а Алика, мстя, убивает Крымова.

С. Соловьев демонстрирует внутренний мир героев фильма, как с помощью аудиовизуального ряда, так и благодаря музыкальным композициям. У каждого ключевого персонажа есть свой лейтмотив, который филигранно придает ему особые черты, и делает легко узнаваем с первых секунд, погружая нас в драматическую ситуацию. Данный аспект можно проследить, анализируя характеристики отдельных ключевых героев кинокартины.

Первым музыкальным произведением, которое «отсылает» к определенному герою, является композиция «Здравствуй, мальчик Бананан!» (авторами песни являются Ю. Чернавский, С. Рыжов, В. Матецкий, И. Гатауллин), используемая автором для передачи «легкости» персонажа (00:02:45). Танец во время звучания музыкального сопровождения создает заполнение визуального фона. Бананан предстает в картине в качестве героя, который сохраняет свою детскую непосредственность, ввиду чего другие герои не попрекают его аспектами рациональности [3, с. 85]. Песня определила имя Бананана, роль которого исполнил Сергей Бугаев. Имеются также и критики, которые считают использование в фильме композиции спорным решением [10], а В. Матецкий отмечал, что саундтрек был использован без авторского разрешения [2, с. 46]. Песня «Здравствуй, Мальчик Бананан» раскрывает образ вымышленного героя, маленького мальчика, который обитает в телефонной трубке, а также раскрывает «абсурдную» историю, которая оканчивается находкой самого Бананана.

Абсолютно иная атмосфера передается музыкальными произведениями при отражении характера Крымова и совершаемых им действий, составляющих вторую линию кинокартины – криминальную. Лейтмотивом, а точнее, лейттебром его действий становится звучание расстроенных гитарных струн (01:02:47; 01:03:21) и виолончели. Каждое ее «появление» создает закономерную взаимосвязь, сначала в тот момент, когда Крымов, погружаясь в чтение, интерпретирует мысли с призыва Императора (01:17:37), а позднее, сопровождая кадры вторжения во дворец, но уже подчеркивая накаленность обстановки кинокартины (01:49:16). Убийство императора в фильме отсылает к развязке, которая также связана с гибелью.

Композиция «Старик Козлодоев» (группа «Аквариум», автор Б. Гребенщиков), исполняемая под шум волн, характеризует Крымова как криминального пройдоху, подчеркивает его возраст (01:07:19), «пронырливость». Сам герой указывает на этот факт, уточняя, посвящается ли данная композиция его персоне (01:09:35). Такая цитата подчеркивает тесную взаимосвязь диалогов и звукового ряда кинокартины. Песня «Старик Козлодоев» была записана вновь для фильма «Асса» с вокальной партией С. Рыженко.

Романтизм отношений между Аликой и Крымовым передается посредством воспроизведения французской композиции Joe Dassin «Salut» по радио, выходящей

за рамки рок жанра, характерного для кинокартины. Музыка подпевают главные герои (00:29:45), а затем она плавно перетекает в фоновый режим, продолжая подчеркивать атмосферу заботы и сопереживания между героями (00:30:45). Лирическая песня поется от лица мужчины, который оставил свою возлюбленную в погоне за мечтами, но в процессе того, как он менялся, понял, что вспоминает о ней и хочет быть рядом. Свист в начале и легкость музыки перекликаются с простотой слов и их глубиной. Финал композиции остается открытым, давая возможность самим решить, будут ли ее герои вместе. Функционирование различных музыкальных направлений во взаимодействии с роком выходит за пределы географии [7], расширяя масштаб произведения.

Кроме того, режиссер использует не только композиции, которые характеризуют отдельных героев, но и звуковые ряды, вовлекающие зрителя в общую атмосферу картины. Так, вступительной партией для погружения в сюжет фильма становится барабанная партия (00:00:53), после чего картина «размывается» шумом волн (00:02:22). Тонко отражает «утрюмую» атмосферу замка минорная звуковая партия виолончели. Отметим, что режиссером барабанная партия и звуки колокола используются не единожды и для совершения перехода от одной эпизодической картины к другой (00:17:15; 00:54:00).

Звуки стекающей воды (00:14:50), партия клавишных и скрипки (00:14:51) отражают функцию «сырости» визуальной картины, атмосферности момента, когда Алика и Бананан находят уличную кошку. Совершенно иное звучание обретает звук воды в момент, когда Крымов принимает водные процедуры (00:54:27), выполняя функцию заполнения аудиовизуальной картины.

Хоральная прелюдия И.С. Баха, пронизанная настроением «светлого упования» звучит дважды: в момент прогулки Крымова с друзьями (00:42:54) и при переходном кадре с осуществлением фотосессии, которая также проводится в саду (00:55:44). Хорал основан на плавных интонациях, позволяющих передать возвышенность момента. Функциональное использование музыки различных контрастных пластов позволяет достичь яркости ностальгических моментов, придать им оттенок достоверности.

Следовательно, мы можем отметить, что тематизированные шумовые эффекты становятся одним из ключевых компонентов кинотекста. Музыкальный материал позволяет отразить эмоциональное состояние персонажа, атмосферу эпизода.

Паузы между сюжетными поворотами разбавляют сцены с перформансами в театре, где в комичной, сатирической форме парочка карликов, Зоя и Альберт, исполняют искаженные композиции из оперетты И. Кальмана «Сильва» (1915 г.), а также фрагмент популярной песни Д. Тухманова «Вечная весна». С помощью таких музыкальных «вставок» автор реализует прием варьированного цитирования. Прием семантического варьирования позволяет достичь многослойности образов, усиливая контекстуальную связь картины. Символизм «Вечной весны», имеющей выразительную мелодию, уделяет внимание воплощению всеисильности любви, ее «победы» над установленным календарным временем, непроходящей молодости.

Второстепенная линия Альберта и Зои обретает свою значимость в момент самоубийства Альберта, когда он становится примером антипода по отношению к социопатичности Крымова, не желая красть музыкальный инструмент, возвращаясь к криминальному прошлому.

Отражены в кинокартине и композиции группы «Аквариум». К их числу можно отнести «Мочалкин блюз», «Иду на ты», «Плоскость», «ВВС». Многие из произведений были перезаписаны на «Мосфильме» для введения их в фильм [4].

Композиция «Иду на ты», имеющая механизированный ритм, является одной из знаковых и подчеркивает единение Алики и Бананана, когда они совместно исполняют трек в студии (00:18:02). По словам Б. Гребенщикова, изначально С. Соловьев подразумевал, что Б. Гребенщиков будет играть героя, исполняя данную композицию. Однако его убедили, что возраст героя и исполнителя в таком случае будут несопоставимы, в результате чего трек был исполнен С. Рыженко.

Композиция «ВВС» исполняется Банананом для создания атмосферы (00:36:48). Она подчеркивается также визуальным рядом (одежда Бананана и его жестикация, форма танцующих пар). Характер музыкального ряда отражает предпочтения общества и, в то же время, смешанность происходящих на экране процессов.

Композиция «Мочалкин Блюз» в кинокартине исполняется Банананом для Алики и Крымова, отражая собирательный образ «папика и молодой содержанки», о чем говорилось в предыдущей кадровой теме (00:51:07), являясь основой рассматриваемого эпизода, переключаясь с диалогом Крымова и Бананана.

Знаковой становится композиция «Город золотой» (00:14:40). Она звучит в момент, когда Бананан и Алика катаются на подъемнике, отражая лирико-психологическую кульминацию момента, когда герои неподвижны и их взгляды пересекаются, что обозначает возникшую между ними симпатию. Этот эпизод в фильме является первым кульминационным и, в то же время, единственным, когда в кадре звучит, дрожащий от чувств, голос Б. Гребенщикова.

Композиция «Плоскость» (01:26:21), прозвучавшая в качестве сопровождения тревожного сна Бананана, момента того, как Крымов проникает в жилище Бананана, придает картине дополнительное состояние «ступора».

Присутствуют также в фильме инструментальные фоны, которые имеют функцию переключения. Мелодия флейты (02:05:04) плавно переходя в тембр фортепиано (02:06:53), звучит предрешено, показывая оконченность момента, его определенность, трагедию Крымова и безответность чувств. Центральное место отводится именно диалогу Крымова и Алики, который последовательно приводит к осознанию Аликой потери Бананана, за чем неизбежно следует убийство ею Крымова из пистолета (02:09:31).

Практически одна за другой звучат музыкальные композиции «Чудесная страна» в исполнении «Браво» и Жанны Агузаровой, и «Хочу перемен!» Виктора Цоя и группы «Кино». Сумрачное море, скрывающее тело умершего Банана, становится последним «ярким словом» кинокартины, тогда как смерть Крымова и сюжет задержания Алики, сопровождающийся композицией «Чудесная страна» звучат послесловием картины (02:14:40).

Солнечная композиция «Чудесная страна» вводится в момент «формального задержания» Алики, картины стыллой зимней Ялты, подчеркивая иронию и потерю надежд. Она прозвучала также в «Жмурках» (2005 г.) А. Балабанова, подчеркивая сатиричность художественного фильма. В своих фильмах А. Балабанов также часто обращается к песенному материалу отечественной рок музыки, как неотъемлемой

части драматургии фильма [5, с. 34]. Сюжетная основа и его монтажный ритм создают уникальную форму фильма, влияющую на музыкальную композицию [11].

Одной из культовых композиций, прозвучавших в фильме, стала песня Виктора Цоя «Перемен!». На момент выхода фильма, она уже была выпущена, однако, широкую популярность получила именно с выходом фильма С. Соловьева «Асса». Песня обрела «устойчивую» взаимосвязь с «Ассой», ввиду чего, на момент выхода кинокартины «Асса-2», в начале фильма режиссером была использована композиция, которая стала полемичной, по отношению к вышеназванной аудиоконцепции. Она была исполнена С. Шнуром, лидером группы «Ленинград» и начиналась со слов «Мы уже не ждем перемен...». Это еще раз подчеркнуло тот факт, что первая картина была «насыщена» ожиданиями, которые были не оправданы [9]. Музыкальная композиция «Перемен!» написана от лица поколения (местоимения «наши»), что говорит о намерении автора отразить «настроение» общества.

Акцентируем внимание и на том, что режиссер использует не только музыкальные произведения для усиления картины, но и отсылает к большому количеству литературных и кинематографических произведений. Так, в одной из сцен Алика и Бананан смотрят фильм «Тихая улица», героем которого является Чарли Чаплин, а фраза Бананана «Кто там у тебя приплыл на параходе? Принц Датский?» имеет отсылку к трагедии Уильяма Шекспира «Гамлет». Цитатный материал служит дополнительным источником музыкального тематизма.

Кроме того, С. Соловьевым весьма уместно применяются исторические картины, в частности эпизод свержения Павла I с престола в 1801 г. Схожесть судеб Крымова и Павла I прослеживается в весьма отчетливой форме: влияние, богатство, наличие врагов и конкурентов, внутреннее одиночество. Все вышеперечисленные факторы свойственны для обоих персон. Такая историческая параллель позволяет глубже отразить внутренний мир Крымова.

На основании вышеизложенного, мы можем отметить, что фильм С. Соловьева «Асса» имеет высокий музыкально-поэтический диапазон, отражает особенности массовой рок-культуры в период «перестройки» [6]. Любовный треугольник между Бананом, Аликой и Крымовым стал главным при сочетании нескольких сюжетных линий. Многие музыкальные композиции, прозвучавшие в кинокартине, стали известны широкой публике именно благодаря ее показу. Фильм «Асса» стал ярким отражением музыкального пласта рассматриваемого исторического этапа.

Самобытность каждого персонажа фильма отражается звуковыми композициями, что делает визуальные приемы второстепенными: героям не требуются ярко выраженные костюмы и окружающая атмосфера для передачи настроения сюжета. С. Соловьев, используя принцип компилятивности, достигает развития необходимого уровня драматургии киноленты, подчеркивая значимость лейттем, звучащих в определенных эпизодах.

Рок-музыка в художественном фильме выполняет образно-драматургические функции, подчеркивая советский период Перестройки, дух бунта молодого поколения, живость и многоаспектность их эмоций.

Список литературы

1. «Асса» // Мосфильм. – URL: <http://cinema.mosfilm.ru/films/film/1980-1989/assa/> (дата обращения: 10.12.2023).
2. Барабанов. Б. Асса. Книга перемен. – Амфора, 2008. – 279.

3. Безенкова М.В. Мифологизация героя и среды в кинематографе перестройки // Вестник Казанского государственного университета культуры и искусств. № 1, 2019. – С. 85-88.
4. Как создавалась музыка для легендарного советского фильма «Асса» Сергея Соловьева // [Электронный ресурс] – URL: <https://dzen.ru/a/YnKjgauagR9noamg> (дата обращения: 10.12.2023).
5. Сикоева Е.Ю. Песня как компонент кинодраматургии фильмов режиссера А.Балабанова. // Музыка в пространстве медиакультуры. Сборник статей по материалам Четвертой Международной научно-практической конференции. Краснодар., 2017. – С.33-37.
6. Симанович Г. АССА // Спутник кинозрителя : журнал. — 1988. — Март (сдано в набор: 7.01.88) (№ 4). — С. 2-4.
7. Слободчикова А.Ю. Рок-музыка на рубеже XX-XXI веков в диалоге с музыкой академической традиции. Автореферат дисс. Спец. 5.10.3. Ростов-на-Дону., 2023. – 31 с.
8. Троицкий А. Добротой по Дурости и Трусости // Новая газета. № 50. 2017. - URL: <https://web.archive.org/web/20200412121706/https://www.novayagazeta.ru/articles/2017/05/15/72439> (дата обращения: 10.12.2023).
9. Фадеева, А. В. Звезда: Цой и кинематограф / А. В. Фадеева // Русская рок-поэзия: текст и контекст : сб. науч. тр. - Екатеринбург ; Тверь, 2014. - Вып. 15. - С. 157-162.
10. Челябинцев С. «Банановые острова» в эстрадном море СССР. Размышления Любителя. ВИА-Ностальгия. Библиотека Рядового Армии Меломанов. ВИА 60—70—80х (4 апреля 2003).
11. Шак Т.Ф. Музыка в структуре медиатекста. Учебное пособие. 2-е изд, доп. СПб.: Издательство «Лань»; 2017. – 384 с.

Надежда Ивановна Толпеева
(Россия, Тамбов)

ВИЗУАЛЬНАЯ ИНТЕРПРЕТАЦИЯ «БОЛЕРО» М. РАВЕЛЯ В АНИМАЦИОННОМ КИНО

Аннотация. В статье на основе сравнительного анализа одноименных анимационных работ режиссеров Г. Бардина и И. Максимова рассматриваются стилистические особенности, сходства и различия визуального и аудиального рядов посредством введения заимствованного музыкального материала – «Болеро» М. Равеля. Обращаясь к академическому сочинению режиссерами по-разному показан смысловой подтекст музыки, введенной в фильмы. Драматургически аудиоряд воздействует неэквивалентно, отчего эмоциональная атмосфера и психологическое влияние работает неодинаково.

Ключевые слова: И. Максимов, Г. Бардин, М. Равель, «Болеро», анимационный фильм, режиссер, заимствованная музыка, драматургия

Tolpeeva Nadezhda Ivanovna
(Russia, Tambov)

VISUAL INTERPRETATION OF M. RAVEL'S «BOLERO» IN ANIMATED CINEMA

Abstract. The article, based on a comparative analysis of the animation works of the same name by directors G. Bardin and I. Maksimov, examines the stylistic features, similarities and differences of the visual and auditory series through the introduction of borrowed musical material – M. Ravel's "Bolero". Referring to the academic composition, the directors show the semantic subtext of the music introduced into the films in different ways. Drama-

turgically, the audio sequence has an unequal effect, which is why the emotional atmosphere and psychological influence work differently.

Keywords: *I. Maksimov, G. Bardin, M. Ravel, «Bolero», animated film, director, borrowed music, drama*

Среди различных видов искусств, музыка в своем творческом воплощении тесно связана с таким относительно молодым визуально-художественным творчеством, как кино и его разновидностью – анимационным (или мультипликационным) кино. Достаточно часто режиссеры стремятся выразить идею и драматургию происходящего на экране, сквозь призму музыки, наделяя ее качествами двигателя сюжета. Прежде чем взяться за определенный музыкальный материал в осуществлении задумок в рамках мультфильма, режиссеру приходится провести ряд творческих изысканий: это может быть сотрудничество с композиторами-современниками, либо использование существующих записей сочинений. Жанрово-стилевых вариантов музыки множество – от академического или фольклорного направления до эстрады и джаза. Разные режиссеры одну и ту же музыкальную композицию, включенную в структуру кинотекста представляют и воплощают по-разному.

В статье, на примере отечественных мультфильмов режиссеров Гарри Бардина «Болеро 17» (2018, ООО Фирма «Стайер») и Ивана Максимова «Болеро» (1992, киностудия «Классика») осуществлен сравнительный анализ введения заимствованного музыкального материала – Болеро» М. Равеля, в канву анимационных фильмов. Принимая во внимание роль музыки в раскрытии содержания и трактовки сюжета, целью данной статьи является попытка рассмотреть особенности музыкального ряда двух созвучных анимационных фильмов с точки зрения его функций и драматургической значимости.

До сих пор «Болеро» М. Равеля востребовано и вызывает интерес как у профессионалов, так и любителей музыки. Временная разница выхода на экран двух картин составляет двадцать шесть лет. Визуализация сюжетного развития, драматургия и адаптация музыкального цитируемого материала у режиссеров Г. Бардина и И. Максимова совершенно отличны, имеют свою технику создания и стиль, но в тоже время некоторые аспекты перекликаются и имеют сходства.

1. Объединяющей чертой относительно личности режиссеров является то, что оба они пришли в искусство анимации не сразу и по первой своей профессии имеют другое образование. И. Максимов – физик, Г. Бардин – актер. Специфические первые профессии аниматоров оказали влияние на формирование стиля в сфере анимационного искусства. Так, аудиальное и визуальное воплощение идеи в почти одноименных мультипликационных картинах получилось неоднозначным.

Первой на экран вышла студенческая задумка И. Максимова «Болеро» (1992), задачей которой было создать совершенно не «духовное кино», как теперь его позиционируют многие исследователи. Перед ним стояла техническая задача *«наполнить фантазией и гэгами два встречных движения... Как он будет взаимодействовать с другим, тем, что находится на его пути или движется поперек? Потом возникло решение запустить действие по кругу...что вскоре модифицировалась в задачу «повышенной духовности»* [3, с. 233]. Г. Бардин выпускает в свет мультипликационную картину «Болеро 17» (2018) в поздний период своего творчества и простых технических задач в ней не пытался воссоздать (в принципе, как и на

раннем этапе), наоборот, в этой картине философская жизненная идея противостояния и борьбы в стремлении быть свободным. Л. Малюкова так комментирует творчество режиссера: «... он слагает философские анимационные поэмы о жизни и смерти, любви и войне» [3, с. 96].

2. Отличаются мультфильмы и по способу создания. И. Максимов рисовал главного персонажа в технике шарнирной марионетки, пространство которого отчасти напоминает компьютерную игру. Г. Бардин создавал армию пластилиновых героев и их пластилиновую жизнь, точнее сказать существование. *«Пласталин – любимейший материал Бардина. У режиссера свои законы и правила лепки... на студии «Стайер» не делают детали заранее, все лепится прямо под камеру. Там же персонажи одушевляются... Бардин шутит, что его мультипликаторов можно разыскать по отпечаткам пальцев, оставленных на персонажах»* [3, с. 100]. Несмотря на разный материал, оба мультфильма объединены показом замкнутого пространства, и оно не обуславливается ограничением экрана – это невидимая система, из которой кажется нет пути отхода.

3. Внешний стиль персонажей совершенно не перекликается. И. Максимов изображает неземного, инопланетного героя-зверушку, который выполняет человеческие действия. Все что прорисовывает режиссер имеет довольно редкие для привычной зрителю анимации свойства: неопределенный размер существа, непропорциональные формы тела (короткие ноги, длинный хвост), внешняя принадлежность неизвестно к какому классу, виду в природе органических существ. Его персонаж странный и некрасивый априори, но он не вызывает отторжения, за счет того, что режиссер привносит как в действующих лиц, так и пространственное окружение *«утраченные моменты»* [4]. Г. Бардин тоже имеет свою отличительную манеру в создании пластилиновых героев: нелепость и легкая безобразность характерна для них как стилистическая особенность режиссера. Единственное, что отличает его пластилиновые куклы – внешняя принадлежность к человеческому облику, причем как мужского, так и женского начала. Также количеством, вовлеченных в действие героев И. Максимов уступает картине Г. Бардина. Один персонаж мультфильма «Болеро» в рамках замкнутого пространства противопоставляется армии мужских и женских человеческих образов, скованных в ограниченное пространство. Монотонное действие зритель наблюдает сразу в обеих картинах, только Бардин показывает неумолимо движущуюся «машину», систему подчинения, а Максимов более просто изобразил бытовую «жизнь» маленького героя. Его анимационный персонаж лишен агрессии, ни коем образом не проявляет недружелюбие, возможно, это является решающим фактором для позитивного восприятия персонажа зрителем, что не скажешь об армии человеческих образов Бардина, которые враждебно настроены против своих же сородичей.

4. Монохромность цветовой палитры одинаково сближает оба мультфильма и это обусловлено, прежде всего, с одной стороны, раскрытием сложной философской идеи, например, в мультфильме «Болеро 17», а с другой, пространственным эффектом компьютерного экрана, как в «Болеро». И. Максимов вплоть до завершающих титров анимационной ленты остается верен цветовой гамме в серо-голубых оттенках. Мультфильм Г. Бардина не является исключением в применении излюбленной техники – цветовое акцентирование. В данной картине яркими красками выделяется пейзаж, как иной свободный мир, отличный от окружения армии марионеток и мо-

мент воспарения главных героев (в ярком одеянии) над прогрессирующей «системой подчинения».

5. Гипнотическое воздействие имеют обе картины, только переданы разными средствами. Г. Бардин в равной степени воздействует на зрителя как на сюжетном, так и на музыкальном уровне за счет динамического нарастания звучности композиторского произведения и событий, происходящих с действующими лицами. В мультфильме И. Максимова усилительным эффектом является больше визуализация: движение по кругу, отчего музыкальный драматизм смещается. *«Для нынешней России характерен душевный тип культуры, т.е. яркая эмоциональность. Бесстрастие же – вообще, говоря, базовая черта духовного типа культуры. Таким образом, И. Максимов не просто объективно отражает нейтрализм окружающей нас экологической ниши и некий стоицизм как не вовлеченность в круг житейских и мировых перипетий, но и – в традициях мировой культуры – сдвигает воспроизводимую картину мира в духовную сферу простым приемом ухода от эмоциональных всплесков»* [4].

6. Наконец, отсутствие вербального текста и присутствие звуковых эффектов, и музыки как заимствованного материала, является объединяющим фактором таких разных работ. Шумовые эффекты (И. Максимов определяет как «белые шумы»), звучат на протяжении всей картины, причем по динамике они выводятся громче музыкального компонента, что прослеживается и у Г. Бардина. Но драматургически главным ответственным «лицом» является «Болеро» М. Равеля. Оба режиссера работают с музыкальным материалом по принципу введения цитаты на уровне заимствованного материала. Разница лишь та, что И. Максимов за основу берет продолжительный фрагмент сочинения, а Г. Бардин использует практически всю оркестровую партитуру.

Впрочем, идентичные по названию и по использованию музыкального наполнения мультипликационные картины, различаются содержательно, отчего и музыка в них воспринимается не эквивалентно. Разберемся подробнее.

«Болеро 17» (2018) пластилиновый мультфильм Гарри Бардина, относящийся к позднему периоду его творчества, где главная мысль – противостояние личности (в данном случае двух героев) обществу, идея быть свободным и понятым как было в мультипликационной картине «Адажио». «Болеро» М. Равеля звучит в исполнении Российского государственного симфонического оркестра кинематографии под управлением дирижера С. Скрипки. Бардин, как артист, вначале репетирует: представляет всю сцену, ищет, где в каком месте будет музыкальный, пластический, эмоциональный акцент. *«Он не ищет мелодической подбивки для той или иной истории. Режиссер слушает музыку, и она рождает движение, пластические метаморфозы, дает фантазии импульс. Если для любого другого мультфильма первично сценарное слово, то для Бардина в начале стоит музыка»* [3, с. 100].

С первых кадров кажется, что режиссер отчасти воплотил на экране идею композитора, которую тот мечтал увидеть в премьерный показ своего произведения: *«...действие “Болеро” должно развертываться под открытым небом, а не в четырех стенах ... в декорацию, по его мнению, нужно было включить корпус завода с тем, чтобы рабочие и работницы, выходящие из цехов, постепенно вовлекались в общий танец. Наконец, ему хотелось, чтобы там был намек еще на бой быков и эпизод тайной любовной идиллии между Мариленой и неким тореро, которого*

неожиданно явившийся ревнивец должен был заколоть кинжалом под балконом неверной» [2]. Действительно, в стенах мрачного помещения под томное звучание главной музыкальной темы партии флейты и четко отстукивающих испанские ритмы барабанов, первые кадры мультфильма открывают нам тот самый жуткий конвейер, где различные машинные механизмы выполняют каждый свою запрограммированную работу, по итогу которой с конвейера сходят пластилиновые фигуры людей. Машины на двух станках выполняют абсолютно равнозначные действия: выкатывается длинный кусок пластилина, который режется ножом на однотипные прямоугольники, продвигаясь дальше по конвейеру другая машина формирует силуэт человека мужского рода. В точности неспешно и механистически действия повторяются и на втором станке, только эта машина выпускает женские образы. На первый взгляд все кажется довольно спокойным, своим неторопливым темпом музыка пока не создает драматического накала, картинка на экране не предвещает никаких страшных эпизодов до определенного времени.

Аудиально, точно следуя партитуре, звучит произведение М. Равеля, сочетающее в себе три одновременно звучащих тематических пласта, которые на протяжении партитуры набирают мощь фактурно и динамически. Эпизод создания пластилиновых мужчин режиссер отделяет музыкально от женских фигур. Продолжительный фрагмент, изображающий вылепливание мужских силуэтов выглядит так: в неизменном размере $\frac{3}{4}$, как часовой механизм первые два такта задают постоянный ритм и предстают перед нами сразу двумя темами. Basso ostinato в размере три четверти первого такта, две четверти + две восьмых второго такта – первый тематический пласт, одновременно с которым формируется второй – ударные инструменты в более мелком звучании шестнадцатых триолей и восьмых. На протяжении четырех тактов происходит закручивание пружинного механизма, затем вступает третья мелодическая тема из 16-ти тактов. Последовательность инструментовки третьей темы, следующая: первое проведение темы отдано теплому, мягкому и певучему флейтовому тембру, затем подхватывает ее светлый и прозрачный звук первого кларнета, третье проведение принадлежит экспрессивному, с яркими обертонами, но ворчливому фаготу, четвертый раз ее повторяет еще раз кларнет. Далее режиссер, пропуская фрагмент партитуры М. Равеля (из 72 тактов), переходит к появлению в оркестровом звучании челюсты (как раз начало этой темы характеризует изготовление женских образов), которая на первый взгляд расцветивает монотонную, давно звучащую одну и ту же мелодию и своим появлением создает эффект сказочности. Это впечатление продолжается недолго, так как тема в этот момент звучит еще у флейты и валторны, что в сочетании всех трех инструментов выводит на ощущение присутствия рядом мистического и приближение нехорошего.

Допустив, по причине сюжетного плана, отступление от партитуры композитора, больше режиссер не предпринимает подобных попыток и в дальнейшем «Болеро» до конца звучит в целостном композиторском изложении, с сохранением темповых, динамических и тембровых указаний. Процесс создания армии «серых человечков» кажется вечным и ничто неспособно остановить запрограммированную систему, в таком же соотношении находится и музыка. Система работает непрерывно: мужчины на конвейере соединяются с женщинами, ими управляет некая невидимая зрителю сила, заставляя их двигаться в неопределенном направлении и неизвестно для какой цели (потом еще будут оковы и решетка вокруг). Непрерывно работает и

музыкальная система: один инструмент плавно передает свою тему другому (причем это происходит во всех трех тематических пластах), таким образом образуется звуковая краска, которая играет то одним, то другим тембром, да еще в процессе совершается эффект усиления мощности за счет нарастания динамики посредством увеличения количества играющих инструментов.

Но Г. Бардин снова протестует против системы, которая мастерит из толпы подчиняющихся роботов и на первый план выводит светлое чувство любви двоих, желающих быть свободными. Попыток сбежать из замкнутого пространства будет две – туда, где чудная картина природы с зелеными цветущими лугами, голубым небом и пейзажем гор. Кстати, не сразу можно заметить маленькую деталь, благодаря которой автор сделал влюбленных мужчину и женщину иными, отличными от бездушной толпы. Их глаза изначально имеют цвет, благодаря этому факту они видят другой мир – добрый, светлый, окрашенный цветными красками. Срывая оковы, сквозь «серую пластилиновую массу» герои неуклюже летят вверх к небу, как в известной картине Марка Шагала «Над городом», которая является частью триптиха¹⁸, где художник на всех трех картинах изобразил самого себя и свою возлюбленную.

На первый взгляд прозрачная музыкальная партитура в начале мультфильма выполняла повествовательную функцию, затем плавно перетекла в удерживающую внимание и окончательно благодаря эмоциональному напряжению раскрывает драматургию и психологически (а именно гипнотически) воздействует на зрителя своей механичностью и ни на шаг не отступает от своей установки, как и видеоряд. Но впечатления от сочетания аудио и видеоряда могут быть совершенно неоднозначными. Так, с одной стороны звучит сильная, воинственно-победоносная музыка утверждения могучего оптимистического начала, а с другой гнетущее чувство тревоги. В этом аспекте интересно высказывание А. Сюареса: «*„Болеро“ – это звуковой образ зла, который, быть может, мучил Равеля в течение всей его жизни и в конце стал таким страшным, таким жестоким, после того, как овладел его мозгом, стал хозяином тела*» [2, с. 234]. Вот и в мультфильме показан алгоритм овладения умами кем-то вне экрана в целях подчинения системе. Ведь улетели в небеса только двое, а остальные так и продолжили свой схематичный путь в неизвестность. Особенность музыкального произведения в сочетании с визуальным рядом в том, что так или иначе все инструменты по итогу подчиняются всем трем темам: начинает один инструмент, продолжает другой, меняясь, переплетаясь, все равно остаются в партитуре и сливаются тремя мощнейшими темами. Функционально музыка выполняет не только драматургическую роль, но и создает состояние особой эмоциональной атмосферы.

Концепция анимационной картины И. Максимова «**Болеро**» (1992) тоже исходит от музыки: «*На Высших режиссерских курсах в то время была установка – снимать кино повышенной духовности ... для создания повышенной духовности надо... все лишнее из кадра убрать. В этом и будет повышенная духовность, потому что Пустота более философична, чем Наполненность ... Сразу вспомнилось Болеро Равеля, так и сложился этот сюжет, который прошел “на ура”*» [6]. Таким образом, музыка диктует и преобладает над сценарием. На экране точно в ритм «Болеро» монотонное и практически неизменное действие. Многократная проходка

¹⁸ Первая картина «Двойной портрет», вторая «Прогулка» и третья «Над городом».

существа неизвестного классового происхождения, шагающего в определенном заданном направлении: появляется из левой арки и исчезает в правой, что соответствует движению против часовой стрелки, возможно введено аниматором на уровне аллегии – обращение времени назад. Внешне точно невозможно определить какого вида главный персонаж мультфильма. Отдаленно он напоминает рептилию подкласса архозавров. Несмотря на свой специфический вид, эмоционально существо воспринимается милым и не отталкивающим. Фоновые декорации создают атмосферу древнего времени, сродни средневековому замку: потрескавшиеся каменные стены, архитектурные конструкции – арки, скрывающие таинственность и имеющие определенную символику. Достаточно вспомнить, что подобные сооружения занимают значительное место в мифах, религии, фольклоре. Так, как символ на религиозном и сказочном уровне арка является порталом – переход в иную жизнь, в Древнем Риме показывалась символом победы, в средневековых легендах и на Руси символизировала безопасность.

С одной стороны, механическое монотонное хождение персонажа сначала удивляет и надоедает, но по ходу статичного повторения одинаковых действий происходит «стадия принятия» и циклическое движение героя затягивает и гипнотизирует. Причем исследователи разделяются во мнении: «*один ли персонаж*» движется как часовой механизм по кругу, правда в обратном движении, или их несколько, «*один уходит в арку, за ним следом появляется другой, точно такой же по виду*» [5]. Также наряду существуют предположения, что сам персонаж статичен, а вокруг него происходит пространственное движение. Но, отчасти, совершенно не так важно кто из них движется (персонаж, время или пространство), а интересна сама идея воплощения эффекта непрерывного круга, средствами циклической повторности музыкального сочинения и кругообразного движения героя. –Фантастического персонажа, как и музыку ничто не способно остановить: пару раз за весь мультфильм герой прерывает движение. Но музыка в эти моменты не прекращает звучать, режиссер, убирая громкость, под сурдину оставляет две ритмические темы. И. Максимов вводит в кадр «белые шумы». Они работают аудиально и визуально одновременно: взаимодействие «динозаврика» с другими предметами, когда из стены в озвучке выскакивает кукушка, по хвосту проползет паучок, вылезет из норки существо, похожее на мышку, кидающее камешки на хвост «динозаврику» – однако герой вовсе на эти действия не реагирует, он живет своей жизнью.

На музыкальном уровне режиссер И. Максимов в отличие от Г. Бардина, музыкальную цитату включает не целиком, отчего меняется не только эмоциональная, но и концептуальная составляющая. Главная мелодическая тема испанского характера звучит довольно продолжительно (с 1 по 92 такты), фактурно сменяясь разными инструментами согласно партитуре композитора (флейта, кларнет, фагот, кларнет, гобой). После проведения тем у разных оркестровых инструментов мелодическая тема прекращает «существовать» в рамках мультфильма. Остается лишь ритм, драматургия аудиального и музыкального ряда «сходит на нет» в своем затихающем, как бы отдаляющемся режиме. Замкнутое пространство персонажа, постепенно делится на части, начиная с 4-х, затем 9-ть, 16-ть, 25-ть мониторов, что демонстрирует закрытую жизнь множества подобных существ. Или эффект присутствия стороннего наблюдателя, который следит через множество маленьких мониторов. Это завершение в сценарии И. Максимова обосновывалось следующими словами: «... и ничто

больше не сможет помешать Великому Движению» [1, с. 77]. «Кентавр или КК – главный герой «Болеро» лишь внешняя оболочка, форма, в которую бесплотное движение, невидимый музыкальный ритм облекается, чтобы сделаться доступным глазу» [1, с. 77].

Режиссер музыкально снимает эмоциональное напряжение, а визуально оставляет историю недосказанной со знаком вопроса. Мультфильм заканчивается иссякающим, тихим (как эхо или воспоминание) ритмическим отстукиванием: «... пространство держит, не выпуская, как не выпускает и не отпускает ритм «Болеро» [1, с. 59]. Воздействие на психологическом уровне по-прежнему происходит двумя факторами – музыка и механичное движение слева направо, но преобладающим в этой картине является визуализация. И. Максимов не рассказывает зрителю никаких историй, он лишь приоткрывается фрагмент неизвестного и неизведанного нам мира.

Таким образом, исходя из анализируемого материала двух одноименных мультфильмов, снятых в разное время и разными режиссерами, подобия больше, чем отличий. Глубокий социальный подтекст в картине «Болеро 17», где драматургическая идея сочетается с эмоционально-психологическим воздействием непосредственно через звуковое напряжение противопоставляется с одной стороны неспешному двигательному процессу персонажа «Болеро». С другой стороны – под шуточным и непринужденным действием скрывается абсолютно жизненная, серьезная проблема, как замкнутость человеческого пространства. Окружение главных героев живет своей жизнью и если у Г. Бардина женский и мужской образ смогли сбросить оковы и вырваться на свободу, то у И. Максимова процесс так и остается незавершенным. Технически оба режиссера для передачи применяют способ статичности, монотонного хождения, создающего эффект подчинения. Соответствующе этому звучит энергетически сильная музыка с постоянно повторяющейся главной мелодической темой и ритмически неизменным рисунком двух параллельных тем. «Болеро» М. Равеля создает непрерывное, ровное движение подобно конвейеру, который отчасти хотел бы видеть и сам композитор, писав данное произведение. Однако отметим, что способ передачи И. Максимова более смягчающий, нежели сложный и беспокойный мир Г. Бардина. Идея стремления к свободе (благодаря влюбленной паре) в романтизированной форме, совершенно противопоставлена во втором мультфильме, где персонаж не пытается выйти из пространства.

Смысл анимационных картин – идея безвыходности, ограниченности свободы, контролируемости и при этом мнимого ощущения достаточности этого мира. Если Г. Бардин рассказывает «кричащим тоном» и пытается достучаться всевозможными способами до зрителя-наблюдателя, то И. Максимов, наоборот, повествует нам об этом шепотом.

Список литературы

1. Василькова, А. Н. Миф фильмов Ивана Максимова / А. Н. Василькова ; Александра Василькова ; Гос. ин-т искусствознания. – Москва : ГИИ, 2011.
2. Крейн, Ю. Г. Симфонические произведения Мориса Равеля. – Москва : Музгиз, 1962. - 224 с.
3. Малюкова, Л. Л. Сверскино. Современная российская анимация. Девяностые / нулевые / Лариса Малюкова. - Санкт-Петербург : Ассоц. анимационного кино : Умная Маша, 2013. – 365 с.
4. Орлов, А. М. Иван Максимов и «Феномен Максимова» в отечественной анимации [Электронный ресурс]. URL: <https://animator.ru/articles/article.phtml?id=313> (Дата обращения: 25.01.2024)

5. Плющев, А. Эхо Москвы / Передачи / Попутчики / 20.02.2010: Иван Максимов [Электронный ресурс]. URL: <http://echo.msk.ru/programs/poputchiki/657672-echo.phtml> (Дата обращения: 01.02.2024)
6. Суртаев, А. Мастера короткометражной анимации / А. Суртаев. : Издательские решения, 2018. – 976 с.

**Ирэна Владимировна Рудина
(Россия, Санкт-Петербург)**

**Софья Станиславовна Маячкина
(Россия, Санкт-Петербург)**

ГРЕЧЕСКАЯ МИФОЛОГИЯ В КИНЕМАТОГРАФЕ

Аннотация. В статье исследуется содержание кинопроизведений, имеющих разную степень отношения к древнегреческой мифологии.

Проводится анализ игровых фильмов, в котором устанавливаются связи между мифологическими сюжетами, персонажами, временем и местом действия современных экранных произведений и древнегреческих мифов.

Предлагается классификация подходов режиссеров (сценаристов) к использованию материала мифов.

Ключевые слова: *кинематограф, экранное искусство, сценарий, литературная основа, миф*

**Irina Rudina
(Russia, Saint Petersburg)**

**Sophia Mayachkina
(Russia, Saint Petersburg)**

GREEK MYTHOLOGY IN CINEMA

Abstract. *The article examines the content of film productions with varying degrees of relation to ancient Greek mythology.*

The analysis of feature films is carried out, which establishes links between mythological plots, characters, time and place of action of modern screen works and ancient Greek myths.

A classification of the approaches of directors (screenwriters) to the use of myth material is proposed.

Keywords: *cinematography, screen art, script, literary basis, myth*

Миф представляет огромный интерес для экранного искусства не только как феномен культуры, но и как источник сюжетов, характеров, метафор, символов.

Отсылки к мифологическим сюжетам можно встретить в литературе, музыкальном и театральном искусствах, не редки они и в кинематографе. Среди всего многообразия обращения к древнегреческому мифу в кинематографе можно выделить шесть основных типов.

Первый тип использования мифологии – это **полное переложение мифа** на экранный язык. В этом случае режиссер придерживается мифа как сценарной основы с минимальным количеством отклонений. Так основой фильма Андрея Кончаловского «Одиссея» стали поэмы Гомера «Илиада» и «Одиссея» [1, 2]. По сюжету после длительной осады Трои Одиссей наконец-то отправляется на Родину, но оказывается проклят на долгие скитания по морским просторам из-за гнева Бога Посейдона. Еще 10 лет герой переживает различные испытания, подстерегающие его в бескрайних водах: битва с циклопом Полифемом, жестоко съевшим одного из его товарищей, пребывание на острове нимфы Калипсо. Девушка наказана богами за участие в войне против них. Она навечно заточена на своем острове и проклята влюбляться в каждого посланного к ней героя, не имея возможности убедить его остаться с ней. Также Одиссей становится одним из немногих смертных, сумевших спуститься в подземное царство Аида, чтобы узнать свое будущее у духа прорицателя Тиресия [4].

Параллельно рассказывается история супруги Одиссея Пенелопы, верно ждущей его на Родине. С каждым днем ей все сложнее сопротивляться мужчинам, желающим взять ее в жены и стать царем Итаки. Пенелопа дает обет выбрать жениха только после того, как закончит ткать полотно. Она проводит дни за работой, но каждую ночь распускает его в надежде оттянуть время.

История заканчивается возвращением Одиссея в облике старца в родной дом в день свадьбы Пенелопы. Он одерживает победу в соревновании по стрельбе из лука и убивает всех женихов.

Таким образом Андрей Кончаловский достаточно точно придерживается характеристик главных героев, последовательности основных событий названных произведений Гомера.

Второй тип использования мифа – **создание новой истории**, происходящей в наше время, при этом события, описываемые в мифах, являются предысторией. В качестве примера можно взять фильм «Перси Джексон и похититель молний» Криса Коламбуса, снятый по одноименной книге Рика Риордана. История повествует о мальчике по имени Перси, который узнает, что он полукровка – сын смертной женщины и Бога морей Посейдона. Особенность произведения в том, что оригинальная греческая мифология никак не изменена, а лишь достроена и интерпретирована на новый лад. Возьмем, к примеру один из эпизодов, повествующий про Медузу Горгону. Девушка была обращена в монстра богиней Афиной из-за того, что осквернила ее храм, проводя в нем время с богом Посейдоном. В дальнейшем она была убита Персеем. Автор ничего не меняет в изначальном сюжете, используя его как предысторию. В фильме зрители узнают, что после смерти, Горгона долго восстанавливалась в Тартаре и, как и все монстры во вселенной Рика Риордана, возродилась спустя тысячелетия, и чтобы попытаться убить главного героя Перси Джексона.

Именно по такому принципу строится повествование всего фильма; главный герой встречает персонажей греческой мифологии и как-либо с ними взаимодействует. Таким образом канон остается не нарушен, но вокруг него выстраивается новый сюжет.

Третий тип использования мифа чем-то похож на второй. В нем сюжет мифа **значительно интерпретируется**, но время действия и основные персонажи

остаются. Одним из примеров служит фильм режиссера Луи Летерье «Битва Титанов».

Сюжет развивается в Древней Греции и основывается на мифе о Персее, главный герой которого был сыном Зевса и смертной женщины Данаи. Чтобы спасти мать, Персей отправляется на подвиг и одерживает победу во всех сражениях. Хотя в фильме он является главным героем, но повествование идет о попытках спасти мир от уничтожения. Бог подземного царства Аид хочет стереть с лица земли остров Аргос и выпустить ужасное чудовище-Кракена, если в жертву не принесут молодую девушку Андромеду, дочь эфиопского царя Кефея и Кассиопеи. В то время, как в оригинальном мифе повествование идет о сражении Персея с Медузой Горгоной. В фильме этот эпизод также присутствует, но не является центральной сюжетной линией. Стоит упомянуть, что в фильме мать Персея мертва и это сильно влияет на многие поступки героя.

Множественные изменения оригинального сюжета приводят к созданию совершенно новой, практически ничем не схожей с греческой истории. Таким образом режиссер, вдохновляется древним фольклором и фактически выстраивает собственный мир.

Четвертый тип – миф на современный лад. Автором берется оригинальная греческая история и так же, как и в предыдущем типе интерпретируется режиссером на новый манер, но в этом случае действие происходит в ином времени, чаще всего наиболее позднем, близким к 21 веку. Так, примером можно рассмотреть работу братьев-режиссеров Итана и Джоэла Коэна «О, где же ты, брат?».

Фильм снят по мотивам поэмы Гомера «Одиссея». Действие кинокартины происходит в 1930-е годы - трое преступников сбегает из тюрьмы и отправляются на поиски сокровищ. Их приключения являются переложением испытаний Одиссея, возвращающегося с Троянской войны домой. Супруга героя Пенелопа ждала его на Родине и все это время боролась с настойчивыми мужчинами, желающими взять ее в жены. В фильме оказывается, что главный герой Улисс придумал историю с сокровищами, чтобы предотвратить свадьбу бывшей жены. В первую очередь обращает на себя внимание имя главного героя – в западно-европейской традиции Одиссей называют Улисс (Ulisses). Так и начинают прокладываться параллели фильма и поэмы.

К примеру, персонажи фильма встречают слепца, который раскрывает им их будущее, точно так же, как и в поэме Гомера Одиссей встречает провидца Тиресия. Помимо этого, сцена с религиозной процессией, с которой герои не ходят уходить, переключается с попаданием Одиссея на остров лотофагов, кормящих людей цветками лотоса, чтобы те больше не желали уезжать. Спасаясь от Харибды, Одиссей выплывает, держась за обломки своего корабля - Улисс выживает после разрушения дамбы, хватаясь за проплывающий мимо гроб. Еще одним примером может послужить встреча героев с одноглазым Большим Дэном, прообразом которого является циклоп Полифем. А расстрел одним из второстепенных героев Малышом Нельсоном стада коров отсылает нас к эпизоду мифа, в котором команда Одиссея забивает скот бога Гелиоса [3].

Таким образом, братья Коэн создают новую историю, отсылающую зрителей к древнегреческой мифологии, что позволяет добавить смысловую глубину в произведение.

Пятый тип использования мифа - **применение мифологических образов** в новом сюжете. Режиссер может взять за основу какой-либо миф, но не перекладывать на него историю, а лишь использовать его элементы для добавления метафоричности в фильм. Ярким примером такого типа является фильм Кристофера Нолана «Начало».

Сюжет фильма разворачивается в наше время, где главный герой Доминик Кобб путешествует по снам людей с целью шпионажа. Чтобы увидеть параллели с греческой мифологией нужно изучить миф о Минотавре. В этом мифе юноша Тесей отправляется убить чудовище с телом человека и головой быка в лабиринт, построенный великим инженером Дедалом. В этом ему помогает царевна Ариадна, подарившая Дедалу нить, с помощью которой герой сможет выбраться обратно. Рассмотрим эпизоды и детали фильма, отсылающие нас к этому мифу. Одной из главных героинь является девушка по имени Ариадна, помогающая Коббу в исследовании. Царевна Ариадна из мифа была подругой главного героя, его помощницей и защитницей. Ариадна из фильма объединяет в себе образ и образ мифологической героини и инженера Дедала, поскольку по профессии является архитектором.

У Кобба была жена по имени Мол, вместе с которой они путешествовали по снам. Заигравшись, девушка решила, что для того, чтобы выбраться из сна ей нужно покончить с собой. Запутавшись между фантазиями и реальностью, она убила себя, спрыгнув с карниза. Этот эпизод соотносится с печальной историей царя Эгея, отца Тесея. Герой договорился с ним, что, в случае его гибели, корабль вернется под черными парусами, но возвращаясь домой Тесей забыл сменить черные паруса на белые. Увидев черные паруса, Эгей, не сумевший смириться со смертью сына, спрыгнул со скалы в воду и умер. С тех пор это море называют Эгейским. Оба персонажа: и Мол, и Эгей погибли, бросившись с высоты из-за того, что запутались.

С помощью всех этих элементов Кристофер Нолан добавляет большей метафоричности событиям и раскрывает персонажей с новой стороны.

Шестой и последний тип использования мифа – название, указывающее на мифологически сюжет, персонажа, фразеологизм, связанный с мифом и т.д.

В качестве примера можно взять фильм турецкого режиссера Йешим Устаоглу «Ящик Пандоры». В названии кинокартины скрывается одноименный миф. После того как Прометей принес людям огонь, те жили в мире и спокойствии. Великий громовержец Зевс, изначально недовольный поступком Прометея, решил испытать людей, чтобы понять, достойны ли они божьей милости. Послал он на Землю прекрасную девушку по имени Пандора, что означало «наделенная всеми Богами»: Афина соткала ей прекрасное платье, Афродита подарила неотразимую красоту, ну а Гермес вложил в нее хитрую лживую душу. На Земле в нее влюбился брат Прометея и взял ее в жены, несмотря на ее происхождение. Вместе с ней в доме появился неизвестный сосуд, никто не решался его открыть, так как чувствовали, что ждет их потом беда. Одна Пандора не смогла сдержать своего любопытства и приоткрыла крышку. Тот час же вылетели из сосуда все самые ужасные беды и болезни и разлетелись по всему миру. Осталась на дне только одна надежда, которая так и не попала к людям [5].

Как такового пересказа мифа в фильме «Ящик Пандоры» нет. Главная героиня – бабушка Нусейт, страдающая болезнью Альцгеймера. Ее родственники решают взять ее к себе, и после этого в их семье начинаются проблемы и ссоры. Бабушка ста-

новится для них ящиком Пандоры, вскрывающим все личные проблемы, и домо-чадцы теряют надежду на былую спокойную жизнь. Но в итоге Нусейт помогает каждому в семье, она говорит им правду об их поступках, тем самым делая их лучше.

Режиссер не берет весь миф за основу своего фильма, а лишь использует устойчивое выражение в названии, как преамбулу и основной движущий механизм сюжета.

Из вышеперечисленных примеров следует, что древнегреческая мифология внесла большой вклад в кинематограф всего мира. Режиссеры с разных уголков планеты не только перекладывали греческий фольклор на язык кино, но и использовали его для создания новых историй, добавления смысловой глубины и метафорического звучания.

Греческая мифология оставила свой след во всех видах искусства, в том числе и в кинематографе.

Список литературы

1. Гомер Илиада. М. : Азбука, 2022. 576 с.
2. Гомер Одиссея. М.: Правда, 1985. 537 с.
3. Десятов В.В., Куляпин А.И. Гомериканцы: фильм «О, где же ты, брат?» и авторский метатекст братьев Коэнов // Мир науки. Культуры. образования. №2 (8). 2008. С.47-49.
4. Кун Н.А. Легенды и мифы Древней Греции. М.: Арктос, Вика-пресс, 1992. 448 с.
5. Элиаде М. Аспекты мифа. М.: Академический проект, 2021 г. 235 с.

Галина Анатольевна Никитина
(Россия, Санкт-Петербург)

Диана Айдаровна Бадамшина
(Россия, Санкт-Петербург)

ЗВУКОВОЕ РЕШЕНИЕ ФИЛЬМА В ЖАНРЕ КОМЕДИИ – ОТ ЧАРЛИ ЧАПЛИНА ДО МИСТЕРА БИНА

***Аннотация.** В статье рассматривается роль музыки в создании атмосферы комического, а также в раскрытии характера персонажа, прослеживается применение приёма «речь, "уничтоженная речью"».*

Показана преемственность применения музыкальных, речевых и шумовых приёмов для достижения комического эффекта в фильмах названных авторов.

Автором анализируются эпизоды из фильмов Чарли Чаплина («Огни большого города», «Великий диктатор», «Золотая лихорадка»), Жака Тати («Каникулы госпо-дина Юло», «Времени развлечений», «Мой дядюшка») и сериала «Мистер Бин» Роуэна Аткинсона.

Ключевые слова: комедия, экранная искусство, жанр, выразительные сред-ства, звук, кинематограф

Galina Nikitina
(Russia, Saint Petersburg)

Diana Badamshina
(Russia, Saint Petersburg)

THE SOUND SOLUTION OF THE FILM IN THE COMEDY GENRE – FROM CHARLIE CHAPLIN TO MR. BEAN

Abstract. *The continuity of the use of musical, speech and noise techniques to achieve a comic effect in the films of these authors is shown.*

The author examines the role of music in creating an atmosphere of comic, as well as in revealing the character of the character, traces the use of the technique "speech, "destroyed by speech"".

The article analyzes episodes from the films of Charlie Chaplin ("Big City Lights", "The Great Dictator", "Gold Rush"), Jacques Tati ("Monsieur Hulot's Vacation", "Entertainment Time", "My Uncle") and the series "Mr. Bean" by Rowan Atkinson.

Keywords: *comedy, screen art, genre, expressive means, sound, cinematography*

По мере становления кинематографа как нового вида искусства, менялись и развивались способы построения комического на экране. В первые годы существования немом кино основу комического в первые составляли визуальные гэги, хореографические движения, музыка и звуковые эффекты. Отсутствие диалогов и минимум титров придавали немой комедии универсальность, позволяли преодолевать языковые барьеры. Так, Бастер Китон, известный своим бесстрастным выражением лица и виртуозной трюковой работой, объединил свои акробатические способности с комедией слэпстика, Гарольд Ллойд привнес в этот стиль захватывающие и смелые экшн-эпизоды. Чарли Чаплин покорила сердца зрителей пластической игрой и выразительными жестами.

Жак Тати, и Роуэн Аткинсон, продолжили наследие немой комедии уже с добавлением звука. Изобретательное использование преувеличенных шумов и причудливых музыкальных реплик, в сочетании с тьюками и визуальными гэгами создает уникальный юмор и без использования диалогов. Жак Тати, и Роуэн Аткинсон показали, что эксцентрическая комедия может не только выжить, но и процветать в эпоху разговорного кино.

Чарли Чаплин

Жиль Делёз писал, что немой кинематограф сам по себе подталкивал комиков к поискам новых форм выражения, но всё изменилось с приходом звука в кинематограф - кино стали доступны все возможные пласты вербального комического, текстовый юмор и диалоги, вербально-визуальный контраст и синхрон [2].

Чаплин противился привнесению звука в свои фильмы, так как был уверен, что звук убьёт его образ-маску, но несмотря на это, он искал свой собственный способ работы со звуком. В «Огнях большого города», Чаплин вводит особенный речевой приём: ораторы выступают с трибуны, высокопарно произнося нечленораздельные звуки. Так Чаплин высмеивает торжественные речи и их бессмысленность «из-

за несоответствия серьёзного отношения к жизни и её идиотизма» [1]. Зритель не улавливает смысл произносимого, что обесценивает и высмеивает речь.

В фильме «Великий диктатор» у героя Чаплина тоже «прорезается голос». Чаплин решает использовать речь ради создания комедийного эффекта. Диктатор по имени Аденоид Хинкель в исполнении Чаплина говорит из-за трибуны, издавая звуки на выдуманном языке, который фонетически напоминает немецкий, а за кадром звучит английская речь «переводчика». И если Чаплин, пародируя Гитлера, говорит экспрессивно, сопровождая речь внезапным кашлем или криком и резко разворачиваясь в стороны, размахивая руками, то закадровый голос звучит подчёркнуто спокойно, и такое несоответствие вызывает смех.

Этот прием, названный «речь, "уничтоженная речью"» [3] работает при условии несоответствия и усиливает комичность ситуации, вместе с тем обесценивая слова диктатора Аденоида – чтобы не только высмеять, превратить выступление в абсурд, гротеск и сатиру, но и призвать зрителя задуматься.

В той же сцене выступления диктатора реализован еще один приём. Диктатору Аденоиду Хинкелю (Adenoid Hynkel) (в переводе с английского и немецкого – «хромающий аденоид») помогают править министры Гарбич (Garbage) (по-английски - «мусор») – отсылка на Геббельса, и Херринг (Herring) («селёдка») – отсылка на Геринга. В именах и фамилиях присутствует смысловой аспект и звуковое подобие, которые способны потеряться при переводе, так как имена министров схожи по фонетике со звучанием немецких фамилий.

При выступлении с трибуны на публику, диктатор высокопарно произносит уничижительные имена министров, создавая комический эффект.

В сцене «Танец с булочками» комический эффект усиливается благодаря музыкальному сопровождению. Герой легко и элегантно, словно танцор, управляет движениями румяных булочек, нанизанных на вилки. Пирожки совершают балетные па, чтобы по завершении танца скрыться «за кулисы», но тут же робко выбежать «на сцену» для поклона. Сочетание легкого танца с сосредоточенным выражением лица Чаплина вызывает смех у смотрящих. Так музыка позволяет и подчеркнуть характер героя, и выразить его сиюминутное настроение.

Жак Тати

Жак Тати - французский кинорежиссер-новатор. В середине XX века им были созданы прославленные комедии "Каникулы господина Юло" и "Время развлечения". Жак Тати являлся одновременно и режиссером и главным актером всех своих фильмов. Как и Чарли Чаплин, Жак Тати избрал для себя образ-маску. Некоторые даже называли Тати французским Чаплином, хотя он не был согласен с этим сравнением, считая, что в отличие от Чаплина, его герой является обычным человеком и не отличается изобретательностью.

Как и у Чарли Чаплина, у Жака Тати редко звучащая речь главного героя состоит из нечленораздельных звуков с соответствующей ситуации интонацией. Так в сцене заселения в отель в «Каникулах господина Юло» 1952 года, главный герой, с трубкой во рту, безуспешно пытается назвать своё имя, булькает.

Тот же приём реализован в сцене на вокзале. Диспетчер произносит кашеобразный, неразделимый ряд гласных, заканчивая каждую такую «фразу» фонетиче-

ски верными слогами, вынуждая несчастных пассажиров метаться от одного места посадки к другому.

Тати часто снимал фильмы без звука и сочинял саундтреки отдельно, что позволяло ему точнее соединять изображение и звуки, частично используя звук как способ стимулировать и направлять воображение зрителя.

Тати соединял реальные звуки с нарочито искусственными. В моменты гэгга он чистил дорожки от посторонних шумов, добиваясь внимания зрителя, оставляя только тот самый, нужный, натурально звучащий или нарочито выбивающийся, неестественный звук. Зритель должен быть бдителен, ведь в каждом случайном звуке заложен комический потенциал.

Так, во «Времени развлечений», подчеркнута смешно и выразительно от надавливания весом шумят кожаные стулья в сцене ожидания очереди. Герой в спешке вскакивает с места, думая, что его ждут, а стул забавно трещит в ответ. В «Каникулах господина Юло» ненатурально звонко озвучена каждая подача теннисного шарика героем, который, совершая гротескные резкие движения, бросает мяч. Звук каждого броска в сочетании с угловатой пластикой Тати усиливает комический эффект.

Для выделения и усиления комичности звуков Тати нарушает соотношение между звуковыми планами. В сцене с собакой в «Каникулах господина Юло», герой пытается звуком клаксона заставить отойти собаку, развалившуюся посередине дороги. Несчастные крики клаксона на фоне оглушающе шумящего двигателя не привлекают внимания собаки. Наконец, спустя ряда жалких криков, собака нехотя встает и идет ластиться к руке господина Юло.

От фильма к фильму у Тати использовал локации частично настоящие, а частично спроектированные и перестроенные. Например, в «Каникулах господина Юло», ему было важно снимать в реально функционирующем отеле, чтобы придавать действию достоверность, но при этом контролировать происходящее в кадре.

Как Чаплин применял звук и музыкальные композиции для усиления эмоциональной окраски сцен, так и Тати, а точнее, композиторы его фильмов Франсис Лемарк, Ален Роман и Шарль Дюмон использовали музыкальные композиции для подчеркивания реалистичности происходящего, и передачи комичности ситуаций.

Так, например, в сцене с мальчишками в фильме «Мой дядюшка» 1958 года, музыка используется для передачи легкого незатейливого характера жизни, протекающей на маленькой шумной улочке. А в «Каникулах господина Юло», мелодия подчеркивает беззаботное состояние отдыхающих у моря людей.

Творчество Жак Тати дало вдохновение для многих последующих режиссеров и медиахудожников. Так, французский медиахудожник П.Сорен, следом за Ж.Тати считал, «что для понимания комической ситуации и получения удовольствия зрителю необходимо приложить какое-то усилия» [4, с.198].

Мистер Бин

Роуэн Аткинсон - знаменитый британский актер и комик, наиболее известный своим образом Мистера Бина. Аткинсон сыграл роль Мистера Бина в начале 1990-х годов, и его персонаж быстро покорила зрителей своими забавными выходками и бессловесной комедией.

Мистер Бин, созданный Роуэном Аткинсоном, как и герой Жака Тати, не разговорчив и общается преимущественно путем жестов и мимики. Редкие реплики персонажа - мало разборчивые, забавные, фонетически напоминающие британский акцент, продолжают прием «речь, "уничтоженная речь"» Чаплина и Тати.

В 1990 году композитор Говард Гудолл написал вступительную музыкальную тему сериала «Мистер Бин», которую исполнил хор. В момент звучания музыки, с неба в сосредоточенном пучке света падает на тротуар сам герой и, осмотревшись по сторонам, забавно убегает из кадра. Это несоответствие поведения, облика, пластики мистера Бина и возвышенной хоровой музыки вызывает комическое ощущение с самого начала каждой серии.

Когда Бин падает на тротуар, хор поет строчку «Ессе homo qui est faba», что переводится с латинского так: «Вот человек, который является бобом». Также хор поет аналогичным образом словосочетание «конец первой части» и «часть вторая», а также «Прощай, человек, который является бобом» в конце каждого эпизода.

Три великих режиссёра в своих фильмах доказывают, что вместе с визуальной составляющей, звуковые, шумовые, речевые и музыкальные приёмы оказывают значительный комический эффект на зрителя.

Список литературы

1. Беленький И. "Лекции по всеобщей истории кино. Годы беззвучия. Книга I-II. Учебное пособие". М.: ГИТР, 2008, 416 с.
2. Делёз Ж. Кино / Науч. ред. и вступ. стат. О. Аронсон. Пер. с фр. Б. Скуратова. — М.: Ад Маргинем, 2004. 624 с.
3. Кракауэр З. Природа Фильма. Реабилитация физической реальности. М. : Искусство, 1974. - 442 с.
4. Югай И.И. Пьерик Сорен. Комедия в видеоарте // Художественная культура. 2023. № 1 (44). С. 180-199.

**Елена Владимировна Зубкова
(Китай, провинция Чжецзян, Цзиньхуа)**

О МУЗЫКАЛЬНОМ ТЕМАТИЗМЕ ФИЛЬМА «КОНФУЦИЙ»

Аннотация. Автор статьи, основываясь на работах китайских исследователей и анализе музыкального материала фильма «Конфуций» (2010, режиссер Ху Мэй, композитор Чжао Цзипин), дает характеристику музыкальным лейтмотивам, развитие которых взаимосвязано с сюжетом, характеристикой главного персонажа и идейным замыслом картины в целом. Доказывается, что музыкальная композиция Чжао Цзипина базируется на взаимодействии элементов китайской традиционной и европейской музыки.

Ключевые слова: Чжао Цзипин, «Конфуций», кинокомпозитор, лейтмотив, традиционная культура, европейская музыка

ABOUT THE MUSICAL THEME OF THE FILM “CONFUCIUS”

Abstract. *The author of the article, based on the work of Chinese researchers and an analysis of the musical material of the film “Confucius” (2010, director Hu Mei, composer Zhao Jiping), characterizes the musical leitmotifs, the development of which is interconnected with the plot, the characteristics of the main character and the ideological concept of the film as a whole. It is proved that Zhao Jiping's musical composition is based on the interaction of elements of Chinese traditional and European music.*

Key words: *Zhao Jiping, “Confucius”, film composer, leitmotif, traditional culture, European music*

Композитор Чжао Цзипин – классик китайской киномузыки. Начиная с 1984 года он написал музыку почти к ста фильмам. Одной из ярчайших работ Чжао Цзипина стала музыка к фильму «Конфуций» (2010, режиссер Ху Мэй). Это биографический фильм, вышедший в прокат 28 января 2010 года. Его выпуск был запланирован на конец 2009 года с целью приурочить к празднованию 60-й годовщины со дня образования Китайской Народной Республики и к 2560-му дню рождения самого Конфуция.

Тема конфуцианства по сей день является актуальной для исследований, не теряют к ней интерес и деятели искусства. Фильм «Конфуций» – яркий тому пример. Как заметил китайский музыковед Чжу Тяньвэй: «Нельзя отрицать, что влияние, которое Конфуций оказывает на нас, не зависит от того, насколько хорошо мы его знаем, это влияние проникает в нашу душу и в нашу кровь» [4, 23].

Сюжет фильма основан на следующем. Китайский мудрец Конфуций (ок. 551 до н. э. — 479 до н. э.) в эпоху Весен и Осеней, когда постоянные войны сотрясали Китай, оказывал помощь правителю царства Лу, чтобы помочь тому восстановить свою власть и силу. Так знаменитый философ надеялся предохранить царство Лу от внутренних конфликтов и бесконечных войн. Но политическая элита царства выступила против Конфуция, опасаясь потери своей власти над правителем, бывшим в их руках всего лишь марионеткой. Философ принимает решение уйти в ссылку и странствует по всему Китаю, не утратив свои идеалы мира и гармонии.

Музыка к фильму «Конфуций» являет собой пример взаимодействия элементов китайской традиционной и европейской музыки. Звучание европейского оркестра дополнено китайскими народными инструментами, а мелодизм, созданный на основе китайской традиционной музыкальной культуры, обрамлен европейской гармонией и классическими приемами тематического развития. Китайский музыковед Ма Бо отмечает, что Чжао Цзипинь, создавая оригинальные темы для фильма, использует старинные китайские лады и блестяще имитирует древнюю китайскую музыку времен Конфуция [2].

Как считает китайский исследователь Го, Чжао Цзипин в процессе написания музыки к фильму «Конфуций», столкнулся с проблемой создания «особой атмосферной музыки, которая должна была сочетать в себе как элементы старинной эпо-

хи времен Конфуция, так и быть достаточно современной, чтобы иметь лучшее влияние на зрителя» [1, 173]. Чжао Цзипин справился с этой задачей.

В ленте звучит большое количество музыкальных тем, которые можно разделить на две категории: лейтмотивы (музыкальные темы, звучащие более 3-х раз), и отдельные темы (звучащие не более 2-х раз). Ма Бо в одной из своих работ дает названия трем основным лейтмотивам, относящимся к характеристике образа Конфуция [1]. В данной статье будем основываться на этих названиях.

В фильме можно выделить четыре основных лейтмотива: Конфуция-просветителя (или учителя), Конфуция-мыслителя, политики и госпожи царства Вэй. Данные темы возникают на протяжении фильма достаточно часто, сопровождая главных героев, за исключением лейтмотива госпожи Вэй (роль ее в фильме весьма эпизодична). Остальные темы возникают ситуационно, сопровождая развитие событий. Чаще всего звучит лейтмотив Конфуция-мыслителя (10 раз), лейтмотив Конфуция-просветителя (6 раз), лейтмотив политики (8 раз). Лейтмотив госпожи царства Вэй – 3 раза.

Лейтмотив Конфуция-мыслителя – основной лейтмотив главного героя. Он сопровождает образ Конфуция на всем его пути к высокой цели и мечте, отображая достижения, связанные с мыслительной деятельностью. Лейтмотив состоит из трех идентичных фраз, это секвенция, восходящая по терциям. Фраза звучит попеременно в трех тональностях – до мажор, ми бемоль мажор и соль мажор. Основа мелодии – пентатонная, диапазон укладывается в септиму. Однако за счет устремленного движения вверх и переноса третьего звена на октаву выше, размах диапазона звучания очень широкий. Эта устремленность оттенена и динамикой – лейтмотив звучит на *crescendo*, от *mp* к *f*. Можно сказать, что тема символизирует как размах, так и высоту самих мыслей Конфуция (см. пример 1).

Пример 1

На протяжении фильма лейтмотив мелодически и гармонически неизменен. Меняется лишь его оркестровка и протяженность. В кульминационные моменты, связанные с позитивными событиями – более ярко и протяженно. В моменты, когда Конфуций произносит мудрые изречения – более сдержанно. В эпизодах, связанных с домом и семьей Конфуция – просветленно в высоком регистре и более коротко.

Впервые этот лейтмотив появляется в начале фильма (00.02.00) в эпизоде, когда старый Конфуций мысленно возвращается в свое прошлое. На экране видим молодого Конфуция, прибывающего во дворец правителя царства Лу, и, исполняя правило старой традиции, он преклоняет колени перед входом во дворец. В следующий раз тема проходит в эпизоде, когда Конфуций возвращается домой, где его ждут ученики, жена и дочь (0.10.28). В этот раз мелодия в исполнении скрипок и флейты звучит еще более возвышенно. Музыка дает ощущение покоя, стабильности – дома все хорошо: ученики чтут ритуал, верная жена следит за порядком в доме, в семье гармония и счастье.

Третье проведение лейтмотива связано с победой Конфуция на правительственном собрании (00.19.42). Его усилиями злой ритуал совместного погребения отменен. Мальчик-раб спасен, он обрел новый дом в школе Конфуция – теперь это его новая семья. Конфуций с учениками празднуют победу. Лейтмотив символизирует победу мысли, разума над злом.

В четвертый раз лейтмотив Конфуция-мыслителя звучит в эпизоде визита Конфуция в царство Ци (00.31.24). Конфуций пытается восстановить дружеские отношения с правителем царства Ци, и ему это удается. Лейтмотив звучит величественно и торжественно. Это очередная победа Конфуция, победа гуманизма.

В пятый раз лейтмотив появляется в эпизоде назначения Конфуция исполняющим обязанности верховного министра царства Лу (00.43.02). Далее – в эпизоде разговора Конфуция с Лао-цзы (00.46.25). Это воображаемая встреча, которая происходит в мыслях Конфуция. В следующий раз лейтмотив звучит в эпизоде, когда Конфуций принимает решение покинуть царство Лу (01.11.28), и вернуть все свое имущество государю, изрекая мудрые слова: «это не дороже чести!». Еще раз мы слышим лейтмотив Конфуция-мыслителя в эпизоде, где он после долгих скитаний, не найдя достойного пристанища, останавливается со своими учениками посреди леса и пытается провести с ними урок о гуманности и ритуале (01.48.50). Но и здесь их настигают гонители, вооруженные вилами и топорами. Конфуций невозмутимо продолжает излагать свои мысли, пока один из учеников не уводит его. В последний раз лейтмотив Конфуция-мыслителя сопровождает эпизод, в котором персонаж дает наставления одному из своих учеников, получившему должность префекта в царстве Лу (02.00.09). Лейтмотив звучит в неизменном виде.

Лейтмотив Конфуция-просветителя.

Это неторопливая, светлая музыка (спокойный ритм, широкие нисходящие интервалы и неторопливое поступенное движение в мелодии, теплое звучание фа-мажора, длинные аккорды в сопровождении – практически органнй пункт, переход в ре-мажор, затем – в до мажор). Тема звучит как символ простоты и порядка, восходящее движение мелодии передает чувство возвышенности, отсутствие резких диссонансов – чувство спокойствия и медитативности. Широкие, длинные аккорды в аккомпанементе звучат как символ ритуала, который несет в себе стабильность и гармонию (см. пример 2).



Впервые тема появляется в начале фильма (00.01.45), на экране мы видим старого Конфуция. Это последние моменты его жизни. Он спокоен и возвышен в своих раздумьях. В данном эпизоде много символичного, взять хотя бы цветовую гамму – одеяния Конфуция белые, это цвет чистоты. Он всегда был чист в своих помыслах и мудр в борьбе за гармонию и ритуал, он такой же и в последние дни его жизни. Лейтмотив Конфуция-просветителя – это тоже символ, и в фильме он будет звучать как символ возвышенной цели, к которой нужно стремиться, несмотря ни на какие трудности в пути.

Интересно то, что во второй раз мы услышим этот лейтмотив ближе ко второй половине фильма (01.02.48), а точнее – в эпизоде, когда Конфуций покидает царство Лу и начинает свой многолетний тяжкий путь скитания по разным царствам. Именно в этот момент мы слышим лейтмотив Конфуция-просветителя, и теперь он будет постоянно сопровождать героя, как символ мудрости и знаний, которые ждут в конце трудного пути со множеством испытаний.

В третий раз лейтмотив звучит в эпизоде, где Конфуций с учениками, скитаясь по разным царствам, нигде не могут найти себе пристанище (01.07.30). Согласно правительственному указу, их гонят отовсюду. Здесь тема звучит по-новому – сначала у струнных в высоком регистре, затем мелодию проводит труба. Сама мелодия неизменна, но за счет переоркестровки присутствует ощущение трансформации. И это созвучно происходящему в сюжетной линии – проходя тернистый путь, философ приобретает мудрость. Так показана идея трансформации на пути к истине.

В четвертый раз лейтмотив Конфуция-просветителя звучит в эпизоде, где один из учеников Конфуция, ослабев без пищи, падает в обморок (1.27.00). Мелодия звучит тихо, обессиленно. Второе ее проведение отдано гобоям. Конфуций отдает свою еду ослабевшему ученику. Таково еще одно страшное испытание на пути философа и его последователей.

В пятый раз лейтмотив проходит в эпизоде, где один из учеников жертвует своей жизнью, спасая упавшие в ледяную воду озера свитки с записями изречений Конфуция (01.48.50). Этот эпизод – одна из главных кульминаций фильма. Лейтмо-

тив звучит мощно и торжественно, несмотря на трагические события в кадре, как символ мудрости, которой не страшна смерть.

В последний раз этот лейтмотив звучит в конце фильма, когда Конфуций от мыслей о прошлом переходит к мыслям о будущем, о потомках и о своей книге.

Лейтмотив политики.

Лейтмотив политики появляется еще на титрах (см. пример 3). И это очень органично – ведь все перипетии сюжета завязаны на политической основе.

Пример 3



Второе проведение лейтмотива (01.01.25) связано с изгнанием Конфуция из царства Ли. Мелодия остается в неизменном виде, в той же тональности у флейты соло. Конфуцию приносят символический подарок от правителя царства Ли – разделенный нефритовый брелок. Конфуций сразу понимает смысл этого послания: государь хочет, чтобы Конфуций ушел. Разбитый брелок – символ разлуки.

Третье проведение лейтмотива сопровождает скитания героя. Не найдя пристанища, он останавливается в лесу и пытается провести урок для учеников (01.06.25). Лейтмотив политики в этом эпизоде внезапно вторгается в звучание лейтмотива Мыслителя, сопровождая появление гонителей Конфуция.

В четвертый раз лейтмотив звучит в момент встречи ученика Конфуция с правителем царства Лу (1.28.23). Ученик Конфуция победил врагов в битве и, как награду, просит государя о прощении Конфуция и о его возврате домой.

В пятый раз лейтмотив политики сопровождает появление состарившегося Конфуция, который, стоя на холме, провожает взглядом своего ученика, уезжающего в царство Лу на службу к государю (01.32.45).

В следующий раз на лейтмотиве строится кульминация фильма. Это момент гибели одного из учеников Конфуция, который пытался спасти как можно больше упавших в холодную воду озера свитков с записями мудрых изречений Учителя (01.35.58). Здесь лейтмотив политики впервые звучит не соло, как обычно, а в сопровождении оркестра. Сама мелодия, мягкая и печальная вместо флейты, отдана кларнету. На экране сменяются картины из памяти Конфуция, моменты, когда его ученик еще был жив. В данном случае ученик Конфуция – жертва политической интриги. Именно об этом и говорит появившаяся видеоизмененная тема политики.

Следующее проведение темы – момент возвращения Конфуция домой, в царство Лу (01.45.45). Здесь эту тему можно назвать «Темой возвращения домой». Однако, на самом деле это измененный лейтмотив политики, который трансформируется в новую, возвышенную и торжественную тему возвращения. На экране мы видим Конфуция, который вернулся в родное царство после долгих лет скитания. Тема возвращения звучит в сопровождении оркестра и хора торжественно, но в то же время немного тревожно – затянутые неустойчивые доминантовые гармонии передают волнение Конфуция. Данный эпизод – еще одна кульминация фильма.

В самом конце картины (01.59.28) лейтмотив политики появится в своем первоначальном виде, создавая смысловую «арку».

Если посмотреть на распределение основных лейтмотивов во временном порядке, становится очевидным, что в первой половине фильма раскрывается политический и управленческий талант Конфуция, поэтому тема «Мыслителя» звучит довольно часто. Вторая половина фильма посвящена теме Конфуция в изгнании, поэтому здесь чаще проходит лейтмотив «Просветителя» и «Политики». Эту тенденцию отмечает и китайский исследователь Су Хаймин в работе «Концепция музыки в фильме «Конфуций» [3].

Лейтмотив госпожи царства Вэй на протяжении фильма проходит три раза параллельно с ее появлением на экране. Нежная, воздушная мелодия, звучащая у скрипки, подчеркивает внешнюю и внутреннюю красоту молодой госпожи, мудрость которой покорила Конфуция.

Кроме этого, в фильме можно выделить еще несколько тем:

– **Злого ритуала** – равномерный пульс литавр звучит как символ неизбежности, судьбы бедных рабов. Резкие диссонирующие интервалы в партии медных духовых передают ощущение зла и ужаса, которые несет в себе древний ритуал совместного погребения.

– **Рока** – резкие нисходящие секвенционные интонации в мелодии у тромбоннов (та же формула, что и у Бетховена в симфонии №5), беспокойные оstinатные нисходящие хроматические интонации у низких струнных в аккомпанементе, «стоны» в партии альтов и скрипок, имитирующих крики и стоны рабов.

– **Конфликта** – резкие отрывистые нисходящие интонации с прыжками по хроматизмам.

– **Тема царства Ци** – фанфарные «возгласы» медных духовых, оstinатный ритм литавр, репетиции струнных, тарелки.

– **Волнения (беспокойства)** – оstinатные отрывистые интонации струнных, сменяются тревожными «вздохами» духовых.

– **Зла** – низкие струнные – короткая тема в терцовом диапазоне в миноре, постепенно на крещендо перерастает в тревожную, агрессивную музыку с возгласами медных духовых.

Тревоги – минор, оstinатный ритм восьмая и две шестнадцатых у струнных, быстрый темп.

– **Опасности** – резкие интонации высоких струнных в сопровождении ударных – передают ощущение неуверенности и тревоги.

– **Нападения** – минор, оstinатный ритм у струнных, органнй пункт в сопровождении. В кульминации битвы, когда массово гибнут люди, на фортиссимо подключается смешанный хор, с отчаянными интонациями в мелодии.

– **Победы** – величественные аккорды валторн в сопровождении оркестра.

– **Смерти госпожи Вэй** – низкие струнные в унисон, медленные нисходящие хроматические интонации.

– **Смерти учеников Конфуция** – ансамбль струнных или медных духовых в сопровождении оркестра. Медленные вопросительные интонации, зависающие на доминантовый гармонии.

– **Преданности** – женский вокальный ансамбль и хор с печальными нисходящими интонациями.

Если посмотреть с другого ракурса – можно проследить такую линию фильма, как борьба добра и зла. Сторону добра олицетворяют Конфуций, его ученики, жена и дочь и Правитель царства Лу. Сторону зла – Правитель царства Ци с его подчиненными. Соответственно, в фильме весь музыкальный тематизм можно разделить на 2 группы (темы добра и зла).

К первой группе относятся лейтмотивы Конфуция-просветителя, Конфуция-мыслителя, госпожи царства Вэй и др., ко второй – тема царства Ци, тема зла, тема рока и т.д. Группу тем добра объединяют общие черты, такие, как мажорный лад, спокойное звучание, консонансы в мелодии и гармонии, преобладание струнной группы оркестра. Темы зла – минор, уменьшенный лад, диссонансы в мелодии, органнй пункт в сопровождении, напряженная гармония, преобладание медной духовой группы инструментов, низких струнных и ударных.

Все перечисленное является неким стандартом европейского музыкального мышления в отношении выражения идей добра и зла в музыке. Таким образом, Чжао Цзипин в данном фильме использует привычный, стандартный словарь европейской музыкальной лексики. Зачастую музыкальное сопровождение конкретной сцены в фильме не является определенной темой или лейтмотивом. Композитор использует лишь некоторые черты, присущие сопровождению данной ситуации в фильме – например, медленный темп и низкие струнные, или ударные в сочетании с медными духовыми. Мелодия и ритм могут изменяться, но четко ощущается определенная смысловая нагрузка музыки. Композитор больше работает с так называемыми признаками смысловых групп музыки, чем с лейтмотивами.

Список литературы

1. Ма Бо. Фильм «Конфуций», анализ методов создания музыки // Сборник научных статей «Ритм жизни в нотной записи» – коллекция исследований музыки Чжао Цзипина.- Шанхай, 2019. - С. 67-81.
2. Чжу Тяньвэй. Анализ музыки Чжао Цзипина к фильму «Конфуций» //Сборник научных статей «Ритм жизни в нотной записи» – коллекция исследований музыки Чжао Цзипина.- Шанхай, 2019. - С. 21-29.
3. Су Хаймин. Концепция музыки в фильме «Конфуций» // Университетский научный журнал «Современное кино», 2009. – С.133-137.
4. Го Хуэй.Фильм «Конфуций», анализ музыки // Университетский научный журнал «Большая сцена». - 2013.07. - С. 172-173

**Елена Владимировна Бабенко,
Юлия Андреевна Саркорова
(Россия, Краснодар)**

ЖАНР КОЛЫБЕЛЬНОЙ В КИНОМУЗЫКЕ: ПРИНЦИПЫ ФУНКЦИОНИРОВАНИЯ (НА МАТЕРИАЛЕ ОТЕЧЕСТВЕННОГО КИНЕМАТОГРАФА)

Аннотация. *Статья посвящена проблеме функционирования жанра колыбельной в киномузыке. В качестве материала исследования авторами избраны отечественные фильмы «Романс о влюбленных», «Отпуск за свой счет», «По главной улице с оркестром». Акцентируя внимание на картинах, в которых колыбельная не являет-*

ся лейттемой, авторы рассматривают функции жанра, проявляющиеся в широком диапазоне – от первичной – иллюстративной, до драматургической. Анализ музыкального материала осуществляется в синтезе с видеорядом. Отмечаются особенности музыкального языка (интонационные, метроритмические, тембровые), структурные закономерности избранных фрагментов звукового ряда. Демонстрируются примеры использования авторского и цитатного музыкального материала. Выявляются типичные, а также менее свойственные традиционному жанру черты, способствующие расширению содержания колыбельной.

Ключевые слова: жанр, колыбельная, прикладная музыка, функции киномузыки

**Elena Babenko,
Yulia Sarkorova
(Russia, Krasnodar)**

THE LULLABY GENRE IN FILM MUSIC: PRINCIPLES OF FUNCTIONING (BASED ON THE MATERIAL OF DOMESTIC CINEMA)

Abstract. *The article is devoted to the problem of the functioning of the lullaby genre in film music. The authors selected Russian films “Romance of Lovers”, “Vacation at Your Own Expense”, “Along the Main Street with an Orchestra” as research material. Focusing on paintings in which the lullaby is not the theme, the authors examine the functions of the genre, which manifest themselves in a wide range - from the primary - illustrative - to the dramatic. The analysis of musical material is carried out in synthesis with video footage. The features of the musical language (intonation, metrrhythmic, timbre), structural patterns of selected fragments of the sound series are noted. Examples of the use of original and quoted musical material are demonstrated. Typical as well as less typical features of the traditional genre are identified that contribute to expanding the content of the lullaby.*

Key words: *genre, lullaby, applied music, functions of film music*

Колыбельной принадлежит особое место в общей систематике музыкальных жанров. Образные и характерные (интонационные, ритмические, структурные) черты жанра получили неоднократное освещение в музыковедческой литературе [1, 2, 3 и др.]. Многопланово представленная в фольклорном и композиторском творчестве, колыбельная нашла не менее яркое и многообразное воплощение в киномузыке. За время существования в сфере искусства художественного и анимационного киножанр пополнился многими яркими образцами. Порой становясь «визитной карточкой» картины, приобретая широкую зрительскую любовь и популярность, колыбельная получала «вторую жизнь» в качестве автономного жанра.

В условиях принадлежности к киномузыке, колыбельная приобрела способность выполнять различные функции – от первичной иллюстративной, до драматургической, участвующей в развитии сюжета. Она может звучать внутри кадра, или за кадром, обеспечивая наличие подтекста и возможности максимального воздействия на зрительскую аудиторию; представлять авторский или цитируемый материал; появляться эпизодически или быть основой лейттемы картины. Анализ отечественного кинематографа в контексте функционирования жанра колыбельной, позволил вы-

явить обширный перечень фильмов, музыкальный ряд которых включает жанр колыбельной. В их число входят картины, созданные в разные годы: «Цирк» (реж. А. Александров, комп. И. Дунаевский); «Подкидыш» (реж. Т. Лукашевич, комп. Н. Крюков); «Любимая девушка» (реж. И. Пырьев, комп. Л. Шварц); «Человек родился» (реж. В. Ордынский, комп. В. Баснер); «Комиссар» (реж. А. Аскольдов, комп. А. Шнитке); «Мама» (реж. Э. Бостон, комп. Ж. Буржоа, Т. Попа); «Романс о влюбленных» (реж. А. Кончаловский, комп. А. Градский); «Родня» (реж. Н. Михалков, комп. Э. Артемьев); «Отпуск за свой счет» (реж. В. Титов, комп. А. Козлов, В. Мате); «Долгая дорога в дюнах» (реж. А. Бренч, комп. Р. Паулс); «По главной улице с оркестром» (реж. и комп. П. Тодоровский) и другие.

В настоящей статье рассматриваются особенности функционирования колыбельной, появляющейся в медиатексте однократно. В этой связи обратимся к музыкальному фильму «Романс о влюбленных» режиссера А. Кончаловского (Мосфильм, 1974 г.). Несмотря на то, что колыбельная не входит в число лейттем фильма, ей принадлежит существенная роль в драматургии картины. Появляясь в финале повествования, колыбельная знаменует начало нового этапа в жизни главного героя.

В основе сюжета – романтическая история любви, про которую можно сказать словами – «стара как мир». Горячо влюбленные Татьяна и Сергей расстаются по причине ухода молодого человека в армию (морскую пехоту). Печальная весть о его гибели меняет жизнь Татьяны, однако пережив горе, она выходит замуж. По прошествии времени выясняется, что Сергей жив. Молодой человек болезненно переживает факт замужества возлюбленной, символически умиряя для себя и своего окружения. Финал фильма оптимистичен: женившись и став молодым отцом, герой возрождается к новой жизни.

Музыку к кинофильму написал певец и композитор А. Градский на слова Н. Глазкова, Н. Кончаловской, Б. Окуджавы. Название картины – «Романс» – во многом символично, и связано, прежде всего, со спецификой фильма – его герои много поют, говорят стихами. В развитии сюжета эффектно использована цветовая гамма: черно-белое изображение соответствует духовной «смерти» героя, возвращение цветного изображения совпадает с обретением нового смысла жизни. Как отмечалось выше, колыбельная «Ходит сон» (на стихи Н. Кончаловской) появляется в финале фильма. Песня звучит в исполнении В. Толкуновой. Ее манера пения, с чертами народного и академического вокала, органично соответствует жанру и характеру колыбельной.

По сюжету песню маленькой дочке поет жена героя (1.59.38-2.03.41). Тема колыбельной появляется в сцене диалога Сергея и Татьяны, в тембре гитары соло. Затем пение супруги героя «накладывается» на гитарный наигрыш, исполняемый одним из гостей, пришедших поздравить пару с рождением ребенка, и какое-то время звучит а *capella*. Музыка песни является внутрикадровой. При этом видеоряд содержит изображение жены с дочкой на руках, далее зритель видит главного героя, смотрящего на мать, гостей, на фотографии сослуживцев. В этот момент к звучащему в тишине женскому голосу добавляется гитарный аккомпанемент. Сочетание визуального ряда и музыки отображают возникающее у героя осознание ценности жизни, ощущение надежды на лучшее и возможности счастья.

Идея обретения нового смысла жизни отчетливо прослеживается в проникновенном поэтическом тексте колыбельной, содержащем пожелание, чтобы плохой

сон «не снился, а хороший сбылся». Слова колыбельной адресованы не только маленькому человечку, но и главному герою картины, где его несчастливое прошлое – плохой сон, а новое настоящее и будущее – хороший. Упоминание в тексте о мечте («пусть она найдется, явью обернется») совпадает с панорамным изображением земли, которое герой видит из своего окна в завершении картины.

Музыка колыбельной гармонично сочетается с поэтическим текстом. Ее отличает неспешный темп, повторы фраз, с фолькорными истоками жанра роднит преобладающее нисходящее мелодическое движение, начало с «вершины-источника», натуральный минор, трихорды в квинте, куплетно-вариационная структура:

Следует отметить местоположение колыбельной в фильме. Ее звучание совпадает с кульминацией-эпилогом картины. Применение колыбельной здесь может быть трактовано как способ «обобщения через жанр» (термин А. Альшванга), позволяющий максимально достоверно передать чувства, эмоции близкие и понятные многим.

Выполняя иллюстративную функцию (укачивания дочери), колыбельная, вместе с тем, выполняет драматургическую роль, показывая зрителю возрождающегося к новой жизни героя фильма.

Однократно колыбельная звучит в двухсерийном кинофильме «Отпуск за свой счет», снятом в жанре, сочетающим черты мелодрамы и лирической комедии, советско-венгерского производства (1981 г.). Режиссеры картины – В. Титов и Я. Буйташ, музыку к фильму написал композитор, джазмен, писатель, актер А. Козлов. Кинокартина повествует о любви девушки (Кати), которая, стремясь быть рядом с возлюбленным (Юрой), долго не находит взаимности. В непосредственную и очаровательную героиню влюбляется коллега Юры (венгр Лассо), он приезжает к девушке с намерением сделать ей предложение. Финал романтической истории остается открытым.

В кинофильме звучит стилистически разнородная музыка. Обрамляет фильм лирическая лейттема, которая появляется в начале и конце фильма, а также неоднократно звучит на протяжении картины. Наряду с авторской музыкой используется цитатный материал: «Танец с саблями» А. Хачатуряна, инструментальная версия песни «Москва майская» («Утро красит нежным взором» братьев-композиторов Д. и Д. Покрассов), эстрадная зарубежная и отечественная музыка – популярная песня 80-х годов «Не обещай, не надо» (композитора Б. Рычкова) в исполнении А. Пугачевой, Hands up (Ottawan) и другие композиции. Жанрово-стилевой диапазон музыкального оформления картины органично дополняет фольклор. Народная песня «Ой, люли-люли» звучит в первой серии, в сцене, где главная героиня танцует и поет вместе с участниками фольклорного ансамбля. Цитатным фольклорным материалом является и колыбельная песня, которую Катя поет сыну венгра Ласло.

Колыбельная появляется в конце второй серии фильма (2:06:46-2:07:44). Это русская народная песня «Котя, котенька, коток». Будучи небольшим эпизодом фильма, сцена звучания колыбельной является одной из наиболее запоминающихся и выразительных. Пение колыбельной предваряет диалог главной героини с ребенком Ласло, который по сюжету растет с отцом и прабабушкой, так как его мать оставила семью. Поскольку мальчик не понимает русский язык, Катя общается с ним с помощью слов и шуточных жестов. В связи с этим включение в текст колыбельной, жанра понятного любому – маленькому и взрослому, снимающему языковые барье-

ры – достаточно символично. Героиня поет три куплета песни (повторяя после второго первый куплет) а сарелла, в народной манере, не стараясь делать это безупречно. Ее исполнение принизано искренностью и естественностью. Песня звучит внутрикадрово, при этом визуальный ряд отображает то поющую героиню, то слушающих ее пение, Ласло и его бабушку. Очевидно, что в момент пения колыбельной героиня раскрывается перед ними по-новому. Влюбленный в Катю Ласло, очарованный ее пением, задерживает тикающий маятников часов, чтобы в полной мере насладиться исполнением песни, после чего голос Кати звучит на фоне чуть слышного стрекотания сверчков. Бабушка, слушая колыбельную, улыбается, мысленно одобряя выбор Ласло. Весь эпизод наполнен теплом и необыкновенным лиризмом. В развитии чувств венгра Ласло к провинциальной девушке Кате, данная сцена, по сути, является лирической кульминацией, решенной через первичный песенный жанр.

Таким образом, колыбельная в рассмотренном фильме выполняет, как непосредственно иллюстративную функцию (усыпления), так и является характеристикой главной героини фильма, раскрывая ее как добрую, гармоничную и глубокую натуру.

Интересный пример использования жанра обнаруживается в трагикомичном фильме режиссера П. Тодоровского «По главной улице с оркестром» (СССР, Мосфильм, 1986 г.). Музыка к нему была написана самим режиссером картины, который являлся большим поклонником бардовской песни и непременно ее атрибута – гитары. По признаниям самого режиссера, композитора П. Тодоровского, гитара играла важную роль в его жизни. Не случайно музыкальные композиции фильма выдержаны в стилистике бардовских песен. Последнее имеет непосредственное отношение к песням, претворяющим признаки колыбельной. Вокальных композиций, сочетающих черты бардовской и колыбельной песен в картине две. Обе они звучат в исполнении главного героя фильма – Василия Муравина, в определенный момент жизни, столкнувшегося с непониманием близких людей (жены и дочери), осознавшего, что посвятил жизнь неинтересной, но престижной работе.

Появление названных песен практически знаменует счастливое завершение истории взаимоотношений героя с родными ему людьми, с выбором дела жизни в соответствии с призванием, от которого в молодости Василий решил отказаться.

К жанру колыбельной песни могут быть причислены, в большей мере, благодаря стихотворной основе. Обе они не связаны непосредственно с функцией усыпления, укачивания, так как в картине нет маленьких детей, а дочь главного героя – взрослая девушка, переживающая несчастливую историю любви. Вместе с тем, песни служат олицетворением истинного, любовного отношения Василия к своим родным – жене и дочери. Песни появляются незадолго до финала картины и следуют одна за другой с незначительным временным промежутком. Первой – «В белом сне» на стихи Г. Поженян отведен большой эпизод (1.12.23-1.15.24). В четырех куплетах повествуется о разных снах героя: «в белом сне» упоминается река любви, по которой плывут кувшинки «от тебя ко мне», «в синем сне» дорога любви «от тебя бежит ко мне», красный сон содержит упоминание о солдатах, погибших на войне. Завершается песня повторением первого куплета, разделенного инструментальным разделом, основанным на протяженной лирической теме, связанной с упоминанием военной тематики. Если во время первого куплета колыбельная имеет внутрикадровое звучание (зритель видит поющего главного героя), то начиная со второго куплета,

музыка становится закадровой. Визуальный ряд содержит изображение жены и дочери героя, плывущих по реке в лодке, в окружении красочного пейзажа. Таким образом, экранное изображение связано с поэтическим текстом колыбельной, содержащим метафорическое упоминание о реке любви. Общему просветленному настроению песни соответствуют и визуальные образы: мать и дочь улыбаются друг другу, мать обнимает дочь. Объединяющее героев чувство любви находит выражение в заключительном куплете песни, где, к, поющему за кадром, главному герою присоединяются (внутрикадрово) дочь и жена. Вокальная мелодия, начинаясь с повторяющегося дважды простого и запоминающегося мотива (содержащего восходящий ход от I к III ступени, сменяющимся секстовым нисходящим движением к V ступени), становится более развитой. При этом основой мелодического движения выступает преобладающая поступенность, характерны секвенционные повторения фраз. Особенностью тонально-гармонического плана является модулирующее строение куплетов песни (структура которых представляет период). Смена внутрикадровой и закадровой музыки колыбельной подкрепляется варьированием инструментального сопровождения: гитарное сопровождение первого куплета сменяется оркестровым звучанием, с акцентированием струнных и деревянных духовых инструментов. Отметим, что тонально-гармонические особенности в совокупности с инструментальным варьированием в определенной мере выходят за рамки соответствия первичным признакам жанра – монотонности и однообразия. Данный музыкальный фрагмент не продвигает действие. Он воплощает чувства героя к близким, отражает их отношение друг к другу. При этом визуальный ряд, отображающий плывущую лодку с женой и дочерью, скорее иллюстрирует отражение мысленных представлений героя.

Аналогично построен визуальный ряд во время звучания второй колыбельной (1.15.40-1.18.17). В ней музыка так же является внутрикадровой (зритель сначала видит поющего под гитару главного героя) и закадровой, сопровождающей изображение дочери и жены Василия. Видеоряд демонстрирует картину, не происходящую в реальности: дочь героя сначала сидит, а потом спит на диване, стоящем на улице, к ней подходит мать, садясь рядом, она гладит и обнимает дочь. Сама колыбельная «На тенистой улице» больше напоминает песню лирико-драматического содержания, в которой отец обращается к сыну, в иносказательной форме рассказывая о возможных жизненных трудностях, которые пока ему неизвестны:

что бывает рослая трава,
что бывают горькие слова,
но от них тебя я сохраню,
баю-баю, баюшки-баю...

Драматичный характер музыки колыбельной образуется за счет минорного гармонического лада, пунктирного ритма оркестрового сопровождения, восходящей мелодии, с усиливающимися напряжением, повторениями ступеней, хроматизма в аккомпанементе. Данный эпизод является характеристикой героя, как любящего отца, готового защитить свою дочь от любых жизненных трудностей и неприятностей. В конце звучания колыбельной герой бежит по улице, спеша прийти ей на помощь в разрешении конфликта с возлюбленным.

Обе колыбельные, появляясь в фильме лишь единожды, являются важными музыкальными темами картины, ставя на первое место идеи семьи, объединения героев. Можно предположить, что эти песни Василий пел дочери, когда она была еще

маленькая. Не выполняя непосредственную иллюстративную функцию, жанр колыбельной выступает средством выражения чувств героя, а также его характеристикой.

Как видно из приведенных примеров, независимо от жанра фильма прослеживаются два принципа функционирования колыбельной – внутрикадровый и закадровый. В структуре медиатекста колыбельная не ограничивается иллюстративной функцией, связанной с усыплением, укачиванием. Наряду со звучанием а сарелла прослеживается многообразие тембровых решений инструментального сопровождения (от использования гитары, до симфонического оркестра). Анализ фильмов (в том числе не рассмотренных в данной статье) позволяет отметить, что в случае использования авторской музыки, композиторы зачастую ориентируются на типичные признаки жанра колыбельной (монотонность, повторность материала, кантиленность мелодики, куплетность формы). Вместе с тем, кинематограф расширяет жанровые и содержательные рамки колыбельной, придавая ей черты бардовской песни и наполняя философским смыслом (как это происходит в фильме «По главной улице с оркестром»).

Появившись на большом экране со времен первых звуковых фильмов, жанр продолжает привлекать внимание режиссеров и кинокомпозиторов. Обращение к отечественному кинематографу позволяет выявить широкий жанровый диапазон фильмов, включающих в качестве составляющей звукового ряда колыбельные песни: от сказок, музыкальных и комедийных картин, до кинодрам, трагикомедий. Изучение принципов и выявление специфики функционирования колыбельной в медиатекстах способно расширить представление как о самом жанре, особенностях его трактовки разными авторами, так и пополнить знания в области отечественной киномузыки, что позволяет говорить о перспективности дальнейшего изучения данной темы.

Список литературы

1. Назайкинский, Е. В. Стилъ и жанр в музыке. М.: Владос, 2003. 249 с.
2. Сохор, А. Н. Эстетическая природа жанра в музыке. – М.: Музыка, 1968. 103 с.
3. Цуккерман, В. А. Музыкальные жанры и основы музыкальных форм. М.: Музыка, 1964. 160 с.

**Серафима Вячеславовна Шумидуб
(Россия Краснодар)**

МУЗЫКАЛЬНЫЙ КОМПОНЕНТ В ХАРАКТЕРИСТИКЕ ПЕРСОНАЖЕЙ ОТЕЧЕСТВЕННЫХ ЭКРАНИЗАЦИЙ ПОВЕСТИ Б. ВАСИЛЬЕВА «А ЗОРИ ЗДЕСЬ ТИХИЕ»

Аннотация. *Статья посвящена сравнительному анализу музыки двух экранизаций повести Б. Васильева «А зори здесь тихие» (1972 г., реж. С. Ростоцкий, комп. К. Молчанов; 2015 г., реж. Р. Давлетьяров, комп. Р. Дормидошин)). Доказывается, что музыкальный компонент, представленный авторской музыкой, цитатами романсов и песен военных лет, выполняет важную роль в характеристике персонажей и выражении концепции фильмов в целом. Обобщение через жанр (вальс, романс, песня, танго) становится основой музыкального тематизма, в структурировании которого важен и тембровый принцип.*

Ключевые слова: киномузыка, фильмы о Великой отечественной войне, драматургия, персонаж, тематизм, тембр

**Serafima Shumidub
(Russia Krasnodar)**

**THE MUSICAL COMPONENT IN THE CHARACTERIZATION
OF THE CHARACTERS OF THE DOMESTIC FILM ADAPTATIONS
OF THE NOVEL BY B. VASILIEV
«AND THE DAWNS ARE QUIET HERE»**

Abstract. *The article is devoted to a comparative analysis of the music of two film adaptations of B. Vasiliev's novella "And the Dawns are Quiet here" (1972, directed by S. Rostotsky, comp. K. Molchanov; 2015, directed by R. Davletyarov, comp. R. Dormidoshin). It is proved that the musical component, represented by the author's music, quotes of romances and songs of the war years, plays an important role in characterizing the characters and expressing the concept of films as a whole. Generalization through genre (waltz, romance, song, tango) becomes the basis of musical thematism, in the structuring of which the timbre principle is also important.*

Key words: *film music, films about the Great Patriotic War, drama, character, thematism, timbre*

Трагедии фронтовых лет воплотились в разных видах и жанрах искусства. К военной теме обращались многие писатели, композиторы, художники, режиссеры советского и постсоветского пространства. Однако данная тема не может себя исчерпать, пока жива память следующих поколений о важности подвига людей, отстаивших свободу нашей Родины.

В победе над врагом огромный вклад внесли женщины и девушки. Повесть Б. Васильева «А зори здесь тихие...», написанная в 1969 году, рассказывает о бессмертном подвиге пятерых юных девушек, неопытных бойцов под командованием молодого старшины. Глубокий идейно-художественный сюжет, эмоционально точное описание главных героев произвел резонанс в читательской среде. К сценической и экранной интерпретации повести обращались как отечественные, так и зарубежные режиссеры. В их числе одноименные отечественные художественные фильмы режиссеров С. Ростокского (киностудия им. Горького, 1972), Р. Давлетьярова (Россия, 2015) и телеспектакль И. Рассомахина (Лен ТВ, 1970). Зарубежные экранизации представлены сериалом «А зори здесь тихие» режиссера Мао Вэйнин (Китай — Россия, 2005) и фильмом «Доблесть» (там. Paganmai) режиссёра S. P. Jhananathan (Индия, 2009).

Важным фактором, дополняющим сюжетную линию, характеристику и развитие образов является музыкальный компонент. С его помощью можно проследить связь эмоционально-психологических аспектов персонажей с их решениями и действиями, способствующими раскрытию драматургии и концепции фильма.

Цель статьи – на материале сравнительного анализа фильмов «А зори здесь тихие» (1972, Киностудия имени М. Горького, режиссер С. Ростокский, композитор К. Молчанов) и «А зори здесь тихие» (2015, «Реал-Дакота», «Интерфест», «Фонд кино», «Star Media», «Наше кино», режиссер Р. Давлетьяров, композитор Р. Дорми-

дошин) выявить роль музыкального компонента в развитии и характеристике образов.

Жанр фильма режиссера С. Ростоцкого можно определить как военную драму. События происходят в мае 1942 года в маленьком разъезде, командиром которого является старшина Федот Васков. Разъезд пополняется группой девушек-зенитчиц, вносящих оживление в тихую жизнь подразделения. Рита Осянина, заметив в лесу двух немцев-разведчиков, докладывает об этом старшине. Васков собирает команду из пяти девушек (Рита Осянина, Женя Комелькова, Галя Четвертак, Лиза Бричкина, Соня Гурвич) и ведет ее на поиски врага. В лесу героини обнаруживают, что немцев не двое, а шестнадцать человек. Открытое сражение, как и бездействие невозможны. Лизу Бричкину посылают за помощью на разъезд, но по дороге она тонет в болоте, не успев сообщить о том, что товарищи попали в беду. Тем временем старшина и четверо девушек следят за немцами в лесу и пытаются запутать их, чтобы выиграть время в ожидании помощи, а те, в свою очередь, наблюдают за противником. В итоге между отрядом Васкова и немцами происходят столкновения, в ходе которых все девушки-зенитчицы самоотверженно погибают. Раненый старшина остается один на один с врагом, берет троих в плен и приводит их на разъезд. Через много лет седой старик без руки и капитан-ракетчик Альберт Федотыч, сын Риты Осяниной, усыновленный Васковым, привозят на могилу погибшей мраморную плиту.

Фильм «А зори здесь тихие» 1972 года состоит из двух серий: «Во втором эшелоне», «Бой местного значения». Музыкальной основой стала авторская музыка Кирилла Молчанова и песни военных лет.

Глубина трагедии и событий фильма отражены в лейттеме, проходящей в увертюре к двум сериям, кульминации картины и эпилоге, привнося черты рондальности в структуру фильма. Первую серию открывает призывной военный марш – соло трубе (00.01.09), затем тема закадрово исполнена унисон у струнных под неизменный ритм ударных, погружая нас в непростые, фронтовые годы (00.02.09). В увертюре ко второй серии тема звучит на рояле с колокольными интонациями в басу (01.34.46), далее трансформируется в лирическую, романсовую с мягким септаккордовым разрешением. В кульминации фильма (02.49.13) тема исполнена на рояле подвижно, в дополнении тягостных и опустошенных секундовых интонаций и септаккордов, на фоне визуального ряда (лица всех павших девушек). Кульминация темы (02.50.10) – у симфонического оркестра на повышенной динамике под остинатный ритм ударных. Это развязка сюжета – раненый Васков идет один в тыл врага. В музыкальном эпилоге (02.58.00) тема звучит на рояле размеренно и импровизационно в характере музыки периода «оттепели».

Музыкальным компонентом образа каждого героя послужила авторская музыка, в большей степени написанной в жанре вальса. Каждая лейттема отражает историю дофронтовой жизни персонажей, их переживания и воспоминания.

Старшина Васков, комендант железнодорожного разъезда. Он патриот, но поглощен чувством вины за погибший отряд девушек. Лейттема, характеризующая его образ, представлена у солирующей балалайки. Квартовые и секстовые интонации, минорный лад привносят черты народной песни (02.21.48 и 02.27.35). Кульминацией образа стала сцена пути в разъезд Васкова и трех немцев, взятых им в плен (02.53.08). Музыка приобретает весомый характер в плотном звучании струнных и басса остинато у рояля.

Младший сержант Рита Осянина, строгая и серьезная, вдова пограничника и мать трехлетнего ребенка. Девушка, находясь в разъезде, со слезами на глазах и тоской в сердце вспоминает довоенную жизнь. Ее музыкальной характеристикой стала трогательная романсовая лейттема с повторяющейся, опевающей основную ступень, интонацией. В сцене первой встречи с возлюбленным (00.11.17) она звучит закадрово у рояля, далее, в сцене их семейной жизни, тема приобретает легкий, вальсовый характер и звучит на аккордеоне (00.12.36). Кульминацией воспоминания стал уход супруга на фронт (00.19.15), тема в исполнении солирующих поочередно «расстроенного» рояля, аккордеона и трубы под вальсовый аккомпанемент струнных дополняют драматургию сцены. Сержант доблестно сражалась с противником, но его история закончилась трагической гибелью в бою после осколочного ранения гранатой.

Зенитчица Женя Комелькова, дочь офицера, отважная и веселая девушка. Ее история началась со встречи и влюбленности в женатого офицера (00.31.48 и 00.40.25). Музыкальной характеристикой послужила вальсовая лейттема у солирующей трубы с сурдиной, мягкое звучание которой характеризует чувства героев. После объявления войны тема исполнена на форте духовых с немецкими возгласами (00.41.35). Кульминацией стал расстрел всей семьи девушки (00.42.50) – крик трубы соло и детей. Героически защищая Васкова и Осянину, Женя погибает от пуль противника.

Застенчивая Лиза Бричкина, толковая и добрая, ухаживала за больной матерью. Лейттема ее истории – лирический романс в исполнении домры. Секстовые интонации, аккомпанемент гитары дополняют невинный образ девушки из глубинки (00.34.18). В пути за подкреплением она погибла при переходе через болото.

Самая младшая из зенитчиц, мечтательная и неопытная Галя Четвертак, сирота. Она представлена в сцене в разъезде (00.48.20), девушки танцуют вальс, Галя мечтает о любви. Музыкальной характеристикой послужила трехдольная тема в звучании симфонического оркестра, с солирующими колокольчиками. Далее тема исполнена на виброфоне, что добавляет сказочный эффект (00.49.45). Девушка умирает в первом бою, в панике побежав к немцам.

Городская девушка Соня Гурвич, студентка-отличница университета в Москве. Ее история отражена романсовой темой в исполнении рояля, затем у струнных. Речитативные секундовые интонации дополняют драматургию образа (00.53.45).

В фильме представлена жизнь в разъезде: линия фронта, пребывание в постоянном ожидании наступления врага. Люди укрепляли свой дух песнями, танцами, рассказами стихов и историй. Данные сцены, озвученные песнями и музыкой военных лет, можно отнести к образу войны.

Вокальные жанры представлены двумя песнями в исполнении зенитчицы Жени Комельковой. Романс «Нет, не любил он» (музыка А. Гуэрча, слова неизвестного автора, русский текст М. Медведева) она поет под гитару (00.52.30). В сцене подвига Жени с немцами она, убегая, исполняет песню а капелла (02.41.25-02.44.10). Военная песня «Катюша» (музыка М. Блантер, слова М. Исаковский) звучит в сцене преграждения пути противнику. Юная девушка бросилась в реку, отвлекая немцев, напевая «Расцветали яблони и груши...». В сценах героических поступков зенитчицы песни являются символом отваги, крепкости духа, борьбы за Родину.

Песня «Но почему среди них нет тебя» (музыка В. Ивашов) (02.55.00) проходит закадрово, отражая память о подвигах и потерях каждого участника войны.

Яркими композициями, характеризующие быт разъезда, стали танго «Il pleut sur la route» (Дождь идет) (музыка Г. Химмель, слова Р. Шамфлери), звучащая внутрикадрово на патефоне, в сцене с танцующими зенитчицами (00.48.20), в сцене ожидания вестей с фронта (02.20.30) и русская народная песня «Валенки» (в обработке для балалайки) (00.56.25).

В фильме «А зори здесь тихие» (1972) режиссера С. Ростюцкого наблюдается гармоничный синтез авторской музыки и цитатного материала с главными образами фильма. Вместе с другими его компонентами музыка дополняет, раскрывает сюжет и драматургию фильма, активно взаимодействуя с ними в общей структуре кинокартины.

Сюжет повести и некоторые музыкальные темы послужил основой для создания Кириллом Молчановым оперы «А зори здесь тихие». Музыкальный язык оперы, как и фильма, отражает образы главных героев. Он представлен цитатными материалами песен и музыки эпохи барокко и авторскими темами К. Молчанова, в которых: «Композитор "портретирует" героинь оперы сообразно их характеру и пользуясь близким им музыкальным "словарем"» [1].

Фильм режиссера Р. Давлетьярова (2015, композитор Р. Дормидошин) имеет сходство с версией 1972 года, но не является ремейком, выполнен в жанре военной драмы. Музыкальным материалом так же послужили авторские темы и цитатный материал. Характеристика образов главных героев выполнена приемом симфонического развития. Лирические темы девушек контрастируют с тематизмом немцев, образами военного времени и быта.

Истории жизни старшины и зенитчиц представлены разножанровым музыкальным компонентом с яркими тембровыми характеристиками. Это темы в жанре романса с солирующими инструментами под аккомпанемент рояля отражают образы трех героев: Васков – виолончель (00.13.25), Рита Осянина – струнные (00.10.00), Женя Комелькова – гитара (00.22.20). Характеристикой Гали Четвертак послужила цитата танго «Утомленное солнце» Е. Петербургского у кларнета и аккордеона, имитирующих ансамблевое звучание танго предвоенных лет (00.55.18), Лизы Бричкиной – народная песня у струнных и флейты (00.07.22), Соня Гурвич – романс у рояля в сопровождении струнных (00.34.10). Образ Жени дополнен военным вальсом у духового оркестра (00.22.38).

Атмосферу военного времени характеризует авторская лейттема у симфонического оркестра с солирующим тембром этической флейты в закадровом сопровождении голоса автора, отражающая идейную концепцию фильма. Она встречается в нескольких сценах, привнося черты рондальности (00.00.34; 00.37.20; 01.45.13).

Ярким сопоставлением лирическим темам главных героев стали темы войны. Они встречаются в сценах объявления встречи с немцами и военных действий, образуя рондальность в структуре фильма. Музыкальной характеристикой является марш у симфонического оркестра. Четкий ритм у струнных и ударных инструментов подчеркивают напряженность в драматургии сцен (00.14.33; 00.18.23; 00.29.40; 01.00.55; 01.23.15, 01.33.40).

Вокальные жанры представлены двумя песнями в исполнении Жени Комельковой. Песня «Жди меня» (музыка Н. Крюкова, слова К. Симонова) (00.25.18) и «Катюша» (музыка М. Блантер, слова М. Исаковский). Дополняют музыкальную сферу фильма вокализы хора, отражающие трагедийные события. Кульминация – сцена на

болоте (01.25.18 - 01.28.15) в сопровождении темы у симфонического оркестра с хором, подчеркивают глубину эмоциональных образов фильма.

В фильмах «А зори здесь тихие» режиссера С. Ростюцкого и Р. Давлетьярова прослеживается общий принцип структурирования и характеристики главных образов авторским и цитатным материалом. Музыкальный компонент отражает развитие и раскрытие историй героев, усиливая драматургический аспект фильма.

Список литературы

1. Райский И.Г. Кирилл Молчанов. «Зори здесь тихие»: [Электронный ресурс] // Мариинский театр URL: https://www.mariinsky.ru/playbill/playbill/2015/2/8/3_1900/. (Дата обращения: 23.03.2024).

СОВРЕМЕННАЯ АКАДЕМИЧЕСКАЯ И МАССОВАЯ МУЗЫКА В АСПЕКТЕ МЕДИАКУЛЬТУРЫ

Владислав Олегович Петров
(Россия, Астрахань)

ФОРТЕПИАННЫЙ ДУЭТ: ВОСПРИЯТИЕ ЖАНРА В СОВРЕМЕННОМ ОБЩЕСТВЕ

Аннотация. Статья посвящена специфике восприятия одного из самых популярных жанров современного музыкального искусства в обществе. Рассматриваются основные признаки жанра и их модификация в условиях современной действительности, выявляются номинантно-констатирующие (операционально-процессуальные) и глобальные (поэлементные) типы восприятия в пространстве эволюции жанра фортепианного дуэта, поднимается проблема неоднозначного восприятия дуэтных произведений XX столетия (указываются оперы К. Штокхаузена, П. Дамбиса, О. Мессиаана, Д. Лигети, В. Екимовского).

Ключевые слова: фортепианный дуэт, жанр в условиях современности, восприятие

Vladislav Olegovich Petrov
(Russia, Astrakhan)

PIANO DUET: PERCEPTION OF THE GENRE IN MODERN SOCIETY

Abstract. The article is devoted to the specifics of perception of one of the most popular genres of modern musical art in society. The main features of the genre and their modification in the conditions of modern reality are considered, nominative-statative (operational-procedural) and global (element-by-element) types of perception in the space of evolution of the piano duet genre are identified, the problem of ambiguous perception of duet works of the 20th century is raised (opuses by K. Stockhausen, P. Dambis, O. Messiaen, D. Ligeti, V. Ekimovsky).

Key words: piano duet, genre in modern conditions, perception

Перефразировав изречение Ж.-П. Сартра, можно выразиться, что жизнь любого музыкального жанра – в руках публики. Не составляет исключения и жанр фортепианного дуэта. В конце XX века **слушатель** дуэтной продукции – *публика* в привычном понимании этого слова, то есть слушательская масса, пришедшая на концерт фортепианного дуэта в какой-либо концертный зал. Здесь главной **слушательской установкой** предстаёт *восприятие* идеи и содержания сочинения, которое, по меткому определению Л. Березовчук, есть «подлинно творческий процесс, связанный с переживанием и осмыслением богатства смыслов, запечатлённых композитором в индивидуальной концепции произведения» [2, с. 108]. Эта установка заключается и в идентификации мира автора с собственным жизненным опытом.

Задача слушателя – определить смысл познаваемого в музыке содержания, выявить позицию автора, его оценку, отношение к содержанию, общезначимое и частное в эмоционально-смысловой сфере произведения. Возникает коммуникативная цепочка «композитор – слушатель». В то же время необходимым становится и отдельное выделение цепочки «исполнители – слушатель», поскольку, по мнению А. Порфирьевой, только «Музицирующие и слушающие музыку сообщаются друг с другом в пространстве, структурированном звуковыми волнами» [9, с. 93]. Однако, если задача композитора состоит в сотворении произведения и его отправлении посредством нотного текста, выступающего в роли кода, исполнителям, роль интерпретаторов – транслировать эту продукцию, то слушатель становится получателем посланий-переживаний *сразу двух коммуникативных звеньев жанра – автора и посредников, то есть исполнителей*. Возникает, соответственно, третья коммуникативная цепочка, схематично представленная как «композитор – исполнители – слушатель», которая, собственно, и образует целостную коммуникативную систему жанра. В виду того, что «Музыка, «язык-общение», вовлекая человека в общение с «другими Я», закреплёнными в языке, во время непосредственного звучания превращает человека в человека общающегося», а субъективное Я человека перемещается в «многомерное пространство «других Я» [5, с. 47] для понимания концепции слушатель должен обладать на подсознательном уровне талантом творца, то есть присоединиться, с одной стороны, к *композитору-творцу*, с другой – к *со-творцам* в лице интерпретаторов, замыкая, таким образом, коммуникативную систему *со-творения* жанровой продукции, ибо само произведение живёт только благодаря публике. Следовательно, воспринимающий субъект «становится центром предметного мира, во многом сходным с кантовским трансцендентальным субъектом, которому коррелирован мир «вещей для нас». Субъект в такой трактовке, понятно, вовсе не конкретное живое, «природное» существо, обладающее неким набором свойственных ему индивидуальных характеристик – он сам формируется *вместе с предметным миром*» [4, с. 655]. Фортепианный дуэт как предметный мир, безусловно, формирует слушательское восприятие, во многом индивидуальное [см. об этом наши работы: 7, 8].

Характер прочтения и «распаковки» жанрового послания зависит сразу от нескольких, подчас противоположных факторов. Само время диктует значительные преобразования: «получатель» дуэтных сочинений с обязательным и естественным включением собственных душевных реакций на слышимое, в XX веке достаточно «разбалансированных» в связи с общими мировыми процессами и историческими факторами, участвуя в процессе эволюции музыкального мышления и, соответственно, жанра, предъявляет новые условия его бытования. Особенностью Человека, живущего в XX столетии становится, по мнению Э. Гуссерля, лозунг «лучше посмотреть и послушать что-то, чем делать это самому» [14, с. 13], в противовес всеобъемлющему знанию через собственное *познание явления* (в данном случае – *фортепианного дуэта как формы музицирования*), характерное Человеку XVIII века. В XX веке необходимо *познавать каждое дуэтное сочинение* через слышание. Действительно, в этих новых исторических и социальных условиях для воспринимающего дуэтное сочинение важно не столько *слушать*, сколько *слышать* его, ибо «слушать – воспринимать музыку как акустический феномен, а слышать – обладать способностью к смысловой интерпретации воспринимаемого звукового материала» [3, с. 31].

Г. Орлов, не декларируя более дробную структуру музыкального восприятия, пишет, что «Весь процесс можно грубо разделить на две фазы. Он начинается с формы восприятия, именуемой в традиционной психологии *«перцепцией»* (здесь и далее в цитате курсив мой. – В. П.), которая адаптирует внешние органы чувства к модальности носителя сообщения и приводит их в состояние активности. Этот этап подготавливает почву для следующей фазы, именуемой *«апперцепцией»*, включающей процессы выделения, дифференциации и организации структурных элементов и связей, направленные в конечном счёте на постижение и усвоение смысла сообщения» [6, с. 7]. Чтобы лучше понять систему восприятия дуэтных композиций в XX веке следует более детально обратиться к *психологическим особенностям музыкального восприятия*, выделив при этом две константные пары, рассмотрение которых и ляжет в основу последующих рассуждений: **номинантно-констатирующее – операционально-процессуальное** и **глобальное – поэлементное** восприятие.

Опираясь на выдвинутое современной психологией положение о *двух типах человеческого восприятия (номинантно-констатирующее и операционально-процессуальное)*, можно выдвинуть ряд предположений относительно изменения восприятия дуэтных произведений в пространстве эволюции жанра. В начале своего магистрального пути фортепианный дуэт исполнялся и воспринимался одними и теми же лицами, непосредственно участвовавшими в процессе коллективного музицирования, в связи с чем произведение переживалось во время самого исполнительского акта. В этом случае действовал операционально-процессуальный тип восприятия, предполагающий единовременное присутствие и действия и переживания участником ансамбля. В XX столетии профессиональные дуэтные составы, собирающие неимоверно большие залы, естественно сами опираясь на операционально-процессуальное восприятие (так как они, всё-таки, участвуют в процессе исполнения сочинения и переживают его) ориентируются на зал, доставляя адресатам коммуникативной системы жанра имеющуюся у них в данный момент «расшифрованную» музыкальную информацию, исходящую из авторского текста. Публика же слышит произведение как нечто данное, происходящее на сцене (равно где-то недалеко, но и не близко). Таким способом происходит восприятие путём номинантно-констатирующего типа. Современный слушатель дуэтной литературы является пассивно воспринимающим, хотя исключения из этого правила всё же есть – это так называемый «дуэтный театр», предполагающий помимо двух профессиональных исполнителей и задействование в процессе самой публики. С появлением во второй половине XX века так называемого «информационного общества» усилению менталитета номинантно-констатирующего восприятия жанра в современной ситуации развития цивилизации, когда происходит *отчуждение* человека от человека, способствуют *новые средства передачи информации*, такие как телевидение, радио, позволяющие слушать дуэтные сочинения не выходя за пределы собственного дома, а также распространение грампластинок, магнитофонных кассет и CD с записями концертов дуэтных составов. Восприятие дуэтных сочинений через вышперечисленные средства массовой коммуникации, с одной стороны, снижает художественную значимость произведений в виду слушательского произвола (недослушивание композиции до конца, например, из-за нехватки времени, убавление и прибавление звука самостоятельно, что не позволяет осмыслить выстроенный автором драматур-

гический и динамический план сочинения), с другой – способствует популяризации жанра.

В XX веке в области фортепианного дуэта, по причине преимущества ярко заявляющей о себе композиторской установки на новации, существует ещё один дуал слушательского восприятия. В это время возникла **проблема глобальной и поэлементной стратегии восприятия**, вызванная художественным замыслом автора и зависящая, скорее, от выбранной манеры и техники написания дуэтного сочинения. Е. Ручьевская, считая, что «процесс восприятия музыки (<...>) – это процесс «перевода» всего музыкального произведения в «зону отчётливости» [10, с. 155-156], приходит к выводу, что глобально сочинение могут воспринять только автор и исполнители, способные охватить его «и в целом и в деталях». Тем не менее, естественно, что доступное содержание, заключённое в понятное для простого слушателя музыкальное воплощение с обязательной опорой на семантический жанровый стереотип, с возможностью уже в начале слушания «предвидеть» последующий процесс развития, будет воспринято глобально, целостно, в едином комплексе триады: созерцание (первичное ощущение, то есть сенсорный уровень) – образ полученной информации – переживание (когнитивный уровень, предполагающий сортировку и создание собственного впечатления).

Сюда можно отнести «закрытые» (термин У. Эко) произведения, написанные в традициях жанра, с опорой на калокративные образы, простые для исполнения, составляющие «массовый фортепианный дуэт XX века»:

Уровни восприятия в
едином комплексе

| созерцание |

«закрытое» произведение - | образ | глобальное восприятие

| переживание |

Однако, учитывая, что приобщение к авторскому опусу зависит от «психических способностей человека воспринимать звуковую ткань музыки и её семантически интерпретировать» [1, с. 84-85] в себе, в процессе слушания современного дуэтного произведения (особенно авангардистской направленности, «открытого», рассчитанного на элитарную публику, без фактора «предвидения») может возникнуть непонимание того, что хотел выразить автор, ведь не каждый имеет возможность «распаковать» выданную ему музыкальную информацию. Тогда один (переживание), а может быть и сразу два элемента (образ и переживание) этой триады не будут задействованы. Слушатель, воспринимая «открытое» сочинение, может не понять его образ, не «пережить» и не осмыслить его:

Уровни восприятия могут
быть единичными

созерцание

«открытые» произведения образ поэлементное восприятие

Переживание

В данном случае возникает лишь *иллюзия* причастности к слышимому. Такой иллюзии может способствовать и сам композитор. Например, К. Штокхаузен, при сочинении «Мантры» (1975), нарочно, по его собственному признанию, провоцировал невозможность слушателя воспринять концепцию глобально, выстраивая, таким образом, идеальную модель слушателя-«авангардиста». А поскольку передача переживания и его восприятие каждым участником – первостепеннейший элемент коммуникативной системы любого музыкального произведения, жанровый коммуникативный акт без слушательского переживания рискует прерваться, не дойдя в должной мере до адресата. Здесь немаловажное значение принимает *фактор слушательского опыта*, несомненно, выполняющий организующую роль в целостном мыслительном процессе и могущий быть названным *коммуникативной компетенцией*, то есть совокупностью знаний и навыков о фортепианном дуэте как документе передачи музыкальной информации, а также и о новых тенденциях в языке музыкального искусства в целом. Многие слушатели-непрофессионалы, идя на концерт фортепианного дуэта или дуэтной музыки, настраиваются на определённую камерную обстановку путём известных им жанровых нормативов, достаточно глубоко «въевшихся» в психику и память, предвкушая собственное погружение в соответствующее камерное музицирование. Однако, эти инертные установки, принятые заранее, чаще всего в XX веке не оправдываются (например, при прослушивании той же «Мантры» Штокхаузена, а также «Композиций...» В. Екимовского, цикла П. Дамбиса «Игры» (1972-78), «Монумента. Автопортрета. Движения» (1977) Д. Лигети и многих других сочинений). Слушатели погружаются в незнакомый им мир сложного музыкального выражения с обилием эффектных и немислимых технических приёмов. Перед ними концертный жанр со всеми присущими ему характерными чертами. То же происходит и с восприятием самого текста дуэтного произведения, также преобразившегося в XX веке в сторону усложнения.

Возникает проблема неоднозначного восприятия дуэтных произведений XX столетия. Так, после премьерного исполнения в 1943 году цикла «Образы слова Аминь» О. Мессиаана, на страницах французских газет разразилась дискуссия тех кто ратовал за подобные концепции, отличающиеся сложным внутренним содержанием миром и новыми средствами его выражения и тех, кто был против них, беспокоился о невосприимчивости произведения многими слушателями. Кто-то воспринял сочинение глобально, распознал в нём основную идею Мессиаана соединить религиозное и мирское, кто-то её не постиг в сплошном потоке звуковых нагромождений (на данном этапе знакомства с произведением не воспринял его глобально). И. Стравинский, подчёркивая невозможность однозначного восприятия этого цикла писал: «Очаровательные дамы, ... украшающие публику концертов «Плеяды» (*место, где состоялась премьера «Образов...» Мессиаана. – В.П.*), вероятно всё же испытывали чувство некоторого недоумения: обычные в этих программах «ласкающие слух» пьесы заменили очень длинным, прихотливым и насыщенным произведением... Моё личное пожелание: мне бы хотелось, чтобы и на концертах «Музыка для молодёжи» сыграли это произведение, предпослав ему ряд соответствующих пояснений... Данное произведение возбудило бы у молодёжи интерес неизмеримо больший, чем те, какие ей обычно преподносят. Тут есть о чём поспорить молодым. Одни увлеклись бы этим произведением, другие отрицали бы его. И вокруг музыки кипели бы страсти» [12, с. 40-41]. Зачастую в звучании дуэтного сочинения слушатель

«стремится найти заранее известные ему ориентиры – и не находит их: его представление о жанре оказывается упрощённым, не совпадая с индивидуально трактованным композитором жанром в звучащем произведении» [2, с. 103-104].

Преодолеет ли слушатель свои инерции и будет ли концепция понятия путём глобального восприятия, зависит только от психологической специфики каждого человека в отдельности, поскольку слушательский опыт складывается, по мнению А. Сохора, «под непосредственным воздействием социально-культурной среды, в которой он живёт и воспитывается» [11, с. 72]] Прослушивая сочинение несколько раз или осмысливая его через представление спустя какое-то время, человек уже способен воспринять образ и перейти на стадию переживания, так как, в действительности, в XX столетии «в побуждении творческой деятельности слушателя коммуникацией, идущей от композитора и исполнителя, не менее важное значение имеет пост-контактный этап воздействия, ибо сочинение раскрывается во всей своей сложности и красоте в сознании слушателя не сразу, а с некоторым временным интервалом» [13, с. 24]. Так поэлементная стратегия приобретает полноценную глобальную форму восприятия, при которой эстетическое переживание слушателя – как позитивный результат любой композиторской деятельности – преобладает.

Список литературы

1. Березовчук Л. Н. Значение мотивационных факторов для восприятия музыкальных стереотипов // Проблемы музыкознания. Вып. 5: Музыка. Язык. Традиция: Сб. научных трудов. Л.: ЛГИТМиК, 1990. С. 84-115.
2. Березовчук Л. Н. Музыкальный жанр как система функций (психологические и семиотические аспекты) // Проблемы музыкознания. Вып. 2: Аспекты теоретического музыкознания: Сб. научных трудов. Л.: ЛГИТМиК, 1989. С. 95-122.
3. Березовчук Л. Н. Проблема аналитического описания произведения в рок-музыке: соотношение текста и контекста // Молодёжь и проблемы современной художественной культуры: Сб. научных статей. Л.: ЛГИТМиК, 1990. С. 29-55.
4. Зотов А. Ф. Современная западная философия. М., 2001. 784 с.
5. Климовицкий А. И., Никитенко О. Б. Жанр и коммуникативные аспекты музыки: музыкальная деятельность, музицирование, музыкальный язык // Проблемы музыкознания. Вып. 8: Музыкальная коммуникация: Сб. научных трудов. СПб.: РИИИ, 1996. С. 40-61.
6. Орлов Г. А. Древо музыки. Вашингтон СПб.: Сов. композитор, 1992. 408 с.
7. Петров В. О. Бытование фортепианного дуэта в XX веке: основные признаки жанра // Музыка и время. 2020. № 8. С. 3-9.
8. Петров В. О. Фортепианный дуэт XX века: к проблеме эволюции жанра // PHILHARMONICA. International Music Journal. 2020. № 5. С. 72-85.
9. Порфирьева А. Л. Магия – игра – организация (К вопросу об основаниях музыкальной коммуникации) // Проблемы музыкознания. Вып. 8: Музыкальная коммуникация: Сб. научных трудов. СПб.: РИИИ, 1996. С. 82-96.
10. Ручьевская Е. А. Тематизм и форма в методологии анализа музыки XX века // Современные вопросы музыкознания: Сб. статей. М., 1976. С. 146-206.
11. Сохор А. Н. Социальная обусловленность музыкального мышления // Проблемы музыкального мышления: Сб. статей. М.: Музыка, 1974. С. 59-74.
12. Стравинский И.Ф. Диалоги. М.: Музыка, 1977. 410 с.
13. Якупов А. Н. Музыкальная коммуникация (история, теория, практика управления): Автореферат дисс. ...докт. иск. М., 1995. 48 с.
14. Husserl E. Die Krisis der europaischen Wissenschaften und die transzendente Phenomenologie. Hamburg, 1977. 265 s.

**Виталий Александрович Коломиец
Татьяна Владимировна Сорокина
(Россия, Краснодар)**

ЗВУКОЗАПИСЬ КАК СРЕДСТВО ПОПУЛЯРИЗАЦИИ КЛАССИЧЕСКОЙ МУЗЫКИ

Аннотация. *Статья содержит размышления о роли звукозаписи для классического исполнительского искусства. Во главу угла поставлен вопрос понимания звукозаписи как важнейшего явления музыкального искусства.*

Ключевые слова: *грамзапись, интернет, интерпретация, культура, исполнительское искусство, звукорежиссура*

**Vitaliy Kolomiets
Tatyana Sorokina
(Russia, Krasnodar)**

SOUND RECORDING AS A MEANS OF POPULARIZING CLASSICAL MUSIC

Abstract. *The article contains reflections on the role of sound recording for classical performing arts. The issue of understanding sound recording as the most important phenomenon of musical art is put at the forefront.*

Key words: *sound recording, internet, interpretation, culture, performing arts, sound engineering*

«В потоке стертых форм, бесконечно возникающих в планетарной круговерти глобализации, в контексте субкультуры, обслуживающей гигантские толпы единомыслящих, высшие явления исполнительского искусства (как всякого подлинного творчества) символизируют способность человечества сохранить обетованные острова Культуры, не оставленные Духом...»

Вс. Задерацкий

Столкнувшись с необычным изданием фирмы «Мелодия» - пластинкой из цикла «Сравните интерпретации», в котором одно и то же произведение фортепианной классики представлялось в исполнении нескольких выдающихся пианистов (Рондо В.А. Моцарта для фортепиано ля минор, KV 511 исполнено Марией Юдиной, Артуром Шнабелем, Генрихом Нейгаузом, Игнацы Падеревским, Надеждой Голубовской, Вандой Ландовской), - авторы статьи решили поразмышлять на тему роли звукозаписи в пространстве исполнительского искусства, и, шире - музыкальной культуры.

Сравнивая возможности знакомства с различными исполнениями в прошлом XX веке с нынешним уровнем технического развития, наличием большого количе-

ства ресурсов для записи, хранения, воспроизведения музыки, надо отметить абсолютно разные возможности, а также цели и задачи сохранения исполнений.

Цель звукозаписи - сохранение музыкального произведения и наиболее ценных качеств исполнителя или исполнительского коллектива. Значение искусства записи звука трудно переоценить. Сейчас невозможно себе представить, насколько беднее были бы наши представления об исполнительском искусстве, не будь в нашем распоряжении записей игры С. Рахманинова, С. Рихтера, Я. Хейфеца, Д. Ойстраха, пения Ф. Шаляпина, Э. Карузо и т.д. Звукозапись вошла в жизнь, стала частью культуры, как единственно возможный метод фиксации исполнительских интерпретаций музыкальных произведений.

Главными «героями» звукозаписывающих компаний являются наиболее видные, крупнейшие музыканты, их сольные концерты, студийные записи, оперные постановки, те явления исполнительского искусства, которые будут служить эталоном для последующих поколений. Это задача огромной важности.

Вспомним проект фирмы «Мелодия», осуществленный в 80-х годах прошлого столетия - «Из сокровищницы мирового исполнительского искусства». Записи крупнейших музыкантов – дирижеров, вокалистов, пианистов, скрипачей, альтистов, виолончелистов. Интерпретации, запечатленные на пластинках этого цикла, дают представление не только об исполнителях, но и о той развитой ко второй половине XX века индустрии звукозаписи. Многие записи архивные, указаны редакторы, осуществлявшие реставрацию, скажем, такой записи, как фрагменты из оперы Вагнера «Парсифаль» с Байройтского фестиваля 1927 года, дирижер Карл Мук. Бруно Вальтер, Ойген Йохум, Карл Бем, Евгений Мравинский, Николай Голованов – вот имена некоторых дирижеров, чье искусство запечатлено в упомянутом цикле звукозаписей. Великий дирижер Герберт фон Караян, занесенный в Книгу рекордов Гиннеса как самый работоспособный дирижер, осуществивший более 800 записей классической музыки, предстает в этом цикле с Немецким реквиемом И. Брамса.

Звукозапись является незаменимым подспорьем в обучении музыке, не только в дисциплинах теоретического цикла – История музыки, Музыкальная литература, История исполнительства и т.д. но и как образец исполнительской интерпретации, для понимания многих сторон исполнения – как то страстная самоотдача исполняемой музыке, умение сочетать блеск темперамента с сильным интеллектом, безупречность вкуса во фразировке, в понимании художественного содержания музыки, блеск технического воплощения. Именно сохранение исторически сложившихся художественных стилей в исполнительстве так важно в настоящее время, когда обилие конкурсов, возможность записывать и публиковать в интернете любое исполнение размывает представление о настоящем уровне в исполнительском искусстве.

Конечно, в музыку приходят новые и новые исполнители, которые создают свою слушательскую среду, свою аудиторию. И вот уже студент консерватории, имеющий возможность услышать выдающееся исполнение произведения, но не знающий, как и где можно найти интересующую его запись в интернете, восхищаясь кем-то из новых лауреатов, не знает имен Марии Гринберг, оставившей огромное количество выдающихся исполнений, большинство которых сейчас издано в Японии, Наума Штаркмана, Татьяны Николаевой, Анатолия Ведерникова, Григория Гинзбурга, а также зарубежных исполнителей – Вальтера Гизекинга, Артуро Бенедетти – Микеланджели, Артура Рубинштейна, Альфреда Корто, Артура Шнабеля... В пла-

стинках фирмы «Мелодия» сохранились полные собрания исполнений Владимира Софроницкого. Эти альбомы с записями сопровождались великолепными статьями музыковедов, что делало их настоящими учебными пособиями.

Развитие искусства звукозаписи, ее ценность для культуры неоспоримы, хотя и сейчас еще находятся противники ее, называющие записи «музыкальными консервами». Это безусловно анахронизм. Сейчас не только записывается большая часть концертных исполнений, но и реконструируются концертные залы для улучшения качества записи. Однако часто задачи и интересы исполнителей и звукорежиссеров не совпадают. Известно, что внедрение новых средств, используемых в студиях с целью улучшить восприимчивость микрофонов, значительно ухудшило акустику в ряде крупных концертных залов, таких как Карнеги Холл в Нью-Йорке, Ройал Фестивал Холл в Лондоне и др.. Владимир Горовиц наотрез отказался выступать в реконструированном Карнеги Холле по причине усилившейся реверберации. Записи концертов, сделанные в этих залах, стали совершеннее, но качество живого звучания ухудшилось. Это проблема многих залов, ориентированных на использование звукоусиливающей аппаратуры, восприятие живого звука даже в концерте классической музыки становится неосуществимым. Отсутствие акустики в новых залах уже считается почти нормой.

Звукозапись, призванная сохранять все ценное в исполнительском искусстве, стала в какой-то степени диктовать свои условия. Основная задача звукозаписи - представить исполнение в лучшем виде. Поэтому ни одна запись из концертного зала не обходится теперь без монтажа, для достижения наилучшего качества исполнения. И здесь можно вспомнить высказывания двух великих музыкантов - Клаудио Аррау, будучи поклонником студийного формата записи с монтажом отмечал: «Трактовки, которые подходят к условиям концерта, оказываются раздражающими и разрушающими форму, когда воспроизводятся дословно» [1, с. 23]., и Гленна Гульда о том, что «исполнительский опыт невозможно смонтировать, соединяются фрагменты, несущие в себе определенную исполнительскую концепцию» [2, с. 270]. Уникальность опыта Г. Гульда, который оставил концертную эстраду в 32 года и посвятил свои последние 18 лет записям в студии, работе в качестве звукорежиссера, создателя своеобразной Апологии звукозаписи, с течением времени приобретает понимание среди музыкантов и любителей.

В настоящее время слушатель настолько «избалован» стерильностью студийных записей, что порой не готов получать удовольствие от живых концертов с их шумами, какими-то недочетами в исполнении, вызванных излишним волнением исполнителя. И эталонными считаются не сами интерпретации, дух исполнителя, его индивидуальный почерк, а записи, отшлифованные с помощью современной аппаратуры, способной исправлять фальшивые ноты, изменять нюансы и даже акустику в уже готовой записи.

Оставим в стороне рассуждения о возможностях современных звукозаписывающих систем. Вознесем хвалу колоссальной работе армии звукорежиссеров, благодаря которым выдающиеся исполнители осуществляют беспрецедентные акции, которые вряд ли были бы возможны только на концертной эстраде. В каталогах ведущих звукозаписывающих фирм появляются полные собрания сочинений того или иного композитора, или полные собрания записей крупнейших исполнителей. Это вехи в истории культуры:

Квартет им. Бородина - все струнные квартеты Бетховена (две записи), все струнные квартеты Шостаковича (две записи);

Г. Гульд, С. Рихтер, Ф. Гульда, А. Шифф – оба тома «Хорошо темперированного клавира» И.С. Баха;

В. Менгельберг, В. Фуртвенглер, М. Плетнев – все симфонии Бетховена;

В. Гизекинг – весь фортепианный Моцарт;

Г. Анда, Д. Баренбойм, А. Шифф - все фортепианные концерты Моцарта;

А. Шнабель, М. Гринберг, В. Кемпф, В. Ашкенази, Ф. Гульда, Д. Баренбойм - все фортепианные сонаты Бетховена;

Е. Светланов, В. Федосеев, Г. Рождественский, М. Янсонс, М. Плетнев – все симфонии Чайковского;

Г. Рождественский, С. Озава – все симфонии Прокофьева;

К. Кондрашин, Г. Рождественский, Б. Хайтинк, В. Ашкенази - все симфонии Шостаковича;

Полные собрания записей Г. фон Караяна (Deutsche Grammophon Gesellschaft, EMI, Десса), Г. Шолти, Ш. Мюнша, Ф. Райнера, О. Йохума, К. Бема, Дж. Селла, А. Тосканини, Р. Кубелика, К. Аббадо, Л. Бернстайна...

Несколько фактов о фирме «Мелодия», которая потеряла свою студию в Вознесенском переулке. Помещение перешло в пользование англиканской церкви, взамен ничего не было предоставлено. Но «Мелодия» продолжает работать, в последние три года выпущено 117 новых релизов, включая юбилейные комплекты Э. Гилельса и С. Рихтера, 55 дисков «Антологии русской симфонической музыки», готовится продолжение - еще 55 дисков: полное собрание симфонической музыки Рахманинова, Скрябина, Глазунова. 70 процентов тиража отправляется за рубеж. Идет работа с архивными записями: в архиве фирмы около миллиона треков, это не только музыка, но записи литературных, детских, просветительских программ, театральные постановки.

Список литературы

1. Гульд Г. Слушатель станет художником, а сама жизнь - искусством // Музыкальная академия. 2002. № 1 (678). С. 13–38.
2. Монсенжон Б. Глен Гульд. Нет, я не эксцентрик! Классика-XXI., 2008. 272 с.

**Лилия Анатольевна Воротынцева
(ЛНР, Луганск)**

ЯВЛЕНИЕ «НОВОЙ ПРОСТОТЫ» В СОВРЕМЕННОМ МУЗЫКАЛЬНОМ ИСКУССТВЕ

Аннотация. *Статья посвящена предпосылкам формирования концепции «новой простоты» в отечественной музыкальной культуре. Автор пытается проследить последовательную кристаллизацию данного явления, а также на конкретных примерах из композиторского творчества рассмотреть стилевые ориентиры и особенности музыкального языка.*

Ключевая идея настоящего исследования состоит в осмыслении феномена «новой простоты» на основе композиторского творчества прошлого столетия. В связи

с чем, автор ставит перед собой задачу рассмотрения эмпирического материала и авторских концептов сквозь призму реализации «новой простоты» в композиторской практике.

Как показывает практика, ситуация возврата и упрощения музыкальной лексики происходит с периодичностью возникновения прямо противоположных тенденций. После очередного поворота в сторону инноваций и технического перенасыщения, музыкальная культура требует поворота в сторону «новой простоты».

Поворот к «новой простоте» каждый раз принимает индивидуальные формы, смыслы и оттенки. Но у всех её представителей следует констатировать первоначальный отказ от стилевых нормативов авангардной композиции и замену их на эстетику возврата к традициям европейского музыкального искусства, что, в свою очередь, определяет идею авторской анонимности и принцип использования вторичного музыкального материала, имеющего огромный художественный потенциал в условиях постмодернистского мировосприятия.

Таким образом, «новая простота» становится эстетической концепцией, породившей историко-культурную аллюзию на музыку прошлого, обуславливая кристаллизацию комментирующего типа мышления, для которого равно актуальны все исторические языки и диалекты. Культура стремится заново пережить собственную историю, превращаясь в инструмент познания и, более того, самопознания. «Новая простота» – есть не что иное, как эстетико-мировоззренчески-стилевой компромисс. Именно это объясняет отстранённо-ностальгическое или постлюдийное звучание «новой простоты», поскольку именно оно выполняет функцию культурного паттерна, структурирующего «новую музыкальную реальность».

Как уже было сказано, достижение «новой простоты» осуществляется через опрощение музыкального языка. Каждый композитор избирает собственный путь.

Ключевые слова: «новая простота», «новая искренность», концепция, установка, музыкальный язык

Liliya Anatolyevna Vorotyntseva
(LPR, Lugansk)

THE PHENOMENON OF “NEW SIMPLICITY” IN MODERN TIME MUSICAL ART

Abstract. *The article is devoted to the prerequisites for the formation of the concept of "new simplicity" in Russian musical culture. The author tries to trace the consistent crystallization of this phenomenon, as well as to consider stylistic guidelines and features of the musical language using concrete examples from the composer's work.*

The key idea of this research is to comprehend the phenomenon of "new simplicity" based on the composer's work of the last century. In this regard, the author sets himself the task of considering empirical material and author's concepts through the prism of the implementation of the "new simplicity" in composing practice.

As practice shows, the situation of the return and simplification of musical vocabulary occurs with the frequency of occurrence of directly opposite trends. After another turn towards innovation and technical oversaturation, musical culture requires a turn towards a "new simplicity".

The turn to the "new simplicity" takes on individual forms, meanings and shades each time. But all its representatives should note the initial rejection of the stylistic standards of

avant-garde composition and their replacement with the aesthetics of a return to the traditions of European musical art, which, in turn, defines the idea of author's anonymity and the principle of using secondary musical material that has enormous artistic potential in a post-modern worldview.

As already mentioned, the achievement of a "new simplicity" is carried out through the simplification of the musical language. Each composer chooses his own path.

Keywords: "new simplicity", "new sincerity", concept, installation, musical language

Во второй половине XX века в музыкальном искусстве возникает ощущение, что разные композиторы в разных странах на каком-то интуитивном уровне ощутили некий поворот как Событие, согласно эстетике Хайдеггера. Учёный мыслит Событие как нечто, что никак не связано с реальностью – это такая категория, которая означает рождение нового мира, новой системы координат, нового типа развёртывания Бытия, нового способа смотреть на вещи – а значит, и новой формы всех вещей. Событие или экзистенциальная встреча приводит к невозможности делать то же, что и раньше, к ощущению конца времени, края, рубежа, тотального кризиса способов выражения. Это была не столько музыкальная, сколько в целом ментальная революция. Можно констатировать рождение новой реальности, формирующейся в самом разломе бытия. Вовлечённость в этот поток возможен только при наличии универсального – своеобразного музыкального метанарратива, который приходит на место самой идеи развития.

В отечественном музыкальном искусстве ситуация возврата и опрощения музыкального выражения наблюдается с периодичностью возникновения прямо противоположных тенденций. После очередного поворота в сторону инноваций и технического перенасыщения, музыкальная культура требует поворота в сторону «новой простоты». Как отмечает Т. Чередниченко: «авангард искал технику-закон, которая вместе с тем была техникой «истинно-современного» вызова метаисторическому закону. Поставангард развёртывает технику отказа от «истинно-современной» техники во имя некоторого надтехнического (и надмузыкального) вечного закона» [10, с. 283]. Высказывание У. Эко «Каждая эпоха имеет свой постмодернизм» можно перефразировать в контексте «новой простоты» – каждый авангард имеет свою «новую простоту». Она представляет собой пост-стиль, выполняющий функцию «готового слова», что неоднократно встречается в истории музыки. Очевидно, что «новая простота» – понятие преходящее, она – это длительная реакция на модернистский радикализм.

Поворот к «новой простоте» принял индивидуальные формы, смыслы и оттенки. Но у всех её адептов следует констатировать первоначальный отказ от стилевых нормативов авангардной композиции и замену их на эстетику возврата к традициям европейского музыкального искусства, что, в свою очередь, определяет идею авторской анонимности и принцип использования вторичного музыкального материала, имеющего огромный художественный потенциал в условиях постмодернистского мировосприятия. Общую концептуальную установку представителей «новой простоты» можно сформулировать следующим образом: отталкиваясь от того, что практически весь музыкальный материал уже исчерпан, композитор может сознательно пользоваться «чужим» материалом, основная задача автора – создание такой ситуации, в которой этот материал раскроется иначе, на него можно будет посмотре-

реть, как бы, с другой стороны. Композитор не идёт по пути точной цитации, а пользуются стереотипными формулами, архетипами и стилевыми идиомами (такая позиция отражает идею бриколажа и бриколера).

«Новая простота» как «новая сакральность» проявляет себя через возвращение канона, выступающего в роли нарратива. В частности, данная тенденция наблюдается в творчестве А. Пярта, В. Мартынова и В. Тарнопольского. Возвращение к канону (жанровому, стилевому, лексическому) является эстетико-философским основанием композиторского творчества, декларирующем возвращение музыкальной истории к своим истокам на основании исчерпанности эстетики авторства и концертной практики. То есть, в конечном счёте речь идёт о возрождении первично-ритуальных типов и форм музыкального творчества, способных вернуть европейскому музыкальному профессионализму высший духовный смысл, если понимать искусство как «продукт распада сакрального пространства», а его личную миссию, как обновление этого пространства. Музыковеды определяют такое авторское сознание как «неканоническое».

Основную идею творчества В. Мартынова, выдвигающую на первый план композиторского творчества надличностное измерение и свободу от авторского эгоцентризма, М. Катунян описывает в таких терминах, как «неевропейское», «несветское», «неакадемическое», «нетрадиционно-акустическое», музыковед уточняет их значение в частности, в творчестве В. Мартынова, помещая их в смысловой контекст категорий «вневременного», «надисторического» и «внеавторское». Ход мысли М. Катунян приводит к пониманию необычайно актуальности идей В. Мартынова для композиторского сознания середины XX века: ведь тенденция нивелирования индивидуальности композитора в разное время оформилась у П. Булеза (идея «новой анонимности»), у К. Штокхаузена (который принципиально отказался от понятия «шедевр» и от автора как главной инстанции эволюции музыкального искусства в собственной концепции симбиотической музыки), у американских минималистов (музыкальные опусы которых исключают авторскую оригинальность в качестве критерия оценивания), в посткомпозиторской музыке А. Караманова [10, с. 375].

Представители «новой простоты» как «новой сакральности» выдвигают собственную стилевую модель музыкального выражения на основе соединения музыкального языка с немusicalными элементами других областей культуры (фольклора, ритуально-обрядовой сферы, сценического действия и пр.), которую определяют как «новый синкретизм». В частности, синкретизм В. Мартынова реализуется в его индивидуальной концепции минимализма: композитор достаточно свободно трактует технологический принцип его классического американского типа, хотя на начальном этапе создания собственной индивидуальной версии «новой простоты» он был для него актуален (*Лист из альбома 1976 г., Осенняя песня II 1982/1984 гг.* для двух скрипок solo, струнного оркестра, челесты, вибратона, колокольчиков и голоса). Позднее, в середине 1980-х гг. техника В. Мартынова не ограничивается исключительно репетитивностью, композитор переосмысливает конструктивные и семантические параметры паттерна, который, например, может быть сначала представлен долгой по звучанию стилевой цитатой (*Войдите, 1985 г.*) или же музыкальным материалом, воссоздающим архаическую автентичность обрядового действия (*Ночь в Галиции, 1996 г.*).

К «новой сакральности» можно причислить творчество В. Тарнопольского, которую он достигает за счёт симбиотической полистилистики. В своей музыке композитор использует прошлые и настоящие стилевые модели, предстающие порой как неожиданное тождество.

Нарративом для него, как и для В. Мартынова и А. Пярта, становится канон. «Покаянный псалом» на латинский текст 31 псалма (1986 г.), Хоральная прелюдия на протестантскую мелодию «Иисус, твои глубоки раны» (1987 г.), Трио «Троїсті музики» на «Гимн нищете Христовой» Г. Сковороды (1989 г.) написаны в разных жанрах и техниках. Но поверх различий утверждается единство. В каждую из моделей вложено не только пиететное толкование соответствующего канона, но и единый посыл «укоренения» авангарда – так между «старыми» жанрами и наследием авангарда, композитор находит общие звенья.

«Новая сакральность» открыто заявляет о себе в творчестве А. Пярта. В 1968 г. он пишет кантату «Credo», представляющую собой образец коллажной полистилистической композиции, где в символической форме высказывает своё разочарование в авангардной эстетике и декларирует её художественную несостоятельность. Один из самых радикальных представителей советского музыкального авангарда замолкает как композитор и полностью отдаётся внимательному изучению старинной музыки и христианских канонических текстов. В случае с А. Пяртом, обретение религиозного сознания становится исходной точкой перевоплощения творческого мышления, на корню меняющую авторскую манеру. Ключевым материалом для него становится церковная монодия, открывающая сакральное пространство музыки. Итогом этих долгих поисков стало возникновение в 1976 г. одного из оригинальнейших явлений композиторской техники XX в, стиль *tintinabuli*, легко узнаваемый на слух неизменный объект музыковедческой исканий по причине своей «сложной» простоты, поскольку он объединяет в себе богословско-философские и рационально-технические истоки музыкального мышления композитора.

Через обращение к классико-романтическим моделям произошёл поворот к «новой простоте» у А. Рабиновича-Бараковского и В. Сильвестрова. Первый был одним из первых пианистов, исполнявших в 1970-х гг. в Советском Союзе фортепианные опусы Ч. Айвза, О. Мессяна, К. Штокхаузена, П. Булеза, Дж. Кейджа, впоследствии отказавшегося от авангардистских идеалов. При этом он отмечает, что его композиторское творчество не носит реакционный характер, что оно не было декларацией изменения стилевых приоритетов: обращение к «простому» музыкальному языку, опирающемуся на лексемы музыкального романтизма, по словам композитора, было обусловлено поисками своей индивидуальности. Эволюцию европейской музыки в XX в., композитор оценивает как путь разрушения, «эстетизм варварства» по Т. Манну. Такая точка зрения отражает неконформистскую идею, питающую творческие установки композитора.

Своё творчество А. Рабинович-Бараковский расценивает как глобальный макроцикл «Антология архаических ритуалов: в поисках Центра». Такое название обусловлено его увлечённостью наукой и эзотерикой, он изучал разные религиозные и философские традиции, с чем связано влияние на его творческое мировоззрение идей культурного единства и числовой символики. Композитор также является автором не менее масштабной по своему концептуализму, нежели теория В. Мартынова, теории «Третьей практики», в которой он предлагает новую парадиг-

му музыкального дискурса, возрождающего «духовную музыкальную ориентацию с её когнитивностью, холистической и терапевтической направленностью» [4]. Эта парадигма принципиально противостоит историческому периоду Второй практики (хронологически обозначенной творчеством К. Монтеверди), открывающей «парадигму романтизма и исповедальности» в музыкальном искусстве. Эпоха Первой практики (до К. Монтеверди), согласно мысли А. Рабиновича-Бараковского, базировалась на «безличностной, неторопливой и возвышенной церемониальности» [6]. Вертикальная ориентация музыкального дискурса как центральная идея Третьей практики, по словам композитора, «проявляется в стремлении к гармонизации психологического пространства, к созданию метафизического экопространства в рамках ритуала <...> В этом контексте человеческое сердце возвращает изначальный статус обители мышления и превращается в «око Сердца» и такое сердце, которое мыслит» [4]. Как видим, эта концепция «переводит» музыку в другое онтологическое состояние, возвращая ей высший духовный смысл.

Что касается музыкально-технологической стороны авторской концепции А. Рабиновича-Бараковского, то основным инструментом выступает «архаический» принципа многократного повторения интонационно-фактурных формул музыкального материала периода романтизма. А именно – соединение репетитивности и салонно-виртуозного материала музыкального романтизма, некоторые авторские программные названия произведений говорят о эстетических и этических ценностях композитора (например, фортепианные циклы *Красивой музыки* или *Почему я такой сентиментальный?*). Как подчеркнул В. Мартынов, «Рабинович в 1975-1976 годах открыл способ превращения роскошных романтических фактур в минималистические паттерны, выстраивающиеся по числовым каббалистическим законам» [2, с. 52].

«Багательный», «слабый» стиль В. Сильвестрова, реализовавшегося в повороте к неоромантизму, заявляет о себе также через отрицание идеологии, хотя у композитора даже в его поздних сочинениях наблюдается особое внимание к деталям рафинированного авангардиста. Появление «Тихих песен» («простых песен») (1973-1974 гг.) и «Китч песен» ознаменовало его личную «бескровную революцию». Это новое измерение, так же, как и в случае с В. Мартыновым, А. Рабиновичем-Бараковским, Г. Пелецисом, было ретроспективным по своей сути, поскольку в его основе – «знакомый материал» романтической музыки XIX в., вызывающий воспоминания о мелодическом прошлом музыкального языка и лирико-исповедальный дискурс. Композитор всегда акцентирует важность для его творческого сознания «словаря», арсенала типичных лексем, составляющих интонационный тезаурус европейской музыкальной культуры. А. Мунипов в своей книге пишет о том, что такой сильвестровский поворот не был положительно воспринят его современниками, но стал гармоничным и естественным в рамках «новой простоты».

Позднее В. Сильвестров разрабатывает авторскую концепцию «мета-музыки» (метафорической музыки), что является своеобразным отголоском музыкальной истории, постскриптумом всей классической музыки. Как следствие – в творчестве композитора появляется большое количество произведений с приставкой «пост-» – *постлюдии* (начиная с 1980-х гг.), *Постскриптум*, соната для скрипки и фортепиано (1990 г.), *Постсимфония* (№ 5), что составляют отдельную отрасль в музыковедении.

Сегодня можно говорить о трансформации «слабого стиля» В. Сильвестрова в другую форму, которую он называет «багательный стиль», что с формальной точки зрения определяет стилевую специфику его многочисленных фортепианных багательей, но фактически составляет стилевые основы его творческого мышления в целом. Для багательного стиля характерна простота музыкального языка, граничащая с наивностью, вызванной идеей «отсечения» всего лишнего, всех нагромождений, мешающих смысловой ясности как «нематериальной реальности». Однако эта простота необычайно сложна в техническом отношении касательно перенасыщения нотного текста авторскими ремарками, направленными на достижение звукового эффекта «простой» музыки. Относительно основной цели собственного творчества, композитор определяет её следующим образом: он говорит о том, что его музыка призвана открывать «внутренний слух», приближая слушателя и исполнителя к состоянию особенной прозрачности и тишине сознания, что само по себе созвучно духовно-религиозному опыту (в частности, он сравнивает исполнение и слушание своих багательей с медитацией).

Г. Пелецис, который следует к «новой простоте» через необарокко, сначала находился в стороне как от авангардного направления советской музыки, так и от эстетики официального стиля музыкального искусства: его творческая деятельность с 1970-х гг. связана со старинной полифонией. Именно в ней он находит «укрытие» от «музыкального фронта» [4]. Свою личную позицию относительно авангардной музыки Г. Пелецис формулирует следующим образом: «Мне неинтересно <...> заниматься остроактуальными технологическими экспериментами. Меня, высокопарно выражаясь, интересуют вечные вещи. В старинной музыке есть всё, что нам необходимо, и выражено очень просто. Я не то, чтобы против авангардной, технологически сложной музыки, просто мне лично это всё не близко <...> Меня больше интересует не то, что музыка приобретает, а то, что она утрачивает» [3]. С точки зрения Г. Пелециса, музыка в XX в. потеряла благозвучность, свойственную ей долгое время и составляющую саму её природу, и поэтому главным своим заданием он считает возвращение этой благозвучности (т.е. эвфонии – именно этим термином очень часто оперирует композитор в своих интервью, отсылая нас к древним истокам категории музыкальной гармонии). Именно поэтому он не отрицает стилевой ярлык «новая консонантная музыка», закрепившийся за ним.

Ситуация встречи-осознания, описанную Т. Чередниченко, не утратила актуальность и для композиторов последующего поколения, творчество которых, наряду с «классиками» поставангарда, составляет музыкальный дискурс современности, в котором стилевой вектор «новой простоты» вырисовывается достаточно чётко. Композиторское творчество, развивающееся сегодня в русле постминимализма также имеет много точек соприкосновения со стилевыми находками «новой простоты» 1970-1980 гг., но её нельзя рассматривать в плоскости новационной парадигмы музыкального искусства, поскольку она является в некоторой степени вторичной по отношению к открытиям «простой» музыки, что происходило в произведениях Дж. Тевернера, А. Пярта, Х. Гурецкого, В. Мартынова, В. Сильвестрова, Г. Пелециса и пр. Однако, не принимая во внимание то, что метод музыкальной композиции большинства композиторов современности основан на принципе переработки-переосмысления уже «отработанного» музыкального материала, некоторые авторские версии музыкального творчества заставляют задуматься о возможности и фор-

ме существования «новой простоты» в условиях современной композиторской практики. С этой точки зрения несомненный интерес вызывает творчество таких композиторов как А. Багатов, П. Карманов, Г. Толстенко, А. Харютченко, А. Ковалёва, А. Танонов и др.

Список литературы

1. Адорно, Т. Философия новой музыки / Т. Адорно. М. : Логос, 2001. 352 с.
2. Мартынов, В. Казус Vita Nova / В. Мартынов. М.: Классика – XXI, 2010. 160 с.
3. Музыка – это звучащая красота. Интервью Г. Пелециса. Мальтийский вестник. 25.06.2015.
4. Мунипов, А. Фермата. Разговоры с композиторами. М. :Новое издательство, 2019. 446 с
5. Опанасюк, О. Інтенціонально-культурологічні аспекти стилю tintinabuli у вторчості Арво Пярта // Вісник Київського національного університету культури і мистецтв. Серія: музичне мистецтво, 2018. - № 2. – С. 12-26.
6. Рабинович-Бараковский, А. О герменевтике – об интерпретации. Учёные записки Российской академии музыки им. Гнесиных. 2017. № 2 (21). С. 74-91.
7. Савенко, С. Эстетика и стилистика Арво Пярта: революция или эволюция? / Журнал Общества теории музыки. Вып. 2018/4 (24). С. 41-51.
8. Токун, Е. Алгоритмы формы tintinabuli в музыке Арво Пярта. Опыт анализа «Sunctus» из «Missa syllabic», «Trisagion», «Fratres» / Памяти Евгения Владимировича Назайкинського: Интервью. Статьи. Воспоминания. М. :Московская консерватория, 2011. С. 224-236.
9. Чередниченко, Т. Новая музыка XX столетия. Замедление истории / Т. Чередниченко. Музыка в истории культуры. Том 2.. М. : «Аллегро-Пресс», 1994. С. 133-172.
10. Чередниченко, Т. Музыкальный запас. 70-е. Проблемы. Портреты. Случаи. М. : Новое литературное обозрение, 2002. 592 с.

Виктория Вячеславовна Старикова
(Республика Беларусь, Минск)

ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ ТРАДИЦИИ ВОПЛОЩЕНИЯ МУЗЫКИ И МУЗЫКАЛЬНОГО ИСПОЛНИТЕЛЬСТВА В ОТЕЧЕ- СТВЕННЫХ ЭКРАННЫХ АРТЕФАКТАХ

Аннотация. В статье анализируется архитектоника и полиморфность текста аудиовизуального артефакта о музыкальном искусстве с позиции искусствоведения, как произведения, созданного художниками техногенных искусств со своей образной системой и средствами выразительности, содержанием которого является сочинение композитора в исполнительской интерпретации.

В киносюжете «Органист Олег Янченко» (1963) режиссером В. Цеслюком создается аудиовизуальное произведение, наполненное глубокой поэтичностью и выразительностью образов. Небольшой сюжет (2 минуты 38 секунд) объединяет множество значимых для того времени событий и процессов: открытие нового органа в Белорусской филармонии, первое выступление органиста О. Янченко. Режиссер органично соединяет в одно аудиовизуальное произведение музыку, стихи, образ исполнителя и публику. Величие органа, художественное пространство зала, реакция публики, образ исполнителя и стихотворные строки переплетаются и взаимодействуют, становясь единым целым.

Ключевые слова: аудиовизуальный артефакт о музыкальном искусстве, художественный текст, полиморфность, архитектоника, произведение композитора, исполнительская интерпретация, невербальная семиотика

ARTISTIC TRADITIONS OF THE EMBODIMENT OF MUSIC AND MUSICAL PERFORMANCE IN DOMESTIC SCREEN ARTIFACTS

Abstract. *The article analyzes the architectonics and polymorphism of the text of an audiovisual artifact about musical art from the perspective of art criticism, as a work created by artists of man-made arts with their own imaginative system and means of expression, the content of which is the composer's composition in a performing interpretation.*

In the film "Organist Oleg Yanchenko" (1963), director V. Tseslyuk creates an audiovisual work filled with deep poetry and expressive images. A short story (2 minutes 38 seconds) unites many significant events and processes for that time: the opening of a new organ in the Belarusian Philharmonic, the first performance of organist O. Yanchenko. The director organically combines music, poetry, the image of the performer and the audience into one audiovisual work. The grandeur of the organ, the artistic space of the hall, the reaction of the audience, the image of the performer and the poetic lines intertwine and interact, becoming a single whole.

Key words: *audiovisual artifact about musical art, artistic text, polymorphism, architectonics, composer's work, performing interpretation, non-verbal semiotics*

Неоспоримый факт, что первым объектом фиксации и интерпретации звукозаписи и кинематографа стало музыкальное искусство. За 150 лет фактически существования звукозаписи и экранного искусства сформировалось мощное направление в техногенном искусстве – это создание аудиовизуальных артефактов о музыкальном искусстве, настолько выразительное и постоянное, что такого многообразия воплощений не получил ни один вид искусства. И фактически в науке постоянно идут споры о сущности этого художественного явления. То есть, с одной стороны, аудиовизуальный артефакт о музыкальном искусстве является производением и соответственно художественным текстом техногенного искусства. С другой стороны, содержанием этого текста выступает совсем другой текст – музыкальный, созданный композитором. С третьей стороны – этот текст, который когда-то был зафиксирован нотами и никогда бы не мог практически реализоваться, если бы его не исполнил музыкант-интерпретатор. И это еще один художественный текст, также реально существующий, как и композиторский. Но и интерпретаторский текст обретает вещественно-предметную форму только с рождением техногенных средств фиксации.

Аудиовизуальные артефакты о музыкальном искусстве – это сложное произведение техногенного искусства, в котором сосуществуют самостоятельные и законченные художественные тексты: текст, созданный композитором; текст, воплощенный интерпретатором; и текст, преподнесенный режиссером и оператором. Неоднозначность понимания аудиовизуального артефакта о музыкальном искусстве заключается в проблеме соотношения этих трех уровней художественного текста между собой, и соответственно определении доминирующего языка и вида искусства. Основной аудиовизуальный артефакт выступает композиторский текст, определяющий весь дальнейший процесс воплощения и интерпретации. Безусловно, в аудиовизу-

альном артефакте художественные тексты композитора и исполнителя сохраняют оригинальность своих выразительных средств, но в преломлении посредством ракурсов, раскадровки и монтажного ритма они выступают как содержание произведения техногенного искусства с его системой выразительных средств, реализуя творческую концепцию режиссера.

Сегодня мы уже говорим о аудиовизуальных артефактах о музыкальном искусстве как самостоятельных художественных произведениях техногенного искусства, и в то же время – полноценных источниках изучения произведения композитора в исполнительской интерпретации. Именно этому художественному дискурсу и посвящено наше исследование.

За почти вековую историю отечественного техногенного искусства создана колоссальная по объему и представительности аудиовизуальная летопись музыкального искусства Беларуси. Хранящиеся в государственных архивах аудио- и видеодокументы, содержанием которых является воплощенная в реальном звучании музыка и музыкальное исполнительство, время от времени полностью или фрагментарно вводятся в познавательные музыкальные программы и фильмы. Эти аудиовизуальные материалы позволяют профессиональным музыкантам и любителям музыки не просто ощутить оживающий в них звуковой фон эпохи, но и стать непосредственными соучастниками прошлой и недавней истории музыкальной культуры Республики Беларусь. Аудиовизуальные артефакты о музыкальном искусстве открывают возможность знакомства в реальном звучании со многими редко звучащими произведениями белорусских композиторов, становятся основой более объективной оценки художественного уровня и мастерства отечественных музыкальных коллективов и исполнителей-солистов, возрождают эмоционально насыщенную атмосферу знаковых событий музыкальной жизни страны.

Исследователями музыкального искусства эти многочисленные артефакты используются как реальный документ, в котором зафиксирован факт музыкальной интерпретации сочинения композитора. Мы хотели бы взглянуть на один из артефактов экранного искусства в контексте архитектоники аудиовизуального артефакта о музыкальном искусстве и полиморфности его художественного текста, не претендуя на всеохватность материала.

В 1963 году для киножурнала «Искусство Беларуси» № 4 снят сюжет «Органист Олег Янченко» кинооператором В. Цеслюком продолжительностью 2 минуты 38 секунд.

Владимир Павлович Цеслюк (1913–1977) – один из старейших белорусских операторов и режиссеров. В 1930-е гг. он работал оператором на киностудии «Советская Белоруссия» в Ленинграде, а затем на Минской студии хроникально-документальных фильмов. Во время Великой Отечественной войны снимал кинохронику на фронте. После войны являлся оператором киностудии «Беларусь-фильм», а с 1960-х гг. стал работать в качестве режиссера. В 1965 г. удостоен звания Заслуженный деятель искусств БССР, что свидетельствует о высоком профессионализме этого художника. К сожалению, о сюжете «Органист Олег Янченко» в фильмографии В. Цеслюка не представлено какой-либо информации.

Поводом для создания этого сюжета стало торжественное открытие 13 апреля 1963 г. в Минске здания Белорусской государственной филармонии, и установка в нем чешской фирмой «Rieger-Kloss» четырех мануального органа на 6,5 тысяч труб.

Первым исполнителем на этом инструменте стал студент 5 курса Московской государственной консерватории имени П. И. Чайковского Олег Янченко. Таким образом, киносюжет должен был стать мгновенным откликом на событие информационно-документального содержания. Вместо этого В. Цеслюк создает высокохудожественное самостоятельное аудиовизуальное произведение, возвышая и даже идеализируя музыку И. С. Баха, образ исполнителя, величие художественного пространства концертного зала и органа, а также обобщенный образ слушательской аудитории.

Сюжет начинается с афиши «Вечер органной музыки», которая появляется уже в первом кадре на фоне звуков органа. Эти кадры – своеобразное приглашение на концерт органиста Олега Янченко [Рисунок 1]. С одной стороны, афиша – символ и образ предстоящего нарратива, а с другой – полноценный источник информации, заменяющий титры или какой-либо пояснительный текст диктора. И сразу режиссер презентует основные образы видеосюжета. Прежде всего, он дает общий план концертного зала, где во всем своем величии и красоте возвышаются над пространством сцены, трубы органа, словно стремясь ввысь. В центре эстрады полу боком к зрителю располагается исполнитель-органист, а рядом стоит ассистент, помогающий переключать мануалы органа. В заглушенном свете зала очерчиваются контуры публики, заполнившей зрительные места [Рисунок 2].

Звучащая музыка, как океан заполняет все пространство, постоянно двигаясь и бурля. Даже на общем фоне в движениях исполнителя видна особая экспрессия и режиссер, как будто предугадывая наши желания, дает крупный план исполнителя. И уже мы видим сам инструмент с множеством клавиатур и регистров, ноты исполняемого произведения на пюпитре органа и самого музыканта. На лице Олега Янченко нет никакого позерства, он сосредоточен, и только движения корпуса и рук передают бушующую внутри импульсивность, погруженность в музыку. Ракурс камеры снизу усиливает ощущение власти и силы исполнителя, будто он один может преодолеть пространство и время. Красивые и пластичные руки с длинными пальцами погружены в клавиатуру, виртуозно исполняя произведение И. С. Баха, и усиливают эффект восприятия того безумно бушующего потока звуков, который низвергается в зал [Рисунок 3]. Вся экспрессия исполнения передается через ритмику движения корпуса и головы. В это время за кадром звучат стихи:

*Мільгають гулкіх клавiшай ступені
Зiхотна чорних, снежна-белых збольш.
Чаргуюцца як водсветы і цені,
Як на арбіце зорнай дзень і ноч.*

Наложение стихов на звучащую музыку и дальнейшее укрупнение плана, выделяющего только лицо О. Янченко усиливают поэтику образа исполнителя. Мы видим только напряженное, сконцентрированное и волевое лицо исполнителя, как будто точенное из мрамора, и его сосредоточенно-направленный взгляд [Рисунок 4]. И опять В. Цеслюк нам помогает понять куда направлен взор исполнителя, давая крупный план нотного текста исполняемого произведения [Рисунок 5]. Приблизив нас к образу музыканта и нотному тексту, режиссер создает арку в смысловом развитии художественного образа музыканта-интерпретатора, визуально возвращая нас в предыдущее художественное пространство исполнителя. Снова мы видим клавиату-

ры и регистры органа, трепетные движения пальцев исполнителя, в то время как дикторский голос за кадром дает комментарий: «Гучыць бесмяротная музыка Баха».

Как только отзвучали слова, режиссер меняет ракурс, выхватывая из темноты трубы органа [Рисунок 6]. Камера постепенно приближается к ним и уже видны не просто множество труб инструмента, а сами отверстия, из которых летит эта музыка. Но к кому она стремится? И вот мы уже видим внимательные и вовлеченные лица слушателей. Кто-то сосредоточенно и неподвижно слушает исполнение, а кто-то головой и корпусом движется в потоке ритма музыки [Рисунок 7].

И вновь В. Цеслюк возвращает нас к исполнителю, меняя ракурс, создавая эффект эмоционального взаимодействия слушателей и исполнителя на концерте. Теперь мы не видим органа, а О. Янченко показан в анфас. В этот момент становится понятно зачем еще один человек находится на сцене – он переворачивает ноты. Это намеренный и постановочный ход, так как в исполнительской практике ноты так часто переворачивать не надо, как это делается в кадре [Рисунок 8].

Дав нам визуальное объяснение присутствия на сцене второго человека, режиссер предлагает нам уже в горизонтальной панораме оценить разнообразие труб органа. Затем следует арочный фрагмент, переходящий в крупный план мануала О. Янченко и звучит голос комментатора: «Выступае першы беларускі выканаўца на канцэртным аргане Алег Янчанка». Слова заканчиваются на кадрах с крупным планом лица исполнителя в анфас. В коде повествования чередуются ракурсы: трубы органа, мануал исполнителя и экспрессивная мимика его вдохновенного лица. В момент звучания заключительной каденции нам еще раз панорамно демонстрируют трубы органа, укрупняя детально и останавливаясь на них, будто прощаясь. В заключительных аккордах сочинения режиссер снова возвращается к образу музыканта-интерпретатора, направляя камеру на руки исполнителя [Рисунок 9], и его возвышенный облик [Рисунок 10]. Режиссер дает самый крупный в сюжете план лица О. Янченко, подчеркивая наивысшую эмоцию и значимость заключительного аккорда, как апофеоза исполнительского ритуала. Напряжение исчезает. Последние кадры киносюжета – это аплодирующий зал [Рисунок 11].

Использование стихотворения в экранном воплощении музыкального искусства нам кажется не случайным. Глубинная связь поэзии и музыки неоднократно подчеркивалась исследователями. Образы, воплощенные в небольшом сюжете рассмотренного выше аудиовизуального артефакта, удивительным образом перекликаются со *стихотворением* греческого поэта Тасоса Ливадитиса «Музыка», опубликованном в 1960-е г. в журнале «Иностранная литература»

*Переполнен молчаньем огромный зал.
И рояль – большой священный стол,
На котором руки мужчины, гибкие и неустойчивые,
Режут и раздают хлеб вечности
(Перевод С. Ильинской) [1, с. 98].*

Если в сознании визуализировать это стихотворение, то можно в рассмотренном нами сюжете увидеть и услышать звучание этого четверостишья. Оно будто сценарий, главная идея. Здесь и внимательно слушающий зал, вместо священного стола – самый крупный и мощный инструмент в мире, связанный в сознании каждого человека с храмом, Богом, святостью и священностью. В. Цеслюк создает на экране об-

раз сильной личности, экспрессивного музыканта с уникальной, истинно мужской исполнительской техникой который интерпретирует и дарит слушателю бессмертную музыку величайшего композитора И. С. Баха.

В этом небольшом киносюжете режиссер раскрывается образ исполнителя во всей его артистичности, темпераментности и виртуозности. В схожем ключе творческая личность О. Янченко описывается в литературных источниках: «... блистательный виртуоз и импровизатор», «... искрометно темпераментный и неотразимо артистичный», «... свобода и яркость и интерпретаций, блестящее исполнительское мастерство» [2, с. 109]. Завораживающая магия образа О. Янченко, созданного в киносюжете, отмечалась всеми критиками, музыкантами-профессионалами и любителями музыкального искусства, не единожды посещавшими концертные выступления исполнителя: «Вокруг О. Янченко складывалось какое-то особое силовое поле, попадая в которое невозможно было не заразиться его кипучей творческой энергией» [2, с. 110]. Как видим, несмотря на краткость данного сюжета и его жанр (документально-хроникальный), он несет безусловную творческую, образно-поэтическую подачу информации. Режиссеру удалось передать основные отличительные черты конкретного интерпретатора (О. Янченко), характерные для его артистического облика, и создать аудиовизуальное произведение, сочетающее художественность, информативность, объективность и достоверность.

Проанализированный экранный артефакт музыкального исполнительства демонстрирует, что в художественную канву повествования вплетаются образы музыкальных инструментов, как носителей семантически значимой информации. Режиссер стремится максимально подчеркнуть экспрессию мимики и жеста исполнителей. Монтаж основан на музыкальной драматургии произведения, соответствует его композиционной структуре.

В киносюжете «Органист Олег Янченко» режиссер активно включает в художественное пространство публику как обязательный элемент художественного образа экранного артефакта о музыке и музыкальном исполнительстве.

Режиссер максимально полно решил одну из задач создания этих сюжетов – сохранение естественной атмосферы исполнительства, достоверность поведения участников съемки. Это экранный документально-художественный артефакт культурного события, отражающий и подчеркивающий глубинные закономерности исполнительской интерпретации произведения композитора.

В киносюжете «Органист Олег Янченко» режиссер В. П. Цеслюк подчинил все элементы (произведение композитора, исполнительский состав, элементы невербальной семиотики, художественное пространство исполнения, элементы атрибутики) конечной цели – наиболее глубокому раскрытию содержания. Созданный режиссером полиморфный текст объединяет все предыдущие тексты в художественное целое, которое неделимо.

Список литературы

1. Ливадитис Т. Музыка // Иностранная литература, 1965. № 3. С. 98.
2. Белорусское концертно-исполнительское искусство: последняя треть XX – начало XXI века / Т. Г. Мдивани [и др.]. Минск : Беларус. навука, 2012. 560 с.

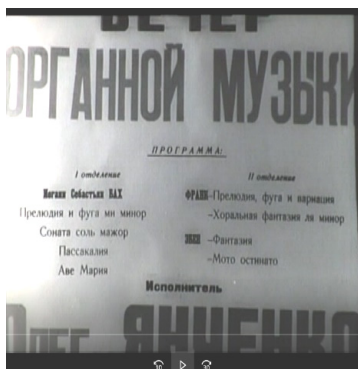


Рис. 1 – Афиша концерта органиста Олега Янченко

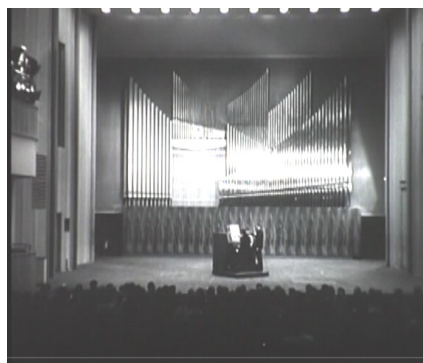


Рис. 2 – Общий план художественного пространства концерта



Рисунок 3 – Средний план исполнителя

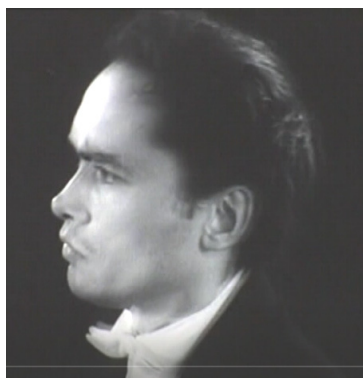


Рис. 4 – Крупный план лицевой экспрессии исполнителя

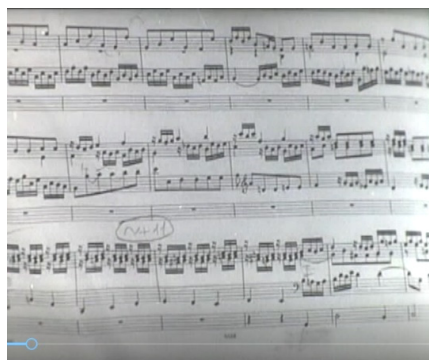


Рис. 5 – Ноты исполняемого произведения



Рис. 6 – Трубы установленного в зале Белорусской государственной филармонии органа

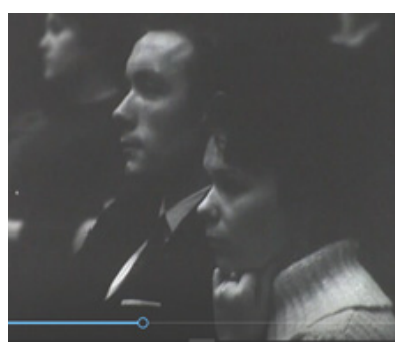
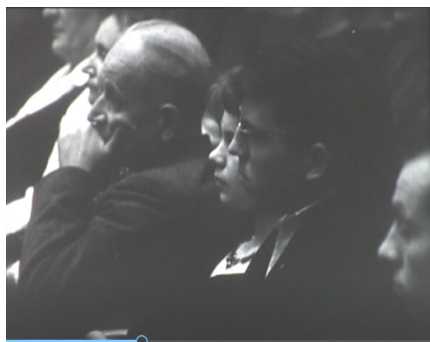


Рис. 7 – Ракурсы съемки зрителей и их восприятия исполнения



Рис. 8 – Помощник исполнителя, переворачивающий ноты во время исполнения



Рис. 9 – Клавиатура органа и мануал исполнителя

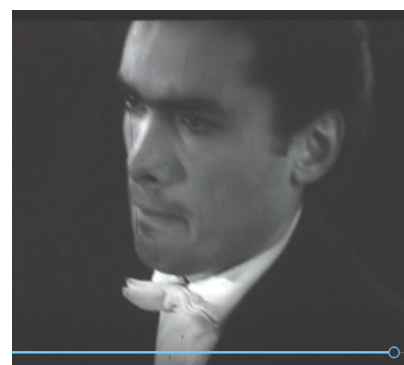


Рис. 10 – Крупный план лицевой экспрессии органиста Олега Янченко



Рис. 11 – Публика, аплодирующая исполнителю

**Ван Цзяцзин
(Республика Беларусь, Минск)**

УДАРНЫЕ ИНСТРУМЕНТЫ В КУЛЬТУРЕ КИТАЯ: ОТ БЫТОВОГО ИСПОЛЬЗОВАНИЯ ДО ШОУ

Аннотация. В статье рассказывается о роли ударных инструментов в музыке и культуре Китая. На протяжении всей своей многовековой истории ударные инструменты выполняли важнейшие функции в духовной социальной жизни государства. Бережное отношение к своей культуре позволило Китаю не только сохранить свои национальные особенности, но и во многом определило современный облик исполнительства на ударных инструментах.

Ключевые слова: ударные инструменты, традиции, культура, шоу ударных инструментов, национальная музыка Китая

**Wang Jiajing,
(Republic of Belarus, Minsk)**

PERCUSSION INSTRUMENTS IN CHINESE CULTURE: FROM EVERYDAY USE TO SHOW

Abstract. The article talks about the role of percussion instruments in the music and culture of China. Throughout its centuries-old history, percussion instruments performed the most important functions in the spiritual social life of the state. Caring for its culture allowed China not only to preserve its national characteristics, but also largely determined the modern appearance of performing percussion instruments.

Key words: percussion instruments, traditions, culture, percussion show, national music of China

На протяжении всей своей истории Китай демонстрировал особое отношение к своей культуре и традициям. И дело не только в территориальной изоляции от всего мира вплоть до конца XIX века, которая не позволяла в массовом порядке внедряться элементам культуры других стран и континентов. Большое значение имеет изучение и сохранение своих традиций внутри самого Китая. Такое педантичное отношение в полной мере касается и музыкального наследия. Смена императорских династий и связанные с ней изменения в социальной и культурной сфере страны, не останавливала процесс изучения опыта прошлых поколений, в том числе и музыкального наследия.

Особенный интерес представляет изучение ударных инструментов Китая и их значение в социальном, культурном, религиозном контексте в различные периоды истории. Исследование эволюции ударных инструментов интересно не только с точки зрения истории искусства Китая, но и непосредственно связано с современными тенденциями исполнительства. Именно сохранение музыкального наследия во многом определяет современный облик национальных ударных инструментов, роль их в жизни страны, влияние на мировую музыкальную культуру.

Китайская музыкальная культура насчитывает более 9 тысяч лет. Начиная с самых древних времен, музыка была частью ритуальной системы Китая, которая, в свою очередь, играла важную роль в поддержании социального порядка. Философия Древнего Китая связывала музыкальные инструменты с Космосом, наделяя их сакральными чертами. В учениях даосизма, буддизма, конфуцианства излагается сентенция, что музыкальный инструмент – это некий проводник между «Землей» и «Небом». Большую роль в этой системе духовных ценностей играли именно ударные инструменты [5, с. 21].

Первые ударные инструменты, а это глиняные колокольчики и колокола, земляные барабаны «било» носили сигнальные функции – ударами оповещали об окончании работ, наступлении ночи, нападении врага и т.д. Также существуют свидетельства, что древние люди после охоты устраивали что-то наподобие танцев – совершали движения, имитируя животных под аккомпанемент ударов «камня о камень». Таким образом, древний человек пытался развить ловкость, свои охотничьи навыки и просто демонстрировал эмоции после напряженной охоты. Можно сказать, что уже в этом, довольно примитивном качестве, ударные инструменты играли очень важную роль в организации жизни древних людей.

Во II–I тыс. до н.э. продолжают распространение ритуальные танцы, которые проводились в сопровождении духовых и ударных инструментов. В частности, металлических колоколов «до», «нао», «чжун», кожаного барабана, колокольчиков «лин». Исследователи отмечают, что подобные танцы часто носили форму театрализованного действия с определенной фабулой, сюжетом, действующими лицами [5, с. 11].

Уже во времена династии Шан (все императоры, например, Ди, Сяо, Тайхайо до этой династии во многом носят мифологический характер), а это XVI–XI вв. до н. э., роль музыки значительно увеличивается. Об этом свидетельствуют археологические раскопки и найденные предметы быта и культуры того периода. В перечне обнаруженных артефактов, находим ударные музыкальные инструменты, среди которых барабан «гу», колокол «до», каменный гонг «ци». Инструменты, а также кос-

венные свидетельства, такие как рисунки, демонстрируют, что уже в этот период роль музыки и музыкантов довольно велика [1, с. 19].

Доподлинно известно, что древнекитайская музыка была неразделима с поэзией, представляя собой синкретическое искусство. Самый древний литературный артефакт, дошедший до нас в письменном виде – это «Книга стихов» времен династии Чжоу (XI в. до н.э. – IV в. до н.э.). В этой книге представлены 305 стихотворений, которые исполнялись нараспев, а мелодии передавались устно от поколения к поколению. Подобная музыкально-литературная традиция продолжилась и в эпоху династии Тан, Сун, Юань и т.д. вплоть до нашего времени. Исследователи обозначают этот жанр, как «шочан-иньюэ». Кроме собственно голоса при декламации стихотворного текста, «сказитель» мог использовать и некоторый инструментарий. Среди ударных инструментов – это черные дощечки для поддержания ритма.

Историкам отмечают, что начиная с династии Чжоу (середины XI века до н.э. по 256 год до н.э.), каждое правительство, сменяющих друг друга императоров, формировала отдельный «департамент», который регулировал вопросы музыкальной культуры. Самый известные из китайских ударных инструментов, колокол без языка («нао»/«чжэн»), на котором звук извлекался с помощью специальной колодушки, получил широкое распространение именно во времена династии Чжоу. К концу III века до н.э. насчитывалось уже 12 видов колоколов, которые претерпели некоторые трансформации и получили имя «бочжун».

К эпохе Чжоу также относят формирование первых придворных оркестров, основу которых составляли подвесные колокола разного размера на раме – «бяньчжунь». Благодаря раскопкам 1978 года гробницы в провинции Хубэй, мы имеем представление о размере оркестра эпохи Чжоу и роли ударных инструментов в нем. В захоронении князя И были обнаружены 124 музыкальных инструмента, расставленные по трем сторонам света. В заднем ряду по каждой стороне располагались колокола «бяньчжунь» и каменные пластины «бянцинь», а также барабаны разных типов. Чтобы исполнять только на «бяньчжунь» потребовалось 5 музыкантов. Найденный оркестр на 80 процентов состоял именно из ударных инструментов [3, с. 14].

История также сохранила подробное описание двух придворных оркестров династии Чжоу – «сюаньсюань» и «тэсюань». Примечательно, что оба оркестра в качестве солирующей группы использовали ударные инструменты, а струнные и духовые выполняли аккомпанирующую функцию. Это свидетельство очень важно, как одно из отличительных и оригинальных особенностей музыкальной культуры Китая. Следующие за Чжоу династии сохранили придворные оркестры, однако, они уже были скромнее по своему размаху, мощи и красоте.

Вплоть до династии Суй, придворные оркестры не имели четкого разграничения по своим функциям. Оркестр представлял собой многофункциональный орган, которые обслуживал самые разные стороны жизни – ритуальные обряды, праздники, придворные мероприятия и т.д. В конце правления династии Суй появляется разделение оркестров на военные, светские и ритуальные. Некоторые источники говорят не о разделении оркестров как таковых, а о разных поводах для созыва придворного оркестра. Сопровождение ритуальных действий, которые представляли собой церемонии жертвоприношений, были призваны продемонстрировать почитание

Неба, Земли, Предков. В отдельных случаях собирали «сборный оркестр» с большим количеством музыкантов, который должен показать мощь и силу страны.

В эпоху правления династии Хань была учреждена «Музыкальная палата» – «Юэфу». Это управленческий орган не только регулировал деятельность оркестров и другие вопросы, связанные с музыкой, но впервые был уполномочен проводить работу по сбору фольклорного материала. В самых разных районах, деревнях собирались народные песни и танцы, а кроме того, «Музыкальная палата» занималась восстановлением музыки, которая исполнялась при предыдущих императорах и династиях. В эпоху династии Хань ключевыми инструментами в оркестре по-прежнему оставались ударные «баньцин», «банчжун, «бяньчжун» [5, с. 184].

Эпоха Северных и Южных династий, которая продлилась с IV в. н.э. по VI в. н.э. отмечается историками, как «смутное время». За этот период было много потеряно, в том числе из наследия «чжоуских» оркестров. По истечении этого периода, снова был организован сбор народной музыки, песен и танцев. Одновременно с этим, впервые происходит проникновение западных течений в китайскую культуру. И хотя это влияние было незначительным, но уже в VI веке, во времена царствования династии Суй, уже возникали вопросы и дискуссии по этому поводу, в стремлении сохранить аутентичность национальной музыки.

Период затишья, которым характеризуется воцарение Танской династии (618–907 гг.), породил не только всплеск экономического, но и культурного развития. Открываются музыкальные учебные заведения, формируются новые музыкальные жанры, усовершенствуется инструментарий. Следующая за ними династия Сун также уделяла большое внимание музыкальной культуре. Военные оркестры теперь достигают исполинских размеров – до 1000 музыкантов, и большую роль играют большие военные барабаны и медные гонги. В тоже время отделяются светские оркестры, исполняющие танцевальную и развлекательную музыку, дополняющие театрализованные постановки. Здесь широко использовались такие ударные инструменты, как «фансян» (металлические пластинки на раме) и пайбань (три деревянные пластины, служащие для отбивания такта).

Время правлений династий Юань и Мин (XII–XIV вв. и XIV–XVII вв.) отмечено более тесными связями с европейской культурой. Развитие получает музыкальная драма, народные песни, зарождается национальная опера, которой суждено стать одним из самых знаковых жанров в музыкальной культуре Китая. Оркестры в этот период снова делятся на два вида со своими специфическими обязанностями: «аньбидаюэ» и «дяньнейюшиюэ». Первый обслуживал банкеты и придворные мероприятия, второй использовался в ритуально-религиозных обрядах [4, с. 37].

Примечательно сохранившееся описание одно из оркестров этого периода. В состав оркестра входили 64 участника, 32 из которых были танцовщиками. Это подтверждает тезис, что со времен своего зарождения, оркестры представляли собой комбинированную структуру, которая объединяла в себе музыку, драму, танец.

Нельзя не упомянуть и про такой огромный пласт музыкально-культурного наследия, как фольклор. Передача песен, мелодий, танцев «из уст в уста» очень сходна с европейским опытом. В Китае сегодня 34 провинции и фактически у каждой из них есть свои особенности, которые касаются не только языка, традиций бытования, но и культуры, искусства, музыки. О роли ударных инструментов в народ-

ной музыке можно судить по сохранившимся или реконструированным обрядам, как например, «Танец льва» или «Танец дракона».

Примечательно, что фольклорную музыку Китая нельзя четко размежевать с дворцовой или религиозной. Исследователи сходятся на том, что почти вся музыка, используемая в дворцовых праздниках, религиозных мероприятиях, так или иначе основана на фольклоре. Перемещаясь в другие условия бытования (храм, дворец и т.д.), фольклорные мелодии видоизменялись по форме и манере исполнения. Один из примеров тесной взаимосвязи культовой и фольклорной музыки находим в провинции Юнан. Традиционная даосская Дундзинская музыка, а также музыка ветра Буддийского монастыря в Пекине – это видоизмененные фольклорные песни времен династий Мин (1368–1644 гг.) и Цин (1644–1912 гг.) [1, с. 20].

С середины XIX в. начинается активный период «европеизации» музыкальной культуры Китая. Это связано с миссионерством, деятельностью музыкантов, получивших образование в Японии или Европе, просветительской работой композиторов Сяо Юмэй, Лю Тяньхуа, Хуан Цзы, Тань Сяолинь, Хэ Лудин, Чжао Юаньжэнь и др., которые активно знакомили китайскую публику с формами и жанрами европейской музыки. В то время как некоторые ратовали за полную «европеизацию», большинство музыкальных деятелей настаивали на сохранение национальной идентичности [2, с. 12].

В 1954 году был создан Институт национальной музыки, в котором работали музыковеды, историки, специалисты по древней музыке, фольклористы, осуществляющие выезды в различные провинции и сбор «материала» – музыка, танцы, приемы игры, особенности исполнения и прочее. Фактически в 50-е годы характеризуются уникальными процессами, идущими одновременно: сбор, сохранение, пристальное изучение национального материала; и активное внедрение теории иностранной музыки, систем музыкального образования и т.д.

Начиная со второй половины XX века национальные ударные инструменты усовершенствуются, в изготовлении применяются современные материалы и технологии. В учебных заведениях активно обучают как на европейских ударных инструментах, так и на национальных «пайгу», китайских гонгах, «муйюй», хлопушках «пайбань», малых барабанах «баньгу» и др. Появляется понимание того насколько отличается исполнительство на ударных в Китае и Европе. Китайская исполнительская школа может похвастаться более разнообразной техникой игры на ударных, использованием многочисленных приемов, видов ударов и т.д.

Профессиональные композиторы активно начинают сочинять для национальных инструментов с упором на фольклорные традиции. Если в сочинениях для звуковысотных инструментов композиторы используют национальные мотивы, обороты, узнаваемые фольклорные элементы, то сочинения для шумовых ударных инструментов, не имея интонационной составляющей, отталкиваются, главным образом, от сюжета. «Свадьба мыши», «Бой быка с тигром», «Тигр и дракон», «Цветочный город» – это яркие примеры авторских произведений на фольклорные сюжеты, написанные для ансамблей ударных инструментов.

Узнаваемые сюжеты, оригинальный инструментарий, а главное, особенная манера игры – театральная подача, разнообразие приемов, элементы актерской игры и т.д., очень скоро привлекли внимание не только китайской публики, но и западных исполнителей. Тем более что как раз в этот период в Европе начинает за-

рождаться жанр – шоу ударных инструментов. Однако если на западе исполнители прибегают к техническим новинкам (свет, компьютерная графика, LED-технологии), чтобы превратить обычное выступление в шоу, китайское исполнительство, основывается на фольклорных традициях, которые удалось пронести через столетия и десятки династий.

Для шоу ударных инструментов Китая характерны: синкретизм жанров (музыка, представление, танец), сюжетность, актерская подача, большое разнообразие инструментария и сохранение традиционных приемов исполнительства.

Популярность шоу китайских ударных инструментов демонстрирует не только рынок (сегодня можно увидеть много европейских коллективов, которые предлагают «китайские» шоу-программы), но и научная среда. Так, например, Джонатан Д. Фокс из Университета штата Мэн опубликовал работу «Китайская перкуссионная школа через призму западной культуры», которая не только говорит о разности двух исполнительских культур, но и обосновывает необходимость изучения «китайского опыта», открытия специальных факультетов, разработки обучающих программ.

Таким образом, пройдя огромный путь от бытового использования и танцевального аккомпанемента до внедрения во все сферы жизни страны, ударные инструменты Китая остались одним из важнейших символов национальной культуры и музыки, найдя на современном этапе самую востребованную форму презентации – шоу.

Одним из ярчайших примеров трансляции шоу – открытие XXIX летних Олимпийских игр в Пекине в 2008 г. Уже к зимним Олимпийским играм в 2022 г. был записан промо-ролик, где одну из главных ролей сыграли исполнители на китайских военных барабанах. Эти примеры демонстрируют не только важность ударных инструментов в современной музыкальной культуре Китая, но и доминантную роль шоу, как формы и способа трансляции своей культуры на весь мир.

Список литературы

1. Гун Вэй Национальные ударные инструменты и формы их исполнения // China Academic Journal Publishing House. Сычуань, Сычуаньская музыкальная консерватория, 2013. С. 18–23
2. Дай Юй Элементы традиционной культуры в Новой китайской музыке «периода открытости»: автореферат. Н.Новгород., 2017. 25 с.
3. Козлова Н.С. Реновация китайской традиционной музыки в эпоху Культурной Революции. Тюмень: ТюмГУ, 2021. 65 с.
4. Сун Лян Дискуссия о форме исполнения национальной перкуссии // Музыкальное время и пространство. Хэфэй, Аньхойский оркестр, 2012. С.36-42
5. Чжухэй, Л. Концертная жизнь современного Китая: автореф. дис. канд. искусствовед. : 17.00.02 / Л. Чжухэй. – СПб., 2016. 213 с.

**Куаныш Токтарбаевич Рыскулов
(Казахстан Астана)**

МУЗЫКАЛЬНЫЕ АЛЬБОМЫ ГРУППЫ «А-СТУДИО»: К ВОПРОСУ ОБ ЭСТРАДНО-ИСПОЛНИТЕЛЬСКИХ СТИЛЯХ

Аннотация. Музыкальное искусство конца XX – начала XXI столетия ознаменовалось необыкновенной популярностью эстрадного исполнительства – феномена современной массовой культуры. Будучи неотъемлемой частью информационного поля телевидения, радио, масс-медиа, эстрадный жанр привлекает внимание не только широкой аудитории разных возрастных категорий, но и исследователей.

Объектом статьи стало творчество казахстанской группы «А-Студио», предметом – ее музыкальные альбомы. При этом последние рассматриваются как летопись творческого пути группы. В контексте рассмотрения этого вопроса анализируются эстрадно-исполнительские стили композиций альбомов, а также знаковая из них, способствующая созданию очередного музыкального альбома и ставшая хитом.

Выявлено, что выпуск каждого музыкального альбома группы является определенным этапом на ее творческом пути, в котором отмечены этапы становления, путь к славе, вершина, новые повороты и поиски. Отдельно представлены итоговые альбомы, подытоживающие определенные этапы творческой деятельности группы, связанные с юбилейными датами.

Новизна работы заключается в представлении эстрадно-исполнительских стилей композиций музыкальных альбомов группы «А-Студио» в динамике ее становления и развития.

Ключевые слова: группа «А-Студио», музыкальный альбом, эстрадно-вокальное исполнительство, эстрадная песня, кавер, музыкальная композиция

**Kuanyshtoktarbaevich Ryskulov
(Kazakhstan, Astana)**

MUSICAL ALBUMS OF THE «A-STUDIO» GROUP: ON THE QUESTION OF VARIETY PERFORMING STYLES

Abstract. The musical art of the late 20th – early 21st centuries was marked by the extraordinary popularity of pop performance as a phenomenon of modern mass culture. Being an integral part of the information field of television, radio, and mass media, the pop genre attracts the attention of not only a wide audience of different age categories, but also researchers.

The object of the article was the work of the Kazakh group «A-Studio», the subject was the group's music albums. Moreover, the latter are considered as a chronicle of the group's creative path. In the context of considering this issue, the pop-performing styles of album compositions are analyzed, as well as the iconic one that contributed to the creation of the next music album and became a hit.

It was revealed that the release of each musical album of the group is a certain stage in its creative path, which marks the stages of formation, the path to fame, the peak, new turns and searches. The final albums are presented separately, summarizing certain stages of the group's creative activity associated with anniversaries.

The scientific novelty of the work lies in the presentation of the group's music albums in the dynamics of the formation and development of the «A-Studio» group.

Key words: group «A-Studio», music album, pop-vocal performance, pop song, cover, musical composition

Искусство эстрады на современном этапе привлекает разнообразием жанров и форм воплощения творческих идей в процессе создания музыкальной композиции. Определенный интерес вызывает группа «А-Студио», композиции которой завоевали сердца слушателей не одного поколения. Будучи самым популярным вокально-инструментальным коллективом Казахстана и Евразийского региона более трех десятилетий, она вызывает интерес как у поклонников, так и у исследователей. Богатый репертуар, неповторимый музыкальный стиль исполнения песенного материала, следующий за современными тенденциями в мировом шоу-бизнесе, по праву дают возможность назвать «А-Студио» самым популярным вокально-инструментальным коллективом не только России и Казахстана, но и ближнего зарубежья. Б. М. Мухитденова относит «А-студио» к таким казахстанским группам, которые «отличаются богатством тембральных красок, содержат яркий образный стержень, направлены на то, чтобы завоевать публику, завладеть ее чувствами, вызывать особый настрой, переживания» [4, с. 61].

Творческой деятельности и истории создания ряда песен, ставших хитами, посвящены многие страницы интернета. Большинство из них появилось после ухода из коллектива звездного солиста Б. Шукенова. Некоторые сведения о группе можно почерпнуть в отдельных статьях Е. А. Интыкбаева [1], Г. Мусагуловой [3], в диссертациях Б. Мухитденовой [4] и Й. Кайсиди [2].

Творческий путь группы начался в 1982 году. Известный казахский музыкант Байгали Серкебаев собрал новый состав группы «Арай», который несколько лет сопровождал выступления Народной артистке Республики Казахстан Розы Рымбаевой. В составе группы – Байгали Серкебаев (клавишные, вокал), Владимир Миклошич (бас-гитара) и фронтмен Б. Шукенов, к тому же виртуозный саксофонист.

После победы на Всесоюзном конкурсе артистов эстрады, музыканты группы утвердили новое название коллектива – «Алмата» (1987 год). Постепенно, приобретая признания слушательской аудитории, у группы начинается записьлюбившихся песен. Следуя новым трендам шоу-бизнеса, коллектив меняет название на «Алмата-Студио».

Первый альбом «Путь без остановок» вышел в 1988 году на фирме «Мелодия». Он состоит из восьми композиций на русском и казахском языках. Этот первый проект состоялся в советские годы, поэтому эстрадно-вокальное исполнительство в определенной мере использует вокабуляр популярной музыки той эпохи. В тоже время, в стилистическом плане, уровне аранжировок и в области решений ансамблевого звука можно услышать влияние европейской эстрады 1980-х годов. Например, очевидны некоторые параллели между саундом и аранжировками «Пути без остановок» с проектами в области новой волны (New Wave), синти-попа (synthpop) и фанк (funk). Несмотря на некоторые западные заимствования, композиции носят национальный характер за счет включения казахских песенных элементов.

Такое разнообразие эстрадно-исполнительских стилей было необычным яв-

лением для казахской массовой музыки. Как известно, взаимодействие между культурами и жанрами в музыке является ключевым фактором в развитии и эволюции музыкальной сцены. Джазовые стили, такие как блюз, свинг, бибоп, имеют свои уникальные ритмы, гармонии и импровизационные подходы, которые оказывают влияние на множество других музыкальных жанров. Поп-музыка, с ее акцентом на мелодии, простоту структур и широкое коммерческое проникновение, также оказывает значительное влияние на современную музыкальную практику.

В контексте использования мелодики казахской песни и ее исполнения, можно обратить внимание на мелодические обороты, инструментальные традиции сопровождения, ритмические особенности, характерные для казахской культуры.

Интеграция этих различных элементов и стилей может происходить на разных уровнях. Например, музыканты группы используют джазовые гармонии и импровизационные техники в исполнении традиционных казахских мелодий (народная песня «Айкен-ай»¹⁹, «Құсни-Қорлан»²⁰ акына²¹, композитора Естая, «Кысмет»²² акына, композитора Асета и т.д.), добавляя к ним современные ритмы и аранжировки. В композициях в стиле фанк и блюзовых оттенков, таких как «Махаббат туралы аңыз» («Легенда о любви»), «Кимасым» («Неразлучная моя») включение интонаций казахской песенности создает новые звуковые текстуры и эмоциональные оттенки.

Второй альбом «Джулия» в жанре поп-рок вышел в 1990 году. Данный альбом благодаря своей популярности переиздавался несколько раз. Песня «Джулия» стала самым узнаваемым хитом группы того времени. Хотя песня проста в текстовом и музыкальном отношении, в ней прослеживаются черты джазовых стилей, рок и поп-музыки.

Благодаря легко запоминающейся мелодии, эта песня по сей день является шлягером на всем постсоветском пространстве.

Песня «Джулия» начинается инструментальным вступлением, две части которой варьируются мелодически и гармонически. Два куплета завершаются многократно повторяющимся припевом. В нем важный посыл несет несколько раз повторяющееся слово «Джулия», которым названа песня и альбом.

Исполняя песню, Батырхан Шукенов применяет разные приемы вокальной техники, такие, как носовой тванг, элементы йодля, которые практически не использовались до этого певцами в Казахстане, тем самым показывая свое исполнительское мастерство и креативность.

Не менее яркой композицией является «Белая река» в стиле фанк, диско. Она остается шлягером и по настоящее время. Куплет контрастирует распевным словосочетаниям в припеве на фоне сложной аранжировки, за счет ритмических фигурации партии клавишных, ударных и гитарных соло.

Студийный альбом «Джулия» вывел музыкантов на новую высоту. Благодаря песне «Джулия» группа «Алматы-Студио», которая уже два года выступала без Розы Рымбаевой, вышла на большую сцену. Этому предшествовала случайная встреча с Ф. Киркоровым, которому продемонстрировали «Джулию». Понравившуюся песню по-

¹⁹ Лунолика

²⁰ Имена девушек-сестер

²¹ Поэт-импровизатор, певец.

²² Судьба

казали А. Пугачевой, которая пригласила группу на гастроли в Ташкенте со своим «Театром песни». Выступление группы с «Джулией» на «Рождественских вечерах» имело ошеломительный успех.

Наиболее плодотворным было сотрудничество со студией «Союз», результатом чего стал выпуск четырех альбомов: «Солдат любви» (1994), «А-СТУДИО» LIVE» (1995), «Нелюбимая» (1996) и «The Best» (1997).

Альбом «Солдат любви», выпущенный в 1994 году, четвертый полноформатный альбом группы, состоял из 10 разнохарактерных песен, написанных в жанре поп-рок. Некоторые из них дублируются в последующих альбомах. Авторы песен: Б. Серкебаев, В. Миклошич, И. Резник, Е. Шакеев и другие. Наибольшую популярность песнями альбома были «Солдат любви» и «Стоп, ночь».

Песня «Солдат любви» написанная Б. Серкебаевым на стихи Е. Шакеева, ритмичная, подвижная с лаконичными куплетами и припевом. Ее отличает стиль арт-рок с яркой аранжировкой в аккордово-гармоническом изложении. Для остроты звучания и эмоционального напряжения используются уменьшенные септаккорды.

В 1998 году компания «ОРТ-Рекордз» выпускает новый альбом группы - «Грешная страсть». Он состоит из девяти песен и попури-микста на мелодии нескольких шлягеров из предыдущих альбомов.

Самая яркая композиция альбома – одноименная лирическая песня. «Грешная страсть» сразу привлекла яркой мелодической линией, сложной вокальной партией и аранжировкой в стиле соул. По словам Владимира Миклошича, для записи треков и микширования альбома «Грешная страсть» музыканты вновь пригласили Грега Уолша. В результате аранжировки песен, по сравнению с предшествующими альбомами, они звучали более современно и качественно.

Новый поворот в творчестве музыкантов приходится на 1997 год, когда группа «А-Студио» встретила свой первый юбилей. Музыканты отметили десятилетие группы большими сольными концертами в московском «Театре Эстрады», в городе Алматы [7].

Десять лучших композиций группы составили новый альбом «The Best», выпущенный студией «Союз» в том же юбилейном 1997 году.

Песня «Нелюбимая» - медленная, лирическая композиция с красивой мелодической вокальной линией в жанре баллада, стиле соул и R&B. В целом, альбом в отличии от предшествующих получился довольно спокойного, теплого характера, где песня «Нелюбимая» представляет собой лирический центр альбома. За эту песню автор и композитор Е. Шакеев был удостоен премии «Песня года-1995» на сцене Кремля в Москве. Песня повествует о любви. В ней доминируют музыкальные традиции стиля популярной музыки 1990-х годов.

В альбоме большинство песен посвящены теме любви. Так, одна из них - «Южное солнце» лирическая медленная, а остальные более подвижного характера.

Поворотный момент приходится на 2000 год, когда из состава группы в сольное исполнительство выходит Б. Шукенов. Руководитель коллектива Байгали Серкебаев пригласил в качестве солистки Полину Гриффис. Вместе с ней, в 2001 году группа выпустила альбомы «S.O.S.» и «Такие дела».

«S.O.S.» является англоязычным альбомом формата CD. Он включает пять композиций. Песня «S.O.S.», откуда исходит название альбома, звучит на английском языке в стиле поп-фанк, диско. Будучи танцевального, легкого характера, она

приобрела особую популярность в Америке и Европе. «Этому во многом способствовал продюсер трека – британец Грег Уолш» [7]. В песне можно отметить черты полистилистики: элементы поп-музыки, клубной музыки, диско, electronic, Garage House.

Новую жизнь «вдохнула» в группу солистка Кети Топурия, пришедшая в 2004 году. С ее участием состоялась презентация нового альбома группы – «Улетаю», выпущенного в 2005 году лейблом «Veter Entertainment» в формате CD. В альбоме десять композиций танцевального характера, отличающиеся современными яркими ритмами с использованием электронных семплов. Они написаны в разных жанрах и стилях – электроник, хип-хоп, поп, евро-поп, баллада, R&B/Swing.

Лирическая песня «Улетаю», которой и назван альбом, сразу получила широкую популярность. Необычайную прелесть ей придает особая манера исполнения и легкий грузинский акцент К. Топурии. В песне преобладает рок стиль, чему способствует доминирование bass-гитары. Небольшое инструментальное вступление партии электрогитары и синтезатора вводит в атмосферу песни. Куплетное строение (2 куплета), минорная тональность (с-moll), музыкальная вставка с вокальным распевом на слоги «на-на-на» в унисон с инструментальным сопровождением – казалось бы простые приметы песни, которые придают ей легкость и полетность.

Альбом группы «А-Студио», получивший название «905», выпустила компания «Veter Entertainment» в 2007 году. Число «905» стало для «А-Студио» сакральным, с ним связано множество важных для группы событий. В композициях этого альбома можно услышать смелые звучания, связанные со слиянием различных музыкальных направлений. Так, уже в ставших традиционными стилями dance и pop написаны композиции «Goddess Of The Dance Floor», «Пальто». В альбом вошли композиции в новых стилях – orient («Сердце между двух огней») и R&B («Любовь накрывает»). Совершенно новый стиль rock-ballad зазвучал в композициях «Ангел», «Ещё люблю», «Почему?» и pop-rock в песне «Бегу к тебе». Как отмечает Байгали Серкебаев, «в альбоме «905» был использован весь 20-летний опыт музыкального творчества группы» [5].

Композиция «Ангел», посвященная памяти рано ушедшего из жизни Баглана Садвакасова, представляет собой лирическую балладу в стиле рок. Гитарное соло на фоне аккомпанемента придает некую мускулатуру звучания, тем самым подготавливая нежную вокальную партию. Припев представляет контраст куплету за счет поэтики в стиле поп-музыки. Фортепианное соло в куплете тонко подчеркивает поэтический текст, а в припеве обрывочные ритмические фигурации передают песне скорбный характер.

По случаю своего 20-летнего юбилея, группа «А-STUDIO» и лейбл Veter Entertainment в ноябре 2007 выпустили CD-диск «XX», включающий в себя ее «20 золотых хитов». Важным в творческой деятельности группы стали выпуск DVD-диска «Total» с полным собранием клипов и архивных видеоматериалов из частных коллекций музыкантов и mp3-диска «Total», куда вошли все альбомы «А-STUDIO» и прежде нигде не издававшиеся композиции [5].

Творческая деятельность группы «А-Студио» середины 2000-х годов отмечена новыми совместными проектами. В 2010 году вышел студийный альбом «А-Студио» – «Волны», выпущенный лейблом «Real Records». Альбом включает десять композиций. Наибольшую популярность приобрела песня «Сердцем к сердцу», созданная совместно с группой «Отпетые мошенники». Она сочетает в себе разноплановые

стили - хип-хоп, R&B с элементами русской песенности. Особую прелесть придает песне вокал Кети Топурия, которая фрагментарно исполняет мелодический рэп. Песня «Fashion girl» – одна из ярких композиций, посвященная модельной тематике. Также совместно с группой «Отпетые мошенники» записана новая кавер-версия шлягера Аллы Пугачёвой «Песенка про меня».

Интересно отметить, что в марте 2009 года группа выпустила кавер-версию песни Аллы Пугачёвой «Так же, как все», которая прозвучала в ином формате. Композиция представляет с собой куплетно-припевную форму с кодой в размере 4/4, в тональности h-moll. Слоговые акценты текста, совпадают с мелодическими акцентами. Кода строится на материале припева. Фраза «Счастья себе прошу» подчеркивает основную мысль песни. В кавер-версии была изменена аккомпанирующая часть (использован драйв в стиле рок-музыки) и в целях смысловой лаконичности сокращен третий куплет. С исполнительской точки зрения в кавер-версии песни «Так же, как все» произошли значительные изменения. В ее исполнение включены новые исполнительские приемы, популярные в эстрадном вокале, такие, как носовой тванг, микст. Они придают песне новое музыкальное прочтение. Таким образом, кавер-версия «А-Студио» песни «Так же, как все» является подлинным перерождением композиции.

Новым трендом в творческой деятельности группы стало возвращение к ретро-звучанию композиций. Такое направление было в целом характерно для эстрадной музыки второго десятилетия XXI века. На творческий характер «А-Студио» повлияли группы разных стилей и эпох: «The Beatles», «ELO», «AC/DC», «Pink Floyd» и т.д. «Мы постарались создать современный, но, тем не менее, винтажный звук», – отметил Байгали Серкебаев [5].

25-летний юбилей группа «А-Студио» отметила масштабным концертом в Государственном Кремлёвском Дворце в 2012 году. В этом же году был выпущен альбом «Концерт в Кремле 25 лет», представляющий собой сплав шлягеров из всех предшествующих альбомов в стилях фанк, соул, новая волна.

После 12-летнего творческого перерыва, который «А-Студио» посвятила концертной деятельности в Казахстане и за рубежом, 9 декабря 2022 г. на всех электронных платформах группа выпустила очередной альбом «A'21», который состоит из 8 треков и сингла «Дискотека» (feat. Deeoxid).

В альбом включены композиции разных эстрадно-исполнительских стилей. Например, рок-баллада «Се-ля-ви» и песня «Мосты» с сильными ударными битами в стиле 90-х годов; синти-поп и диско в «Это все она», «Дискотека» в стиле диско-фанк, а также песня «Волосы» в стиле 80-х годов (синти-поп) определили общую картину релиза. Стоит заметить тот факт, что музыканты вновь обратились к композициям, с которых начинали свой звездный путь. На этом пути из всего состава остались основатель группы Б. Серкебаев и бас-гитарист В. Миклошич.

Группа «А-Студио» продолжает свой творческий путь, пробуя себя в различных музыкальных стилях, следуя популярным трендам массовой эстрадной культуры. Успеху группы «А-Студио» сопутствуют блестящие выступления, которые находят отклик у аудитории, как в Казахстане, так и за ее пределами. Их композиции, как в живых танцевальных ритмах (диско, поп, синти-поп, джаз, рок, фанк, соул, electronic, хип-хоп, R&B, Swing, евро-поп), так и лирические, написанные в гармоничном сочетании национальных песенных элементов и стилей новая волна, ретро-

поп, Garage House радуют почитателей и любителей этой незаурядной группы. Как пишет Г. Ж. Мусагулова: «Фиксируя различные вкусы публики, тонко передавая духовный климат эпохи, современных тенденций, эти талантливые музыканты являются одновременно отражением социальной атмосферы, активно направляя и динамизируя ее развитие» [3, с. 195].

Список литературы

1. Интыкбаев Е. А. Эстрадное искусство или культура большинства современного Казахстана // Евразийский союз ученых, № 3 (84), 2021. С 8-12.
2. Кайсиди Й. Г. Становление вокально-эстрадного исполнительства в современном искусстве Казахстана: дис. ... на соискание степени доктора философии. Алматы, 2018. 164 с.
3. Мусагулова Г. Ж. Юбилейный концерт группы «А-Студио» // Керуен, № 4 (13), 2008. С. 191-195.
4. Мухитденова Б. М. Развитие искусства музыкальной эстрады и артистизма исполнителей Казахстана: дис. ... на соискание степени доктора философии. Алматы, 2018. 159 с.
5. <https://astudio.ru/>
6. <https://m.facebook.com/astudiomusic>
7. <https://www.peoples.ru/art/music/pop/a-studio/history.html>

Александр Александрович Карозин
(Россия, Санкт-Петербург)

ИНТЕРАКТИВНЫЕ МУЗЫКАЛЬНЫЕ ВИДЕО: ЭВОЛЮЦИЯ И ВЛИЯНИЕ НА МЕДИАКУЛЬТУРУ

***Аннотация.** В исследовании представлен анализ эволюции и воздействия интерактивных музыкальных видео на современную медиакультуру. В ходе работы рассмотрены основные понятия, примеры произведений, а также актуальные технологии интерактивности и их воздействие на медиакультуру. Проанализировано влияние интерактивности в музыкальных видео на динамику взаимодействия между автором и зрителем, выявлена роль интерактивности как важного медиа-феномена. Предоставлен краткий обзор популярных интерактивных музыкальных видео, а также выделены несколько уникальных аспектов воздействия этих клипов на современную медиакультуру. Анализируется эффект персонализации контента при использовании современных технологий. В результате исследования подчеркивается не только эстетическая эволюция музыкальных видео, но и их роль в формировании медиакультуры.*

***Ключевые слова:** интерактивные музыкальные видео, мультимедиа, интерактивность, медиакультура, цифровые технологии*

Aleksandr Karozin
(Russia, Saint-Petersburg)

INTERACTIVE MUSIC VIDEOS: EVOLUTION AND IMPACT ON MEDIA CULTURE

***Abstract.** The study analyzes the evolution and impact of interactive music videos on contemporary media culture. The paper reviews basic concepts, highlights prominent examples from history, and elaborates on current technologies of interactivity and their impact on media culture. The study analyzes the impact of interactivity in music videos on the dynamics*

of interaction between author and viewer, revealing the role of interactivity as an important media phenomenon. A brief overview of popular interactive music videos is provided, and several unique aspects of the impact of these videos on contemporary media culture are highlighted. The effect of content personalization through the use of modern technology is analyzed. The result of the study emphasizes not only the aesthetic evolution of music videos, but also their role in shaping media culture.

Key words: *interactive music videos, multimedia, interactivity, media culture, digital technologies*

История музыкальных клипов берет свое начало в первой половине 20 века, когда кинематограф стал новым искусством, объединив звук и изображение. Одним из первых экспериментов с визуализацией музыки можно считать короткометражный фильм «Steamboat Willie» с Микки Маусом в главной роли (1928), созданный Уолтом Диснеем. Хотя это был мультфильм, он дал старт идеи сопряжения визуальных изображений с музыкальными произведениями.

Однако настоящая революция в визуализации музыки произошла уже в 1980-х годах после запуска музыкального телеканала MTV. Этот канал стал первым, полностью посвященным музыке и видеоклипам. Здесь музыка и визуальные элементы стали неразрывно связанными, войдя в таком качестве в пространство культуры. Подтверждением этому служат многочисленные статьи в СМИ и популярных журналах. Приведем пример: MTV прокладывал новые пути в сфере развлечений, предлагая широкой аудитории контент сторонних производителей (например, музыкальные видеоклипы) открывая путь для таких платформ, как Netflix, продвигая такие форматы, как реалити-шоу, и сближая популярную музыку и фильмы [4].

Еще один пример - видеоклип к песне «Thriller» Майкла Джексона (1982), срежиссированный Джоном Лендисом. Этот клип, длительностью более 13 минут, не только продемонстрировал технические возможности создания насыщенных визуальных образов, но и сформировал новый стандарт для индустрии музыкальных видеоклипов.

С началом 21 века стали проявляться первые признаки экспериментов с интерактивностью в музыкальных клипах. Этот период отмечен попытками артистов и режиссеров внедрить элементы взаимодействия, которые предоставляли зрителям новый уровень участия в восприятии музыкального контента.

С одним из наиболее важных моментов в развитии интерактивности в музыкальных клипах связан клип «The Wilderness Downtown» группы Arcade Fire на песню «We Used to Wait», выпущенный в 2010 году. Режиссер Крис Милк использовал технологию Google Chrome и веб-стандарты HTML5, чтобы предоставить зрителям уникальный персональный опыт восприятия музыкального клипа.

В этом клипе зрителям предлагается ввести адрес своего дома, и затем, используя геолокацию, графику и анимацию, создавались видеоряды, индивидуально адаптированные под местоположение каждого участника. Этот подход позволял зрителям погрузиться в ностальгическую атмосферу, отвечающую основной теме песни.

Интерактивный музыкальный клип «The Wilderness Downtown» не только утвердил Arcade Fire как инноваторов в области интерактивных музыкальных клипов, но и открыл двери для использования технологии в креативном процессе, поз-

воля зрителям взаимодействовать с контентом и придавать персональное значение визуальным и звуковым элементам. Об этом довольно подробно говорится в статье «Техника и технология медиапроизводства: интерактивные музыкальные видео». В частности, авторы отмечают, что интерактивные музыкальные ролики, где зрители, сидящие по другую сторону экрана, могут управлять не только камерой, но и действиями любимых музыкальных исполнителей, представляя, по сути, новый способ повествования [2, с. 153]. Этот эксперимент Arcade Fire показывает, как интерактивность в музыкальных клипах не только дополняет визуальное восприятие, но и создает персонализированный опыт, углубляя взаимодействие артиста и зрителя.

С развитием виртуальной реальности (VR) и дополненной реальности (AR) в последние десятилетия, музыкальные видео стали платформой для экспериментов с этими технологиями. VR предоставляет зрителям возможность погрузиться в альтернативные миры, созданные для визуализации музыкального контента, тогда как AR обогащает реальный мир дополнительными визуальными и звуковыми элементами.

Примером интеграции VR-технологий в музыкальные видео может служить работа «Kids» группы One Republic, выпущенная в 2016 году. Действие клипа происходит на мексиканской улице и рассказывает историю двух молодых людей, живущих в соседних домах. Внимание зрителя фокусируется вокруг квартиры главных героев и разделяющей их улицы, на которой и выступает группа One Republic.

Говоря о дальнейшей эволюции этого формата, невозможно обойти стороной AI-технологии. Современные технологии нейросетей становятся мощным инструментом в творческом процессе создания музыкальных клипов, который вносит инновации и трансформации в медиакультуру. Применение искусственного интеллекта, основанного на нейросетях, в музыкальных видео раскрывает новые горизонты возможностей, как в производстве, так и в потреблении контента.

Технологии нейросетей активно используются для создания уникальных и впечатляющих визуальных эффектов в музыкальных клипах. Оно включает в себя синтез новых визуальных элементов, анализ стилей прошлых десятилетий и даже генерацию уникальных образов для артистов. Такие возможности трансформируют визуальную эстетику клипов.

Применение технологий нейросетей в музыкальных клипах представляет собой не только сугубо технический прогресс, но и сдвиг в медиакультурных парадигмах. Эти инновации обогащают визуальные и аудиальные аспекты клипов, открывая новые горизонты в творчестве и восприятии музыкального искусства.

Интерактивные музыкальные видео становятся формой, где традиционные границы между артистами и зрителями стираются, принося новую динамику в процесс восприятия и творчества. В контексте интерактивности, зрители не просто потребляют контент, но и активно участвуют в его создании и формировании. Этот переход от пассивного наблюдения к активному взаимодействию подчеркивает эволюцию традиционных ролей и отношений между артистами и их слушателями.

Новый подход к взаимодействию артиста и зрителя в интерактивных клипах также подчеркивает важность совместного творчества. Зрители становятся со-творцами, влияя на визуальные и звуковые аспекты контента. Искусство уже становится не просто объектом пассивного восприятия, оно приглашает реципиента к диалогу и совместному творчеству, создавая симбиоз между творцами и аудиторией.

Этот новый уровень взаимодействия не только изменяет восприятие музыки и видео, но и способствует формированию сообществ, где культурные границы становятся более размытыми. Артисты становятся катализаторами творческого процесса, а зрители — инициаторами изменений. Вместе они создают уникальный опыт, который обогащает медиакультуру современности. О таких сдвигах, в частности пишет Майкл Раш в своей книге «Новые медиа в искусстве»: «Навык визуальной грамотности в искусстве больше не сводится к овладению «материальным». Он должен учитывать и ту подвижную, изменчивую вселенную, которая существует внутри компьютера, и тот новый мир, существование которого обусловлено компьютером: интерактивный художественный мир, убедительный в своей ирреальности, мир, который вышел на новую ступень взаимосвязанности ради привлечения «зрителя» к процессу завершения произведения искусства» [3, с. 194].

Рассмотрим пример успешного интерактивного клипа «Like a Rolling Stone Interactive Video», чтобы увидеть, как эта концепция применяется на практике. Этот клип Боба Дилана позволяет зрителям переключаться между различными телевизионными каналами внутри видео, где на каждом канале герои различных телепередач говорят словами песни Боба Дилана. Так создается ощущение управления контентом и подчеркивается актуальность текста песни, буквально для каждого человека. Особенность проекта заключается в том, что актеры на всех «каналах» синхронно поют песню Боба Дилана в любой момент переключения кнопок. Среди всех передач есть и выступление самого музыканта в 1966 году. Этот медиа-феномен стал ярким примером того, как интерактивность преобразует традиционные произведения и придает им новую жизнь в современной культурной среде.

Интерактивные музыкальные видео, внедряя инновационные элементы в сферу медиа-контента, оказывают глубокое влияние на медиакультуру, привнося свежие подходы к восприятию и взаимодействию с музыкой и видео. Рассмотрим несколько уникальных аспектов влияния интерактивных клипов на медиакультуру.

1. Индивидуализация и персонализация опыта. Зрители становятся активными участниками действия, влияя на развитие сюжета или акцентирование определенных элементов контента. Это создает уникальные, персонально значимые визуальные и аудиальные впечатления, а также усиливает эмоциональную связь между артистом и слушателями.

2. Участие в творческом процессе. Интерактивные видео не только предоставляют зрителям возможность влиять на восприятие, но и вовлекают их в творческий процесс. Этот уникальный аспект подчеркивает переход от модели потребления к модели совместного творчества.

3. Технологические инновации и прогресс. Интерактивные видео также служат своего рода лабораторией для технологических инноваций и прогресса в сфере мультимедийных технологий. Они стимулируют развитие виртуальной и дополненной реальности, обогащая тем самым медиакультуру ранее не существовавшими возможностями. Этот аспект воздействия интерактивных клипов демонстрирует, как современные технологии могут быть внедрены для того, чтобы изменить восприятие и взаимодействие с медиа-контентом.

Изучение различных аспектов влияния интерактивных клипов на медиакультуру позволяет лучше понять, как эти инновации формируют новые тренды в сфере музыкального искусства и взаимодействия с медиа-контентом в целом. Феномен ин-

терактивности в музыкальных клипах также подчеркивает потребность в индивидуализации и персонализации контента. Зрители, взаимодействуя с клипами, создают опыт, который отражает их собственные предпочтения. Это делает любой опыт просмотра уникальным для каждого зрителя и акцентирует тенденцию к персонализации в современных медийных реалиях.

Таким образом, интерактивные музыкальные видео не только следуют за течением современных технологий, но и формируют новые стандарты и ожидания в медиакulturе, становясь ключевым элементом в эволюции взаимодействия с медиа-контентом.

Интерактивные музыкальные видео, ставшие инновационным явлением в медиа-пространстве, оказывают значительный вклад в современную медиакulturу. Эти произведения искусства стали платформой для экспериментов с визуальными и аудиальными формами, а также катализаторами изменений в том, как человек взаимодействует с музыкальными произведениями.

Интерактивные видео не только обогащают эстетический опыт зрителя. Разрушая традиционные границы между творцами и потребителями, они способствуют формированию новых культурных практик, где участие и взаимодействие становятся ключевыми элементами медиа-контента.

Интерактивные музыкальные видео занимают важное место в развитии медиакulturы, и их будущее предвещает дальнейший рост и инновации. Перспективы этого жанра охватывают широкий спектр возможностей, включая глубокую интеграцию в виртуальную и дополненную реальность, использование искусственного интеллекта для создания персонализированных клипов и развитие интерактивных технологий, делающих опыт просмотра еще более захватывающим.

Одним из ключевых направлений этого развития может стать дальнейшее развитие технологий, обеспечивающих интерактивность, а также активизировать понимание психологии взаимодействия зрителей с контентом. Это позволит авторам создавать еще более привлекательные и значимые произведения. Интерактивные музыкальные видео не только трансформируют медиакulturу, но и создают новые стандарты взаимодействия между артистами и публикой, что может предшествовать увлекательному и инновационному будущему для музыкальной индустрии и современной медиакulturы в целом.

Список литературы

1. Дворко Н. И. Интерактивные музыкальные видео: симбиоз инновационных технологий и искусства // Гуманитарные, социально-экономические и общественные науки. – 2015. – Т. 2, № 11. – С. 25-28.
2. Ефимов И. И., Гайлюнас С. И., Николаева А. Ю. Техника и технология медиапроизводства: интерактивные музыкальные видео // Искусствоведение и дизайн в современном мире: традиции и перспективы: сборник материалов XIII Всероссийской научно-практической конференции молодых учёных, Тамбов, 22 апреля 2020 года. – Тамбов: Международный Информационный Нобелевский Центр «Нобелистика», 2020. – С. 150-157.
3. Раш М. Новые медиа в искусстве [перевод с английского - Дарья Панайотти]. – М.: Ад Маргинем Пресс, 2018. 255 с.
4. 40 лет телеканалу MTV и культуре, которую он сформировал // Сетевое издание «Реальное время» [официальный сайт]. – М., 2015. URL: <https://realnoevremya.ru/articles/221236-40-let-telekanalu-mtv-i-kulture-kotoruyu-on-sformiroval> (дата обращения: 22.01.2024). Режим доступа: свободный.

Андрей Алексеевич Юнаков
(Россия, Москва)

ПЕСНЯ И МУЗЫКАЛЬНЫЙ КЛИП В СТРУКТУРЕ СОВРЕМЕННЫХ ЭКРАННЫХ ФОРМ

Аннотация. *Песенный жанр занимает особое место во всем многообразии музыкального материала, используемого в сфере аудиовизуальных экранных произведений. Телевидение, как новое, возникшее после кинематографа экранное пространство XX века, породило уникальный жанр – музыкальный клип, который в свою очередь стал отражением нового типа культуры - клип-культуры. Основанный на песенном музыкальном материале, клип претендует на рассмотрение в качестве отдельной аудиовизуальной формы экранного искусства. В современном художественном пространстве формально-структурные и стилистические признаки музыкального клипа можно обнаружить в различных экранных произведениях: телесериалах, игровых, неигровых и анимационных фильмах. В данной статье предпринимается попытка проанализировать наиболее значимые направления влияния клип-культуры на эстетику и художественный язык современных экранных форм.*

Ключевые слова: *песня, музыкальный клип, клип-культура, современный кинематограф, музыка фильма, телевидение, экранная культура*

Andrey Alekseevich Yunakov
(Russia, Moscow)

A SONG AND A MUSIC VIDEO IN THE STRUCTURE OF MODERN SCREEN FORMS

Abstract. *The song genre occupies a special place in all the variety of musical material used in the field of audiovisual screen works. Television, as a new screen space of the twentieth century that arose after cinema, gave rise to a unique genre – a music video, which in turn became a reflection of a new type of culture - clip culture. Based on song-based musical material, the clip claims to be considered as a separate audiovisual form of screen art. In the modern art space, the formal, structural and stylistic features of a music video can be found in various screen works: television series, game, non-game and animated films. This article attempts to analyze the most significant areas of influence of clip culture on the aesthetics and artistic language of modern screen forms.*

Keywords: *song, music video, clip culture, modern cinema, film music, television, screen culture*

Песенный жанр занимает особое место во всем многообразии музыкального материала, используемого в сфере аудиовизуальных экранных произведений. Песня вошла в пространство кинематографа еще в немом периоде его развития – персонажи, еще не слышимые, пели на экране, а зрители могли «вообразить» музыкальное звучание благодаря помощи, как тогда выражались, «киноиллюстратора» (тапера) или оркестра, интертитров и ассоциативной памяти. Для российского массового зрителя песня всегда имела особое значение. Не случайно первые игровые отечественные фильмы еще немого периода зачастую снимались на сюжет народных песен,

близких и знакомых зрителю того времени («Понизовая вольница» («Стенька Разин»), 1908; «Вот мчится тройка почтовая», 1915; «Песнь каторжанина», 1911; «Бывали дни веселые, гулял я молодец...», 1916 и др.). Историк отечественного кино В. Босенко отмечал: «Как это ни невероятно, но за двенадцать лет существования русского дореволюционного кино на российские экраны ежегодно выпускалось несколько фильмов, по преимуществу прямых песенных экранизаций, либо лент, в названии которых намеренно использовался вполне узнаваемый песенно-поэтический зачин» [2, с.287].

Как только звук пришел в кинематограф, персонажи на экране запели уже «вживую». Первые же звуковые фильмы ознаменовались запоминающимися мелодиями песен, становившимися популярными и вне экранного пространства. Известно, что, например, «Песня о встречном» композитора Дм. Шостаковича на слова Б. Корнилова из кинофильма 1932 года «Встречный» (реж. Ф. Эрмлер, С. Юткевич) приобрела невероятную популярность среди зрителей. Ноты и слова песен из кинофильмов издавались отдельными сборниками, и таким образом распространялись среди хоровых коллективов и просто любителей песен, для концертного и «домашнего» исполнительства. В 1930-х годах в кинематографиях разных стран появилась целая плеяда фильмов с большим количеством музыкального и, в частности, песенного материала, что в дальнейшем привело к появлению (как в зарубежном, так и в отечественном кинопроизводстве) жанров музыкального фильма и киномюзикла, а также заложило техническую и эстетическую основы для последующего развития музыкального клипа как самостоятельного явления культуры.

Теоретическое обоснование использования песен в кинематографе можно обнаружить в разных трудах прошлого века, например в книге польского музыковеда и исследователя музыки кино З. Лиссы: «Благодаря своему небольшому объему, а также своему преимущественно строфическому строению песня может выступать как нечто цельное <...> В такой функции песня превращается в некий “отвлеченный конденсатор” фильма и по своему общественному значению может далеко превзойти значение всего фильма» [4, с. 326-329]. Стоит отметить, что З. Лисса в своей работе писала, в основном, о песне, принадлежащей диегетическому пространству фильма, т.е. об исполнении песни, «встроенном» в сюжет картины. Дальнейшая эволюция песенного жанра, влияние на него новых музыкальных направлений XX века (джаз, рок и др.), появление музыкального клипа как новой аудиовизуальной художественной формы, порожденной в большой степени телевидением, привело к существенным изменениям художественного языка экранных искусств. Все большее значение приобретает не только визуальная (изобразительная) сторона художественной выразительности, но и интерактивность языка экранных форм, вовлеченность зрителя в коммуникативный процесс. Известный российский культуролог К.Э. Разлогов, введший в научный оборот термин «экранная культура», отмечал такие тенденции в развитии ее форм как демократизация через приближение к универсальности естественного языка, усиление социального эффекта экрана, что приводит к новым взаимоотношениям массовой аудитории с культурой [5]. Эти процессы, несомненно, демонстрируют развитие песни и музыкального клипа в области «пересечения» кинематографических и телевизионных приемов выразительности в воздействии на массовую аудиторию.

В 1970-м годам музыкальный клип как отдельный жанр экранного искусства выработал свой художественный язык, отличающийся от киноязыка, приемы создания собственного художественного пространства и вовлечения в него зрителя; и уже вполне мог обходиться без заимствований приемов, взятых из игровых кинофильмов, кино- и театральные мюзиклов или сценических концертов. В свою очередь, появились и исследования, посвященные видеоклипу как особой экранной форме. Так, Э.В. Советкина классифицирует видеоклипы по особенностям технологии создания изображения (оригинальные, анимационные, смешанные); по форме изложения изобразительного материала (документальные, сюжетные, эклектико-коллажные, смешанные); по образному визуальному воздействию (фоновые, хореографические, фильмовые, смешанные) [6, с.18-19]. А.В. Чернышов отмечает определенный метод съемки, световые и цветовые эффекты видеоряда в зависимости от жанра песенного материала – например, для лирических композиций характерно плавное движение камеры, наплывы, более медленный монтаж [8, с.128].

Таким образом, утвердившись в качестве самостоятельного направления экранного творчества, музыкальный клип стал оказывать и заметное влияние на развитие языка кинематографа. В настоящее время в самых разных фильмах, сериалах и анимационных произведениях можно увидеть фрагменты, сходные с музыкальным клипом. При этом можно отметить и обратный процесс: некоторые клипы являют собой практически полноценные короткометражные фильмы (Placebo – «Song To Say Goodbye»), с отказом, например, от ожидаемого от клипа динамичного монтажного ряда, предлагая фактически однокадровый визуальный ряд (OK Go – «The One Moment»). Интересен в этом отношении тот факт, что режиссер может одновременно проявить себя как в производстве музыкальных клипов, так и в создании игровых кинофильмов. Зачастую режиссер начинает свой творческий путь как клипмейкер, а продолжает его уже в «большом кино». Например, Илья Найшуллер, режиссер популярного фильма «Хардкор» (2015), начал свою карьеру с клипов для групп «Biting Elbows» и «The Weekend», собравших миллионы просмотров в интернете. Дэвид Финчер (режиссёр фильмов «Семь», «Чужой 3», «Бойцовский клуб» и др.) в начале творческого пути был известен как создатель музыкальных клипов для Мадонны, Майкла Джексона, группы Aerosmith. А уже состоявшийся как режиссер игрового кино Пол Томас Андерсон («Ночи в стиле буги», «Магнолия» и др.) в 2016 году снял клип для популярной группы Radiohead на песню «Daydreaming».

Эти и многие другие примеры показывают, что границы жанров, форм, художественных средств в современном экранном пространстве размываются, синтез – возможно, главное слово нового культурного кода, который предоставляет на суд зрителей нечто новое и неизведанное. Эта ситуация даёт повод для исследовательского интереса, в попытке понять функциональное и художественное значение новых симбиотических конструкций в экранных формах. Слово «конструкция» может показаться довольно «техническим», но в данном случае оно представляется наиболее подходящим и практичным в разговоре о музыкальном клипе в контексте более крупного аудиовизуального произведения, поскольку музыкальный клип представляет собой систему взаимосвязанных элементов: содержательная часть даже в музыкальном клипе как самостоятельной художественной форме имеет различные

наполнение - это может быть имитация живого выступления, танцевальный клип, сюжетный клип, lyrics²³-видео.

Музыкальный клип, вмещающий в свое художественное пространство различные культурные коды и феномены, видится логическим порождением «клип-культуры». Данный термин ввел американский философ, социолог и футуролог Элвин Тоффлер в главе 13 своей работы «Третья волна» в связи с «демассифицированными средствами массовой информации» и «демассификацией сознания» [7, с.277]. Клиповая культура основывается на бесконечном мелькании фрагментов образов и информации в бушующем пространстве человеческого бытия; фрагментарность – ключевой маркер новой культуры. У клип-культуры есть набор универсальных черт, присущих любой форме художественности – это «ускорение темпа подачи информации при ее сжатии (изменение темпоритма); мозаичность (фрагментированность) образов, их сцепка на основе ассоциаций; смещение акцента на эмоциональную заряженность информации, опору на визуальные образы; формульность повествования (архетипы, клише, узнаваемые сюжеты) и т.д.; множество каналов передачи информации, спецэффекты; гипертекст – нелинейность повествования, где адресат сам выбирает последовательность прочтения». [1, с. 192–193]. Музыкальный клип полностью соотносится с данным набором «опознавательных признаков» клип-культуры.

В отношении концептуализации сущностных черт клипа, проанализировав разные точки зрения [9, с. 293–299], возможно вывести определение, опирающееся на термин «поликодовый текст». Данный термин ввели филологи Г.В. Ейгер и В.Л. Юхт, описывая поликодовый текст как «случай сочетания естественного языкового кода с кодом иной семиотической системы (изображения, музыка и т.п.)» [3, с.24–27]. Таким образом, музыкальный клип – аудиовизуальное представление поликодового текста, иконический ряд которого характеризуется фрагментарностью художественных образов, способных вызывать устойчивый ассоциативный и эмоциональный ряд у зрителя, и использованием клипового монтажа, как одного из важнейших инструментов построения экранной реальности. Данное определение позволяет разделить музыкальный клип на структурные элементы и проанализировать каждый из них, а именно: вербальный ряд – устная песенная речь исполнителя (исполнителей); иконический ряд – видеоряд; непосредственно музыкальный ряд. В контексте более крупного художественного произведения конструкт музыкального клипа выявляется не как набор исключительно технических приемов, а через общее эстетическое свойство, которое присуще музыкальному клипу: поликодовость (одновременное воздействие нескольких художественных языков) и сильное эмоциональное впечатление на зрителя.

Рассмотрим показательные примеры использования песни в аудиовизуальном произведении, и проанализируем её функциональное значение в повествовании. В фильме «**Притяжение**» (реж. Ф. Бондарчук, 2017 г.), который повествует о первом контакте человечества с инопланетными существами, одним из центральных моментов является падение космического корабля внеземного разума в Москве. Данная сцена представлена в фильме под песенную композицию «Closer» в исполнении актрисы Паулины Андреевой. «Агрессивный» музыкальный ряд и сильно обработан-

²³ Lyrics-видео (от англ. lyrics – текст/слова песни) – музыкальный клип, видеоряд которого содержит текст песни, т.е. текст может выступать как доминантная составляющая видеоряда.

ный тембр вокала песни становится символом надвигающейся угрозы. Слова песни: «I'm not alone I'm not alone» («Я не одна, я не одна»), с одной стороны, перекликаются со словами главной героини в самом начале фильма, когда она рассказывает, как во времена болезни своей мамы смотрела в звездное небо и думала, что мы не одни, а «звезды – глаза ангелов, которые присматривают за нами». С другой стороны, эти слова в контексте сцены крушения корабля становятся предзнаменованием, как и слова «Closer. Closer. Closer» («Ближе. Ближе. Ближе») – словно сигнализация в парктронике, предупреждающая о надвигающейся угрозе. Музыкальный ряд с развитием сцены претерпевает изменения: если в первой половине композиции основное место в тембральной палитре занимают мягкие клавишные, струнные и синтетические пэд-овые подложки, то в кульминационный момент падения корабля в фильме и апофеоза песни позиции меняются: на первый план выходят сильно обработанный искажениями тембр голоса, а также агрессивный электро-звук и мощная басс-составляющая, как бы отражающие вторжение неизведанного в привычный человеку мир. В этой сцене также присутствует клиповый монтаж, повествующий сразу о нескольких событийных рядах: главные герои во время падения корабля занимаются любовью, пока люди из разрушенных домов пытаются спастись, а их подруга сидит на крыше дома и воочию видит приближающийся инопланетный объект. Это ещё один признак клиповой структуры, при этом отметим, что значение для дальнейшего сюжетного развития имеет только смерть подруги, а хаотические действия жителей разрушенных домов используются в качестве дополнительной краски в общей эмоциональной тональности сцены и способа усиления воздействия драматического событийного ряда на зрителя. Таким образом, взаимодействие видеоряда и песни создаёт яркий художественный образ «первого контакта» человечества с пришельцами.

Примером использования элементов выразительности музыкального клипа в другом киножанре может служить фильм **«Великий Гетсби»** (реж. Баз Лурман, 2013 г.). После выхода на экраны фильм подвергся критике за то, что получился слишком развлекательным и «шумным», далеко отступив от романа-первоисточника [10], была раскритикована актерская игра, режиссура и подбор музыки. Для нас же интерес представляет именно музыка и её воплощение.

Основной музыкальной темой стала композиция американской певицы и автора песен Ланы Дель Рей «Young and Beautiful» («Молодая и красивая»), написанная для героини фильма - Дейзи. Песня становится лейтмотивом отношений Дейзи и Гетсби, появляясь неоднократно по ходу действия фильма: в сцене, где Джордан рассказывает Нику историю Дейзи и просит помочь Гетсби организовать встречу; во время одной из вечеринок Гетсби в его шикарном особняке; в сцене воссоединения Гетсби и Дейзи, где под закадровое звучание композиции Гетсби показывает свой особняк (центральный фасад с фонтанами и игрой света, промышленная соковыжималка, роскошный пирс, чудо-техники – фотокамера и т.д.). Семантическая составляющая этой сцены невелика, но она даёт ключ к эмоциональному настрою всей картины. Слова: «Будешь ли ты по-прежнему любить меня, когда я уже не буду молодой и красивой?», исполненные меланхолическим тембром исполнительницы, отражают драматургические ситуации действия фильма. Во время звучания песни мы также слышим любовные разговоры и задорный смех, а когда доходит очередь до главного зала с роскошными люстрами, в котором установлен орган, инструмен-

тальный ряд песни меняется: привычные струнные отходят на время на второй план, а к аскетичной перкуссии примешивается яркий бас-барабан и добавляется непосредственно орган вместе с хором; в звуковом ряде мы слышим дребезжание хрустала, как бы эхо смеха, звучавшего до этого, хотя выглядит все статично. Такая гипертрофированная репрезентация сцены встречи Дейзи и Гетсби отчасти и послужила маркером «плохой» режиссуры Лурмана (впрочем, зрители в этом, похоже, не согласны с критиками), но нельзя не отметить яркость этого образа и его сильной эмоциональной окрашенности,

Таким образом, даже на этих примерах можно говорить о клипе как об одном из инструментов повествования аудиовизуального произведения, который, обращаясь к форме, популярной у массового зрителя, позволяет расставлять смысловые акценты, раскрывать чувства и переживания персонажей, а также создавать яркий, эмоционально окрашенный образ событий. При этом, безусловно, возникают вопросы, требующие дальнейшего исследования, например, проблема позитивного и негативного значения клипового подхода в кинопроизведении; вопрос об упрощении повествовательной структуры киноформы за счет «клипового» монтажа и др. Остается дискуссионным и вопрос относительно приведенных примеров: являются ли они «размыванием» специфики киноязыка или это адекватная реакция киноискусства на новые обстоятельства, в которых существует культура нашего времени. Однако несомненно, что взаимовлияние художественного языка киноискусства и музыкального клипа представляет собой заметное явление в современной экранной культуре и требует дальнейшего исследования.

Список литературы:

1. Авдеева А.П., Сафонова Ю.А. Универсальные характеристики клиповой культуры. // Вестник университета. 2023. №1(6). С.186-194.
2. Босенко В. Старый «Сентиментальный романс» // «Киноведческие записки». 2001. № 54. С. 285-294.
3. Ейгер Г. В., Юхт В.Л. К построению типологии текстов // Лингвистика текста: материалы научной конференции при МГПИИЯ им. М. Тореца. Ч. I.— М., 1974. С.103-110.
4. Лисса З. Эстетика киномузыки. М.: Музыка, 1970.
5. Разлогов К.Э. Искусство экрана: от синемаатографа до интернета. М.: РОССПЭН, 2010. 287 с.
6. Советкина Э.В. Эстетические особенности музыкальных видеоклипов. Автореферат дисс... канд. искусствоведения: 17.00.03. М., 2005. 26 с.
7. Тоффлер Э. Третья волна. М.: ООО «Издательство АСТ», 1999. 784 с.
8. Чернышов А.В. Медиа-музыка: Исследование. М.: Издательство ООО «Медиамузыка», 2013. 286 с.
9. Шеметова Т.Н. Клиповая культура или некоторые подходы к описанию музыкального клипа // Наука телевидения. 2010. №7. С.293–299.
10. Scott A.O. Shimmying Off the Literary Mantle [Электронный ресурс]. – URL: <https://www.nytimes.com/2013/05/10/movies/the-great-gatsby-interpreted-by-baz-luhrmann.html> (дата обращения 23.01.2024)

Ху Нань
(Республика Беларусь, Минск)

КИТАЙСКИЙ ЭТНИЧЕСКИЙ НАРОДНЫЙ ТАНЕЦ

Аннотация. В статье рассматривается вопрос о роли этнического народного танца, его аспекты влияния в культуре Китая. К вопросу о понятии сущности современного танца павлина на сегодняшний день безусловно следует начинать с того, как формировалась традиция в XX веке. Из этого следует, что мы обращаемся к первым наиболее известным и описанным постановкам танца павлина. Первая постановка в исполнении начинателя и выходца из народной традиции послужила путеводителем для развития профессиональности, что мы можем наблюдать уже во второй постановке. Данная тема обращает внимания на взаимодействие между разными интерпретация танца, их контекстами и значениями. В связи с этим мы решили исследовать эти факторы, обратившись к танцу павлина, который берет свое начало в культуре Дай. В качестве методов исследования были использованы такие методы, как сравнительный анализ, анализ научной литературы. Ключевые выводы заключается в том, что этнический народный танец стал символом формирования государственности Китая и его имиджа.

Таким образом, в данной статье мы сумели подробнее проанализировать роль танца павлина, в китайской культуре, и проследить за историческим развитием данного феномена.

Ключевые слова: этнический народный танец, китайская культура, хореография, танец павлина, сценический костюм

Hu Nan
(Republic of Belarus, Minsk)

CHINESE ETHNIC FOLK DANCE

Abstract. The article discusses the role of ethnic folk dance and its aspects of influence in Chinese culture. To the question of the concept of the essence of modern peacock dance today, one should certainly begin with how the tradition was formed in the twentieth century. It follows from this that we turn to the first most famous and described performances of the peacock dance. The first production performed by the initiator and a native of the folk tradition served as a guide for the development of professionalism, which we can observe already in the second production. This topic draws attention to the interaction between different interpretations of dance, their contexts and meanings. In this regard, we decided to explore these factors by referring to the peacock dance, which originates in the Dai culture. Such methods as comparative analysis and analysis of scientific literature were used as research methods. The key conclusions are that ethnic folk dance has become a symbol of the formation of China's statehood and its image.

Thus, in this article we were able to analyze in more detail the role of peacock dance in Chinese culture, and follow the historical development of this phenomenon.

Key words: *ethnic folk dance, Chinese culture, choreography, peacock dance, stage costume*

Практическое изучение китайского этнического народного танца в новом политическом контексте и социальной среде началось примерно в 1930-х годах (после утверждения Китайской Коммунистической партии в 1921 году как правящей). Именно во время войны в 1930-е годы исследовательница Дай Айлиан [2] начала собирать танцы и систематизировала исполнения китайских этнических народных танцев. Целью её систематизации и распространения информации о китайских этнических народных танцах в то время было создание и сохранение культурных символов, вокруг которых китайцы могли бы сплотиться для укрепления Китайской национальной государственности. Это наглядный пример, как этнический народный танец использовался в процессе создания государства. После образования КНР в 1949 году дальнейшее изучение постепенно расширилось уже с целью сохранения и демонстрации чрезвычайно богатой китайской культуры. Для достижения этой цели в танцевальных школах было создано отделение специально для преподавания китайских этнических народных танцев, которые позже были названы этническими танцами в школьном стиле. В настоящее время китайский этнический народный танец в школьном стиле стал одним из наиболее важных аспектов танцевального образования в стране.

Одновременно с формированием этно-народного танца в школьном стиле развивалось и теоретическое изучение этно-народного танца. Теоретические исследования часто фокусировались на исторической стабильности этнических народных танцев с целью сохранения тесной связи людей как единой общности китайцев в государстве.

Такие исследования можно разделить на несколько категорий, каждая из которых имеет свою направленность. Первая категория обращена к изучению форм этнических народных танцев. Большинство их исследовательские проекты сосредоточены на характеристике форм; анализе форм и символических движений конкретных этнических народных танцев. Некоторые из проектов обращены к изменениям в символическом движении и причинам этих изменений. Одной из наиболее крупных работ в этой категории является «Сборник китайских этнических народных танцев». Многочисленному коллективу авторов потребовалось около двадцати лет, чтобы закончить работу над всей коллекцией. Основная цель коллекции состояла в том, чтобы записать этнические народные танцы всех национальностей Китая и сосредоточить внимание не только на самих танцах, но и на связанных с ними контекстах, в которых эти танцы практиковались.

Академическая значимость этой коллекции связана с тем фактом, что этнические народные танцы были записаны в определенный момент, что позволяет проводить сравнение между танцами, исполняемыми в разных контекстах и в разное время.

Ко второй категории относятся исследовательские публикации, посвященные историческому развитию конкретных этнических народных танцев. Эти работы предоставляют информацию о происхождении танца, взаимодействии контактирующих культур, характеристиках танцев в разные исторические периоды и т.д. Автор книги «Танец веера: культурное и историческое изменение танца коричневого веера

национальности Хани» на улице Ян, Юаньцзян, провинция Юнань, изучил историческое развитие танца коричневых вееров народа Хани, предоставив аудитории максимально полную информацию об этом танце [3].

Третья категория включает исследования, которые фокусируются на культурном значении конкретных этнических народных танцев. Такие исследования объясняют определенные аспекты культурной функции танцев. Публикация Чжана О «Празднование фестиваля: ритуальная и антиритуалистическая природа трех основных песен Янгэ» в Шаньдуне принадлежат к этой категории [9]. Автор исследовал три типа песен Янгэ, сосредоточившись только на версиях, исполняемых в контексте празднования фестивалей. Он утверждал, что характер как ритуального, так и не ритуального использования Янгэ существовал в Шаньдуне одновременно на разных уровнях.

В нашем исследовании мы обратились к танцу павлина, который берет свое начало в культуре народа Дай, решив рассмотреть два наиболее ранних его исполнения [4].

Первым танцем, о котором сохранились свидетельства очевидцев, является танец павлина в исполнении Мао Сяна в конце 1940-х годов. Исследуемый танец павлина был исполнен Мао Сянем в районе Жуйли провинции Юньнань в период, когда этот район перешел под управление Китайской Народной Республики. Это исполнение является самым ранним из описанных исследователями. Со временем в танце, несомненно, произошли изменения со времен первого исполнения танца павлина, описанного в 800 году нашей эры. Мы полагаем, что танец павлина безусловно претерпел множество изменений по различным причинам на протяжении веков, но в связи с отсутствием какой-либо информации об исполнительских версиях, существовавших до XX века, выбран танец павлина, исполненный Мао Сяном, в качестве «оригинального танца», так как он послужил основой для многих вариантов, которые были исполнены позже.

Танец павлина Мао Сяна, исполненный в конце 1940-х годов, важен для данного исследования по следующим двум причинам. Мао Сян родился в 1922 году, и к началу 1950-х годов он стал знаменитым танцором-павлином в Жуйли. Кроме того, он был одним из тех, кто начал ставить сценические танцы павлинов при поддержке правительства, и его танец, исполненный в конце 1940-х годов, стал основой для различных вариантов исполнения танца павлина, которые были разработаны позже. Также Мао Сян обучил многих танцоров, которые впоследствии стали знаменитыми танцорами-павлинами на сцене. Процесс изменений, которые государство внесло в танец павлинов, начался с него, и Мао Сян сыграл важную роль в начале этого процесса. К сожалению, не удалось найти никаких видеозаписей танца павлина Мао Сяна, исполненного в конце 1940-х годов. Информация, которую мы представляем ниже, основана на письменных записях [5, 7].

Танец павлина, исполняемый Мао Сяном, в основном исполнялся на религиозных фестивалях и мероприятиях. Религиозные фестивали или мероприятия обычно организовывались в храмах или золотых пагодах (пагоды с крышей, покрытой золотым покровом). Танец павлина, как и многие другие виды представлений, исполнялся на улицах (например, на параде), когда люди шли к храмам или золотым пагодам из разных деревень. Затем они собирались вокруг храма или золотой

пагоды, чтобы исполнить танец павлина и многие другие виды представлений, что продолжалось иногда на протяжении всей ночи [6].

Исследователь Люй отмечает, что исполнительские группы существовали в разных деревнях, а Мао Сян и его исполнительская команда приехали из Хуэй Ха Чжая (Чжай означает деревня, Хуэй Ха было названием деревни). Исполнительские коллективы из разных деревень собирались вместе и выступали на религиозных мероприятиях и иногда они соревновались друг с другом за признание своей репутации лучшего исполнения. Танец по-прежнему имел богатое религиозное значение, поскольку большинство фестивалей Дай, включающих танец павлина, были связаны с Хинаяной, но танец также приобрел светское значение. Кроме того, Люй упомянул, что Мао Сян видел исполнение танца павлина на свадьбе, что означает, что танец исполнялся в различных контекстах до того, как Мао Сян начал танцевать [7, с.53-58].

Мао Сян стал знаменитым танцором павлина, выполнив два важных требования к исполнителю данного танца. Прежде всего, танцоры павлинов должны были быть мужчинами. Женщинам не разрешалось исполнять танцы павлинов, потому что они не имели достаточно высокого статуса в Буддизме Хинаяны. Цзинь подчеркивал, что женщинам запрещено посещать религиозные церемонии в религиях Дай.

Во-вторых, Мао Сян изучал технические движения из боевых искусств, что дало ему дополнительные возможности, позволяющие стать хорошим танцором павлина. Например, одной из известных характеристик Мао Сяна как танцора павлина были его ловкие движения глаз. Он мог двигать глазами быстрее, чем другие танцоры-павлины, потому что его учитель боевых искусств Вай Гун специально попросил его попрактиковаться в использовании глаз. По словам Люя, способ, которым он практиковался использование его глаз состояло в том, чтобы сначала смотреть на облака, не моргая, все дольше и дольше, а затем рассматривать капли дождя по отдельности во время грозы. Эту технику изучают люди, обучающиеся боевым искусствам Дай, но Мао Сян также использовал ее в своем танце павлина [7, с.86].

Охарактеризуем танец павлина в исполнении Мао Сяна. Прежде всего, его танец павлина был сольный танец, в котором были определенные узоры, фиксированные шаги и позы в сопровождении только специфического барабанного аккомпанемента. До 1950 года танец павлина сопровождался только ударными инструментами, такими как барабан Сянцзяо, Манг ло и Ча, и мелодии не было. Мелодические инструменты начали активно использоваться в танце павлина после 1950 года. Уже в XIX веке, в рамках программы сохранения культурного наследия, где подчеркивается сохранение именно «оригинального» танца, местные танцоры-павлины снова использовали только перкуссию для сопровождения своих танцев во время полевых исследований в Юньнани в 2013 году.

Узоры, фиксированные шаги и позы были в основном имитацией движений и манер павлина, таких как подглядывание и проверка безопасности, прогулки по лесам, игры вокруг озер, погоня и игры друг с другом, питье воды и т.д. Сложно сказать, сам ли он создал эти узоры или научился им у своих мастеров, но некоторые из его учеников унаследовали эти узоры. Похожие узоры можно увидеть в следующем танце. Во-вторых, он завершал все свои движения, используя непрерывное ритмичное сгибание и разгибание коленей. В-третьих, как мы упоминали выше, выступле-

ние Мао Сяна известно его движениями глаз, которые являются результатом его тренировок боевым искусством Дай.

Обратимся к видеозаписи «Танец павлина в исполнении сына Мао Сяна, И Туаня, на праздновании Нового года в 2013 году по Центральному телевидению Китая (ССТV).

Некоторые китайские исследователи считают, что, выступление И Туана не так хорошо, как у его отца, и не такое сложное по технике, но видео дает нам некоторое представление о танце павлина, который исполнял Мао Сян.

Исследователь Люй отмечает, что Мао Сян носил специальный костюм для своего танца павлина. К сожалению, мы не смогли найти ни одной фотографии, на которой это было бы показано. Уже в 1950-е годы Мао Сян после того, как начал исполнять танец павлина на сцене, перестал носить традиционный костюм [Рисунок 1].

Ранее же костюм состоял из трех важных частей: золотой короны, маски и хвоста. Золотая корона была выполнена в форме высокой пагоды. Маска была раскрашена в виде Бодхисаттвы, демонстрирующей тесную связь между танцем павлина и буддизмом Хинаяны. Третьей частью костюма для танца павлина был большой павлиний хвост, который был сделан из бамбука и шелковой ткани. Павлиньи глаза были нарисованы на шелковой ткани в качестве украшения, а ткань была надета на бамбуковую раму в форме павлиньего хвоста. Танцор использовал веревку, привязанную от хвоста к его рукам и запястьям, чтобы он мог управлять им [Рисунок 2].

Эта фотография была опубликована в местной газете Юньнани «Весенний городской вечер», которая вышла в 2011 году. Газета не объяснила, почему танцовщица на фотографии исполнила танец павлина. Основной целью статьи с этой фотографией было представить, как выглядит «традиционный» танец павлина. В нем также говорилось, что танец на снимке был из автономного округа под названием Мэн Лянь.

Танец павлина Мао Сяна был богат религиозными смыслами. Такие религиозные смыслы были отражены во многих аспектах танца, таких как причины исполнения, место и костюм. Танец исполнялся на улицах, в храмах или на городских площадях в честь религиозных праздников или церемоний. Танцором был мужчина, прошедший специальную подготовку.

Для танца специально шили костюм, четко регламентировались движения и позы, и все это сопровождалось игрой на ударных инструментах в стиле Дай.

Еще один танец павлина – сценический танец, поставленный Цзинь Мином в 1956 году. Причина, по которой Цзинь Мин поставил это произведение, заключалась в том, чтобы участвовать в национальном представлении объединенных национальностей. Год спустя танец был выбран для участия в Шестом Всемирном фестивале молодежи в Москве в качестве «визитной карточки» этнического народного танца Китая и получил золотую медаль. Танец стал известным в профессиональном сообществе благодаря этому выступлению и полученному призу.

Танец павлина исполняла группа танцовщиц. И Джи, и все танцоры были из Центрального ансамбля песни и танца и все они были профессионально обучены. Цзинь Мин использовал всех танцовщиц коллектива, потому что считал, что женщины больше подходят для исполнения танца павлина. Он считал, что женщины лучше демонстрируют внутреннюю элегантность павлина, чем мужчины. Что еще более важно, это было время, когда произошли культурные изменения в demonstra-

ции женского тела. Это культурное изменение и опыт Цзинь Мина в хореографии классического балета повлияли на его решение использовать всех танцовщиц.

Цзинь Мин смешал три танцевальных стиля в танце павлина. Первый стиль был от Мао Сяна. Цзинь Мин был ханьцем по национальности. Он отправился в Дэхун, где в то время жил Мао Сян, и пробыл там несколько месяцев, чтобы научиться у него танцу павлина, прежде чем поставить свой танец павлина.

Обе основные характеристики стиля Мао Сяна отчетливо прослеживаются в «Павлине». Одной из характерных черт является то, что все движения основаны на постоянном ритмичном сгибании и разгибании коленей. Другой характерной особенностью является то, что большинство движений сосредоточены на живом подражании различным движениям павлина и позы, такие как распускание хвоста, спуск с горы, питье воды, принятие ванны, полет и так далее.

Второй стиль Цзинь Мин взял из других видов танцев Дай, в том числе из танца Гаянг (嗶秧). Гаянг был простым танцем Дай, который состоял из серии движений. Движения были разработаны на основе фермерской жизни народа Дай, такая как посадка, внесение удобрений, сбор урожая и т.д. Главной особенностью Гаянга является ритмичное выпрямление и сгибание коленей в различных позах. Третий стиль пришел из собственного опыта Цзинь Мина. Он был профессиональным танцором и хореографом и прошел обучение балету и китайскому классическому танцу. Некоторые движения из балета и китайского классического танца были использованы в танце павлина. Под влиянием создаваемого в то время сценического народного танца Советского Союза такие сочетания считались положительным изменением в 1950-х годах.

Цзинь Мин использовал специально разработанный костюм для танца павлина. Костюм состоял из двух частей. Верхней частью был светло-голубой дублет с длинными рукавами, что явно отсылает к символическому костюму Дай. Вторая часть представляла собой светло-голубую длинную юбку с широким подолом, которая была украшена фигурами, символизирующими павлиньи глаза [Рисунок 3]. Форма юбки похожа на традиционную юбку Дай для женщин, но ширина юбки намного шире традиционной. Кроме того, в костюм также был включен аксессуар для волос, чтобы имитировать маленькие перышки на головах павлинов. К «Танцу павлинов» была специально написана музыка. Музыка имеет четкую структуру А-В-А с тремя частями адажио–аллегро–адажио. Сопровождающие инструменты – это китайские традиционные инструменты, такие как Ди, Сяо, Суо На, и традиционные инструменты Дай (Сянцзяогу, Манг и Ло). Танец павлина – это сценический танец павлина, исполняемый группой профессионально подготовленных танцовщиц. Для танца используются специально разработанные костюмы и музыка, и тщательно поставленные движения, и формулировки. Танец победил на шестом Всемирном фестивале молодежи в Москве и с конца 1950-х годов пользуется большой популярностью в области профессионального этнического народного танца [1, 8].



Рис. 1. Мао Сян
исполняет танец павлина



Рис. 2. Костюм танцора-павлина



Рис. 3. Танец павлина
(Конгке Ву, 孔雀舞, 1957)

Список литературы

1. Chen, M.Y. Research on changes of «Zhao Shu Tun» (Story of princess peacock) in inter-lingual translations / M.Y. Chen. – Master thesis, East China normal university, 2007. (Retrieved from CNKI Digital dissertations).
2. Dai, A. L. Dai Ailian, my art and my life. Beijing: People's music publishing house, 2003. 309 p.
3. E, Y. Fan dance: cultural and historical change of Hani nationality's brown fan dance in Yang Street, Yunan province / E, Y. Kunming: Yunnan people's publishing house, 2011.
4. Li, X. Q. The origin and development of Dai Peacock Dance / X. Q. Li. Jiannan literature, 2012. 4, 152 p.
5. Liao. D. K. The development of the Dai dance, case studies of peacock dance choreographed and performed by Mao Xiang, Dao Meilan, and Yang Liping / D. K. Liao. Studies in national art, 1989. 5, 54-56 p.
6. Liu, Y. W. Hinayana's denominations and religious holidays in Dehong's Dai nationality / Y. W. Liu. – Social sciences in Yunnan, 1983. – 79-82 p.
7. Lü, Q. Maoxiang, the king of peacock dance. Kunming: Yunnan people's publishing house, 2008. 31-58 p.
8. Zhang. S. S. Research on preservation and innovation of the Dai peacock dance / S. S. Zhang. Master thesis, Minzu university of China, 2007. (Retrieved from CNKI digital dissertations).
9. Zhang, X. Discuss characteristics of "square folk dance" and "character folk-staged dance" / X. Zhang. – Beijing electric power college natural sciences, 2011. 20, 15-16 p.

**Любовь Абрамовна Купец
Полина Витальевна Федорова
(Россия, Петрозаводск)**

СОВЕТСКИЙ ГЛИНКА В ОТЕЧЕСТВЕННЫХ КИНОТЕКСТАХ КОНЦА 1940-Х- НАЧАЛА 1950-Х ГОДОВ

Аннотация. В работе рассмотрены два отечественных кинофильма — «Глинка» (1946) и «Композитор Глинка» (1952), в которых формируется советский канон байопика о композиторе. В результате анализа выявлены концепты советского, конструирующие образ М. И. Глинки в контексте идеологических норм этого периода в СССР. Сравнительный анализ фильмов демонстрирует общее и различное в показе этого биографического канона, отстающего актуальным до настоящего времени у широкой публики.

Ключевые слова: байопик, соцреализм, композитор, биография, кинофильм, Михаил Глинка

**Polina Vitalievna Fedorova
(Russia, Petrozavodsk)**

**SOVIET GLINKA IN RUSSIAN
FILM TEXTS OF THE LATE 1940S- EARLY 1950S**

Abstract. *This paper analyzes two Soviet films: Glinka (1946) and Composer Glinka (1952), which form the Soviet canon of a biopic about the composer. As a result of the analysis, the concepts of Soviet realism that construct the image of M. Glinka in the context of the ideological norms of this period in the USSR are revealed. A comparative analysis of the films demonstrates the similarities and differences in the presentation of this biographical canon which remains relevant to the general public to this day.*

Keywords: *biopic, socialist realism, composer, biography, film, Mikhail Glinka*

В искусстве советской кинематографии существует множество жанров, но особое внимание можно обратить на байопики²⁴. В СССР активизация этого жанра пришлась на сталинскую эпоху, когда байопик стал ведущим в кино с 1937 год по 1953 год. Современный исследователь считает, что биография в таком байопике представляет собой «безликий памятник» [7] исторического мифа, а главный герой лишён чувств и личных психологических проблем. Можно обратиться к Е. Добренко, который говорил о том, что «сталинский историко-биографический фильм по сути своей не был, ни историческим, ни биографическим, поскольку все задействованные там исторические события проективно отражали актуальные проблемы советской геополитики того времени, так же, как и сам эпический герой был лишён биографической достоверности <...> воплощал образ самого Сталина» [7].

На сегодняшний день по биографии «великого русского» (как его везде определяют в фильмах) композитора М. И. Глинки снято восемь фильмов. В современном интернет-пространстве можем посмотреть множество лекций, TED-лекций, короткометражных видео, мультипликационных видео, посвященных творчеству русского классика. Существуют разные мнения и взгляды на произведения и, в принципе, на такую фигуру как Михаила Ивановича Глинка. В данной работе мы рассмотрим два фильма: «Глинка» (1946) и «Композитор Глинка» (1952), которые были началом конструирования канона в интерпретации биографии музыканта и его творчества.

Первый фильм был выпущен в 1946 году под названием «Глинка» по сценарию советского кинорежиссёра Лео Оскаровича Арнштама²⁵. Можно сразу отметить, что фильм создавался в годы Великой Отечественной войны, возможно, по этой причине образ Глинки не был показан достаточно широко. При просмотре создаётся впечатление, что режиссёры делали больше акцент на «императорском» Величестве

²⁴ Байопик (англ. Biopic, сокращение от biographical picture – биографический фильм), жанр кинематографа, посвящённый обстоятельствам жизни или отдельным эпизодам биографии реальной исторической личности [8].

²⁵ Фильм «Глинка» (1946). Сценарий и постановка – Л. Арнштам, режиссёры – П. Арманд, Ю. Винокуров, С. Рейтман, музыкальная композиция фильма – В. Шебалин.

и его окружении, то есть, на «светском» обществе, выделяя тему «композитор и власть». Но при этом, параллельно показаны картины простого русского народа. Фигура композитора как композитора, его музыкальные произведения и работа над ними занимает совсем небольшую часть экранного времени в отличие от всего остального.

На первых минутах нам раскрывается жизнь юного Миши, его детские искренние впечатления от русских мужиков, собирающихся на войну, его интерес к русским народным песням в исполнении молодых деревенских девушек. Маленький Глинка представляется зрителю то озорным, то спокойным, но при этом, всегда бунтующим мальчишкой, который не хотел уходить с флейтой-пикколо в руках от своего дядюшки Якова Ульяныча. Ведь он выступал на празднике в маленьком оркестре, играя немного фальшиво. Он не боялся ничего и всегда стоял на своём. Уже повзрослевший композитор становится более драматичным, но всё таким же непреклонным и эмоциональным.

Отдельно можно отметить в картине взаимоотношения Александра Сергеевича Пушкина, композитора и Анны Керн. В киноленте поэту было дано мало экранного времени: он практически не сталкивался за всё время с Глинкой, в отличие от Анны Керн, у которой, встречи с музыкантом были весьма частыми. Эти моменты возникали из-за одинаково трепетного отношения обоих (и композитора, и русской дворянки) к Пушкину: Они передавали друг другу его стихи, вместе разделяли и переживали смерть Александра Сергеевича. Также показано, что в компании Анны Керн и Екатерины Керн появился известный всем романс «Я помню чудное мгновение» на стихи русского поэта. Именно этот романс сопровождал все встречи с Екатериной, когда они с Глинкой были вместе. Только в конце фильма можем услышать слова Пушкина о его первой оперы с акцентом на основной идее фильма: «В Сусанине, как мне кажется Глинке удалось главное – народ. Это, не смотря на дурные баронские стихи и глупое искажение рылеевского сюжета. Такова сила музыки» [1].

Взаимодействие музыканта с другими писателями или зарубежными композиторами не привлекли внимания режиссёра. Нам частично показаны отношения с Василием Андреевичем Жуковским, бароном Розеным и князем Вяземским.

Большая часть экранного времени отдана процессу создания отечественной героико-трагической оперы «Иван Сусанин» (так её именуют в фильме), которая, как подчеркнуто автором фильма, в дальнейшем была переименована императором Николаем I в «Жизнь за царя» [3]. По представлению режиссёра, при написании этой оперы композитор хотел превознести русский народ в образе простого русского мужика, который совершил подвиг. Все фрагменты, которые писались для оперы, сопровождалась в фильме то картиной русских мужиков, которые шли на войну, то русскими пейзажами, то голосами молодых девушек, исполняющих русские народные песни. В антиимператорском ракурсе показан и небольшой конфликт композитора со своим либреттистом, который высказал Глинке, что «в ваших интересах русская империя» [1], на что композитор твёрдо ответил «в ней царь не волен» [1]. Особое внимание в киноленте получили музыкальные фрагменты: хор «Славься», ария Сусанина «Ты взойдёшь моя заря» и польские танцы. Можно отметить, что по замыслу автора фильма, во время премьеры оперы внимание Михаила Ивановича было сосредоточено не на музыке, а на пришедшем Александре Пушкине. И только когда всё закончилось, и поэт повернулся с аплодисментами к композитору, Глинка

обратил своё внимание на сцену. Таким нарочито подчеркнутым киножестом, вероятно, режиссёр показывает нам: какое уважение испытывал Глинка к такой фигуре русской поэзии, как Пушкин.

Видеоряд фильма заканчивается на крупном плане, где показан нотный лист с надписью: «Руслан и Людмила». А в звуковом плане всё завершается увертюрой ко второй опере Глинки, что предполагает собой продолжение темы фильма. Известно, что этот байопик не вызвал большого ажиотажа в прокате, получив больше критики, чем одобрения.

Самым классическим и фундаментальным фильмом, посвященным биографии Михаила Глинки, считался и считается до настоящего времени байопик «Композитор Глинка» 1952 года, созданный под руководством советского кинорежиссёра и сценариста Григория Александрова²⁶. Этот фильм крупно, можно даже сказать, масштабно показывает нам личность Глинки как композитора, как хорошего товарища и человека с глубоким душевным миром.

В этой киноленте «Мишель», как его называют авторы, нарисован ярким и эмоциональным юношей, который принимает многое близко к сердцу и любит упорно трудиться. Нам раскрывают сложный психологический мир композитора: его впечатления от поездок по Европе, долгие мучения над обеими операми, искренняя любовь к России и русской музыке, русскому народу. Показана его плодотворная дирижерская работа на репетициях при подготовке постановок собственных опер.

Широко демонстрируются взаимоотношения с выдающимися деятелями, такими как: А. Гурилёв, А. Варламов, А. Грибоедов, В. Жуковский, А. Пушкин, граф Виельгорский, А. Даргомыжский, Н. Гоголь. Эти дружеские контакты сопутствовали композитору на протяжении всего фильма. Без внимания не остались и встречи с зарубежными композиторами — Г. Берлиозом, Ф. Листом и Дж. Мейербером, которые высоко оценивали музыку Михаила Ивановича. Выделен и ближайший родственник: кроме любимого дядюшки, через весь фильм проходит фигура сестры композитора — Людмилы Ивановны, которая поддерживает своего брата в любых ситуациях.

Несмотря на временную близость обоих фильмов, у них есть различия. В первую очередь, это место Пушкина в жизни Глинки. Если в фильме 1946 года фигура поэта редко появлялась и была преимущественно фоновой, то спустя 6 лет, в новой киноленте поэт практически всегда рядом с композитором как поддерживающий товарищ и добрый критик. С Пушкиным связывают автор этого фильма и показ работы над оперой «Руслан и Людмила», которая мыслилась как музыкальные мемуары в честь русского писателя Александра Пушкина.

Наиболее разнятся эти байопики по количеству звучащих музыкальных произведений. В киноленте 1952 года можно услышать два знаменитых романса: «Жаворонок» и «Не искушай меня», который был исполнен и положительно оценен Г. Берлиозом и Дж. Мейербером. Показаны и наиболее значимые фрагменты из оперы «Жизнь за царя» — хор «Славься» и ария Сусанина «Чуют правду». Из оперы «Рус-

²⁶ Фильм «Композитор Глинка» (1952). Постановка — Г. Александров, режиссёр — П. Арманд, авторы сценария — П. Павленко, Н. Тренёва, Г. Александров, композиторы — В. Щербачёв, В. Шебалин. Премии: 1953 — МКФ в Локарно — Приз иностранных критиков лучшему фильму, 1953 — МКФ в Эдинбурге — Почётный диплом, 1954 — Мехико.

лан и Людмила» продемонстрированы марш Черномора, увертюра и песня Баяна «Дела давно минувших дней». Музыкальным показателем композиторских впечатлений от поездок по Европе стали симфонические произведения — «Арагонская хота», «Вальс-фантазия», «Камаринская». Такой обширный жанровый музыкальный показ даёт понять зрителю, что целью фильма стала не только биография Глинки, но и максимально полное знакомство с его творчеством.

Показательно, что этот байопик завершается патриотическим кадром: из Севастополя приходит письмо к Глинке с нотами «Славься» и благодарностью от защитников Малахова кургана в Крымской войне 1854–1855 годы, с которыми была эта музыка. И в этот момент авторы фильма недвусмысленно сообщают о политических взглядах композитора, вкладывая в его уста знаменитую цитату: «Я всегда знал, что музыку пишет народ, а мы композиторы её только аранжируем. Дай Господи, всегда и всюду, быть со своим народом, во всех его бедах и горестях, во всех его радостях и торжествах» [3].

Между байопиками существует множество различий, но есть и *сходства*: например, отношение к Глинке императора и аристократического общества. Несмотря на то, что Михаил Иванович был дворянином, в фильмах подчеркивается, что высший свет всегда относились к нему с некой насмешкой. Если в фильме 1946 года Глинка никак не реагирует, что музыку оперы «Жизнь за царя» называют «кучерской», в фильме 1952 года он даёт отпор фразой — «это хорошо и даже верно, кучера дельнее господ» [3], и тем самым как бы идёт против этой дворянской критики, которая привыкла к иностранной, по большей части, итальянской музыке. Отношение императора к Глинке проявляется через мнение В. Жуковского об опере, который постоянно отмечает, «что не так важна музыка, как сюжет» [3]. Его верноподданническая позиция подчеркнута высокой оценкой «Жизнь за царя»: по его мнению, там были слова, возвышавшее царя. Такая четкая политическая позиция зафиксирована и в кадре с прослушиванием императором оперы «Руслан и Людмила»: узнав, что это произведение написано в честь Пушкина, монарх просто встал и ушёл из зала, не понимая, при чём здесь отношение к поэту.

Заметим, что ни первый, ни второй фильм не заканчиваются смертью главного героя, про неё в принципе не говорится. Можно предположить, что режиссёры имели ввиду творческое бессмертие Глинки-композитора. И хотя спустя более полувека, в 2004 году появляется новый фильм о Глинке «Сомнения и страсти» в двух частях, тем не менее, байопик 1952 года до сих пор считается наиболее успешным и фундаментальным в показе персоны М. И. Глинки. Без сомнения, эта кинолента более проработанная и каноничная для того времени: в ней показано множество деталей про творчество и собственно сочинения композитора, но мало затронута его личная жизнь. В результате у советского зрителя складывался весьма устойчивый, канонический образ Глинки изначально как талантливого юноши, а в конце — это уже прославленный русский классик.

В обоих фильмах можно обнаружить и принципы соцреализма с его идеей внедрения в массы советских социальных норм, ценностей, «историческое предназначение СССР» [5], свойственные советскому кинематографу 1940-х—1950-х гг. XX в. В период «малокартинья» основной задачей кинематографа стало возвышение фигуры Сталина, а сама кинолента «выполняла разрешительные функции партии» [5]. Именно музыка М. И. Глинки в этих фильмах отражает все концепты соцреа-

лизм: опору на традицию, «массовость», песенность и, по словам исследователя У. Харкинса, «химический идеал», то есть, народность [6, с. 54].

Центральной идеей обоих фильмов является изображение русского народа М. Глинкой. Авторы кинолент декларируют: композитор хочет, чтобы народная музыка стала национальной, ведь, именно русский народ всегда был главной фигурой в его творчестве. Именно поэтому, несмотря на частые поездки за границу и влияние с разных сторон, например, того же, А. Варламова, который уговаривал его остаться в Италии и писать здесь, режиссеры утверждают: Глинка всё равно возвращался к русским пейзажам и русским мелодиям, именно это он хотел показать в своей опере «Жизнь за царя», что у него и получилось сделать.

Он стал центральным, великим русским классиком в истории музыки и передал свои традиции «кучкистам», это мы можем увидеть в фильме, когда приехавший из Европы Михаил Иванович смотрит на народ и в окружении А. С. Даргомыжского и В. В. Стасова произносит: «Музыку пишет народ, а мы, композитора, её только аранжируем» [3].

В представленных фильмах можно отметить именно особую жанровость «сталинских» байопиков. Оба режиссёра преследовали одну цель: показать политическое положение героя и «утверждение национального канона» [2]. У композитора не было ярко выраженных чувств, несмотря на то, что Глинка показан активным, жизнелюбивым и влюбчивым: его эмоции заглушаются на фоне показа народности. В фильме не точно показывается биография композитора. Например, в фильме Григория Александрова говорится о плачевном финансовом положении Михаила Глинки, но известно, что в реальности он всегда был при деньгах, и особых финансовых проблем не имел. Эти факты ещё раз подтверждают, что главным для того времени было показать образ «идеологических фантазий и политического воображаемого советского национализма» [7].

Список литературы

1. Глинка [Кинофильм]: ист.-биограф. фильм / реж. П. Арманд, Ю. Винокуров, С. Рейтман Т. С. Киностудия «Мосфильм», 1946. URL: <https://ya.ru/video/preview/12502119975615157154> (Дата обращения: 18.01.2024)
2. Добренко Е., Сияние России. Биографический фильм о деятелях русского искусства. URL: <https://history.wikireading.ru/hisBjmUXoP> (Дата обращения: 14.02.2024)
3. Композитор Глинка [Кинофильм]: док. фильм / реж. П. Арманд Т. С. – Киностудия «Мосфильм», 1952. URL: <https://ya.ru/video/preview/12502119975615157154> (Дата обращения: 19.01.2024)
4. Кореновская Л., Байопики о писателях: новый взгляд на киноклассику советской эпохи. URL: https://www.academia.edu/41571741/Байопики_о_писателях_новый_взгляд_на_киноклассику_советской_эпохи (Дата обращения: 09.03.2024)
5. Лубашова Н. И., Лухтан А. С. Социалистический реализм советского кино. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/sotsialisticheskiy-realizm-sovetskogo-kino/viewer> (Дата обращения: 05.03.2024)
6. Орлов В. «Серьёзное» и «популярное»: стилевые и ценностные оппозиции в истории музыкальной культуры. Реалии и мифы советской музыки. С-П.: «Композитор», 2016. 95 с.
7. Тойменцев С., Авторитаризм с человеческим лицом: советский герой в постсоветском байопике. URL: <https://magazines.gorky.media/nlo/2020/5/avtoritarizm-s-chelovecheskim-licom-sovetskij-geroj-v-postsovetskom-bajopike.html> (Дата обращения: 09.03.2024)
8. Шпоть В. В. Байопик. URL: <https://bigenc.ru/c/baiopik-4355ef> (Дата обращения: 05.03.2024)

Фань Вэньцзюнь
(Республика Беларусь, Минск)

МЕДИАТЕХНОЛОГИИ В МУЗЫКАЛЬНОМ ОБРАЗОВАНИИ: ОПЫТ РОССИИ И КИТАЯ

Аннотация. *Активное развитие цифровых технологий, глобализационные процессы, а также опыт в использовании медиатехнологий других стран свидетельствуют об актуальности настоящей работы, цель которой заключается в анализе использования медиатехнологий в школьном музыкальном образовании Российской Федерации и Китайской Народной Республики. Материальную основу исследования составили работы следующих авторов: О.В. Воробьева, Ю.С. Воробьев, О.Ю. Сергеева, И.С. Сулова, Е.О. Трофимова и другие. В статье предложена авторская трактовка понятия «медиатехнологии»; проанализированы основные методы преподавания музыки в школах России, подразумевающие использование медиатехнологий, обозначены их проблемы; представлены основные образовательные методики Китая, в рамках которых активно используются современные и актуальные медиатехнологии, соответствующие концепциям Web 3.0 и Web 4.0. В результате предложены меры, позволяющие использовать китайский опыт в школах РФ.*

Ключевые слова: *медиатехнологии, мультимедиа, музыкальное образование, Китай, мобильные приложения, музыкально-дидактические игры.*

Fan Wenjun
(Republic of Belarus, Minsk)

MEDIA TECHNOLOGIES IN MUSIC EDUCATION: THE EXPERIENCE OF RUSSIA AND CHINA

Abstract. *The active development of digital technologies, globalization processes, as well as experience in the use of media technologies in other countries indicate the relevance of this work, the purpose of which is to analyze the use of media technologies in school music education in the Russian Federation and the People's Republic of China. The material basis of the study was the work of the following authors: O.V. Vorobyova, Yu.S. Vorobyov, O.Yu. Sergeeva, I.S. Suslova, E.O. Trofimova and others. The article offers the author's interpretation of the concept of "media technology"; the main methods of teaching music in Russian schools, which involve the use of media technologies, are analyzed and their problems are identified; the main educational methods of China are presented, within which modern and relevant media technologies are actively used, corresponding to the concepts of Web 3.0 and Web 4.0. As a result, measures have been proposed to allow the use of Chinese experience in Russian schools.*

Keywords: *media technologies, multimedia, music education, China, mobile applications, musical and educational games*

Актуальность настоящей работы обусловлена следующими фактами. Во-первых, современный образовательный процесс не может быть представлен в отсутствии использования цифровых технологий, что указывает на необходимость их

изучения и активного внедрения в образование, в том числе, в музыкальное, так как они позволяют развивать творческие и эстетические компетенции учеников. Во-вторых, на сегодняшний день наблюдаются активные глобализационные процессы, опосредующие высокий уровень культурного взаимодействия между различными государствами. Указанный факт, в свою очередь, опосредует важность использования медиатехнологий в образовательном процессе, что делает изучение культур других стран более доступным. В-третьих, анализ зарубежных медиатехнологий, например, китайских, может позволить сделать российское музыкальное образование более эффективным. Вышеприведенные факты свидетельствуют об актуальности настоящей работы, цель которой заключается в анализе медиатехнологий, активно используемых на сегодняшний день в музыкальном образовании Китая.

В первую очередь, представляется необходимым раскрыть содержание термина «медиатехнологии». О.В. Воробьева и Ю.С. Воробьев утверждают, что термин «мультимедиа» относится к современным компьютерным информационным системам, способным интегрировать разнообразные способы передачи данных, включая визуальные изображения, аудио, анимацию, текст и видео [1]. Внедрение мультимедийных технологий вызвало преобразования в широком спектре человеческой деятельности, включая образование, искусство, науку и компьютерные технологии. Прорыв в области мультимедиа произошел относительно недавно благодаря развитию технических возможностей и системных решений. О.Ю. Сергеева определяет «медиатехнологии» в качестве набора технических и программных инструментов, позволяющих манипулировать медиа-контентом и объединять его для создания специфической информационной среды [2]. Под «медиаданными» подразумевается набор различных типов информации, которая включает текст, звук и визуальные элементы, такие как графика, видео, аудио и анимация. В качестве основы для возникновения и развития медиатехнологий обычно упоминается концепция В. Буша, разработанная в 1945 году, которая открыла путь к поиску информации на основе ее смыслового содержания, а не формальных характеристик.

Иными словами, медиатехнологии – это совокупность систем, сочетающих в себе современные компьютерные инструменты и информационные технологии, предназначенные для интеграции и синтеза разнообразных форм передачи данных.

Представляется необходимым обратиться к российскому опыту использования медиатехнологии на уроках музыки в общеобразовательных учреждениях. Анализ специальной литературы позволяет утверждать, что основными инструментами являются медиаобразовательная сессия (медиа-урок) и музыкально-дидактические игры с использованием медиатехнологий. Акцентируем на этом более подробное внимание.

Медиаобразовательная сессия представляет собой инновационный подход к проведению занятий [4]. Особенностью такого урока является интеграция компьютерных технологий и специализированного программного обеспечения, которые гармонично дополняют цели, содержание и методики преподавания, а также взаимодействие преподавателя и учащихся. Как правило, преподаватели самостоятельно разрабатывают цифровые учебные материалы для медиаобразовательных сессий. Такие уникальные ресурсы позволяют им формировать структуру и последовательность материалов по своему усмотрению, обогащать и наглядно демонстрировать учебный материал при помощи иллюстраций, фотографий, анимации и видеокли-

пов. Российские цифровые учебные ресурсы соответствуют всем стандартам по содержанию, методике и дизайну, включая организацию навигации и использование гиперссылок.

В ходе урока предусмотрены различные формы взаимодействия учащихся: коллективная, индивидуальная и групповая. Для достижения эффективного сотрудничества используется методика сотрудничества, ключевым аспектом которой является партнерская работа в постоянно изменяющихся парах. Различия в области ближайшего развития учеников, их различные темпы развития и усвоения материала приводят к формированию нескольких «креативных групп» в классе, где дети выполняют серию взаимосвязанных творческих заданий и игр, способствующих их развитию.

Применение разнообразных традиционных и инновационных методик и форм обучения в музыкальных классах усиливает интерес учащихся к предмету, способствует развитию их практических навыков и умений, стимулирует независимое мышление и инициативность.

Что касается музыкально-дидактических игр, то о них следует сказать следующее. Современные образовательные методики признают игровые подходы в обучении как высокоэффективную форму взаимодействия между учащимися и педагогом, а также как инструмент для обучения, воспитания и стимулирования развития [3]. В процессе дидактических игр сочетаются элементы обучения и развлечения, и вместо прямой подачи информации от учителя к ученику, знания усваиваются через игровой процесс. В таком контексте образовательная задача скрыта за игровыми мотивами, и желание играть и выполнять игровые задания становится ключевым стимулом для ребенка.

Дидактические игры представляют собой эффективный инструмент для развития интеллектуальных способностей у детей, они стимулируют мыслительные процессы и поддерживают живой интерес к обучению. Этот подход позволяет превратить любой учебный материал в увлекательное занятие, приносит радость и облегчает процесс усвоения знаний. Главное назначение дидактических игр – обучение через игру, что способствует развитию познавательного интереса и интеллектуальных процессов, лежащих в основе образования. Дидактическая игра также позволяет осуществлять необходимое количество повторений учебного материала, сохраняя при этом позитивное эмоциональное отношение учащихся к выполнению заданий.

Однако проблема заключается в том, что, как правило, российские преподаватели на медиа-уроках и в рамках реализации музыкально-дидактических игр используют относительно устаревшие медиатехнологии, к которым следует отнести программу «Powerpoint» и демонстрацию видеофайлов на планшете или персональном компьютере. Иными словами, российские преподаватели используют медиатехнологии из Web 2.0, в то время как актуальными на сегодняшний день являются медиатехнологии из Web 3.0 или же даже Web 4.0. По этой причине представляется необходимым обратиться к китайскому опыту.

В настоящее время китайское школьное музыкальное образование с использованием сети «Интернет» в основном имеет следующие четыре формы: микрокласс, перевернутый класс, открытые онлайн-курсы и обучение на основе мобильных приложений [10]. Акцентируем внимание на каждом из них.

- Микрокласс отличается от традиционного систематического обучения. Его характерными особенностями являются сжатое содержание и короткое время, и, как правило, в нем преподается только один пункт знаний или демонстрируется один небольшой навык [9]. Он заключается в использовании информационных технологий и сочетании видео, изображений и других форм знаний для проведения монотонного, однократного занятия, что больше подходит для тривиального ситуационного обучения, но также способствует тому, чтобы ученики общеобразовательных китайских учреждений в соответствии с их собственным профессиональным уровнем и техническими навыками (медиакомпетентностью) целенаправленно обучались, что позволяет им эффективно повышать свой собственный уровень. Однако из-за особенностей фрагментации знаний в микроклассах ученикам часто бывает трудно сформировать систематические профессиональные понятия и познать курс. Поэтому микроуроки часто используются в качестве дополнения к систематическому традиционному обучению, что позволяет ученикам проверить и исправить недостатки и улучшить себя после систематического изучения знаний.

- «Перевернутый класс» инвертирует роли традиционных преподавателей и учеников, а также значительно изменяет последовательность обучения и процесс преподавания в классе [6]. Вместо преподавания учителями курс фокусируется на обучении школьников до начала урока, применении и выводе знаний в рамках урока. Преподаватели, в свою очередь, лишь отвечают на вопросы и помогают в этом процессе.

- Массовый открытый онлайн-курс (далее – MOOC) - это платформа онлайн-обучения для общего образования, которая охватывает широкий спектр предметов. MOOC появились в Азии в 2013 году, и сейчас подобные образовательные онлайн-платформы, такие как «Tencent Classroom» в Китае, а также «Coursera», «Udacity», «edX» и другие в США, работают полным ходом. Интегрируя социальные сети с образовательными ресурсами и сотрудничая с общеобразовательными учреждениями по всей стране, компания создает полный спектр высококачественных учебных материалов. Она преодолевает барьеры времени и пространства в школьном образовании, и любой желающий может изучать музыкальные курсы в стране и за рубежом с помощью этой платформы, не будучи ограниченным временем обучения.

- Прикладное обучение на базе мобильных приложений имеет такие преимущества, как быстрый обмен информацией, удобство использования и эффективное использование фрагментированного времени [8]. В настоящее время основными приложениями являются «Kulexiu», «Times Art Test», «Yuntu Art Study», «Sound Base Class» и другие многомерные образовательные сервисы, охватывающие базовую теорию музыки, онлайн-партнера по практике, художественный тест, общение в обществе и так далее. Широкое использование приложений облегчает китайским ученикам получение учебных ресурсов, что может помочь улучшить их оценки.

На фундаментальном уровне мобильные приложения гораздо чаще используются при освоении основных учебных дисциплин, чем в художественном образовании, которому уделяется сравнительно мало внимания [7]. Тем не менее, существуют успешные примеры разработанных и реализованных исследовательских проектов электронного обучения драматическому искусству [5]. В конечном итоге эти проекты были направлены на вовлечение учащихся в среду электронного обучения. Их апробация позволила утверждать, что высокая компетентность реципиентов в

использовании инновационных информационно-коммуникационных технологий позволяет использовать мобильные приложения и платформы в качестве инструментов интеллектуального воздействия.

На основании вышеизложенного приходим к следующим выводам:

- медиатехнологии – это совокупность систем, сочетающих в себе современные компьютерные инструменты и информационные технологии, предназначенные для интеграции и синтеза разнообразных форм передачи данных;

- в российском музыкальном школьном образовании активно используются медиа-уроки и музыкально-дидактические игры, в рамках которых применяются морально устаревшие медиатехнологии, например, программа «PowerPoint» и просмотр видеофайлов;

- на сегодняшний день в китайском музыкальном образовании активно применяются следующие инструменты с использованием современных и актуальных медиатехнологий: микрокласс, перевернутый класс, массовые открытые онлайн-курсы, обучение с использованием мобильных приложений.

Полагаем, что российское музыкальное образование нуждается в тех методах и технологиях, что на сегодняшний день активно применяются в китайском образовании. Для этого необходима реализация следующих действий: внести изменения в Федеральные государственные образовательные стандарты, касающиеся обязательного использования на уроках музыки технологий из Web 3.0 и Web 4.0.; организовать короткие, сфокусированные сессии обучения, нацеленные на освоение конкретных навыков или музыкальных произведений; сформировать небольшие группы школьников, что позволит добиться индивидуального подхода и обратной связи от педагога; предоставлять ученикам материалы для самостоятельного изучения дома (видеоуроки, записи, ноты), что позволит освободить время на занятиях для практики; внедрить в российский образовательный процесс онлайн-курсы от ведущих отечественных музыкантов и учебных заведений в качестве дополнительного ресурса для обучения; разработать отечественные мобильные приложения и внедрить их в школьные уроки музыки, что позволит не только изучать музыкальную нотацию, но и получать большее количество теоретических знаний, упражнений на слух.

Список литературы

1. Воробьева О.В., Воробьев Ю.С. Мультимедиа: отличия и преимущества технологий обучения при использовании мультимедиа // В сборнике: Инновационные технологии в образовательном процессе. Сборник научных статей 15-й Международной научно-методической конференции. Под редакцией Л.А. Дремовой. - 2017. - С. 50-54.
2. Сергеева О.Ю. Современные медиатехнологии в условиях активного развития рекламной деятельности / О. Ю. Сергеева, Л. И. Байрамова // Вопросы экономики и управления. 2015. №2. С. 76–78.
3. Сулова И.С. Методы активизации музыкально– пластической деятельности младших школьников средствами музыкально-дидактических игр // В сборнике: Искусство – культура – образование региону – 2022. Сборник научных статей вузовской научно-практической конференции. Под редакцией профессора А.Ф. Григорьева., 2022. - С. 60-63.
4. Трофимова Е.О. Технологический подход в формировании художественного вкуса младших школьников средствами медиатехнологий на уроках музыки // Молодой ученый. - 2019. - № 37 (275). - С. 165-167.
5. Baskerville D. Integrating on-line technology into teaching activities to enhance student and teacher learning in a New Zealand primary school // Technology Pedagogy and Education. 2012. № 21(1). Pp. 119–135.

6. Chaio J. The Application of Flipped Classroom in Scene Simulation Method of Music Education // Advances in Social Science, Education and Humanities Research. - 2021. - Vol. 615. - Pp. 1484-1488.
7. Drigas A.S., Angelidakis P. Mobile applications within education: An overview of application paradigm in specific categories // International Journal of Interactive Mobile Technologies. 2017. № 11(4). Pp. 17–29.
8. Ouyang M. Employing Mobile Learning in Music Education // Education and Information Technologies. - 2023. - Vol. 28. - Pp. 5241–5257.
9. Pengcheng S., Jiayin K. Implementing EMI in Chinese music classes: Students' perceived benefits and challenges // Frontiers in Psychology. - 2023. - Vol. 14. - Pp. 1-9.
10. Siwei Z., Pattananon N., Kumjudpanpai S. The Promotion Music Education through Social Media in China: A Case study of TikTok Platform // Journal of Modern Learning Development. 2023. № 8(2). Pp. 422–429.

Инга Игоревна Югай
(Россия, Санкт-Петербург)
Анна Максимовна Завьялова
(Россия, Санкт-Петербург)

ИЗУЧЕНИЕ ИСТОРИИ АНИМАЦИИ В КУРСЕ ПОДГОТОВКИ РЕЖИССЕРОВ МУЛЬТИМЕДИА

Аннотация. В статье рассматриваются подходы к изучению анимации в курсе подготовки специалистов по работе с медиа технологиями – режиссеров мультимедиа. Раскрывается значимость изучения истории анимации, проводится анализ современного состояния художественных и нехудожественных форм анимации. Дается обзор областей применения анимации в мультимедийном производстве, наиболее известных веб-приложений и нейросетей, используемых для работы с двухмерной и трехмерной графикой, анимацией персонажей. Особое внимание уделяется применению анимации в образовательных мультимедийных произведениях.

Ключевые слова: мультимедиа, анимация, обучение, история, жанры анимации, технология

Inga Yugai
(Russia, Saint Petersburg)
Anna Zavyalova
(Russia, Saint Petersburg)

THE HISTORY OF ANIMATION IN THE MULTIMEDIA DIRECTOR TRAINING COURSE

Abstract. The article discusses approaches to the study of animation in the course of training specialists in working with media technologies – multimedia directors. The importance of studying the history of animation is revealed, the analysis of the current state of artistic and non-artistic forms of animation is carried out. An overview of the areas of application of animation in a multimedia work, the most famous web applications and neural networks used to work with two-dimensional and three-dimensional graphics, character animation is given. Special attention is paid to the use of animation in educational multimedia works.

Keywords: multimedia, animation, learning, history, animation genres, technology

Анимация сегодня – это не только отдельный вид экранного искусства, но и важнейший элемент мультимедийного произведения. Знакомство с возможностями, спецификой, технологией создания художественных и нехудожественных жанров анимации является частью обучения специалистов по работе с мультимедийными технологиями [2]. Изучение анимации происходит в рамках дисциплины «Компьютерная графика и анимация».

Анимация в курсе подготовки режиссеров мультимедиа рассматривается комплексно – студенты получают представление об истории анимации, творчестве наиболее значимых авторов, технологиях создания анимации, особенностях выразительных средств анимации как экранного искусства, наиболее значимых мультимедийных жанрах, использующих анимацию в прикладных целях (обучающие проекты, реклама, дизайн пользовательского интерфейса и т.д.). Среди других аспектов подготовки режиссеров мультимедиа можно назвать: «развитие его мышления и воображения, формирование целостной эстетической системы, основанной на знании законов драматургии, выразительных средств различных видов искусств (литературы, музыки, изобразительного и других видов искусств), изучение законов творчества, специфики восприятия зрителем медиапроизведений, приобретение навыков работы в творческом коллективе (руководство творческим коллективом)» [4].

Знание истории анимации необходимо для режиссеров мультимедиа не только потому, что анимация повлияла и продолжает влиять на современную визуальную культуру, является частью культурного наследия человечества в целом. Преподавание истории анимации в контексте развития культуры показывает связь анимации с технико-технологическими достижениями общества, гуманитарными идеями, развитием массовой культуры, сферы досуга и образования. Изучение истории анимационного искусства помогает лучше понимать и анализировать современные произведения, оценить творческий вклад авторов, способствовавших развитию этого вида экранного искусства, расширить собственную палитру технико-технологических и образно выразительных приемов и решений.

Анализ исторического материала позволяет сделать выводы о факторах, повлиявших на развитие анимации как вида искусства, понять какие темы и идеи были востребованы в то или иное время, классифицировать виды типы персонажей, увидеть, как расширялась область применения анимации и ее аудитория, получить представление о вкладе аниматографий отдельных стран в мировое наследие аниматографического искусства.

Просмотр, обсуждение работ во время занятий, задания на анализ отдельных аспектов мультимедийных произведений и другие формы работы с материалом расширяют визуальный опыт студентов, вдохновляют их на создание собственных произведений, на творческие поиски в процессе которых формируется собственный уникальный стиль.

Мультимедийное произведение содержит разные компоненты – текст, видео, двух и трехмерная графика, фотография, информационная графика, шумы, музыка и другие. Анимация также является востребованным компонентом мультимедиа, однако она применяется гораздо шире, поскольку зачастую информационная графика, видео, графический интерфейс мультимедийной программы, специальные

эффекты и другие мультимедийные компоненты создаются или обрабатываются по принципу анимации [3, с.119].

«Мультимедиа является активно развивающейся областью экранного искусства, мультимедийная продукция востребована во всех областях жизни современного человека — искусство, бизнес, обучение, отдых и т. д.» [1, с.77]

Рассмотрим некоторые наиболее распространенные области применения анимации в мультимедийном производстве:

- Визуальное повествование. Персонажи, созданные средствами анимации, могут стать мощным инструментом привлечения внимания целевой аудитории, формирования ее отношения к подаваемой мультимедийными способами информации. Форма подачи и жанр повествования могут быть разными – от отдельных кадров в стилистике комиксов до развернутых историй о жизни персонажей, их отношениях друг с другом;

- Интерактивное взаимодействие пользователя с мультимедийной продукцией осуществляется через графический интерфейс. Все элементы графического интерфейса и анимация их состояние (активная кнопка, неактивная, изменение при наведении курсора и т.д.) реализуются средствами анимации. Все элементы управления, переходы между разделами являются графическими объектами, а их «функционирование» имитируется средствами анимации (свечение, изменение цвета, формы, перелистывание и т.д.). Анимированный интерфейс позволяет придать мультимедийному продукту уникальный стиль, сделать его запоминающимся, удобным для использования, подсказать пользователю возможные действия. С помощью анимации можно, также обратить внимание пользователя на наиболее значимые элементы интерфейса их иерархию и тем самым помочь понять структуру проекта, навигацию;

- Анимация является важным инструментом рекламы – с помощью анимации создаются персонажи, рекламирующие те или иные продукты, задается отношение к продукции (это весело, это современно, нравится детям, создает уют и т.д.), в некоторых случаях с помощью анимации объясняется как функционирует тот или иной продукт, как он создается. Качественная анимация, соответствующая вкусам целевой аудитории, привлекает внимание зрителя, создает положительное отношение к продукту, способствует запоминанию рекламируемого товара, бренда;

- Все большую популярность сегодня набирают виртуальная и дополненная реальность (VR/AR), создаваемые с помощью компьютерной графики и анимации [5, с.13-14]. Такие элементы, как динамический текст, динамическая графика, анимация графических объектов, персонажей, визуальные эффекты – все создается с помощью анимации;

- Широчайшая область применения анимации – компьютерные игры. Анимация персонажей, изменения в окружении компьютерной игры, графический интерфейс реализуются с помощью тех или иных технологий анимации;

- Визуальные эффекты (VFX) сегодня востребованы не только в кино и телевизионных фильмах, но и в телевизионных шоу, музыкальных и спортивных выступлениях, показах мод, концертах, развлекательных и торжественных мероприятиях, рекламе. Возможности визуальных эффектов для создания ярких впечатлений у зрителя, преобразования окружающего пространства постоянно расширяются и являются перспективной областью применения анимации;

- Особого внимания заслуживает применение анимации в образовательных мультимедийных произведениях. Использование анимации позволяет превратить взаимодействие обучающегося с мультимедийным произведением в увлекательный интерактивный опыт. Анимация может быть применена для разных возрастных групп обучающихся и разных предметных областей.

Применение анимации в образовании дает следующие преимущества:

- Визуализация сложных абстрактных идей, показ их в развитии;
- Удержание внимания обучающегося за счет цвета, движения, повествования.
- Эмоциональное воздействие анимации обеспечивает и лучшее запоминание информации.
- Заданная с помощью программирования и анимации интерактивность позволяет учащимся экспериментировать с контентом обучающего произведения, поэтому, получаемая информация воспринимается как личное открытие что способствует запоминанию, стимулирует интерес к познавательной деятельности. Кроме того, интерактивный способ получения информации побуждает учащихся анализировать, развивает наблюдательность, логическое мышление.
- С помощью анимации можно визуализировать процессы, которые человек не может наблюдать в реальном мире в силу их слишком быстрой или медленной протяжённости во времени, микро или макроразмера, процессы опасные для непосредственного наблюдения.

При создании анимации для мультимедийного произведения нужно учитывать область применения мультимедиа, специфику жанра, целевой аудитории, программно-аппаратные особенности техники, на которой будет демонстрироваться произведения, способ распространения произведения и другие условия. Например, анимированный контент для социальных сетей - это короткометражные анимированные формы, такие, как мемы, GIF-файлы и вирусные видеоролики.

Новыми способами распространения анимации являются электронные платформы (YouTube, Instagram, TikTok и Facebook).

Перспективной технологией создания анимации является искусственный интеллект (ИИ). На сегодня искусственный интеллект уже применяется для следующих задач:

Считывание и копирования движения. Системы на базе искусственного интеллекта могут анализировать видео (видеозаписи или видео в реальном времени), считывая мимику человека и его движения. Эта технология называется performance capture. Полученная информация может быть использована для создания анимации персонажей в видеоиграх, анимационных фильмах. Преимуществами технологии являются реалистичность движений и мимики персонажей, а также высокая скорость создания анимации по сравнению с ручной настройкой ключевых кадров и тем более покадровым рисованием. Поскольку данная анимация может создаваться в реальном времени ее используют в различных представлениях, показах.

Автоматизированное создание объектов и их анимации. Трехмерное моделирование относится к наиболее трудозатратным областям компьютерной графики. Нейросети могут создавать трехмерные модели персонажей, окружения на основе 2-х мерных изображений. Например, для создания трехмерного объекта с помощью сети MagiScan 3d необходимо сделать загрузить в проект видеопанораму объекта.

Использовать можно как профессиональные камеры, так и обычные средства коммуникации - iPhone 10, 11, 12, 13, 14, Pro и Pro Max, iPad и Android.²⁷

Существуют программы для создания текстур к трехмерным объектам, например, программа Ponzu создает текстуры по описанию на английском языке.²⁸ У программы есть ряд настроек, позволяющих варьировать стиль графики, «свойства» текстур, например, выпуклость, блеск, округленность и т.д.

Программы Meshcarade и Kaedim3d способны генерировать трехмерных персонажей на основе фотографий, нейросеть Masterpiece X — Generate создает персонажей и анимирует их на основании текстового описания внешности и характера движения.

Стилизация изображения. ИИ может использовать художественные стили и заданные пользователем предпочтения как алгоритмы для создания изображений.

Озвучание персонажей также можно осуществлять с помощью специализированных сетей для этого нужно предоставить записи голоса. Кроме того, искусственный интеллект может помочь синхронизировать движения губ персонажей с аудиодорожкой, повышая реалистичность анимированных сцен.

Таким образом, очевидно, что искусственный интеллект может стать полезным инструментом художника аниматора, способом оптимизации производственного процесса. Поскольку технология искусственного интеллекта продолжает развиваться, можно ожидать его широкого применения в создании анимации в будущем.

Список литературы

1. Завьялова А. М., Шарафадина К. И. Творческие, организационные и методологический проблемы подготовки специалистов по работе с мультимедийными технологиями (по материалам Всероссийской НПК «Проблемы подготовки режиссеров мультимедиа» (21 апреля 2023 г., Санкт-Петербург)) // Вестник СПГУТД. Серия 3. 2023. № 4. С. 77-83.
2. Завьялова А.М. Особенности подготовки режиссеров мультимедиа по дисциплине "Компьютерная графика и анимация" // Современные наукоемкие технологии. 2019. № 4. С. 103-107.
3. Петрухина О.В. Формирование анимационного дизайна в России : рубеж XIX - XX вв. - начало XXI в. : художественный язык и способы реализации : автореферат дис. ... кандидата искусствоведения : 17.00.06 / Петрухина Оксана Валерьевна; [Место защиты: ФГБОУ ВО «Санкт-Петербургский государственный университет промышленных технологий и дизайна»]. Санкт-Петербург, 2022. 23 с.
4. Югай И.И. Проблемы профессиональной подготовки специалистов для работы с медиа-технологиями // Педагогика искусства. 2013. № 4. (0,3 п.л.) С. 389-393. (0,27 п.л.) Электронный ресурс: [<http://www.art-education.ru/AE-magazine/archive/nomer-4-2013/yugay.pdf>]
5. Югай И.И., Рубичева М.В. Режиссура интерактивных игр: учебник / Санкт-Петербург, 2016. Сер. Библиотека гуманитарного Университета Том Выпуск 60. СПб.: СПбГУП, 2016. - 180 с.

²⁷ Официальный сайт 3D MagiScan. Режим доступа: <https://magiscan.app/>

²⁸ Официальный сайт программы Ponzu. Режим доступа: <https://www.ponzu.gg/>

Елена Викторовна Покладова
(Россия, Краснодар)

**ИЗУЧЕНИЕ ТРАГЕДИЙНЫХ И САТИРИЧЕСКИХ ПОРТРЕТОВ
В МУЗЫКАЛЬНОМ ТЕАТРЕ Д.Д. ШОСТАКОВИЧА
В ВУЗОВСКОМ КУРСЕ ИСТОРИИ МУЗЫКИ**

Аннотация. В статье освещается проблема интерпретации содержания опер и балетов Д.Д. Шостаковича в вузовском курсе истории музыки. Особое внимание автор обращает на характеристики трагедийных и сатирических портретов главных персонажей в контексте современных режиссерских постановочных решений.

Ключевые слова: опера, балет, трагедия, сатира, музыкальный портрет, ария, песня, хор, постановка

**Elena Pokladova
(Russia, Krasnodar)**

**TRAGIC AND SATIRICAL PORTRAITS IN THE OPERA OF SHOSTAKOVICH
"KATERINA ISMAILOVA"**

Abstract. The article highlights the problem of interpreting the content of operas and ballets by D.D. Shostakovich in a university course on the history of music. The author pays special attention to the characteristics of tragic and satirical portraits of the main characters in the context of modern director's production decisions.

Keywords: opera, ballet, tragedy, satire, musical portrait, aria, song, choir, production

Изучение произведений Д.Д. Шостаковича в курсе истории музыки в вузе представляет собой сложный и в то же время интереснейший процесс постижения творческого процесса композитора. Особый интерес представляют собой произведения для музыкального театра – оперы и балеты. Необычность их проблематики и сюжетов, неповторимость в творчестве современников и последователей, полная сложностей сценическая судьба – все это свидетельствует об оригинальности и уникальности замысла композитора. В этой связи представляется интересным остановиться на некоторых аспектах изучения опер и балетов Д.Д. Шостаковича: «Нос» (1928), «Леди Макбет Мценского уезда» (1932) была переработана композитором и поставлена в 1962 г. под названием «Катерина Измайлова», «Золотой век» (1930) и «Болт» (1932).

В начале изучения музыки опер и балетов можно обратить внимание на их интонационную неоднородность, что не случайно. В середине 1920-х г.г. в процессе создания оперы «Нос» молодой композитор находился под сильным впечатлением театра В. Мейерхольда, где он работал. Возможно, поэтому музыкальный язык оперы опирается преимущественно на речитативный склад, а все вокальные партии персонажей хотя и основаны на речитативах, но имеют свои особенности: это «омузыкаленная» речь, бытовой разговор, и отрывистое, в пуантилистической манере, произнесение текста по слогам, которое мы слышим в октете дворников. Это было частью замысла автора, поскольку акцент был им сделан на подаче текста, а музыка, по его мнению, не играла самодовлеющего значения.

В опере «Катерина Измайлова» – наоборот, вокальные партии героев выстроены в русле трех интонационных пластов: народнопесенной мелодики, жанрово-бытовой музыки и пародий-«отсылок» к различным жанрам и произведениям.

Особое внимание стоит уделить значению хора и оркестра в драматургии опер. Хоровые и массовые сцены в опере «Нос» наглядно демонстрируют состояние психоза (сцена поимки Носа и сцена в Летнем саду), которое может охватить сознание большого количества людей несмотря на всю абсурдность «сенсационного» события, которым все оказались так увлечены. Интересно, что нечто подобное этим сценам можно увидеть в романе М.А. Булгакова «Мастер и Маргарита», где идеей хорового пения оказались «заражены» все сотрудники большого государственного учреждения, в результате чего все попали в психиатрическую больницу.

В опере «Нос» комментатором происходящих событий является оркестр, которому Шостакович поручает давать оценку всему происходящему, что и происходит в симфонических антрактах. Вот почему композитор в обеих операх уделяет такое большое внимание антрактам – ведь они призваны «договорить» то, что не сказано / не спето / не сыграно на сцене.

Партитура «Носа» отличается определенной эклектичностью – джаз, фольклор, лирическая классика, атональность и додекафония: музыка явилась высокоинтеллектуальной игрой двадцатидвухлетнего композитора со своими слушателями и критиками.

Интонационный язык оперы «Катерина Измайлова» совершенно иной. Народнопесенные интонации в вокальной партии Катерины характерны и для хора каторжан, где запекает Старый каторжник. Да, по сюжету они – преступники, но Д.Д. Шостакович идет на идеализацию своих героев, поскольку они для него и есть народ, который не преступник, а жертва. Потому и музыка хора каторжан («Версты одна за другой») по степени трагизма восходит к трагическим хоровым сценам опер М.П. Мусоргского.

Сам композитор задал новый вектор развития музыкального театра XX века, назвав свою оперу «Леди Макбет Мценского уезда» «трагической сатирой». Впервые в истории музыки произведение оперного жанра получило такую странную характеристику. Более того, ее сформулировал сам автор. Он наконец-то нашел сюжет, способный отразить «вечные» темы, интересующие человечество, которые приобрели такую страшную конкретность в 30-е г. г. XX в.

В процессе разбора и анализа опер на занятиях большей убедительности можно достичь, сделав небольшой обзор постановок оперы в различных театрах, как в России, так и за рубежом.

Яркая и выразительная, «классическая» экранизация оперы 1967 года (режиссер М. Шапиро) с Галиной Вишневской в главной роли обычно открывает знакомство с оперой, поскольку все персонажи соответствуют первоначальному замыслу композитора – он намеренно «уходит» от Н.С. Лескова, доведя характеры до гротеска. Спокойный, несколько отстраненный, повествовательный стиль Лескова усилен экспрессией в духе Н.В. Гоголя и М.Е. Салтыкова-Щедрина. Более того, искусство кино позволяло режиссеру сделать в кадре то, что невозможно было сделать на сцене – представление Бориса Тимофеевича себя молодым в рамках одного кадра, одновременность в кадре возвращения из церкви Катерины и Сергея, неспешно едущих по улицам города на бричке, и бегущего по улице «задрипанного мужичон-

ки», которому нисколько не мешает бежать огромный камень, и каторжане, уходящие в бескрайние снега навстречу своей трагической судьбе и смерти.

Можно также показать студентам и обсудить фотографии интересных постановок оперы последних лет, назвать имена режиссеров – авторов интересных сценических решений. Обсуждение фотографий спектакля из оперного театра Фландрии 2014 г. (режиссер Каликсто Биейто) будет, скорее всего, эмоциональным, и оставит сильное впечатление – Катерина живет в белой, стерильно чистой комнате, а вся конструкция декораций окружена глиной и грязью, и все, кто приходит в жилище Катерины, несут туда килограммы этой грязи, пачкая ее и ее жизненное пространство. Знакомство с рецензиями на спектакли всегда вызывает у студентов большой интерес.

Говоря об опере «Нос», можно упомянуть первую постановку 1930 года, которую не хотели признавать долго как советскую оперу. Под понятием «советская опера» подразумевалось создание опер на темы современности, где на сцену должны были выйти новые герои: крестьяне, рабочие, революционеры. Гоголевский сюжет современным являться не мог. Поэтому даже музыковеду И.И. Соллертинскому, как «защитнику» позиции Шостаковича, приходилось признать, что опера «Нос» не подходит под статус советского произведения. Миссию оперы он видел в другом: «Опера «Нос» – это завод-лаборатория, где создается новый музыкально-театральный язык. «Нос» – настоящая энциклопедия для молодых советских композиторов», – писал И.И. Соллертинский.

В наши дни из всех современных постановок оперы «Нос» выделяется работа австралийского режиссера Барри Коски. Он вывел на сцену одиннадцать танцующих Носов, совсем не предусмотренных композитором, искусно вписал в общую канву, что способствовало созданию в памяти запоминающегося и незабываемого образа. Эти сюрреалистические сценки-картинки с танцующими носами появляются, когда изнеможенный Ковалев сваливается от усталости и стресса, и засыпает. Танцующие носы – это его кошмарные сны, не кончающиеся даже тогда, когда он просыпается. Спектакль Барри Коски был поставлен в Королевском театре «Ковент Гарден» в 2016 году.

Первым обращением Д.Д. Шостаковича к хореографическому театру стал его балет «Золотой век», поставленный впервые в 1930 году. Балет пережил кардинальные переработки, в результате которых сегодня мы видим постановку Ю. Григоровича, идущую в театрах с 1982 года, а также спектакль по новому либретто Константина Учителя 2006 года.

Если оперы Д.Д. Шостаковича «Нос» и «Катерина Измайлова» носили трагедийный характер, хотя трагизм ситуации в них подавался через гротеск, то балеты явились выходом в мир музыкальной сатиры. В данном случае композитор принципиально отказывается от романтической трактовки балетного жанра, в результате чего комедийная сфера музыки балетов может быть трактована исключительно в пародийном или сатирическом аспекте. Гротеск стал основным методом, с помощью которого Шостакович заменил романтический балет балетом насмешливым, саркастическим, лишенным идеализации.

При разборе балетов основной возникающей при этом трудностью становится видение положительных и отрицательных героев: кто является положительным, а кто – наоборот. Шостакович настолько искусно расставляет акценты, что положи-

тельные априори герои, на деле просто прямолинейны, категоричны, и делят мир на черное и белое. Так ли уж они интересны, так ли уж они положительны? Ответ на этот вопрос давала музыка «Золотого века» (пост. Ю. Григоровича), она упорно «не соглашалась» с той установкой, которую ей хотели навязать. В основе драматургии балета – противостояние молодых рыбаков во главе с Борисом (пролетариат) и посетители нэпмановского ресторана «Золотой век» (нэпманы). В музыкальной характеристике первых – массовая музыка революционных празднеств и физкультурных парадов и олимпиад, вторых характеризует «мещанская» музыка на основе интонационного языка «жестоких» романсов, оперетт, бытовых танцев и джаза. И какая образная сфера в балете условно «положительна» – остается вопросом.

В балете «Болт» противостоят друг другу «положительные» рабочие и «отрицательные» рабочие, «вредители», они же – пьяницы и лентяи. Производственную тему Шостакович опять преподносит гротесково – и положительные, добросовестные рабочие у него сродни роботам из постановки Алексея Ратманского, а «вредители» представлены с помощью утрированных «народнопесенных» мотивов («Танец ломового извозчика»).

С. Катанова в своем исследовании «Музыка советского балета» выделяет в балетной музыке Д.Д. Шостаковича три определенных ряда, связанных с принципами отбора интонационного материала.

Первый ряд – пародийно-сатирический, в котором – целая галерея портретов бюрократов, нэпманов, попов, представителей советского мещанства. Сам балетный театр, его каноны, стали у Шостаковича объектом пародий. Вместо романтических паде-де и больших вальсов у Шостаковича – бытовые жанры: польки, галопы, танго на основе опереточных мотивов, «жестоких романсов», и джаз. В одном портрете композитор мог соединить опереточные мелодические обороты в духе И. Кальмана с ритмом Танца маленьких лебедей, утрируя образ темброво – звучанием фагота, флейты и тромбона («Бюрократ» из балета «Болт»). Однако пародии на танцы буржуазного Запада вместо создания уродливых образов явились роскошными в таких танцах, как таити-трот, блэкбот, фокстрот, танго, тустеп. Даже сценографическое решение постановки этих танцев (костюмы, свет) у Ю. Григоровича подчеркивает роскошность музыки этих танцев.

Второй ряд представляет собой круг бодрых, энергично-маршевых и песенно-танцевальных образов, включающих в себя «спортивный элемент». В «Золотом веке» это вступление, полное юмора, озорной музыкой, где выделяется марш тубы и флейты. Далее подобная музыка характеризует Бориса и его окружение. В балете «Болт» достаточно ярко проявило себя урбанистическое начало – звукоизобразительные приемы, связанные с образами машин, работающего завода, напористые ритмы. Все это было призвано воплотить образ созидательного труда, а также человека труда. Танец рабочих, Массовый танец и финальный Апофеоз – это музыка, характеризующая эту область. Алексей Ратманский, поставивший балет «Болт» в Большом театре в 2005 году, подчеркивал, что для него было особенно важно показать преклонение общества 20-х годов XX века перед машинами. Вот почему в центре сцены у него находится машина, вокруг которой крутятся техники-наладчики, инженеры и работники с работницами, роботы-сварщики. Одни разъезжают по сцене, другие сидят как заснувшие мифические монстры. Люди на их фоне выглядят

подчеркнуто хрупкими, а может быть, уже и не нужными. Танец людей, изображающий огромный работающий двигатель – яркий тому пример.

Третий ряд связан с лирической сферой. Это музыка любовных дуэтов главных героев, музыка их чувств. Интонационно она близка медленным частям симфоний, ариозо Катерины Измайловой. Такой характер носит Adagio для солирующих инструментов. Интересно, что медленная музыка у Шостаковича – это почти всегда его авторское «слово». Возможно, поэтому такой музыкой композитор характеризует именно молодого человека – для него это – новый человек, и перед ним – новая жизнь, в которой не будет пошлости и мещанства, с которыми композитор вел непримиримую борьбу.

Музыкальный театр Д.Д. Шостаковича – явление сложное и уникальное, опирающееся и на традицию, и на результаты постоянных поисков, и на социально-культурную ситуацию, складывающуюся вокруг композитора. Эта ситуация была очень непростой, и, можно сказать, совершенно противоположной той, что была до 1917 года: утрата обществом духовных, нравственных и эстетических ориентиров была прочувствована композитором в полной мере. Работа в кинематографе в качестве иллюстратора немых фильмов в самом начале творческого пути помогла Д.Д. Шостаковичу понять личностные качества «массового» зрителя, обывателя, одним словом, всей той публики, наполнившей зрительные залы кинотеатров и музыкальных театров.

26 января 1936 года, после посещения оперы (в рамках Фестиваля советской музыки руководством коммунистической партии и советского правительства, включая И.В. Сталина, В.М. Молотова, А.А. Жданова и А.И. Микояна, опера была подвергнута осуждению в «директивной» редакционной статье «Сумбур вместо музыки». Следом появилась еще одна статья «Балетная фальшь». В обеих статьях содержалась резко негативная, хотя и профессионально беспомощная критика «Катерины Измайловой» и балетной музыки Д.Д. Шостаковича. Для композитора самым драматичным в этой ситуации было то, что изданием, на страницах которого появились эти «разгромные» статьи, была газета «Правда». Игнорировать то, что было написано в передовицах газеты «Правда», было немыслимо, поэтому оперы и балеты Д.Д. Шостаковича были запрещены к постановкам. Этой критикой музыкальный театр Шостаковича был практически полностью уничтожен.

Важно, на наш взгляд, обратить внимание на то, что композитор, создавая вышеупомянутые оперы и балеты, был очень молод – ему было немного за двадцать. Безусловно, его опыт был остроумен и по сути, экспериментален, но именно он привнес в музыкальный театр яркое интонационное обновление. Новая жанровая палитра, включение в оперу и балет необычных жанров, мотивов, интонаций и цитат, разрушило все стереотипы, преобладавшие в то время в музыкальном театре.

История, тем не менее, все расставила по своим местам. Музыкальный театр Д.Д. Шостаковича в наши дни пережил свое второе рождение и заиграл новыми красками. Оптимизм композитора не дал исчезнуть со сцены операм и балетам – его произведения после нападков и критики, спустя много лет были поставлены и неизменно идут в театрах нашей страны и всего мира, а в наши дни стали объектом внимания молодых режиссеров, подаривших этим шедеврам еще одну жизнь.

Список литературы

1. Катанова С.В. Музыка советского балета. – Ленинград, Советский композитор, 1979.
2. Сумбур вместо музыки. Редакционная статья. Газета «Правда» от 28 января 1936 года.
3. Данилевич Л.В. Дмитрий Шостакович. Жизнь и творчество. М., Советский композитор, 1980.
4. Чередниченко Т.В. Музыка в истории культуры. М., Аллегро-Пресс. 1994. Т.2.
5. Никитина Л.Д. Советская музыка. История и современность. М., Музыка, 1991.
6. Верба Н. И. Опера Дмитрия Шостаковича «Катерина Измайлова»: опыт интертекстуального анализа. АВТОРЕФЕРАТ диссертации на соискание ученой степени кандидата искусствоведения
Специальность: 17.00.02 — музыкальное искусство. Санкт-Петербург 2006.
<http://cheloveknauka.com/opera-dmitriya-shostakovicha-katerina-izmaylova#ixzz3R0ljckVA>
7. Шварцман М. А у другого бывает планида хорошая!». «Леди Макбет Мценского уезда» Шостаковича в Опере Фландрии <http://www.belcanto.ru/14040802>.
8. Корябин И. Дмитрий Юровский: «Если бы глины не было, спектакль много бы потерял» <http://operanews.ru/14042102>.
9. Корябин И. Апокалипсис без тени скандала. «Леди Макбет Мценского уезда» Шостаковича в Антверпене. <http://operanews.ru/14033005>.

Елизавета Васильевна Катроша
(Россия, Москва)

МОТИВ ДАРЕНИЯ: ОТ ЛИТЕРАТУРНОГО ТЕКСТА К ЭКРАНИЗАЦИИ

***Аннотация.** Предметом исследования статьи является мотив дара и его функции в романе В. Гюго «Отверженные», повести К. Паустовского «Золотая роза» и одноимённых экранизациях (режиссеры Т. Хупер, Великобритания, 201; Д. Карасик, СССР, 1967). Доказывается, что мотив дара раскрывается в равных эстетических ключах, семантика мотива может быть устойчивой и сохранённой на протяжении как литературных, так и экранных произведений.*

***Ключевые слова:** Мотив дара, сущность дара, образ героя, экранизация, функции дара*

Elizaveta Katrosha
(Russia, Moscow)

THE MOTIVE OF THE GIFT: FROM LITERARY TEXT TO SCREEN ADAPTATION

***Abstract.** The subject of the article is the motive of the gift and its functions in the novel *Les Misérables* by V. Hugo, the novella by K. Paustovsky's "Golden Rose" and the film adaptations of the same name (directed by T. Hooper, Great Britain, 2012; D. Karasik, USSR, 1967). It is proved that the motive of the gift is revealed in various aesthetic keys, the semantics of the motive can be stable and preserved throughout both literary and screen works.*

***Key words:** The motive of the gift, the essence of the gift, the image of the hero, the film adaptation, the functions of the gift*

Цель статьи – проследить за сохранением и интерпретацией мотива дара как сюжетно-смыслового элемента в литературных произведениях В. Гюго (роман "Отверженные") и К. Паустовского (повесть "Золотая роза") и одноимённых экранизациях.

Слово «дар» является полисемантом. Мы рассматриваем дар как нечто целостное и образное, состоящее из всех своих значений в совокупности. Дар как предопределение судьбы — это то, что вкладывает в бытие персонажа автор и то, что впоследствии влияет на его жизнь.

В романе Гюго мотив дара является одним из значимых элементов поэтики, это действенное средство выражения смыслового ядра образной системы. Рассмотрим это на конкретных примерах.

Епископ Шарль-Франсуа Бьенвеню Мириель — воплощение «дара свыше». В прошлом — сын советника судебной палаты. Его жизнь перевернула революция. Крушение старой французской аристократии, гибель семьи — возможно, всё это

спровоцировало его на мысль об отречении от мира. По-видимому, смысл здесь находится намного глубже, пережив череду неудач, он мог участвовать в мятежах, чтобы отомстить за семью, однако вернулся из Италии священником. Это было его предназначение, в этом и раскрывался его дар, заложенный с самого рождения.

Дар сопровождает судьбу Жана Вальжана. Начиная от материального подарка и заканчивая его силой духа, как данность свыше. Эта борьба — как вид особого дара, данного немногим. Жан Вальжан был рождён для того, чтобы бороться.

Серебряные подсвечники — материальный дар, подарок, который преследует нашего героя на протяжении всего произведения. Они и шесть серебряных приборов изначально приковывают «тёмный» взгляд. Подсвечники настолько прочно укрепились в сюжете романа, что их можно смело называть не только одним из героев, но также ключевым образом, влияющим на ход повествования. Именно они преподают Вальжану урок милосердия и постоянно напоминают ему: «Будь честным человеком! Помогай другим людям». Подсвечник в мировой культуре — один из древнейших символов.

Дар не обошёл стороной и Фантину. Женщина была прекрасна не только внешне, но и внутренне. Она делала всё для своего любимого дитя. Из благих намерений оставила Козетту на Тенардьё в обмен на ежемесячную плату. Здесь Гюго отдаёт дань классической традиции тождества внешности и внутренних качеств. Дар свыше снисходит на женщину, когда господин Мадлен освобождает её «из лап» Жавера и распоряжается перенести Фантину в больницу, в его дом.

В главе «Бунт героев» Гюго предлагает ещё одну разновидность дара — это безвозмездный подарок. Важно заметить, что исходит он от чистого детского сердца, которое не делит мир на чёрное и белое и способно жалеть даже самых опасных преступников.

Таким образом, мы убеждаемся, что роман В. Гюго изобилует интересующим нас мотивом дара, проявляющимся в разнообразных ипостасях и крепко вплетающимся в сюжетную канву произведения.

Мотив дара является центрообразующим моментом и в повести К. Паустовского «Золотая роза». Он предупреждает читателя о том, что его книга не научный трактат, но она позволяет понять истоки литературного творчества, красоту слога и окружающей природы, осмыслить мотивы дара.

Первый дар, который открывается читателю в главе «Драгоценная пыль» — дар любви к неродному ребёнку, как в ситуации с Жаном Вальжаном и Козеттой. В повести русского писателя мы видим Жана Шамета — больного солдата, и Сюзанну — девочку восьми лет, которую солдату велено отвезти во Францию. Примечательно, что и в «Золотой Розе», и в «Отверженных» действия происходят во Франции, обоих героев зовут «Жан», а имена девочек имеют равное количество букв. Единственное различие заключается в том, что со временем к Жану Шамету является дар любви к повзрослевшей Сюзанне.

Дар любви имеет свою оборотную сторону. Он становится проклятием для бывшего солдата 27-го колониального полка Жана Эрнеста Шамета: Сюзанна уезжает в Америку, а Жан не может раздобыть её адрес. Всё, что остаётся с ним до самой смерти — тончайшая золотая роза, являющаяся символом несбыточной любви. Паустовский воплощает в материальном предмете метафизическую сущность дара любви: бутон розы выступает символом любви и святости, а также символом челове-

ской души, где шипы олицетворяют страдания и боль, а в христианстве – грех, печаль и горе.

По ходу действия повести автор расширяет семантику мотива дара – золотая роза Шамета представляет собой не только символ любви, она определяет предназначения творчества в целом.

Паустовский тесным образом связывает дар любви с роком. Эта архитектурная модель активно развивалась еще в период мифологического сознания, полигамного общества, порождая зловещие сюжеты о гибели Трои, Эдипе, Прометее и т.п. В «Золотой розе» дар надежды, который появляется в главе «Надпись на валуне» так же стал предопределением судьбы персонажей. Он выступает как надпись на гранитном камне: «В память всех тех, кто погиб и погибнет в море» [2, с. 21]. Поначалу надпись кажется не более чем трагичной эпитафией, но читая и анализируя дальше становится ясно, что это она посылает человеку надежду на духовную силу и посылает веру в себя, в мужество.

Не меньшее внимание Паустовский уделяет дару воображения, подаренным самой природой. Это необычное свойство, которое делает героя наиболее приближенным к реальному человеку, позволяет герою жить на страницах произведений полной жизнью. «Воображение – великий дар природы. Оно заложено в натуре человека» [2, с. 146].

Дар слова заслуживает отдельного рассмотрения: это способность говорить, причем, говорить свободно, красноречиво. К. Паустовский поднимает вопрос о том, что значит дар писательского искусства для каждого человека. Дар писательства – как особое дарование свыше, уникальный талант, так же интересует К. Паустовского. Этот мотив пронизывает всю повесть, обозначая основную задачу – проследить «как из этих драгоценных пылинок рождается живой поток литературы» [2, с. 19].

В главе «Зарубки на сердце» Паустовский выделяет одну из основ писательского мастерства – уникальную память, что так же является мотивом дарования свыше. Не каждый человек способен развить свою память так, чтобы помнить, как пахнет дождь в конце лета, когда ему было, к примеру, четыре года.

Воображение как великий дар природы Паустовский рассматривает в главе «Животворящее начало»: «Умение построить внутри своей головы целый мир, а затем поделиться им с окружающим миром, чтобы люди поверили в него – главное свойство воображения. Ведь без веры воображение выступало бы «пустой игрой ума, бессмысленным детским калейдоскопом» [2, с. 151].

Каждую достойную работу рано или поздно начинают экранизировать. В этом есть свои достоинства и недостатки. Зачастую шестьсот (и более) страниц текста переложить в два часа хронометража – дело не лёгкое, потому в экранизации появляются сюжетные дыры, исчезает писательская языковая игра, герои (в случае, когда актёр плохо подобран) становятся «картонными» и совершенно не похожими на тех, к которым привык читатель, а разнообразные мотивы, заложенные авторами в произведениях, теряются на фоне нового переложения истории.

Экранизация «Отверженных» (2012 год) режиссера Тома Хупера является самой успешной киноинтерпретацией романа – тому свидетельствуют три награды «Оскар». Хронометраж фильма составляет два часа сорок минут. Невообразимо мало, чтобы раскрыть все мотивы произведения, да ещё и посредством жанра мюзикла.

Музыка и голоса актёров – делают свою дело – заставляют смотреть кинокартину от начала и до конца.

Жана Вальжана мы видим в исполнении Хью Джекмана. Актёру удаётся передать все качества, заложенные в персонаже В. Гюго – сюда относится и дар необыкновенной силы Вальжана, который нашёл отражение в экранном времени, и дар слова и убеждения Вальжана. Но, к сожалению, мотив с дарением подсвечников не имел должной силы – мизансцена, которая должна была стать мощной по своему смысловому содержанию оказалась проходной только потому, что мотива дара человеколюбия епископа Бьенвеню не раскрыт, а отсюда и мотив дарения подсвечников практически обесценивается.

Так же сценарист Уильям Николсон умолчал о предпринимательской жилке Жана Вальжана, показав его сразу же мэром Мадленом. Создавать отдельные сцены ради этого было не обязательно – всего лишь раскрыть историю в паре строчек песни мюзикла, но создатели не посчитали это важной чертой для становления характера главного героя. Зато дар любви к неродному ребёнку раскрыт в полной мере, отражён так же и момент дарения куклы Козетте (роль исполнили Изабель Аллен и Аманда Сейфред).

Роль Фантины исполняет Энн Хэтэуэй, образ воплощён идеально. Смотря на игру Хэтэуэй – веришь каждому взгляду, а, что самое главное, видишь перед собой Фантину Виктора Гюго. Единственный минус – мюзикл знакомит зрителя с персонажем, когда Фантина уже находится в Монтрейл-Приморском, а ведь на страницах романа она появляется гораздо раньше!

Инспектор Жавер в исполнении Рассела Кроу – наделён всеми чертами «книжного» Жавера, над которым довлеет мотив дара в отрицательной семантике. Внутренняя борьба инспектора в сцене самоубийства – передана качественно и заставляет сочувствовать и сопереживать.

Устойчивый мотив дара в отрицательной семантике сохранён и для Тенардьё (Саша Барон Коэн) – хищнический эгоизм, человеконенавистничество и лицемерие – всё передано точно и виртуозно. Не менее колоритна в образе супруги Тенардьё – Хелена Бонэм Картер.

Мариус Понмерси в исполнении Эдди Редмэйна не справился со своей задачей – слишком лиричным вышел его образ, а в довесок к этому ещё и режиссёр со сценаристом не усмотрели, каким образом юноша из богатой семьи внезапно поменял свои роялистские взгляды. Зато верность своим идеалам в лице Гавроша (Дэнниел Хаттлстоун) показа абсолютно точно, без сомнений, что перед зрителем настоящий Гаврош Виктора Гюго.

Интересен финал мюзикла. Драматургический итог, актёрская игра, музыка – всё это создает сцену в духе Шекспира. Отдельной оценки заслуживает работа композитора Клода-Мишеля Шёнберга, операторов, сценографов и художников по костюмам. Сильное либретто (на языке оригинала, в русском дубляже эффект уже не покоряет), яркие музыкальные темы гармонируют с игрой актёров и выразительным видеорядом.

Подводя итог, мы видим, что уместить роман в хронометраж мюзикла возможно, но с явными потерями и сюжетными дырами. Мотив дара раскрыт лишь выборочно, а в некоторых случаях (как с серебряными канделябрами) раскрытие мотива не несёт в себе должного воздействия на зрителя.

Экранизация «Золотой Розы» (1967 год) по К. Паустовскому принадлежит режиссёру Давиду Карасику. В литературно-телевизионной композиции приняли участие такие актёры как: И. Акацевич, А. Кузнецова, Р. Катанский, В. Костецкий, М. Матвеев, О. Окулевич, А. Пустохин, В. Тыкке, Г. Хованов.

Хронометраж постановки один час пятнадцать минут. Вся композиция подчинена главному мотиву произведения – дару слова и писательского мастерства. Постановленные голоса актёров вкупе с живописным слогом Паустовского заставляют всю экранизацию искриться атмосферностью.

Хронология повествования отличается от книги: всё начинается со вступления в исполнении О. Окулевича, далее «Алмазный язык», следом вступает А. Пустохин, о дожде читает В. Костецкий, о старике и собаке – Г. Хованов, и только в самом конце мы видим историю мусорщика Жана Шамета, а после – подводится итог о писательском даре и творчестве.

«Трудно назвать другое произведение, столь же непере译имое на язык театра, как «Золотая роза», – книга спокойных, неторопливых размышлений о писательском труде, о русской речи, о природе» – писала Р. Копылова в газетной статье «Зримое слово или звучащее видение?» [1]. С этим сложно не согласиться, но режиссёру Д. Карасику удалось не только перевести произведение на язык театра, но и сохранить мотив дара.

В мизансценах актёры рассказывают о даре слова, о даре природы, о даре видения, воображения, о даре любви и, конечно же о писательском даре. И пусть эфирное время получили не все главы повести, зато в выбранных – семантика мотива дара является устойчивой.

На переднем плане всегда выступает актёр, задний план прост, что позволяет сконцентрироваться на эмоциях и голосе актёров. Звучание слова – становится главным героем литературно-телевизионной композиции, оно сливается с художественным оформлением, светом, музыкальными эффектами и создаёт единый творческий порыв, венцом которого является соединение театрального искусства и писательского творчества. Создание новой «золотой розы».

Подведем некоторые итоги. Слово «дар» имеет множество значений. Мы рассмотрели дар как устойчивую, целостную и образную систему, состоящую из всех своих значений в совокупности.

Каждый автор наделяет своих персонажей даром, тем самым частично предопределяя их судьбу. Дар влияет на жизнь персонажа, но только он сам решает в какую сторону развить его – будет этот дар положительным или отрицательным. И герои романа, и герои повести наделены особенными дарами, которые способствуют раскрытию их характеров и предопределяют судьбу. Исходя из этого мы выделили следующую классификацию дара:

1. Дар как предопределение судьбы.
2. Символические дары.
3. Дар свыше.
4. Дар слова.
5. Дар вдохновения.

Каждый из представленных даров уникален и довлеет над судьбами персонажей. Концепция дара является устойчивой и не нарушается с добавлением иных мотивов произведения.

Рассмотрев экранизации по мотивам романа и повести – мы приходим к выводу, что мотив дара не проигнорирован режиссёрами. В случае с мюзиклом «Отверженные» (реж. Том Хупер, 2012 год) мотив дара раскрывается частично из-за нехватки хронометража и стремления сократить сюжет. Режиссёру литературно-телевизионной экранизации «Золотая роза» (1967 год) Д. Карасику с успехом удаётся сохранить мотив дара в выбранных им главах, а звучание слова обретает новое художественное оформление.

Список литературы

1. Копылова Р. Зримое слово или звучащее видение? Заметки о ленинградском «Литературном телетеатре», 1968.
2. Паустовский К. Золотая роза: Психология творчества. – М.: Педагогика, 1991. – 224 с.

**Александра Дмитриевна Жукова
(Республика Беларусь, Минск)**

БЕЛОРУССКИЕ ГИТАРИСТЫ В МЕДИЙНОМ ПРОСТРАНСТВЕ

Аннотация. Предметом исследования является деятельность современных белорусских гитаристов в популяризации гитарной музыки в медийном пространстве. В связи с недавно пошедшей эпидемией Covid 19, артисты столкнулись с сложностями в проведении концертов как на территории Беларуси, так и за рубежом, белорусские гитаристы стали успешно нивелировать данную проблему при помощи интернет-пространства, которое успешно помогает им охватывать большую аудиторию по всему миру. Но, так как с этой ситуацией столкнулись музыканты по всему миру, в сети интернет образовалась здоровая конкуренция, а вместе с ней и огромный выбор разнообразного музыкального аудио и видео контента.

Ключевые слова: гитарное искусство, медиа, творчество, деятельность, YouTube, видео

**Alexandra Dmitrievna Zhukova
(Republic of Belarus, Minsk)**

BELARUSIAN GUITARISTS IN THE MEDIA SPACE

Abstract. The subject of the study is the activity of modern Belarusian guitarists in popularizing guitar music in the media space. Due to the recent epidemic of Covid 19, artists faced difficulties in holding concerts both in Belarus and abroad, Belarusian guitarists began to successfully neutralize this problem with the help of the Internet space, which successfully helps them reach a large audience around the world. But, since musicians around the world have faced this situation, healthy competition has formed on the Internet, and with it a huge selection of diverse music audio and video content.

Key words: guitar art, media, creativity, activity, YouTube, video

Многие YouTube каналы, созданные музыкантами для популяризации белорусского гитарного искусства, по сей день набирают многомиллионные просмотры, вызывая бурные обсуждения среди профессионалов со всего мира.

Не остались в стороне и представители белорусской гитарной школы. В качестве примера можно привести таких музыкальных деятелей, как: Олег Копенков, Татьяна Рыжкова, Сергей Буров, Игорь Сиротинский Валерий Дидюля, Павел Кухта, Ярослав Макарич, Павел Бортник и др.

Одним из самых известных белорусских гитаристов является **Валерий Михайлович Дидюля**, известный своей виртуозной игрой на гитаре. И хотя прославился как артист, регулярно появляющийся на фестивалях и концертах, немногие знают, что Валерий писал музыку для фильмов, снял множество клипов и его по праву можно назвать талантливым композитором и исполнителем. В его интерпретации часто звучит фолк-музыка и музыка в жанре фьюжн с влиянием стиля нью-эйдж.

В начале своей карьеры Валерий познакомился с саунд-продюсером Сергеем Мигачевым. Благодаря его влиянию и помощи артист представил дебютный альбом, снял клип «Айседора». Хоть клип и не отличался особой динамичностью, но в нём присутствует тематический видеоряд с плавными переходами на визуальное изображение исполнения самого артиста. Для музыкальной исполнительской элиты Беларуси того времени это было настоящим прорывом и помогло заинтересовать большую аудиторию не только профессиональных слушателей, но и обратить внимание рядовых слушателей на инструментальную музыку.

Позже артист собрал собственный коллектив «ДиДюЛЯ», а в 2006 году композитор представил пятый по счету студийный альбом, который получил название «Цветные сны». Музыканты и критики считают, что он вышел более живым и динамичным, чем предыдущий.

После этого в жизни Валерия появился продюсер Тимур Салихов. С «Глобал Мьюзик» контракт разорвали и начали сотрудничество с «Нокс Мьюзик». После подписания договора Дидюля приступил к съемкам нового видео при участии балета «Тодес». Клип под названием «Фламенко» благодаря синтезу вокального, хореографического и инструментального искусства заиграл новыми красками. Видеоряд был создан при помощи профессиональной съёмочной команды, а аудио запись была предварительно сделана в звукозаписывающей студии, что очень сильно сказалось на качестве видеозаписи. И по сей день Валерий Дидюля является популярным гитарным исполнителем, а с его творчеством и активной концертной деятельностью можно свободно ознакомиться в интернете.

Так же хотелось бы рассказать о таком белорусском гитаристе, как **Олег Копенков** – артист, композитор, аранжировщик, ведущий концертов, ведущий радио-программ, председатель КГБ (Клуб Гитаристов Беларуси), журналист, педагог, продюсер.

Олег Копенков и по сей день активно ведёт два канала на YouTube, где можно ознакомиться не только с его сочинениями и аранжировками для гитары, но также с различными записями концертов, проводимых в ДК МАЗ, где О. Копенков является несменным ведущим на протяжении многих лет.

Его записи можно назвать домашним видео без смены локаций, но свои видеоролики он записывает на профессиональную камеру с хорошей звукозаписыва-

ющей аппаратурой. Потому, не взирая на простоту и документальную достоверность его записей, они являются очень хорошим ознакомительным материалом для педагогов музыкальных школ. Олег Копенков своим творчеством вносит огромный вклад в педагогический репертуар, потому его записи будет интересно посмотреть не только педагогам, но и учащимся.

В противовес любительским видеозаписям предыдущего гитариста стоит рассказать о **Татьяне Рыжковой** – уроженки Минска. С 10 лет она начала занятия на гитаре у одного из лучших педагогов Беларуси В. В. Громова. Классическая гитаристка Татьяна Рыжкова, на сегодняшний день, является одной из самых перспективных молодых гитаристок мира. Между тем, у нее самый высокий рейтинг просмотров на YouTube среди классических гитаристов, так как её видео отличаются наличием очень качественного видеомонтажа, студийной звукозаписи, постоянной тематической сменой локаций и наличием фонового видеоряда. В её репертуаре множество переложений для гитары и оригинальных гитарных произведений именитых композиторов, таких как: Леопольд Вайс, Фернандо Сор, Франсиско Таррега, Лео Брауер, Иоганн Себастьян Бах, Вила Лобос, Хорхе Кардосо и другие. На более чем 500 концертах на всех континентах она завоевала большое фан-сообщество благодаря своему увлекательному и жизнерадостному выступлению, сочетающему виртуозность, эмоциональную отдачу и дружескую беседу.

Не все гитаристы ведут активную деятельность в интернете, направленную на собственное творчество. Особый специфический вклад в популяризацию творчества белорусских музыкантов внёс **Сергей Людвигович Буров** (1959–2020 гг.) – преподаватель классической гитары музыкальной школы им. Е.А. Глебова (Минск, Беларусь).

Сергей Буров долгое время вёл свой YouTube канал под названием «BOUROFF». После его смерти его канал перешёл его сыну, который продолжил дело своего отца и стал так же активно архивировать множество видеозаписей с разных концертов при участии различных музыкальных инструментов. В данный момент канал переименован, как «Live Shows». Некоторые видео набрали свыше миллиона просмотров, невзирая на скромные, в сравнении с просмотрами, 37,7 тысяч подписчиков.

Данный источник скорее является архивом выступлений знаменитых артистов, записанных самим С. Бурувым на профессиональную аппаратуру, что тоже немало важно так как с творчеством белорусских исполнителей могут ознакомиться по всему миру и сами видео являются, своего рода, рекламой творческих достижений белорусских артистов. Довольно значимым является и тот факт, что видеоролики на данном канале набирают гораздо больше просмотров, нежели на каналах самих исполнителей. Так что, несмотря на статичность записей, можно с уверенностью сказать, что деятельность Сергея Бурува очень благотворно сказалась на развитии и популяризации Белорусского музыкального творчества.

Следующий гитарист, хоть и родом из России, но свой творческий путь в контексте медиа он начинал именно в Беларуси, когда учился у Валерия Живалевского.

Игорь Сиротинский ведёт канал, который является источником не только оригинальных и качественных интерпретаций самого исполнителя, но также архивом редких телевизионных и частных записей, которые очень тяжело найти в сети интернет. Благодаря этому в свободном доступе можно посмотреть редкие видеоматериалы.

териалы с участием многих Белорусских гитаристов, таких как: Валерий Живалевский, Павел Бортник, Павел Кухта, Артём Галуза и др.

Некоторые из его видеозаписей набирают свыше десяти тысяч просмотров, благодаря качественной видеосъёмке, тематической смене локаций съёмок и студийной звукозаписи выбранных произведений.

Так же стоит упомянуть об одном из ярчайших гитаристов в Европе. **Павел Кухта** – выпускник Белорусской государственной академии музыки и магистратуры (класс доцента Е. М. Гридюшко), лауреат Специального фонда Президента Беларуси по поддержке талантливой молодёжи.

Павел Кухта ведёт активную концертную деятельность не только в реальной жизни, но и в онлайн формате. В его репертуар входят не только произведения белорусских композиторов, таких как: Г. Горелова, Е. Гридюшко, В. Живалевский, но и зарубежных композиторов: М. Джуллиани, Н. Кост, Ф. Сор, Л. Леньяни, Ф. Таррега, И. Альбенис и многие другие. Сам записью видео он не занимается, но на его официальном канале на YouTube можно ознакомиться с профессиональными видеозаписями его онлайн и офлайн концертов, а также конкурсов, в которых он участвовал. Так же на данной платформе можно увидеть множество интервью, в которых Павел подробно рассказывает о музыке, конкурсах, упражнениях, выборе гитары и т.п.

Деятельность Павла Кухты очень благотворно сказывается на развитии и популяризации гитарного искусства. Его исполнительские способности вдохновляют и побуждают многих белорусских гитаристов совершенствовать свои навыки для достижения лучших результатов.

Одним из молодых талантливых белорусских гитаристов и лауреатом многочисленных международных и республиканских конкурсов является **Ярослав Макарич**. Он является активным популяризатором гитары в Беларуси и одним из часто используемых им «инструментом» распространения информации является интернет-пространство, где можно ознакомиться с его творчеством не только в качестве исполнителя и композитора-аранжировщика, но и как педагога.

Репертуар гитариста обширен, включает в себя оригинальные сочинения для гитары различных эпох и стилей, лютневую музыку, произведения для гитары с оркестром, редко исполняемые произведения для гитары. В активе гитариста музыка эпохи барокко (И. С. Бах, Д. Скарлатти), произведения композиторов XIX – начала XX в. (Й. К. Мертц, Ф. Сор, М. Джуллиани, Ф. Таррега); современная музыка (М. Льобет, М. Понсе, Ф. Крейслер, Х. Родриго, Р. Диенс и др.).

Он так же был одним из организаторов гитарного конкурса «Гитарология», который состоялся 5–7 июня 2023 года. В конкурсе можно было принимать участие как в офлайн, так и в онлайн формате. Этот конкурс был создан как проект, главная цель которого – популяризация гитары и поддержка талантливой молодёжи.

Исходя из вышесказанного можно сделать вывод, что белорусские гитаристы успешно ведут очень активную музыкальную деятельность в сети интернет с целью развития и популяризации гитарного искусства. Благодаря огромному количеству видео и аудио материалов, предоставленных музыкантами, удовлетворяются все потребности интернет-пользователей, будь то поиск оригинального гитарного репертуара, просмотра концертов, анонсирования выступлений, обмена опытом, архивирование исторических видеоматериалов или же распространение материала, имеющего культурно-развлекательный характер.

Список литературы

1. Исполнители Белорусской государственной филармонии: Кухта Павел / Биография. [Электронный ресурс]. URL: <https://philharmonic.by/ru/artists/kuhta-pavel-gitara-o> (дата обращения: 05.01.2024).
2. Буров Сергей Людвигович/ Биография. [Электронный ресурс]. URL: <https://gitara.by/page/burov-sergey-ljudvigovich-biography.aspx> (дата обращения: 10.01.2024).
3. Копенков Олег / Биография. [Электронный ресурс]. URL: <https://olegkopenkov.musicaneo.com/ru/about.html> (дата обращения: 07.01.2024).
4. Рыжкова Татьяна / Биография. [Электронный ресурс]. URL: <https://gitara.by/page/tatjana-ryzshkova.aspx> (дата обращения: 08.01.2024).
5. Дидюля Валерий Михайлович / Биография. [Электронный ресурс]. URL: <https://24smi.org/celebrity/4706-valerii-didiulia.html> (дата обращения: 17.01.2024).

**Игорь Юрьевич Завада
(Россия, Краснодар)**

ОСОБЕННОСТИ СТИЛЕОБРАЗОВАНИЯ МАССОВОЙ МУЗЫКИ XX – XXI ВВ.

Аннотация. *Сегодня массовая музыка XX – XXI вв. все чаще становится предметом научного познания в виду своего широкого видового разнообразия. При этом наиболее актуальным становится проблема выбора подхода (жанрового, или стилевого) к генеалогическому исследованию и типологии массовой музыки. По примеру В. Конен и исследователей-исполнителей в настоящей статье признается ведущая роль ритмики во внутренней организации массовой музыки XX – XXI вв. Кроме того, рассматриваются особенности ее стилеобразования, связанные с использованием различных «битов» («грувов»), и выводятся некоторые отличия стилей массовой музыки XX – XXI вв. от моторных (в частности танцевальных) жанров, основу которых также составляют остигатные ритмоформулы.*

Ключевые слова: *стиль, грув, бит, ритмоформула, джаз, рок, поп-музыка*

**Igor Yurievich Zavada
(Russia, Krasnodar)**

FEATURES OF STYLE FORMATION OF MASS MUSIC OF THE XX – XXI CENTURIES

Abstract. *Today, mass music of the 20th – 21st centuries. It is increasingly becoming a subject of scientific knowledge due to its wide species diversity. In this case, the most pressing problem becomes the choice of approach (genre or style) to genealogical research and typology of mass music. Following the example of V. Konen and researchers-performers, this article recognizes the leading role of rhythm in the internal organization of mass music of the 20th – 21st centuries.*

Keywords: *style, groove, beat, rhythm formula, jazz, rock, pop music*

Массовая музыка по праву считается одним из важнейших компонентов как массовой, так и медиа культуры. Сегодня она как никогда разнообразна и неодно-

родна, и, безусловно, требует основательной систематизации. При попытке разграничить пласты, категории и слои массовой музыки в лексиконе исследователей неизменно возникают такие термины как стиль и жанр. Одни исследователи, вслед за А. Сохором [6] и В. Конен [3; 4], придерживаются жанрового подхода при рассмотрении массовой музыки, другие, являясь, в первую очередь, исполнителями, пользуются стилевой типологией, а третьи, подобно В. Сырову [7; 8], комбинируя оба эти подхода, стараются проследить за жанрово-стилевыми метаморфозами массовой музыки. И, если преимущества и недостатки первого подхода видятся достаточно ясно, а сам он не обладает специфическими отличиями в использовании при работе с массовой музыкой, то стилевой подход имеет свои особенности у музыковедов и музыкантов-практиков. Основным отличием между его проявлениями у исследователей становится определение стилеобразующего фактора: музыковеды, по примеру академической музыки, продолжают ставить во главу угла интонационные и ладогармонические средства музыкальной выразительности, среди исполнителей же принято выделять ритм (а если точнее метроритмическую организацию музыкального материала) как стилеобразующий элемент массовой музыки XX – XXI вв. Различия в трактовке самой категории стиля приводит к несходным результатам исследований и расхождению в жанрово-стилевой дефиниции ее разновидностей, в следствии чего образуется еще большая «путаница» в и так предельно сложном процессе понимания и осмысления этого явления массовой культуры.

Таким образом, целью настоящей статьи становится рассмотрение и уточнение категории стиля в массовой музыке XX – XXI вв. Материалом исследования служат стили и направления массовой музыки, начиная с рэгтайма как «первого вида “музыки Америки”» [3, с. 178], с появлением которого «открылся новый путь в искусстве, ясно порывавший с основами европейского композиторского творчества <а, следовательно, и требующий другого подхода – И.З.> и окончательно реализовавшийся в джазовой культуре наших дней» [3, с. 130], которая в свою очередь также повлияла на другие разновидности массовой музыки (от рока [2, с. 39] до современной поп-музыки [8, с. 36-37]).

В чем же выражается эта особенность стилей (или жанров?) массовой музыки XX – XXI вв. В этом вопросе исследователи практически единодушны – в ритме. В. Конен обращает внимание, что именно рэгтайм «осуществил переворот в ритмическом мышлении, господствовавшем в европейской культуре на протяжении многих веков, так как первый внедрил в массовое сознание Запада полиритмическую структуру музыки в качестве главного принципа организации материала и главного средства создания образа» [4, с. 154]. Его ритмическое строение основывалось на противопоставлении маршеобразного ритма, организованного по принципу бита, в левой руке и последовательного синкопирования (первичного рэга) в правой. Именно этот принцип сочетания метра и ритма, регулярности и нерегулярности стал основой будущей полиритмической структуры джаза (свинг-полиритмии, или вторичного рэга).

Перенесение принципа построения граунд-бита «классического» рэгтайма на иные инструментальные составы (в частности, духовые бэнды) привело к появлению так называемого «ту-бита», суть которого заключается в одинаково сильных акцентах на долях такта 1 и 3 (реализуемых в партии тубы). Вскоре последовало смещение акцентов с сильных на первоначально безударные доли 2 и 4, именуемое «афте-

битом», и, наконец, появление «фоур-бита», характеризующегося выделением всех четырех долей такта, что обусловило замену тубы на более подвижный контрабас.

Другим важным качеством джаза, унаследованным уже от рэгтаймового синкопирования, становится офф-бит – «метрическая, ритмическая и мелодическая надстройка бита, акценты которой распределяются таким образом, что могут падать как на доли граунд-бита, так и между ними» [5, с. 70]. Следующей ступенью развития этой тенденции становится формирование свинга в его современном виде как комплексного явления в области ритма, слабо поддающегося нотации. О. Королев [5, с. 71] и В. Сыров [7, с. 152-155] указывает на четыре масштабно-синтаксических уровня свинга: внутрислоевой, внутритактовый свинг, макро-свинг и высший свинга, объединяющийся с драйвом. И, если самый низкий уровень, внутрислоевой свинг, и является наиболее узким определением свинга как «некой переменной величины в области ритма», заключающейся в неравномерном делении бита (четверти), при котором четные восьмые укорачиваются и подвижны по фактической длительности в зависимости от темпа, или индивидуальных предпочтений исполнителя; то три остальных уровня характеризую это явление более полно и находят свое проявление и в последующих стилях массовой музыки, в том числе роке. Внутритактовый свинг выражается в уже упомянутом выше акцентировании слабых долей такта 2 и 4, макросвинг – в ритмической гетерофонии мелодической линии относительно граунд-бита, а драйв (метроритмическое подстегивание, создающее иллюзию ускорения темпа) как выражение «жизненного порыва» свойственен, в широком плане, и ча-стушке, и бытовым танцам.

Сочетание всех этих качеств свинга (вне зависимости от типа мелкой пульсации) с фактурой ритм-секции приводит к формированию такого понятия, как «грув». Бытуя в исполнительской среде, грув становится основой для стилей джаза, рока и поп-музыки. О. Королев дает ему следующее определение: «грув (англ. groove – выемка, желобок, паз) – образец ритмической организации, свойственный определенному музыкальному стилю. Включает не только ритмические рисунки, но и характерные для стиля неточности в их исполнении. А также акценты» [5, с. 143].

Подобно моторным, в частности, танцевальным жанрам основу грува составляют остигато повторенные ритмоформулы (в которых наряду с длительностями учитывается и метро-динамическая акцентуация), что снова возвращает нас к жанровому подходу к рассмотрению массовой музыки XX – XXI вв. Исходя из этого, стоит выделить несколько принципиально важных различий между грувом и простыми ритмоформулами танцевальных жанров.

Так, первым отличием грува становится его вариативность. Если в основе танцевальных жанров лежит ограниченное число ритмических ячеек (шаблонов), то каждый грув массовой музыки включает в себе принцип, организующий множество ритмических инвариантов в партиях ритм-секции. Так, например, в джазовом мейн-стриме преобладает свинговый грув, который имеет несколько вариаций (проявляющихся в большинстве своем в партии ударных): в средних темпах внутрислоевое деление будет более триольным, а в быстрых – практически ровным, при сохранении акцентов как на слабых долях 2 и 4, так и на четных, подвижных восьмых; свинговый пульс и принцип акцентуации сохранятся при смене размера; в зависимости от индивидуальных эстетических предпочтений, или стилистики исполняемого произведения свинг может исполняться в форме джампа, баунса, шаффла, стрита и т.д.

Вторым отличительным качеством грува является его полиритмическое строение (которое было заявлено В. Конен как особенность всех массовых жанров XX в., которую подготовил рэгтайм [4, с. 154]). В отличие от жанровых ритмоформул, которым подчиняется вся фактура: партии инструментов ритм-секции соотносятся несколько иначе – они имеют большую самостоятельность, которая выражается в частом несовпадении акцентов – образовании их полиритмического наложения. Вместе с тем, партия солирующего инструмента, или голоса (мелодия) может быть гетерофонна по отношению к фактуре т.е смещаться относительно мелкой пульсации и граунд-бита, «выпадать» из них. В джазе этот «прием» носит название «полиритмическое рубато», в роке же и стилях поп-музыки будет, всего на всего, выражением некоторой исполнительской свободы.

В-третьих, индивидуальный облик грува может формировать не только его ритмическое строение, но и фактура. Так и рок, и джаз могут задействовать грувы-вариации свинга, но основное их отличие будет заключаться в другой инструментации, несколько иной технике игры на барабанной установке, гитаре и басу, а, следовательно, и строении их партий. Подобным образом проявляется и разница между грувами рок и поп-музыки: основываясь на ровной пульсации восьмыми, или шестнадцатыми они будут отличаться друг от друга также исполнительской техникой и партиями отдельных инструментов. Исходя из вышесказанного видно, что грув в комплексном своем значении выходит за рамки понятия ритмоформулы, становясь скорее стилевой моделью, так называемым «санминимумом» стилей массовой музыки.

Начиная с джаза, грув становится основой стилей массовой музыки XX – XXI вв. и проявлением в ней типизированного начала, на основе которого рождаются новые стилевые течения, выходящие за рамки массовой музыки²⁹, выстраиваются индивидуальные стили отдельного исполнителя, или группы. Противоположным путем развития стилей массовой музыки становится их предельная гомогенизация – усреднение музыкального материала. Так, сложно отрицать наличие низкосортных, шаблонных грувов (называемых «битами»), которые составляют основу современной поп-музыки. Тенденция к упрощению и типизации грува (и самого стиля в целом) снова приближает его к понятию жанра. Особенно явно это прослеживается у прото-стилей массовой музыки (таких как рэгтайм (для джаза) и рок-н-ролл (для рока)), именуемых многими исследователями жанрами. Их музыкально выразительные средства не обладают самостоятельностью и не могут предложить ничего нового, отличного от предшествующих жанров и стилей как массовой, так и профессиональной музыки; и напрямую зависят от их ритмического строения. Однако, оба они продолжают именоваться стилями в исполнительской практике. Именно поэтому, на примере рэгтайма и рок-н-ролла стоит вывести еще одно отличие стиля массовой музыки от жанра.

Изначально рэгтайм формировался как исполнительский фортепианный стиль, имитировавший игру на менестрельном банджо, а уже позже переродился в «первую не импровизационную, а сочиняемую и фиксируемую в нотной записи музыкальную форму афроамериканцев» [1, с. 126], т. е. жанр. Эта кристаллизация жанра связана с тем, что первичная форма бытования рэгтайма как исполнительской техники бродячих пианистов не могла обеспечить его достаточным коммерческим

²⁹ Как, например, стилевые течения джаза, начиная с би-бопа, или арт-роковые стили.

успехом, поэтому способом его продвижения стала издательская деятельность. Что же касается игры непосредственно музыкантов, то, к сожалению, свидетельства о первых шагах рэгтайма дошли до нас только в виде воспоминаний³⁰. Показательны, тем не менее, в этом вопросе более поздние записи исполнений рэгтаймов, сделанные С. Джоплином и Дж. Ролл Мортон, обладающие некоторыми отличиями от нотного текста (в первую очередь, в свободном отношении к музыкальному времени).

Допуская достаточно грубое обобщение, можно предположить, что рэгтайм как исполнительский стиль сложился на основе наиболее распространенной в массовой музыке того времени полечно-маршевой фактуры (бас-аккорд) [7, с. 154] как способ более танцевальной интерпретации и перефразирования популярных мелодий, главным инструментом которого стала ритмическая вариация исходных мотивов. Она часто сопровождалась внутридолевым раскачкой и смещением акцентов на более слабые доли как результатом исполнительской небрежности (а позднее выражением индивидуальности), что в дальнейшем и привело к образованию свинга.

Подобным образом обстоят дела с рок-н-роллом и ритм-энд-блюзом: заключая в своей основе блюз, практически в чистом виде, они стали новой манерой исполнения музыки с помощью электронного усиления, а, следовательно, нового инструментария [2, с. 9-14; с. 37-39].

Таким образом, само понятие стиля в массовой музыке имеет несколько другую природу – оно неотделимо от живого исполнения. Стиль массовой музыки XX – XXI вв. сочетает в себе черты как композиторского, так и исполнительского уровней стиля. При этом удельный вес первого возрастает с развитием каждого стилевого направления. Да, разделяя массовую музыку XX – XXI вв. на стилевые подсистемы нами принято считать их направлениями, каждое из которых характеризуются изменением магистрального художественного метода. При этом, в процессе своего усложнения джаз и рок перерастают рамки стилевых направлений массовой музыки, становясь самостоятельными видами музыкальной культуры, отчасти элитарного характера.

В выводе настоящей статьи констатируем: категория стиля претерпевает некоторые изменения в массовой музыке XX – XXI вв. – она сочетает в себе черты композиторского и исполнительского стилей, точками соприкосновения (а значит и наиболее важными и показательными средствами музыкальной выразительности) которых становятся ритм (метроритмическое строение), фактура и артикуляция (акцентирование), выраженные в форме грува. Безусловно, тема стиля в массовой музыке XX – XXI вв. требует дальнейшей планомерной разработки, начало которой, однако, уже было положено вышеупомянутыми работами В. Конен, В. Сырова, а также настоящей статьей.

Список литературы

1. Кинус Ю. Г., Джаз: истоки и развитие. Ростов н/Д: Феникс, 2011. 496 с.
2. Козлов А. Рок: истоки и развитие. - М.: Мега-Сервис, 1998. - 192 с.
3. Конен В. Рождение джаза. – 2-е изд. – М.: Сов. Композитор, 1990. – 320 с.
4. Конен В. Третий пласт: Новые массовые жанры в музыке XX века. - М.: Музыка, 1994. - 160 с.

³⁰ В. Конен также приводит цитату Б. Кэмбелла, музыканта из окружения С. Джоплина: «Никто из ранних пианистов не играл рэгтаймы в таком виде, как они были записаны. Каждый играл в своей собственной манере..» [3, с. 160].

5. Королев О. К. Ритмика джаза: Теория и практика. М.: Музыка, 2016. 160 с.
6. Сохор А. Эстетическая природа жанра в музыке //Брошюры "Вопросы эстетики". – М: Музыка, 1968, 105 с.
7. Сыров В. Н. Музыка «третьего пласта» в жанрово-стилевых диалогах: учебное пособие / В. Н. Сыров. – СПб.: Планета музыки, 2020. - 288 с .
8. Сыров В.Н. Стилевые метаморфозы рока. – СПб.: Композитор Санкт-Петербург, 2008. – 312 с.

Вероника Олеговна Лаппо
(Россия, Петрозаводск)

ОБРАЗЫ С. В. РАХМАНИНОВА В ИНТЕРНЕТ-РЕСУРСАХ (К 150-ЛЕТИЮ СО ДНЯ РОЖДЕНИЯ)

***Аннотация.** Празднование юбилея С. В. Рахманинова композитора в 2023 году вызвало появление большого количества разной информации в интернет-ресурсах, ведь его личность всегда привлекала внимание музыковедов, профессиональных исполнителей и любителей музыки. В статье рассмотрены различные современные популярные и авторитетные отечественные источники (тексты и медиатексты) о жизни и творчестве Рахманинова в формате «публичной истории». В результате анализа выявлены две модели восприятия образа композитора и выявлены их основные черты.*

***Ключевые слова:** Сергей Рахманинов, медиатексты, фильм, Интернет-ресурсы, публичная история, биография, энциклопедия*

Veronika Olegovna Lappo
(Russia, Petrozavodsk)

IMAGES OF S. V. RACHMANINOV IN INTERNET RESOURCES (FOR THE 150TH ANNIVERSARY OF HIS BIRTH)

***Abstract.** The celebration of the anniversary of S. V. Rachmaninov, the composer in 2023, caused the appearance of a large amount of different information on Internet resources, because his personality has always attracted great attention from musicologists, professional performers and music lovers. The article considers various modern popular and authoritative domestic sources (texts and media texts) about Rachmaninov's life and work in the format of a "public history". As a result of the analysis, we've identified two models of perception of the composer's image and also were revealed their main features.*

***Keywords:** Sergei Rachmaninov, media texts, film, Internet resources, public history, biography, encyclopedia*

В прошлом году во всем мире отмечался юбилей Сергея Васильевича Рахманинова — 150 лет со дня рождения. Во всех главных театрах России еженедельно проводились концерты, посвященные юбилею. Исполнялись, пожалуй, все жанры, существовавшие в творчестве композитора. Помимо концертов издавались книги, проходили кинодебюты, проводились лекции и конференции. Тем самым юбилей С. В. Рахманинова провоцирует к определенным итогам, а именно: как представлена

персона композитора в отечественных интернет-ресурсах в XXI веке в ракурсе «публичной истории»³¹.

На данный момент можно сделать некий срез образа С. В. Рахманинова в Интернет-пространстве XXI века. Цель этого среза – выделить образы музыканта среди обильного количества информации в Интернет-ресурсах. В качестве материалов использованы: авторская программа А. М. Варгафтика «Партитуры не горят» (2002-2012), фильм «Очарованный Россией | Фильм к 150 летию С. Рахманинова» (2023), монография С. Федякин «Рахманинов» из серии «Жизнь замечательных людей» (2014) и статья о композиторе в электронной «Большой российской энциклопедии» (2017). Эти публичные тексты, в том числе медиатексты, являются популярными и авторитетными в XXI веке. На их примере можно проследить трансформацию образа Рахманинова.

Авторская программа Артема Варгафтика «Партитуры не горят» является одной из наиболее известных музыкальных телепередач на канале «Культура» и уже считается классической. О Рахманинове выпущено 5 выпусков по 26 минут каждый, что сближает их с жанром TED³². Они снимались на протяжении десяти лет – «Симфония № 1» (2002), «Колокола» (2004), «Концерт для фортепиано с оркестром №» и «В эмиграции. Правда и иллюзии» (2008), «Приключения старинной темы» (2012). Эти выпуски синхронизируются с общепринятыми творческими периодами композитора: русский период («Симфония №1», «Колокола», «Концерт № 2») и зарубежный («В эмиграции. Правда и иллюзии», «Приключения старинной темы»).

В версии Варгафтика Рахманинов предстает перед зрителями, в первую очередь, как русский композитор. Жизнь и творчество в России выступают важнейшим этапом его композиторской деятельности [6]. В первом выпуске «Симфония № 1» Сергей – молодой юноша, которому было тяжело перенести провал симфонии. Варгафтик делает акцент на том, что несмотря на этот провал, Рахманинов получает приглашение от частной Мамонтовской оперы стать вторым дирижером. Он принимает это приглашение и работает в театре. Также ведущий отмечает, что Рахманинов ездит на гастроли в Европу и только после заказа Англии «сыграть что-то свое», музыкант отчаивается, так как Фортепианный концерт № 1 не удовлетворял его. Расцвет композиторского творчества отмечается автором передачи периодом от Фортепианного концерта № 2 до отъезда из России [5].

Зрелый период Варгафтик представляет симфонической поэмой «Колокола», считая, что эта музыка дает всему остальному будущему тот самый недостижимый уровень 1913 года. «Зарубежный» Рахманинов в первую очередь позиционируется как пианист, но как замечает автор передач: «Рахманинов закончил свою композиторскую карьеру еще до переезда в Америку» [5]. Варгафтик ставит неожиданный вопрос о композиторской карьере: «почему Рахманинов хоть что-то написал за границей?» [5]. И рассуждая на заданную тему отмечает, что у Рахманинова были две «натуры»: первой хочется одного, но слушатели хотят другого; вторая – нервная и

³¹ «Публичная история (Public history) – относительно молодое направление исторического знания, цель которого – вывести историю за рамки университетских аудиторий, перевести научные образы истории на язык музейных экспозиций, кинематографа, компьютерных игр, интернет-проектов, иммерсивного театра и других символических форм исторических представлений» [9].

³² TED – это конференция, на которой люди рассказывают о своей страсти, обмениваясь открытиями и идеями с глобальным сообществом. Впоследствии видеозаписи, сгенерированные в рамках выступлений, становятся вирусными роликами «TED Talk».

жесткая [5]. Складывается образ человека, который не может делать то, что ему хочется; приходится быть в определенных рамках для слушателей, и от этих фактов он становится жестким. Но что для него Родина? Варгафтик рассуждает о том, что сам Рахманинов не давал объяснения этому вопросу [5]. И мы можем сами выдвигать собственные мнения.

В цикле «Партитуры не горят» было выпущено 147 выпусков телепередач про русских и зарубежных композиторов. Про одного композитора могло быть снято несколько выпусков. Если составить некую рейтинговую таблицу по количеству выпущенных выпусков по каждому композитору и разделить их на русские и зарубежные, то лидируют Чайковский и Моцарт, которым посвящено по шесть передач. За ними следует Рахманинов, Шостакович и Гайдн, на долю которых приходится по пять выпусков, следовательно, Рахманинов входит в топ композиторов, к которым часто обращаются любители классической музыки, и таким образом подтверждается важность этой фигуры для авторов цикла в понимании истории русской музыки.

Фильм «Очарованный Россиею» посвященный 150-летию композитора, выпущен в эфир в марте 2023 году. Между фильмом и последним выпуском А. Варгафтика прошло 15 лет, и представленный в телепередаче «Партитуры не горят» образ композитора укоренился в сознании зрителей. Изменился ли за это время образ Рахманинова?

В фильме, в отличие от телепередачи, значительное место экранного времени уделено детским годам, отмечается то, что повлияло на мелодику композитора в дальнейшем: Новгородский кремль, церковная музыка (знаменный распев), Онега, река Волхова. Также спикеры — Николай Львович Луганский и Вера Борисовна Валькова³³ отмечают музыкальность ребенка с ранних лет и «исключительную одаренность» [4]. В фильме участвуют ведущие музыканты и специалисты России и Японии. Протяженность фильма 1 час 22 минуты или же 72 минуты, что практически равно лекции в консерватории.

На протяжении всего фильма звучит фортепианная музыка Рахманинова, занимая примерно 85% общего времени. Преимущественно используется исполнение рахманиновских сочинений Никодем Луганским, но также есть фрагменты в фильме, где играют Денис Мацуев, Константин Емельянов и Шио Окуи [3]. В основном музыка выполняет роль демонстрации, когда говорят об определенном произведении и сопровождение кадров.

В ленте «Очарованный Россиею» Рахманинов предстает как образованный человек, который закончил Московскую консерваторию. Обладал тремя ипостасями — композитор, пианист, дирижер. У него блестящая карьера, но его характер меняется после провала Симфонии № 1. В фильме ярко раскрыта тема Ивановки для Рахманинова, ведь для него Ивановка — это «рабочий кабинет» и «семейный очаг» [5].

«Заграничный» Рахманинов в фильме показан в основном в качестве пианиста, который гастролирует и имеет феноменальный успех. Но он становится закрытым, у него свой круг общения — русский. Ему не нравится темп жизни в Америке, и за это время Сергей Васильевич очень сильно устает. В фильме подчеркивают, что Рахманинов является великим русским композитором, а не русско-американским. Таковы

³³ Выбор этого спикера очевиден: в настоящее время В. Б. Валькова является крупнейшим специалистом в области рахманиноведения, см., например, её работу [1].

современные медиаобразы композитора. Но как описывают Рахманинова в авторитетных публичных текстах, которые циркулируют в Интернете?

В книге Сергея Федякина «Рахманинов» из серии «Жизнь замечательных людей», изданной в 2014 году, Рахманинов представлен достаточно стереотипно: юноша-романтик, который по существенным причинам уехал из страны за границу и до конца своих дней тоскует по Родине [2, с. 10]. Федякин трактует его как выдающегося музыканта XX века, великого композитора и дирижера, отмечая, что его творчество является уникальным [7, с. 4]. Русский период жизни Рахманинова в книге занимает три части из четырёх, то есть автор целиком и полностью относит его к плеяде «русских» композиторов. Образ «заграничного» Рахманинова предстает преимущественно в роли гастролирующего пианиста, а только потом семьянина и тоскующего по Родине человека. Федякин старается раскрыть жизнь Сергея Васильевича за границей: новые знакомства, встречи с друзьями из России, сочинение зарубежных произведений.

Образ Рахманинова в книге Федякина сопоставим с Рахманиновым в фильме 2023 года. Можно отметить у них схожие черты: «исключительная одаренность», романтический юноша, меняется характер после провала Симфонии № 1, семьянин, тоска по Родине, закрывается от внешнего мира [4]. Со всей уверенностью можно сказать, что это не два разных образа композитора, а фактически варианты одного и того же.

В статье Ольги Викторовны Фраёновой в Большой российской энциклопедии не педалируется Рахманинов как ярко русский композитор, хотя вуалировано есть отсылки к мелодиям знаменного распева в его тематизме, преемственности с симфониями П. И. Чайковского и «эмоционально открытым лирическим темам русского характера» [8]. Тем не менее, личность Рахманинова предстает в достаточно нейтральном тоне. Американский и русский периоды раскрыты симметрично, то есть каждый из них не главенствует и не выделяется. Рахманинова не романтизируют, по сравнению с Федякиным. Но единственное что роднит оба источника — это линия «тоски по Родине».

Все эти четыре образа композитора, предложенные в медиа и текстовых версиях, можно сгруппировать в две модели показа Рахманинова, которые сложились к 2024 году.

Первая модель демонстрирует его в качестве выдающегося композитора и пианиста. Рахманинов видится не романтическим юношей, а личностью, которая работает, несмотря на неудачи, веселится и находит новые творческие связи. В русский период своего творчества он все прежде всего композитор, а потом уже пианист. В заграничный период своей жизни Рахманинова меняется и позиционирует себя пианистом. Этот образ Сергея Васильевича складывается в программе А. Варгафтика и Большой российской энциклопедии.

Вторая модель акцентирует Рахманинова, в первую очередь, как именно великого русского композитора, пианиста и дирижёра. Русский и американский период жизни Рахманинова романтизируются. Этот образ представлен у С. Федякина и в фильме «Очарованный Россиею».

Двадцать первый век – время большого количества информации, необходимо уметь фильтровать и анализировать её. И среди многочисленных материалов, которые циркулируют в интернете, могут существовать различные модели композитора

Рахманинова. Но, как правило, в той или иной степени они тиражируют те образы, которые были сформированы в представленных текстах и телепередачах.

Список литературы

1. Валькова В. Б. С. В. Рахманинов: летопись жизни и творчества. Ч. 1: 1873 -1899 / В. Б. Валькова; Музей-заповедник С. В. Рахманинова «Ивановка», Российский национальный музей музыки, Всерос. музейное объединение музыкальной культуры им. М. И. Глинки, Гос. Ин-т искусствознания; отв. ред. И. Н. Вановская. Тамбов: Музей-заповедник С. В. Рахманинова «Ивановка», 2017. 276 с.
2. Купец Л. А. Две биографии Сергея Рахманинова в серии «Жизнь замечательных людей»: ре-сайтлинг или ребрендинг? Музыкальный журнал Европейского Севера №3 (35), 2023. С. 1-12. URL: http://muznord.ru/images/issue/35/335_Kupets.pdf?ysclid=ltpq8yizo4332593094 (10.03.2024).
3. Николай Луганский рассказывает о Рахманинов; Московская филармония. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=8pJFhsoEnlY> (10.03.2024).
4. Очарованный Россией [Кинофильм]: док. фильм / реж. Малова Т. С. Студия Продюсерского Кино, 2023. URL: <https://rutube.ru/video/7143d4c2e6c295b189f12b60c887d9ed/?ysclid=ltpr8u3k3r261437672> (23.12.2023).
5. Партитуры не горят [Видеозапись]: док. телепередача / вед. А. М. Варгафтик; Производство АНО «Телекомпания «Вектор-Русь» по заказу ГТРК «Культура», 2002 – 2012. URL: <https://www.youtube.com/playlist?list=PLg55D6u8NNFgOdJM4orNNy8oX1-WbpVOj> (23.12.23).
6. Сергей Рахманинов – Артем Варгафтик – Наше все [Звукозапись] / Радиостанция «Эхо Москвы». Новостной блок: программа от 28.09.2008 г. / вед. Е. Киселев. URL: <https://web.archive.org/web/2021114085226/https://echo.msk.ru/programs/all/543028-echo/> (14.02.2024).
7. Федякин С. Р. Рахманинов. М.: Молодая гвардия, 2014. 477 с. (жизнь замечательных людей: серия биографий; вып. 1691 (1491)).
8. Фраёнова О. В. Рахманинов Сергей Васильевич // Большая российская энциклопедия. 2004 – 2017. URL: <https://old.bigenc.ru/music/text/3913475> (10.03.2024).
9. FAQ - Центр публичной истории. URL: <http://histpraktik.psu.ru/faq/#:~:text=Прикладная%20%2F%20публичная%20история%20-,других%20символических%20форм%20исторических%20представлений> (09.03.2024).

Мирра Николаевна Махова
(Россия, Краснодар)

ЖАНР КИНООПЕРЫ НА УРОКАХ МУЗЫКИ В ШКОЛЕ

Аннотация. В статье рассматривается изучение киноопер на уроке музыки в школе. Автор статьи предпринимает попытку выявить особенности для проведения наиболее эффективного урока музыки. Жанр изучается на сценах из киноопер «Евгений Онегин» и «Отелло».

Ключевые слова: киноопера, опера, урок музыки, интегративный подход

Mirra Nikolaevna Makhova
(Russia, Krasnodar)

FILM OPERA GENRE IN MUSIC LESSONS AT SCHOOL

Abstract. The study of film operas in music lessons is discussed in the article. The author makes an attempt identify features for the most effective music lesson. The scenes of the film operas “Eugene Onegin” and “Othello” help to study the genre.

Keywords: *film opera, opera, music lesson, integrative approach*

Опера – это сложное музыкально-драматическое произведение, в котором синтезируются многие виды искусств: музыкальное, актерское мастерство, литература, живопись, хореография, мастерство создания костюма. Этот жанр находится на самой высокой позиции иерархии музыкального искусства и его восприятие связано с воздействием на нравственные, ценностные, патриотические, общекультурные параметры личности подрастающего поколения. Жанр кинооперы, то есть, оперы, воссозданной на телеэкране, не утрачивает всех вышеперечисленных качеств.

Реализация программ обучения ФГОС от 2014 года ведется по программам Сергеевой Г. П. и Критской Е. Д. «Музыка 5-8 класс». Уроки музыки в школе включают в себя:

- взаимодействие с художественными образами других видов искусств, таких как литература, изобразительное искусство, кино, - в 5 классе;
- изучение многообразия музыкальных образов в жанре вокальной, инструментальной и инструментально-симфонической музыки, - в 6 классе;
- изучение особенностей музыкальной драматургии и развития музыкальных образов в крупных жанрах – опере, балете, мюзикле и др., - в 7 классе;
- изучение особенностей композиторских стилей и вечные темы классической музыки в претворении различных жанров, значение музыки в жизни человека.

Целью данной программы служит формирование основ эстетической культуры, развитие умения выражать себя в доступных видах художественного творчества, духовно нравственное развитие, воспитание нравственного отношения к прекрасному и т.п.

Основываясь на этом, следует сказать, что жанр кинооперы охватывает несколько вышеперечисленных аспектов: может представлять собой взаимодействие нескольких видов искусств - музыки и литературы (5 класс) и позволяет ознакомиться с многообразием музыкальных образов благодаря своей многоплановости и содержательности. Это подчёркивает актуальность изучения жанра по сей день.

В этом аспекте рассмотрения применения киноопер на уроках музыки в школе, возникают закономерные вопросы, поставленные перед учителем музыки:

1. Какова длительность просмотра оперных фрагментов на уроках?
2. Как технически подготовить видеофрагмент оперы для конкретной цели урока?
3. Какие конкретно кинопостановки следуют традиционному содержанию оперы, сняты без больших купюр или ухода от классической трактовки сюжета, героев и драматургии?
4. Какими приемами воссоздать атмосферу приобщения к конкретному историческому периоду создания оперы композитором через другие виды искусств?

Научные исследования о проблеме приобщения к оперному творчеству начинающих слушателей, музыкантов проводятся О. Б. Куликовской, И. А. Левочкиной, Е. Ю. Накишовой. Основной идеей этих авторов является необходимость приобщения детей к ценностям оперы. Реализация данной задачи требует определенного подхода. Одним из них является интеграция. Интегративный подход представляет собой наиболее эффективный способ образовательного процесса, важность которого

указана в Концепции духовно нравственного развития и воспитания личности гражданина России. Применение интеграции в процессе обучения активизирует творческую деятельность и способствует целостному представлению изучаемого материала на основе сближения предметов. Принцип интеграции в своих работах рассматривали Г. А. Корякина и И. Н. Куланина, о полихудожественном подходе в образовании писала Н. Г. Тагильцева. Б. Л. Яворский писал о том, что развитию эмоциональной сферы и обогащению музыкального вкуса ребенка способствует синтез музыки, живописи и литературы, проявляющийся в опере. О важном месте музыки в жизни детей писал Д. Б. Кабалевский: «При каких бы обстоятельствах мы ни беседовали с детьми о музыке – в зале во время концерта-беседы или лекции... - мы ни на секунду не должны забывать о главной задаче: - заинтересовать слушателей музыкой, эмоционально увлечь их, «заразить» их своей любовью к музыке... Интерес к музыке, увлеченность музыкой, любовь к ней – обязательное условие для того, чтобы она могла выполнить свою воспитательную и познавательную роль...» [1; с. 7]. Автор подчеркивал необходимость ознакомления с разными жанрами музыки, в том числе и оперы, а также то, что приобщение к опере должно осуществляться с младших классов. Следовательно, необходимость активного вовлечения младших школьников в процесс слушания, просмотра оперных постановок будет служить способом обогащения их культурного кругозора, отвечать содержанию и задачам всестороннего развития личности.

К этим задачам относятся:

- 1) приобщение детей к деятельности в области искусства;
- 2) воспитание любви и интереса к музыке;
- 3) формирование музыкального вкуса;
- 4) развитие восприятия музыки;
- 5) развитие музыкальных способностей;
- 6) развитие художественно-творческих способностей учащихся.

Тема «Опера» по программе Е. Д. Критской изучается в школе с первого класса: «Опера-сказка» (1 класс), «Детский музыкальный театр. Опера» (2 класс) и др. Начиная с третьего класса школьники начинают изучать конкретные постановки, например, оперу «Руслан и Людмила» М. И. Глинки. По программе Е. Д. Критской в список опер для изучения школьниками вошли следующие произведения: «Руслан и Людмила», «Иван Сусанин» М. И. Глинки; «Орфей и Эвридика» К. В. Глюка; «Снегурочка», «Садко» Н. А. Римского-Корсакова; «Князь Игорь» А. П. Бородина; «Кармен» Ж. Бизе; «Порги и Бесс» Дж. Гершвина. Так же в школьном курсе «урок музыки» знакомятся с жанром рок-оперы и с произведениями «Иисус Христос - супер-звезда» Э. Л. Уэббера и «Преступление и наказание» Э. Артемьева. Программа Е. Д. Критской включает в себя не только знакомство с композиторами или конкретными произведениями, но и содержит обобщающие темы. Это позволяет рассматривать кинооперу в определенном аспекте. Например, по теме урока «Что роднит музыку с литературой», которая изучается в пятом классе, можно рассмотреть кинооперу «Евгений Онегин» на стихи поэмы А. С. Пушкина (1959 г., реж. Тихомиров).

Для качественного проведения уроков музыки, на которых будет изучаться опера, необходимо соблюсти конкретные условия для создания необходимой творческой атмосферы и более эффективного процесса восприятия материала. Урок имеет определенную структуру: повторение пройденного материала, проведение само-

стоятельной работы, изучение нового материала, закрепление, объяснение домашнего задания. Повторение и проверка знаний в начале урока помогает создать необходимую атмосферу, а также включает внимание учеников. После проведения фронтального устного опроса или проведения небольшой тестовой работы в письменном виде по пройденной теме, начинается изучение нового материала. Прослушивание фрагментов оперы занимает основную часть урока. Для достижения более эффективных результатов обучения учителю необходимо пользоваться всеми возможными методами обучения. Новый материал учащиеся воспринимают при просмотре и прослушивании фрагментов оперы, а также со слов учителя. Большое значение имеют словесные методы обучения: рассказ, объяснение, поисковая и закрепляющая беседа, рассуждения. В рассказе могут использоваться рассуждения, риторические вопросы и прямая речь. Объяснение является необходимым при разговоре об опере, её особенностях, стиле, идее. Так же особенное внимание следует заострить на вышедших из употребления слов или фразеологических оборотах, они требуют объяснения аудитории. Поисковая беседа является наиболее эффективным методом, она требует от учителя грамотного составления системы направленных вопросов. Метод рассуждения побуждает детей нестандартно мыслить, помогает им в поиске творческих решений различных проблем и побуждает с интересом исследовать новые идеи.

Таблица 1

Тема урока	Ключевая цель урока (что воспитывает)	Музыкальный фрагмент	Взаимосвязь с другими видами искусства
Что роднит музыку с литературой (5 класс)	умение выражать свои чувства; уважение к чувствам других людей	Фрагменты: 1) Письма Татьяны к Онегину; 2) Письмо Онегина к Татьяне; 3) Бал в доме Лариных; Источник: киноопера «Евгений Онегин» 1959 г., реж. Тихомиров, на основе романа в стихах Пушкина «Евгений Онегин»	Литература
	не верить слухам; говорить о том, о чем беспокоишься	Фрагмент: Приемный зал во дворце Источник: киноопера «Отелло» 1986., реж. Дзеффирелли, по пьесе Шекспира «Отелло»	
Опера А.П.Бородин «Князь Игорь» (7 класс)	чувство долга, патриотизм	Фрагмент: ария Князя Игоря; Источник: киноопера «Князь Игорь» 1969г., реж. Тихомиров	История
Опера Ж.Бизе «Кармен» (7 класс)		«Кармен» 1984г., реж. Ф. Рози, по мотивам новеллы Проспера Мериме «Кармен»	

Рассмотрим кинооперу «Евгений Онегин» в рамках тематического урока «Что родит музыку с литературой». Киноопера «Евгений Онегин» создана Романом Тихомировым в 1959 году по одноименной опере П. Чайковского, основанной на романе в стихах А. Пушкина. Продолжительность картины составляет 108 минут. Музыка была исполнена оркестром Большого театра, вокальные партии были поручены известным певцам – Галине Вишневской (Татьяна), Евгению Киблако (Онегин) и

Ивану Петрову (Гремин), который снялся в картине, в то время как остальные исполнители в съёмках задействованы не были. На главные роли были приглашены Вадим Медведев (Онегин), Ариадна Шенгелая (Татьяна), Игорь Озеров (Ленский) и Светлана Немоляева (Ольга). Съёмки фильма включали павильонные и натурные съёмки, основную часть снимали в Павловске. Пейзажи близ усадьбы и её убранство, зал, в котором проходил бал, костюмы и декорации – всё соответствует классическому образцу той эпохи. Тихомиров создал кинооперу, погружающую зрителя в надлежущую эпоху, в начало XIX века. Музыка Чайковского с её ностальгическими порывами, мечтательными паузами и мелодическими взлётами блестяще исполнена Оркестром Большого театра и прекрасно влетается в происходящее на экране, раскрывает образы героев, в особенности главной героини оперы, Татьяны.

Киноопера показывает чувства, страдания, радости, пороки людей той эпохи, воспитывает уважительное отношение к другим людям и умение слышать. Тихомиров мастерски погружает в атмосферу того времени: одежда героев, окружение, убранство, манера поведения героев, их взгляды. Режиссер так же уделяет особенное внимание деталям, например, до знакомства с Онегиным, Татьяна прогуливается по саду, и Ольга вскоре приходит за ней. Здесь Тихомиров подчеркивает характер героини даже цветом платьев – Татьяна мечтательная и глубокая, её платье синее, точно цвета неба, в то время как Ольга весьма приземленная и простая: её платье цвета колосьев, по которому прогуливаются сестры.

Юная Татьяна влюбляется в Онегина после первой встречи и не может отделаться от этого чувства. Они гуляют по просторным садам усадьбы. Позднее этим днём она пишет ему письмо, в котором открыто говорит о том, что чувствует, и признается ему в любви. Музыка оркестра в этой картине непостоянна и изменчива, как и внутреннее состояние Татьяны: она ускоряется и замедляется, изменяется в амплитуде звучания отдельных групп инструментов и помогает раскрыть чувства Татьяны. Слова в письме «судьбу свою отныне я тебе вручаю» даёт нам понять, что она передаёт своё сердце в руки Онегина: дальше ему решать, что он будет с ним делать. Она понимает, что он может не испытывать ничего в ответ, но всё же надеется и верит, что чувства взаимны. Вскоре Онегин приезжает в усадьбу, говорит Татьяне, что тронут её письмом, однако чувства её не взаимны. Он любит её как сестру. В этой картине они вновь гуляют по садам усадьбы, в которых Татьяна часто придается размышлениям. Ей особенно больно слышать такие слова от Онегина. В своей арии «Когда бы жизнь домашним кругом, я ограничить захотел» Онегин объясняется, что не создан для семейной жизни.

Несколько лет спустя Онегин встречается Татьяну на балу: она уже не та, что была, теперь она взрослая и замужняя женщина. Её образ режиссер трактует как строгий и сдержанный, так рождается противопоставление Татьяне юной. Сцена бала демонстрируется изысканно и дорого. Тихомиров соблюдает антураж: роскошные платья у дам, строгие костюмы у мужчин, танцы, характерные для баллов, и всё это сопровождается прекрасной музыкой Чайковского, исполненной оркестром Большого театра. На этот раз очередь Онегина сначала влюбиться в Татьяну, а затем написать ей письмо. Он находится во власти похожих чувств, которые ранее она сама к нему испытывала. Психологически герои меняются местами. Читающая письмо Онегина Татьяна плачет «о, как мне тяжело. Опять Онегин встал на пути моём, как призрак беспощадный...». Вновь она испытывает смятение «как будто снова

девочкой я стала, как будто с ним меня ничто не разлучало». Онегин признается в чувствах, но Татьяна не верит ему и пытается понять эти внезапные чувства к ней: «...вдали от суетной молвы я вам не нравилась...». «когда б вы знали, как ужасно томиться жаждою любви...» - теперь Онегин занял место когда-то юной Татьяны, однако если она была смела на бумаге, а при встрече с ним очень сдержана, то Евгений, в свою очередь, выражает свои чувства очень открыто. Это заставляет Татьяну испытывать сложные и смешанные чувства. «Счастье было так возможно, так близко... Судьба моя уж решена и безвозвратна. Я вышла замуж, вы должны, я вас прошу меня оставить». Мы понимаем, что она серьёзна в своей твердости: «Нет, нет, прошлого не воротить. Я отдана теперь другому, моя судьба уж решена. Я буду ему верна». На протяжении всей кинооперы оркестр является одним из главных в описаниях действия, однако в сценах писем музыкальный драматизм и глубина накаляются до предела. Создаётся впечатление, что у музыки нет никаких границ: она способна передать каждое из изменений в эмоциональном состоянии героя. Онегин очень настойчив и говорит, что ради него Татьяна должна покинуть прежнюю жизнь: «Тебе другой дороги нет... я люблю тебя». Вскоре Татьяне удаётся удалиться от него. Эта сцена завершается очень эффектно: только что удалившаяся от Онегина Татьяна выглядит незащищенной и такой хрупкой. Она закрывает глаза и открыв их мы видим уже другую Татьяну – непоколебимую и твёрдую, которая не намерена следовать уговорам Онегина. Ариадна Шенгелая мастерски отыгрывает смену образа в этом кадре.

Происходящее на балу по случаю дня рождения Татьяны является ярким примером того, что нельзя играть с чувствами других людей. Онегин разозлен из-за услышанных слухов о себе, и негласно обвиняет Ленского в том, что тот пригласил его сюда. В отместку этому он решает позлить друга: Евгений начинает проводить время с Ольгой, танцевать и оказывать ей знаки внимания. Он приглашает её на танцы неоднократно и каждый раз она соглашается. Для Ленского это удар. Позднее он обращается к Ольге: «Ужель я заслужил от Вас насмешку эту?...». «Не понимаю, в чем виновата я?». По своей натуре Ольга очень проста и вероятно неспособна понять, какие глубокие чувства может испытывать Ленский, и как больно ему может быть сейчас. В очередной раз, когда на танец она предпочитает Ленскому Онегина, ситуация накаляется до предела. Во время всеобщего веселья Тихомиров часто задерживается на Ленском – музыка здесь противоположна его состоянию: она веселая и подвижная. Можно предположить, что здесь Владимира с ней связывает смятение и волнение, которые он испытывает в глубине души и не демонстрирует открыто. Немного позже Онегин начинает беседовать с Ленским и спрашивает его почему тот не танцует. «...Видно для тебя одной Татьяны мало, из любви ко мне ты верно хочешь погубить, смутить её покой, а там смеяться над ней же. Ах, как честно это!». – К ним приближаются другие гости бала. «Что?» - восклицает Онегин, «Да ты с ума сошёл!». Толпа расспрашивает: «что такое, в чем проблема?». «Онегин, ты больше мне не друг!» сообщает при всех Ленский, «я вами оскорблен и сатисфакции я требую» - Ленский бросает на пол перчатку. Так он вызывает друга на дуэль.

В сцене дуэли друзья предаются размышлениям о случившемся: каждый про себя, они поют дуэт: «Враги!.. Давно ли друг от друга / Нас жажда крови отвела?». Оба предаются воспоминаниям о дружбе, и музыка сочиненная Петром Ильичом Чайковским в этой сцене кажется особенно чувственной. Дуэт звучит очень проник-

новенно. Герои произносят: «Не разойтись ли нам любовно? Нет... нет...». Оба понимают, что дороги назад нет. Происходит то, что не ожидал ни один из них, однако назад дороги нет. Победу жизни в этой дуэли одерживает Онегин. Последнее что мы видим в этой сцене – фотографию Ольги, лежащую на снегу. Тем самым Тихомиров подчеркивает причину происходящему – возможно, поступив Ольга иначе, всего этого бы не было.

Таким образом, анализ некоторых сцен кинооперы «Евгений Онегин» режиссера Тихомирова выявил, что данный жанр является всеобъемлющим и способен содержать в себе глубокие художественные образы, которые нужно научиться понимать. По этой причине киноопера требует определенного подхода в изучении: только оперируя определенными методами обучения и умением анализировать, грамотно выстраивать урок и коммуницируя с учениками до учащихся можно донести сложные образы кинематографа, раскрываемые в том числе и музыкальными средствами.

Список литературы

1. Кабалевский Д.Б. Как рассказывать детям о музыке? – 3-е изд., испр. – М.: Просвещение, 1989. – 191 с., 8 л. ил. – (Б-ка учителя музыки)
2. Корякина Г. А. Методические основы интеграции в процессе обучения младших школьников с компьютерной поддержкой // Вестн. Елец. гос. ун-та им. И. А. Бунина, 2015. С. 146-149
3. Куланина И. Н. Интегрированное освоение различных видов искусств в художественно-эстетическом воспитании детей // Педагогическая наука и образование : науч.-метод. журн. 2016. № 5. С. 25-30.
4. Красильникова, М.С. Опера на уроках музыки в школе в контексте модернизации общего образования [Электронный ресурс] / М.С. Красильникова // Педагогика искусства. – 2016. – № 4.
5. Куликовская О. Б., Левочкина И. А. Роль детского оперно-хорового театра в психическом развитии ребенка // Психологическое обозрение. – 1998. – № 2. – С. 26-34
6. Накишова Е. Ю. Хоровой театр детей и подростков как художественно-педагогическое явление // Образование и наука. – 2011. – № 3. – С. 71-76.
7. Русских И.Р. Приобщение младших школьников к оперному творчеству в детской школе искусств.
8. Русских И.Р. Принцип интеграции в приобщении младших школьников к оперному творчеству.
9. Филатова Г.М. Современные методы обучения в процессе изучения оперного искусства в музыкальной школе.
10. Яворский, Б.Л. Статьи, воспоминания, переписка [Текст]. Т. I. М.: Просвещение, 1964. 341 с.

**Анастасия Александровна Силантьева
(Россия, Краснодар)**

ИЗУЧЕНИЕ ЖАНРА МЮЗИКЛА НА УРОКАХ МУЗЫКИ В ОБЩЕОБРАЗОВАТЕЛЬНОЙ ШКОЛЕ

Аннотация. *Рассматривая жанр мюзикла в контексте его изучения по предмету «Музыка» в общеобразовательной школе, автор освещает особенности, формы и методы по освоению данного жанра в рамках учебных программ.*

Ключевые слова: *жанр мюзикла, учебные программы, урок музыки, общеобразовательная школа.*

STUDYING «THE MUSICAL» GENRE IN MUSIC LESSONS AT SECONDARY SCHOOL

Abstract. *Considering the genre of «Musical» in the context of its study on the subject of «Music» in school, the author highlights the features, forms and methods for mastering this genre within the framework of educational programs.*

Keywords: *genre of the musical, educational programs, music lesson, secondary school.*

Мюзикл – это музыкально-синтетический жанр, использующий выразительные средства музыкального, драматического, хореографического и оперного искусств. Их сочетание и взаимосвязь придали мюзиклу особую динамичность, характерной чертой которого стало решение серьезных драматургических задач несложными для восприятия художественными средствами.

Изучение мюзикла стало одной из важных задач современного музыкознания и музыкальной педагогики. Являясь массовым музыкальным жанром, особенно любимым у широкого круга зрителей, мюзикл был включен в содержание учебных программ по предмету «Музыка» в общеобразовательных школах. В этой связи представляется интересным и возможным выявить особенности и формы изучения жанра мюзикла на уроках музыки в общеобразовательной школе.

Авторами программ по предмету «Музыка» стали выдающиеся отечественные ученые и музыковеды, среди которых первым был Дмитрий Борисович Кабалевский, создавший концепцию музыкального воспитания подрастающего поколения в нашей стране, и на ее основе – школьную программу. Авторами более поздних программ стали последователи и ученики Кабалевского – Елена Дмитриевна Критская, Галина Петровна Сергеева, Татьяна Сергеевна Шмагина; Виталий Владимирович Алеев.

Стоит сказать, что в рамках школьных программ, авторами осуществлялся выбор определенных мюзиклов. По программе Д.Б. Кабалевского школьники изучают такие мюзиклы как «Вестсайдская история» и «Звуки музыки». Далее, в программе более современных авторов Е.Д. Критской, Г.П. Сергеевой и Т.С. Шмагиной с жанром мюзикла школьники знакомятся с 3 по 8 класс. В младших классах изучается мини-мюзикл Алексея Рыбникова «Волк и семеро козлят на новый лад», фрагменты мюзикла Фредерика Лоу «Моя прекрасная леди» и мюзикла Ричарда Роджерса «Звуки музыки», а также мюзикл Эндрю Лойд Уэббера «Кошки» и «Вестсайдская история» Леонарда Бернстайна.

Далее по программе В.В. Алеева знакомство с жанром мюзикла у школьников начинается в 4 классе с таких мюзиклов как «Том Сойер» Виктора Семенова и «Звуки музыки» Ричарда Роджерса. Далее, в 9 классе изучается мюзикл Леонарда Бернстайна «Вестсайдская история».

Авторы подчеркивают, что выбор именно этих мюзиклов не случаен. Специфика жанра заключается в том, что содержание мюзиклов включает в себя не только

драматическую и зрелищную составляющую, но и затрагивает нравственно-этические проблемы общества, такие как:

1. Проблема свободы выбора человека;
2. Социальной справедливости и неравенства;
3. Доброты и жестокости;
4. Духовности и бездуховности;
5. Дружбы и предательства;
6. Свободы личности;
7. Чести и долга и др.

Так, например, в мюзикле Леонарда Бернстайна «Вестсайдская история» нашли отражение злободневные проблемы сегодняшнего дня – расовая дискриминация, политические конфликты, борьба за личное счастье в условиях современной урбанизированной цивилизации. При этом существенным в содержании мюзикла является интерпретация вечных тем в искусстве – любви, вражды, борьбы духовного и бездуховного.

Выше перечисленные мюзиклы включают в себя не только веселые и комичные сюжеты, но и являют собой отражение трагичных и драматических сюжетов. Поэтому авторы программ осуществляли выбор изучаемых мюзиклов с учетом тематики данных мюзиклов. Посредством красочных и ярких спектаклей, дети в процессе обучения познают наиболее сложные и важные для понимания проблемы нравственно-этического характера.

Также отметим, что изучение мюзикла на уроках музыки в общеобразовательной школе осуществляется с помощью использования различных методов, приемов и форм работы (таких, например, как аудиторная и внеаудиторная). В образовательном процессе задействованы следующие формы работы:

1. Лекции и демонстрации: учитель может проводить лекции, иллюстрируя их аудио- или видеоматериалами.

2. Анализ произведений: учащиеся могут изучать и анализировать мюзиклы, выявляя особенности композиций, характерные черты и структуру.

3. Прослушивание и обсуждение: прослушивание отдельных фрагментов с последующим обсуждением в классе.

4. Театрализованные представления: организация театрализованных представлений или мини-спектаклей, в которых учащиеся могут исполнять роли и петь песни из различных мюзиклов.

5. Творческие проекты: создание учащимися творческих проектов в контексте изучаемого мюзикла в рамках выбранной тематики проекта.

6. Экскурсии и посещение театров: организация экскурсий в театры или посещение спектаклей для более глубокого погружения в жанр мюзикла.

7. Использование мультимедиа технологий: в учебном процессе задействованы интерактивные онлайн-ресурсы, приложения и программы для изучения и практики мюзикла.

Стоит сказать, что при изучении данного жанра педагоги используют нестандартные подходы к обучению, такие, как, например, театрализация. В процессе обучения школьники принимают участие в постановке как отдельных фрагментов, так и целого мюзикла. В учебно-методическом журнале «Музыка в школе» ежегодно публикуются статьи, связанные с опытом работы педагогов. Так, в статье «Как мы ста-

вили мюзиклы. Из опыта работы музыкального театра Гимназии № 45 г. Ростова-на-Дону» описывается опыт постановки мюзикла «Ромео и Джульетта». В постановке участвовало около 60-ти подростков от 9 до 15 лет. Учащиеся ставили не только музыкальные номера, но и принимали активное участие в изготовлении декораций и костюмов к спектаклю.

Сюжет мюзикла «Ромео и Джульетта» наглядно демонстрирует детям контраст образных сфер – ненависти двух знатных семей и любви Ромео и Джульетты. Здесь отражаются вопросы нравственного выбора, любви в обстановке жестокости, и все они реализованы посредством развития классических антитез: прошлое (с его средневековыми предрассудками) – будущее (идеалы Возрождения), любовь – ненависть, юность – старость, милосердие – жестокость. Поэтому изучение мюзикла «Ромео и Джульетта» в школе и постановка его на театральной сцене учащимися, способствует не только развитию творческих навыков, но и позволяет более глубоко понять содержание, суть конфликта в мюзикле, а также задуматься о проблемах нравственно-этического характера, затрагиваемых в спектакле.

Следовательно, можно с уверенностью сказать, что изучение жанра мюзикла в общеобразовательной школе способствует не только вовлечению учащихся в образовательный процесс, благодаря массовости, доступности жанра, характеру музыкальной составляющей и красочности спектакля, но и позволяет поставить и найти ответы на многие философские вопросы, а также вопросы этики и морали.

- На создание многих мюзиклов повлияли определенные запросы времени – в конце XX века возникла необходимость исторических оценок и культурологической рефлексии и аналитики.

- Повышение интереса к классической и современной литературе стало причиной переосмысления классических сюжетов и фабул (миф «успеха», американской мечты, образ Золушки – были переосмыслены)

- Развитие техники (информационных и компьютерных технологий) способствовало улучшению качества сценографии, что, в свою очередь, способствовало полноценному восприятию зрителями музыки и сценического действия.

В связи с этим жанр мюзикла привлек к себе повышенный интерес у молодежной и юношеской аудитории и это, в свою очередь, послужило стимулом к его изучению на уроках музыки в общеобразовательной школе.

Таким образом, Мюзиклы остаются популярными и актуальными в современном мире, внося свой вклад в развитие искусства и индустрии развлечений. Являясь массовым музыкальным жанром, мюзикл хорошо известен и популярен у юношеской аудитории. С помощью разнообразия и богатства средств выразительности мюзикл способствует пониманию музыкального искусства у молодого поколения.

Список литературы

1. Денисюк, Л. С. Преподавание музыки в общеобразовательной школе: теория, методика и практика. Санкт-Петербург, 2013.
2. Енукидзе, Н. И. Популярные музыкальные жанры: Из истории джаза и мюзикла. Москва, 2004.
3. Музыка в школе: учебно-методический журнал/учредитель: Нариман Кушаев. Москва, 2007 Вып.5.
4. Полат, Е. С. Новые педагогические и информационные технологии в системе образования. Москва, 2002.

Замира Замировна Кенжева
(Россия, Краснодар)

**НЕКОТОРЫЕ ЖАНРОВО-СТИЛЕВЫЕ ОСОБЕННОСТИ
ДЕТСКИХ ФОРТЕПИАННЫХ КОНЦЕРТОВ ДЛЯ ДЕТЕЙ
ОТЕЧЕСТВЕННЫХ КОМПОЗИТОРОВ РУБЕЖА XX-XXI ВЕКОВ**

Аннотация. Рассматривая некоторые жанрово-стилевые особенности детских фортепианных концертов для детей отечественных композиторов рубежа XX-XXI веков отмечается тенденция к сохранению интереса к жанру фортепианного концерта и приумножение традиций музыкального мышления сложившихся в предыдущие периоды, а также новых образов и средств их семантического воплощения.

Ключевые слова: термин «концерт», жанр, стиль, фортепианные концерты для детей, отечественные композиторы, отечественная музыка рубежа XX-XXI веков.

Zamira Amirova Kenzheva
(Russia, Krasnodar)

**SOME GENRE AND STYLE FEATURES
CHILDREN'S PIANO CONCERTS FOR CHILDREN
DOMESTIC COMPOSERS AT THE TURN OF THE XX-XXI CENTURIES**

Annotation. Considering some genre-style features of children's piano concerts for children by domestic composers at the turn of the 20th-21st centuries, there is a tendency to maintain interest in the genre of the piano concerto and increase the traditions of musical thinking that developed in previous periods, as well as new images and means of their semantic embodiment.

Key words: the term "concert", genre, style, piano concerts for children, domestic composers, domestic music at the turn of the 20th-21st centuries.

Термин «концерт» в современном его значении относится к музыкальному жанру, в который входят одночастные или многочастные музыкальные сочинения для одного или нескольких инструментов соло, сопровождаемых оркестром или ансамблем. Этот жанр эволюционировал в европейской музыкальной культуре на протяжении столетий. Первые образцы клавирных концертов принадлежат И. С. Баху, который уже в XVIII веке подчеркивал концертно-виртуозную сущность этого инструмента. Он создал 15 клавирных концертов с сопровождением: 7 – для одного клавира, 3 – для двух клавиров, 2 – для трех, 1 – для четырех и 2 тройных для клавира, флейты и скрипки.

П. А. Бородихина, Е. Б. Долинская и Н. А. Прищепа отмечают, что ведущими жанрообразующими принципами классического концерта выступают игровое начало и состязательность [1; 2; 3]. Они определяют установку на «столкновение» различных инструментов и оркестровых групп, компонентов музыкальной ткани и даже линий исполнительского поведения, в совокупности образующих особый строй музыкальной драматургии этого жанра. Как специфический жанр, инструментальный концерт ориентирует солиста на проявление виртуозности (от лат. *virtus* – доблесть, талант), которая, вместе с тем, не является аналогом цирковой

акробатики, но прочно связана с воплощаемым художественным образом. Поэтому, с одной стороны, солирующий исполнитель – это безусловный лидер, но лидер, вступающий в продуктивный диалог с оркестром (ансамблем). Другими словами, исполнение концерта – это всегда коммуникация, общение по поводу определенного музыкального смысла.

Говоря о состязательности в инструментальном концерте, следует подчеркнуть, что она изначально носит «концертный характер», то есть является по своей природе игровой, «не всерьёз», как специфическая форма музыкального общения.

Обращаясь к историческому периоду рубежа XX-XXI веков, можно констатировать, что отечественные композиторы сохранили интерес к этому жанру творчества. При этом также, как и в других жанрах – фортепианной миниатюре и сонате – здесь отмечаются тенденции к сохранению и преумножению традиций музыкального мышления, сложившихся в предшествующие периоды, с одной стороны, а с другой стороны – к поиску новых образов и средств их семантического воплощения.

Современные композиторы, создавая свои произведения, как правило, ориентируются на композиторские стили, сложившиеся в XX веке. Например, традиционалисты чаще всего вдохновляются творчеством С. В. Рахманинова – автора четырех фортепианных концертов с оркестром и Рапсодии на тему Паганини. Другие композиторы находятся под влиянием русского музыкального модерна, представленного И. Ф. Стравинским, характерной чертой которого была трактовка фортепиано как ударного инструмента, создавшего Концерт для фортепиано, духовых инструментов, контрабасов и ударных; Каприччио для фортепиано с оркестром; Движения для фортепиано с оркестром; Концерт для двух фортепиано и др.

Симфоническая интерпретация жанра инструментального концерта наиболее ярко проявилась в творчестве Д. Д. Шостаковича, которого волновали глобальные этические проблемы добра и зла: например, Концерт №2 для фортепиано с оркестром, соч. 102.

Авангардное направление в развитии концертного жанра с использованием сонористики, пуантилизма, серийной техники, алеаторики, микрохроматики, электронной, конкретной музыки, полистилистики и других технологических инноваций, которые принесли с собой стили авангарда, экспрессионизма, джаза, неоклассицизма, неофольклоризма и др. представлены именами А. Г. Шнитке, Э. В. Денисова, С. А. Губайдулиной, Р. К. Щедрина и др. Сошлемся здесь на такие сочинения, как:

А. Г. Шнитке. Концерт для фортепиано со струнным оркестром (1979); Концерт для фортепиано в четыре руки с камерным оркестром (1988).

Э. В. Денисов. Концерт для фортепиано с оркестром в 3-х частях (1974).

С. А. Губайдулина. «Introitus». Концерт для ф-п. и камерного оркестра (1978).

Р. К. Щедрин. Третий концерт (Вариации и тема, 1973); Четвёртый концерт (Диезные тональности, 1991); Пятый концерт (1999); Шестой концерт (2003).

Характеризуя эволюцию жанра в творчестве авангардной школы композиторов, необходимо обратить внимание на некоторые изменения в понимании роли оркестра. В частности, А. Г. Шнитке говорил, что «Оркестр не должен восприниматься лишь как нивелирующее сообщество или как арена столкновений между индивидуальностями и массой, но прежде всего, как огромный театр всеобщей индивидуали-

зации» [3]. Нужно сказать также о тенденции к индивидуализации оркестровых составов и использования необычных сочетаний инструментов, также как и приемов звукоизвлечения. Другая характерная черта – введение в оркестр «экзотических» инструментов. Кроме того, важную функционально-тематическую роль приобретают ударные. И даже фортепиано в некоторых эпизодах нередко трактуется как ударный инструмент, в том числе и на основе использования нетрадиционных способов звукоизвлечения.

Оркестровыми средствами образуются «плотные» кластерные звучания. Этот прием носит важный художественный смысл, так как А.Г. Шнитке подчеркивал, что не только интонация, но и тембр способен выполнять тематическую функцию, то есть «быть самостоятельной и даже основной выразительной силой», формируя тембровые консонансы и диссонансы, тембровую гармонию и полифонию, и даже тембровые модуляции и контрапункты [3].

Конечно, когда мы обращаемся к анализу детской фортепианной музыки, то приходим к выводу, что обозначенные выше тенденции проявляются не так выпукло, как в музыке для взрослых. Кроме того, следует отметить, что количество концертных произведений весьма ограничено и подавляющее большинство их написано в период, предшествующий анализируемому.

Если же обратиться к произведениям концертного плана для фортепиано и оркестра, созданным отечественными композиторами для детей и юношества в интересующий нас период времени, то можно выделить:

А. Концертные сочинения, наследующие традиции русского концерта рубежа XIX-XX веков (П. И. Чайковский, С. В. Рахманинов, А. К. Глазунов, С. С. Прокофьев и др.) – В.В. Алексеев. Концертино № 2; В. В. Купревич. Концерт № 1; Н. Д. Раков. Концерты № 3-4.

Б. Произведения концертного характера, наполненные национальным колоритом народов СССР – А. Г. Рзаев. Концерт; А.М. Баланчивадзе. Концерт; А.А. Бабаджанян. Армянская рапсодия.

В. Произведения-стилизации – А.Б. Бызов. Маленькая мучная серенада. Несерьезная увертюра для фортепиано в 4 руки;

Г. Произведения с симфонической трактовкой фортепиано (продолжающие линию С. М. Ляпунова, Д. Д. Шостаковича) – В. Ф. Красноскулов. Концерт № 3.

Д. Произведения, использующие авангардные техники композиции и сонористические эффекты, пуантилизм и полистилистику (линия творчества И. Ф. Стравинского, С. А. Губайдулиной, А. Г. Шнитке, Д. В. Денисова и др.) – Р. Г. Бойко. Концерт-Рапсодия № 2 для двух фортепиано; Г. А. Вавилов. Карнавал для фортепиано в 4 руки; М. Р. Гоголин. Пьесы из сюиты «Вифлеемская звезда» для двух фортепиано в 8 рук; М. И. Ройтерштейн. Октябрытский концерт (concerto piccolo); Т. Б. Назарова-Метнер. Концерт для двух фортепиано и ударных.

В завершение отметим, что в жанре детского фортепианного концерта в последние 30 лет наблюдаются те же тенденции, что и в детской фортепианной музыке в целом: «дух» коммерциализации культуры в значительной мере подавляет творческие инициативы композиторской молодежи и старшего поколения композиторов. Падение интереса электронных средств массовой информации к проблемам музыкального воспитания подрастающего поколения, а также склонность издательств ограничить публикации педагогического репертуара произведениями общепри-

знанных авторитетов прошлого, привело к резкому сокращению количества концертных произведений для детей.

Список литературы

1. Бородихина, П. А. История и эволюция музыкального жанра фортепианного концерта / П. А. Бородихина // Музыкальный альманах Томского государственного университета. – 2021. – №12. – С. 93-112. – Текст : непосредственный.
2. Добжанская, О. Э. Музыкальная форма : Учебное пособие / О. Э. Добжанская. – Якутск : АГИКИ, 2018. – 146 с. – Текст : непосредственный.
3. Прищепа, Н. А. Фортепианный концерт: история, теория вопроса / Н. А. Прищепа. // Философско-культурологические исследования. – Текст : электронный. – URL: <https://fki.lgaki.info/2017/04/19/?ysclid=lt19vxtdel805457989> (дата обращения: 27.04.2024).

Каринэ Тиграновна Маркосян
(Россия, Краснодар)

ЖАНРОВЫЕ КЛАССИФИКАЦИИ ДЕТСКОЙ МУЗЫКИ В ТРУДАХ ОТЕЧЕСТВЕННЫХ МУЗЫКОВЕДОВ

***Аннотация.** Статья рассматривает жанровые классификации детской музыки в исследованиях отечественных музыковедов, которые раскрывают вопросы о том, что же побуждает композиторов и исполнителей обратиться к темам, так или иначе связанным с миром детства, а также затрагивает психологические мотивы, стимулирующие интерес композиторов к детской теме.*

***Ключевые слова:** жанр, музыкальное произведения, отечественные музыковеды, классификация, детская музыка, мир детства, композитор, исполнитель.*

Karine Tigranovna Markosian
(Russia, Krasnodar)

GENRE CLASSIFICATIONS OF CHILDREN'S MUSIC IN THE WORKS OF RUSSIAN MUSICOLOGISTS

***Annotation.** The article examines the genre classifications of children's music in the research of Russian musicologists, which reveal questions about what motivates composers and performers to turn to topics related to the world of childhood in one way or another, and also touches on the psychological motives that stimulate the interest of composers in the children's theme.*

***Keywords:** genre, musical works, Russian musicologists, classification, children's music, the world of childhood, composer, performer.*

Понятие «жанр» (от лат. *genus* – род, вид) уже на протяжении длительного времени является одним из наиболее часто используемых в музыковедении. Е.В. Назайкинский отмечал, что жанр обладает свойством типологичности, то есть присутствием общих для некоторого круга музыкальных произведений черт и признаков [6]. Наиболее общую дефиницию предложил В.А. Цуккерман: «жанр есть вид музыкального произведения, которому присущи определенные черты содержания, который связан с определенным жизненным назначением и типом исполнения» [8.

С.60-61]. Отсюда можно сделать вывод, что жанровые классификации в музыке не могут быть однозначно и окончательно истолкованы, так как прямо зависят от типологических критериев, положенных в их основу. В частности, В.А. Цуккерман в своей дефиниции говорил, по крайней мере, о трех критериях жанровой классификации: а) содержании, б) жизненном назначении и в) типе исполнения. Кроме того, следует принять во внимание высокий уровень динамичности значений этого понятия во времени, так как музыкальная практика постоянно развивается и предлагает новые разновидности жанров.

Что же побуждает композиторов и исполнителей обратиться к темам, так или иначе связанным с миром детства? Обзор биографий известных композиторов позволяет описать несколько ведущих психологических мотивов, стимулирующих интерес композиторов к детской теме:

1. Идея написать произведение возникает у композитора вследствие наличия особо теплых отношений с конкретными детьми и в этом случае всегда опосредуется особенностями их миропонимания и художественных способностей. Художественное сознание этих детей формировалось в конкретной социокультурной среде и поэтому интонационный состав и жанровые признаки создаваемой музыки отчетливо воспроизводят близкие и понятные детям элементы (например, используется определенный фольклорный материал, музыка повседневного быта, образы игр и общения).

2. Идея произведения возникает на почве обобщенных и даже абстрактных представлений композитора о детском мире и детской психологии (чаще всего, – в сторону их идеализации). А. Сент-Экзюпери писал: «Мы родом из детства, словно из какой-нибудь страны...». Каждый взрослый – это бывший ребёнок, неизбежно сохраняющий в себе архетипические черты, которые и стимулируют композитора на сочинение музыки, «созвучной» детскому мировосприятию. Однако при этом не может не учитываться то, что профессиональная композиторская деятельность не является феноменом собственно детской субкультуры и неизбежно оценивается взрослыми [36].

3. Композитор «встречается» с литературным, живописным или драматургическим материалом, побуждающим его с интересом отнестись к детской теме.

4. Композитор на протяжении всего своего творческого пути остается верным детской теме, справедливо полагая, что, создавая музыку для детской аудитории, он тем самым обеспечивает своему творчеству долгую жизнь, так как, подрастая, дети начнут органично воспринимать его творчество для взрослых.

Тему детства в музыкальном искусстве можно смело отнести к категории «вечных», так она укореняется в самых древних пластах фольклора и находит продолжение в современности. Классифицируя детский музыкальный фольклор, музыковеды Г.М. Науменко и Е.С.Редькова обращают внимание на внутреннее соответствие его жанров особенностям определенного возрастного периода [7; 68]. Например, обращаясь к младенческому возрасту, эти авторы выделяют пестушки (от слова «пестовать» – то есть, по В.И. Далю, нянчить, носить на руках, укачивать, воспитывать), потешки (от слова «тешить» – утешать, забавлять, веселить, избавлять от скуки) и прибаутки (от слова «баять» – приговаривать, проговаривать забавный набор слов) [4].

Однако, если говорить о российском опыте композиторского творчества, то традиции детской музыки в нашей стране наиболее отчетливо складываются во второй половине XIX века, когда формируются основные принципы, разновидности и типы детской образности в музыкальном творчестве. Работы современных отечественных музыковедов позволяют прийти к выводу, что детская тема составляет самостоятельную и многоплановую сферу музыкального творчества и исполнительства. Но при внешней простоте и доступности музыкального материала, произведения для детей и о детях нередко имеют своим фоном сложные мировоззренческие и психологические аспекты детских переживаний, нередко имеющих экзистенциальное значение.

Обзор работ отечественных музыковедов по рассматриваемой теме показывает, что старт исследованиям детской музыки задала научная деятельность академика Б.В. Асафьева. Ученый, обозревая творчество отечественных композиторов для детей во второй половине XIX – начале XX века, приходит к классификации ее на музыку о детях (к примеру, некоторые произведения М.П. Мусоргского) и музыку для детей (в частности, фортепианные циклы П.И. Чайковского, А.К. Лядова, Д.Б. Кабалевского, Д.Д. Шостаковича и др.) [2]. Нисколько не умаляя значение подхода Б.В. Асафьева, все-таки заметим, что для современного музыковедения такая жанровая классификация выглядит уже избыточно обобщенной.

Д.Б. Кабалевский – инициатор создания и автор программы «Музыка» для системы общего образования – предложил рассматривать музыку с точки зрения трех ее жанровых первооснов (трех «китов») – песни, танца (от нем. *tanz*) и марша (от франц. *marche* – шествие, движение вперед). По нашему мнению, эта методическая находка композитора имеет важное педагогическое значение, так как позволяет детям уже на начальных этапах обучения познакомиться с фундаментальными понятиями жанра и научиться различать обозначаемые ими феномены «на слух». Этот вид художественного обобщения способен сыграть весьма заметную роль в их последующем музыкальном обучении, поскольку во всяком незнакомом музыкальном материале дети смогут теперь зафиксировать признаки чего-то им хорошо известного [1; 28].

Вместе с тем, если озадачиться вопросом: на самом ли деле вся музыка может быть классифицирована в опоре на «трех китов» Д.Б. Кабалевского, то ответ будет, разумеется, отрицательным, так как в музыке имеется немало ярких примеров, жанровая классификация которых с этой точки зрения весьма затруднительна. Например, сцена «Рассвет на Москве-реке» из оперы «Хованщина» М.П. Мусоргского или его же 2-я сцена из Пролога (колокольные звоны) к опере «Борис Годунов» вряд ли могут быть однозначно идентифицированы как песня, танец или марш.

Музыковедческая литература предлагает несколько различных классификаций музыки для детей. Например, традиционной считается жанровая дифференциация на вокальную, инструментальную и симфоническую, детскую оперу и балет, а также музыку, встроенную в аудиовизуальный медиатекст – художественное кино и мультфильмы (см. Таблицу 1):

Жанры детской музыки

Вокальная музыка	Инструментальная музыка:	Музыкальные сценические произведения	Музыка как часть аудиовизуального медиатекста
Песни, песенные циклы, хоровые произведения, хоровые циклы, песенные сюиты, хоровые сюиты, кантаты, оратории и др.	Пьесы, сонаты и сонатины, прелюдии и фуги, рондо и вариации, этюды и сюиты, фортепианные циклы, инструментальные концерты, симфонические сказки и др.	Музыкальные сказки, музыкальные спектакли, детские оперы и балеты, оперетты, детские мюзиклы, рок-оперы и др.	Музыка художественных фильмов, мультипликационные фильмы и др.

В некоторых источниках встречается разделение на музыку для слушания и музыку для исполнения детьми. Однако, если в жанровой классификации детской музыки ориентироваться на два последние критерия, сформулированные в приведенном выше определении В.А. Цуккермана (жизненное назначение и тип исполнения), то представляет значительный интерес подход музыковеда А.М. Лесовиченко [5]. В его жанровой классификации присутствует семь позиций, которые мы охарактеризуем.

Музыка, предназначенная для исполнения и слушания детьми, как правило, отражает особенности психологии музыкального восприятия ребенка на различных этапах его художественного развития. Дети одновременно существуют в «двух мирах» – детском и взрослом. Первый – близок и понятен, второй – двойственен: с одной стороны, в нем можно найти защиту и поддержку, а с другой стороны, он непонятен с точки зрения логики ребенка и способен быть чуждым, холодным и даже опасным. Детские переживания находятся в центре внимания автора, причем, благодаря временной специфике музыки, – в процессе их развития. Например, «Детский альбом» П.И. Чайковского (1878) представляет собой сборник пьес, образы которых «идут» от взрослого к ребенку, поскольку основываются на сохраняющих непосредственность живого опыта воспоминаний детства. Композитор проявляет удивительную психологическую чуткость, тонко передавая в средствах музыкальной выразительности характерные для детской психики переходы от печали – к радости, от грусти – к веселью, от открытости – к обиде.

Музыка для детей, исполняемая взрослыми, в том числе – профессиональными музыкантами. Сюда могут быть отнесены крупные произведения, предназначенные для детской аудитории. В качестве позитивных примеров можно сослаться на музыкально-сценический триптих (опера, балет, оперетта по сказкам К.И. Чуковского) «Тараканище», оперу «Краденное солнце», балет «Муха-Цокотуха» Б.И. Тищенко, оперу «История Кая и Герды» С.П. Баневича, балет «Чиполлино» К.С. Хачатуряна, симфоническую сказку С.С. Прокофьева «Петя и волк», вокальный цикл С.П. Слонимского «Веселые песни» для сопрано, флейты пикколо, тубы и ударных на слова Даниила Хармса (в 7-ми частях) и др.

Музыка для совместного исполнения взрослых и детей, включая и музыку для взрослых, исполняемую детьми. Вкрапление в общую ткань музыкального произведения детских голосов, ансамблей и хоров – прием довольно часто встречающийся в мировой музыкальной и культуре и обычно рассчитан на получение дополнительно-

го художественного эффекта. Например, широко известный хор мальчиков в опере Ж. Бизе «Кармен», оратория «На страже мира» и сюита «Зимний костёр» для симфонического оркестра, детского хора и детей-чтецов С.С. Прокофьева, «Военный реквием» Б. Бриттена, «Парафразы на неизменяемую тему» – коллективное сочинение А.К. Лядова, Н.А. Римского-Корсакова, А.П. Бородина и Ц.И. Кюи, фортепианные концерты для юных исполнителей Д.Б. Кабалевского, Д.Д. Шостаковича и др.

Важное место в мировой музыкальной культуре занимает музыка о детях для взрослых, в которой музыкальные образы так или иначе связаны с архетипическими чертами детства. Яркими примерами такого рода музыки являются цикл песен для голоса и фортепиано «Детская» и «Колыбельная» из «Песен и плясок смерти» М.П. Мусоргского, «Рояль в детской» А.В. Лурье (Б.В. Асафьев писал: «Музыка Лурье – изысканно-ароматная и сплетенная из нежных красочных линий, звучаний, тембров»), «Мир ребёнка» Э. Вилла-Лобоса, баллада для оркестра «Дитя бродячего музыканта» Л. Яначека, вокальный цикл для голоса и оркестра «Песни об умерших детях» Г. Малера и др. Детские образы в них усиливают музыкальную драматургию и подчеркивают глубину переживаемых ребенком социальных и психологических проблем. Образ ребенка раскрывается в этой музыке через богатую гамму тонких и находящихся в постоянном «движении» эмоциональных переживаний, что побуждает взрослого слушателя к корректировке своих отношений с миром детства, к тому, чтобы чаяния, надежды, также как и страхи ребенка были замечены и учтены взрослым.

В группу «Музыка, созданная детьми» могут быть включены произведения, написанные выдающимися композиторами в период их взросления. В частности, в поле внимания музыковедов и музыкальных педагогов находятся детские и юношеские произведения В.А. Моцарта, Л. ван Бетховена, С.С. Прокофьева, А.Н. Скрябина, Б. Бриттена и др. Большой интерес представляют произведения одаренных детей современности.

Инструктивная музыка предназначена для пополнения педагогического репертуара детей, обучающихся исполнительскому искусству в различных учебных заведениях. Речь, в частности, идет об музыкальном материале инструктивного плана, в котором акцентируется задача освоения определенных исполнительских умений и навыков: этюдах К. Черни, М. Клементи, А. Бертини, И. Мошелеса, С. Геллера, Л. Шитте и др. Однако следует отметить, что в своих лучших проявлениях инструктивный материал составляет не только дидактическую, но и значительную художественную ценность.

Наконец, музыка, написанная для взрослых, но принятая детской аудиторией в процессе её бытования. Этот пласт музыки поистине безграничен. Разумеется, ребенок слышит в этой музыке не совсем то же самое, что слышит взрослый. Но его «партитуры восприятия» эмоционально откликаются на посыл композитора. Например, Полонез ля минор М.К. Огинского, «Карнавал животных» К. Сен-Санса, «К Элизе» Л. ван Бетховена и др. [5]. В современных условиях, когда интерес композиторов к творчеству для детей, если и не угас полностью, но существенно снизился, заметной тенденцией стало увлечение произведениями, отстоящими весьма далеко от проблематики детства. Дети активно «заимствуют» и переосмысливают звучащие в эфирах СМИ популярные песни, созданные для взрослых, хотя проблемы взаимо-

отношений, характерных для взрослой части общества, еще не доступны детскому пониманию.

Завершим наш анализ констатацией, что именно в годы советской власти в России сформировались кадры, полностью посвятившие себя музыкальному творчеству для детей. С первых лет образования творческих союзов композиторов в них были сформированы специализированные секции, целенаправленно ориентированные на детско-юношескую аудиторию. В них плодотворно работали такие тонкие «знатоки» детской психологии и художественного восприятия как М.Р. Раухвергер и М.А. Парцхаладзе, Т.А. Попатенко, М.В. Иорданский, В.П. Герчик, И.А. Арсеев, А.Г. Флярковский, А.В. Чайковский, Б.А. Печерский, Т.К. Журбинская, В.Я. Шаинский, Р.С. Леденев, Е.Н. Тиличьева, М.И. Ройтерштейн, В.Г. Агафонников, Т.А. Чудова, И.М. Красильников, Е.И. Подгайц, Е.Ю. Комалькова, С.М. Соснин и др.

Список литературы

1. Александров, Е.П. О феноменологических конструктах педагогического проекта Д.Б. Кабалевского / Е. П. Александров - Текст : электронный. // Вестник Краснодарского государственного института культуры. – 2017. – № 3(11) – URL:vestnikkguki.esrae.ru/ru/12-219(дата обращения: 30.07.2023).
2. Асафьев, Б.В. Русская музыка XIX и начала XX века: монография / Б.В. Асафьев. – Ленинград : Музыка, 1979. – 324 с. - Текст : непосредственный.
3. Гайсина, Г.И. Мир детства как социально-педагогическая проблема. / Г.И. Гайсина.- Текст : непосредственный.// Педагогическое образование в России. 2011. – № 5. – С. 125-128.
4. Даль, В.И. Толковый словарь живого великорусского языка / [Вступ. статья А. М. Бабкина]. – Москва : ГИС, 1955. - 4 т. - Текст : непосредственный.
5. Лесовиченко, А.М. Детская музыкальная литература: монография / А.М.Лесовиченко, Е.Д. Фаль-Новосибирск : ИИЦ «Вестник НРСО», 2006. – 154 с. - Текст : непосредственный.
6. Назайкинский, Е.В. Стиль и жанр в музыке: Учеб. пособие для студ. высш. учеб. заведений. / Е.В. Назайкинский – Москва : Гуманит. изд. центр ВЛАДОС, 2003. – 248 с.- Текст : непосредственный.
7. Науменко, Г.М. Детский музыкальный фольклор. В 2-х частях / Г.М. Науменко. – Москва: Композитор, 1999. – Ч. I. – 552 с. - Текст : непосредственный.
8. Цуккерман В.А. Музыкальные жанры и основы музыкальных форм. / В. А. Цуккерман. – Москва : Музыка, 1964. – 159 с. - Текст : непосредственный.

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРАХ

Бабенко Елена Владимировна – доцент, кандидат педагогических наук, доцент кафедры музыковедения, композиции и методики музыкального образования ФГБОУ ВО «Краснодарский государственный институт культуры»

Бадамшина Диана Айдаровна – студент кафедры режиссуры мультимедиа, Негосударственное образовательное учреждение высшего профессионального образования «Санкт-Петербургский Гуманитарный университет профсоюзов»

Ван Цзяцзин - аспирант кафедры теории и истории искусства, Белорусский Государственный университет культуры и искусств, Республика Беларусь, г. Минск

Воротынцева Лилия Анатольевна – доцент, кандидат философских наук, доцент кафедры теории и истории музыки ФГБОУ ВО «Луганская государственная академия культуры и искусств имени Михаила Матусовского»

Жукова Александра Дмитриевна – студент СПО, Белорусский государственный университет культуры и искусств, Республика Беларусь, г. Минск

Завада Игорь Юревич – магистрант ФГБОУ ВО «Краснодарский государственный институт культуры»

Завьялова Анна Максимовна – доцент, кандидат педагогических наук, ИО заведующего кафедрой режиссуры мультимедиа, Негосударственное образовательное учреждение высшего профессионального образования «Санкт-Петербургский Гуманитарный университет профсоюзов»

Зубкова Елена Владимировна – преподаватель музыкально-теоретических дисциплин, Китай, провинция Чжецзян, Цзиньхуа

Карозин Александр Александрович – аспирант, Российский государственный педагогический университет им. А. И. Герцена

Карташов Виктор Дмитриевич – кандидат искусствоведения, профессор кафедры народных инструментов ФГБОУ ВО «Саратовская государственная консерватория имени Л. В. Собинова»

Карташова Татьяна Викторовна – ФГБОУ ВО доктор искусствоведения, профессор кафедры теории музыки и композиции ФГБОУ ВО «Саратовская государственная консерватория имени Л. В. Собинова»

Катроша Елизавета Васильевна – магистрант АНО ВО «Институт современного искусства», Москва

Кенжева Замира Замировна – магистрант ФГБОУ ВО «Краснодарский государственный институт культуры»

Коломиец Виталий Александрович – доцент, доцент кафедры фортепиано ФГБОУ ВО «Краснодарский государственный институт культуры»

Кром Анна Евгеньевна – профессор, доктор искусствоведения, профессор кафедры истории музыки, ФГБОУ ВО «Нижегородская государственная консерватория им. М.И. Глинки»

Купец Любовь Абрамовна – кандидат искусствоведения, Заслуженный работник высшего профессионального образования РФ, заведующая кафедрой музыки финно-угорских народов ФБГОУ ВО «Петрозаводская государственная консерватория имени А.К. Глазунова»

Лаппо Вероника Олеговна – студент, ФГБОУ «Петрозаводская государственная консерватория им. А. К. Глазунова»

Лащева Елена Владимировна – доцент, кандидат педагогических наук, доцент кафедры музыковедения, композиции и методики музыкального образования ФГБОУ ВО «Краснодарский государственный институт культуры»

Маркосян Каринэ Тиграновна – магистрант ФГБОУ ВО «Краснодарский государственный институт культуры»

Махова Мирра Николаевна – студент ФГБОУ ВО «Краснодарский государственный институт культуры»

Маячкина Софья Станиславовна – студент Негосударственное образовательное учреждение высшего профессионального образования «Санкт-Петербургский Гуманитарный университет профсоюзов»

Михеева Юлия Всеволодовна - доцент, доктор искусствоведения, профессор кафедры звукорежиссуры ФГБОУ ВО «Всероссийский государственный университет кинематографии имени С.А. Герасимова»

Никитина Галина Анатольевна - старший преподаватель кафедры режиссуры мультимедиа, Негосударственное образовательное учреждение высшего профессионального образования «Санкт-Петербургский Гуманитарный университет профсоюзов»

Петров Владислав Олегович – доцент, доктор искусствоведения, профессор кафедры теории и истории музыки ФГБОУ «Астраханская государственная консерватория»

Покладова Елена Викторовна – доцент, кандидат педагогических наук, доцент кафедры музыковедения, композиции и методики музыкального образования ФГБОУ ВО «Краснодарский государственный институт культуры»

Рудина Ирэна Владимировна – доцент, доцент кафедры режиссуры мультимедиа, Негосударственное образовательное учреждение высшего профессионального образования «Санкт-Петербургский Гуманитарный университет профсоюзов»

Рыскулов Куаныш Токтарбаевич – PhD докторант, Казахский национальный университет искусств

Саркорова Юлия Андреевна – преподаватель теоретических дисциплин МБУДО ДШИ станицы Старовеличковской

Силантьева Анастасия Александровна – студент ФГБОУ ВО «Краснодарский государственный институт культуры»

Сорокина Татьяна Владимировна – профессор, профессор кафедры фортепиано ФГБОУ ВО «Краснодарский государственный институт культуры», Заслуженная артистка РФ

Старикова Виктория Вячеславовна – доцент, кандидат искусствоведения, доцент кафедры народно-инструментальной музыки факультета музыкального и хореографического искусства Учреждения образования «Белорусский государственный университет культуры и искусств», Республика Беларусь, г. Минск

Толпеева Надежда Ивановна – аспирант ТОГБОУ ВО «Тамбовский государственный музыкально-педагогический институт им. С.В. Рахманинова»

Тугаев Владислав Олегович – аспирант ФГБОУ ВО «Краснодарский государственный институт культуры»

Фань Вэньцзюнь – аспирант, Российский государственный педагогический университет имени А.И.Герцена

Федорова Полина Витальевна- студент ФГБОУ «Петрозаводская государственная консерватория им. А. К. Глазунова»

Ху Нань – аспирант Учреждения образования «Белорусский государственный университет культуры и искусств», Республика Беларусь

Шак Татьяна Федоровна – профессор, доктор искусствоведения, профессор, ФГБОУ ВО «Краснодарский государственный институт культуры», АНО ВО «Институт современного искусства»

Шумидуб Серафима Вячеславовна-аспирант ФГБОУ ВО «Краснодарский государственный институт культуры»

Югай Инга Игоревна – доцент, доктор искусствоведения, профессор кафедры режиссуры мультимедиа, Негосударственное образовательное учреждение высшего профессионального образования «Санкт-Петербургский Гуманитарный университет профсоюзов»

Юнаков Андрей Алексеевич – аспирант ФГБОУ ВО «Всероссийский государственный университет кинематографии имени С.А. Герасимова» (ВГИК)

Музыка в пространстве медиакультуры

Сборник материалов
XI Международной научно-практической конференции
16 апреля 2024 года

Редакционная коллегия: *Шак Т.Ф., Безниско О.Н.*

Подписано в печать 28.03.2024. Печать цифровая. Формат 60 x 84^{1/8}
Усл. печ. л. 21,85. Тираж 500 экз. Заказ № 021.

Отпечатано с готового оригинал-макета в типографии ИП Магарин О.Г.
385008, г. Майкоп, ул. 12 Марта, 146.