

**Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение высшего образования
«Краснодарский государственный институт культуры»**

Музыка

в пространстве медиакультуры

**Сборник статей по материалам
Шестой Международной научно-практической конференции**

14 июня 2019 года

Краснодар 2019

УДК 78

ББК 85.31

М 897

ISBN 978-5-94825-308-4

**Печатается по решению научно-методического совета
Краснодарского государственного института культуры**

Редакционная коллегия:

Зенгин С.С. – ректор ФГБОУ ВО «Краснодарский государственный институт культуры», кандидат педагогических наук, доцент.

Денисов Н.Г. – проректор по научной работе ФГБОУ ВО «Краснодарский государственный институт культуры», доктор философских наук, профессор.

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

Рецензенты:

Тараева Г.Р. – доктор искусствоведения, профессор

Саввина Л.В. – доктор искусствоведения, профессор

Музыка в пространстве медиакультуры: сборник статей по материалам Шестой Международной научно-практической конференции 14 июня 2019 года. – Краснодар, издательство КГИК, 2019. – 313 с.

Сборник включает в себя статьи участников Шестой Международной научно-практической конференции «Музыка в пространстве медиакультуры», состоявшейся 14 июня 2019 года в ФГБОУ ВО «Краснодарский государственный институт культуры». В книге рассматривается широкий круг проблем, актуальных для современного музыковедения и связанных с междисциплинарным подходом к функционированию музыки в медийной сфере.

Материалы публикуются в авторской редакции.

ISBN 978-5-94825-308-4

УДК 78

ББК 85.31

© КГИК, 2019

© Коллектив авторов, 2019

МЕТОДОЛОГИЯ АНАЛИЗА МУЗЫКИ В МЕДИАЖАНРАХ

В.Н. Юнусова (*Москва*)

Аутентичные музыкальные инструменты в звуковом пространстве фильма:
музыка Актоты Раимкуловой к фильму «Голос степей»..... 47

Хватова Е.В., Хватова С.И. (*Майкоп*)

Музыкальный юмор в отечественном кино: от иронии до стеба..... 50

Т.Ф. Шак (*Краснодар*)

Цитатный музыкальный материал в киномузыке В. Овчинникова..... 52

Г.В. Горбулич (*Луганск*)

Художественный образ фильма: специфика взаимодействия музыки и изображения.. 57

А.Ф. Мирошкина (*Оренбург*)

О прочтении Чехова: о музыке А. Шнитке к художественным фильмам.....60

Ф.А Мир-Багирзаде (*Баку, Азербайджан*)

Знаковая музыка в азербайджанском киноискусстве..... 66

Т.А. Королева (*Москва*)

Научный руководитель Ю.В. Михеева

Интертекстуальность классической музыки в современном игровом кино..... 71

А.А. Преодоляк (*Краснодар*)

Моцарт и Сальери: кинематограф – образ – музыка в фильме М. Формана «Амадей... 75

Сборник статей по материалам Шестой Международной

научно-практической конференции

57

3. Шак Т.Ф. Музыка в структуре медиатекста. На материале художественного и анимационного кино / 2-е издание, дополненное. – СПб.: Издательство «Лань»; Издательство «ПЛАНЕТА МУЗЫКИ», 2017. – 384 с.

4. Шак Т.Ф. О приемах цитирования в музыкальной композиции фильма «Они сражались за Родину» (реж. С. Бондарчук, комп. В. Овчинников) // Проблемы подготовки режиссеров мультимедиа // сборник статей по материалам XI Всероссийской научно-практической конференции, 26 апреля 2019 г. – СПб.: СПбГУП, 2019. – С. 68-70.

5. Шак Т.Ф. Рондальность как принцип формообразования в кинотексте (на материале фильма «Степь», реж. С. Бондарчук, комп. В. Овчинников) // Современная культура и образование: история, традиции, новации : матер. Междунар. науч.-практ. конф. (г. Луганск, 13 декабря 2018 г.) / С.Г. Пиченикова, ГОУ ВПО ЛНР «Луганский национальный университет имени Тараса Шевченко». – Луганск: Книта, 2018. – С. 253-256.

Г.В. Горбулич

Луганск

ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ ОБРАЗ КИНОФИЛЬМА:

СПЕЦИФИКА ВЗАИМОДЕЙСТВИЯ МУЗЫКИ И ИЗОБРАЖЕНИЯ

Аннотация. В статье рассматривается взаимодействие музыки и изображения в процессе создания художественного образа кинофильма, основой для которого является движение (развитие), процесс становления и развертывания как музыки, так и кинематографического изображения.

Ключевые слова: музыка, изображение, художественный образ, музыкальное изображение, ощущение движения.

G.V. Gorbulich

Luhansk

ARTISTIC IMAGE OF MOVIE:

SPECIFIC OF CO-OPERATION OF MUSIC AND IMAGE

Abstract. Co-operation of music and cinematographic image in the process of creation of artistic image of movie is examined in the article, basis for that is motion (development), becoming and development of both music and cinematographic image.

Keywords: music, cinematographic image, artistic image, musical image, feeling of motion.

Особый научный интерес в связи с популярностью медиакультуры в XX – начале

XXI ст. представляет область взаимодействия музыки и кинематографа. Прекрасная музыка, написанная академическими композиторами и разошедшаяся в массы в качестве популярных

песен или самостоятельных музыкальных произведений, – составляет сегодня значительный массив массовой музыкальной культуры.

Исследование закономерностей построения пропорции в архитектуре, музыке, живо-писи, поэзии, киноискусстве (через число Фибоначчи), выполненное М.Ф. Васильевым, по-казало, что «существует глубокая взаимосвязь, общность всех видов искусств и в их со-здании, и в их восприятии – все виды искусства имеют одну природу, одни законы пост-роения» [1, с.9]. Анализ принципов построения художественных образов в различных ви-дах искусства также подтверждает их идентичность (работы М.М. Бахтина, Б. Брехта, В.В. Ванслова, Л.С. Выготского, Г.Д. Гачева, Л.Я. Гинзбурга, А.М. Левидова, Н.Н. Тарабу-кина, В.Б. Шкловского, С.М. Эйзенштейна и др.).

Музыка способна проявляться в содержании художественных образов, создаваемых другими видами искусства, и в известной степени определять их содержание: например, «музыкальность» поэзии, которая охватывает ритмическую организацию и интонационную сторону поэтической речи («мелодия» стиха), «инструментовка» стиха, его звуковой состав

[4, с.58].

Прозе, в отличие от поэзии, присущ симфонизм в движении художественной мысли. «Русский роман, – отмечает Г.Д. Гачев, – (особенно у Толстого и Достоевского),

который недаром уже давно называли «полифоническим», всегда и есть симфония, в которой непрерывно выявляются диалектические противоположности в каждой ситуации, кол-лизии, образе, характере, сюжете, размываются все устойчивые грани, и в итоге этой сим-фонической «разработки» выстраивается новый мир...» [2, с.83].

Говоря о музыкальности М.А. Врубеля, А.А. Федоров-Давыдов подчеркивал, что «...свое музыкальное чутье он замечательно умел передавать в самом строе своих про-изведений и, в особенности в их колорите, который поистине можно назвать музыкальным» [5, с.27].

Общность построения музыкальных произведений, драмы, образов кино и живописи отмечал С.М. Эйзенштейн, подчеркивая, что борьба двух противоположных начал является основным условием общеконпозиционного порядка подлинно воздействующего произве-дения искусства [6].

Основу пластической композиции в кино, отмечал С.М. Эйзенштейн, может состав-лять линия или форма движения музыки. В качестве примера режиссер приводит гени-альное воплощение баркаролы (П.И. Чайковский «Времена года») у Уолта Диснея, где оно решено изображением павлина «...с переливающимися «в музыку» контуром хвоста, пав-лином, глядящимся в зеркало пруда и видящим в нем точно такого же павлина с точно так же извивающимся хвостом... в перевернутом виде» [6, с.237-238]. Подобная «картин-ка» музыкального изображения, по мнению С.М. Эйзенштейна, передает «ощущение внут-реннего движения баркаролы» [Там же, с.237]. Таким образом, логика музыкального движения в данном случае определяет логику «строения» данного изображения [Там же, с.238].

Поскольку предметом музыки как искусства процессуального является развёртыва-ющийся во времени процесс воплощения художественной идеи (А. Лосев), то феномен раз-вития составляет одну из важнейших сторон содержания музыки. При этом внутреннее развитие художественного образа специфически воссоздаёт динамику определённого чело-веческого отношения к миру и, соответственно, передает его различные смысловые от-тенки. Направление движения развития определяется модусом-доминантой музыкального образа, а система его сопутствующих логически структурирована в композиции произве-дения [3, с. 193]. Поясним на примере диснеевского воплощения баркаролы: подобных «ча-стных» изображений баркаролы, передающих «ощущение общего внутреннего хода» (или направления движения развития) может быть множество: и венецианские пейзажи, на ко-торых волны сбегаются и разбегаются, и игра разбегающихся и сбегаящихся отсветов фонарей по каналам, и др., то есть все то, что «...оказалось бы совсем не сколками с того, что «изображено» в этой музыке, но возникало бы в ответ на *ощущение внутрен-него движения баркаролы*» [6, с.237]. Однако взаимодействие музыкального образа и изображения определяются модусом-доминантой художественного образа – любовной «те-матикой» баркаролы (именно этим смысловым оттенком), для воплощения которой У. Дис-неем избрана «...такая характерная черта поведения влюбленных, как переливающаяся смена приближений и удалений их друг к другу. При этом взята она не изобразительно, а как *основа композиции*, проходящая как по рисунку Диснея, так и сквозь движение му-зыки» [6, с.237-238].

Таким образом, анализируя данный художественный образ, созданный У. Диснеем, мы приходим к выводу о том, что *передача ощущения внутреннего движения* (смена при-ближений и удалений влюбленных) является той смысловой основой, на которой взаимо-действуют его музыкальный образ и «картинка» музыкального изображения.

Существуют и примеры музыкальных произведений, в которых ощущение движения передается, буквально, можно сказать кинематографическими средствами (несмотря на то, что кинематограф в это время еще не существовал). Подобные примеры приводит

А. Швейцер в книге «И.С. Бах» (XIII глава, «Музыкальный язык Баха»), или практически курьезный случай, из кантаты «Christus wir sollen lobenshon» («Восхвалим же ныне») (№ 121), в которой «...либреттист сделал в тексте намек на слова «Младенец выиграл во чреве матери своей», и вся музыка в этом месте представляет... непрерывное конвульсивное движение!» [Цит. по: 6, с.238].

Таким образом, подчеркивает С.М. Эйзенштейн, подлинное и глубинное соответствие и соизмеримость музыки и изображения основывается на соответствии «основных элементов

движения музыки и изображения, то есть элементов композиционных и структурных», по-скольку «картинки» музыкального «изображения» как таковые в большинстве случаев настолько индивидуальны по восприятию и настолько мало конкретны, что ни в какое методологическое строгое «упорядочение» не укладываются» [6, с.238].

Существует и обратная связь музыки и изображения, когда, например, музыка

С.С. Прокофьева «поразительно «ложится» на монтажное движение» [7, с. 594]. В этой связи приведем пример создания С.С. Прокофьевым музыки по «картинке» в процессе работы над фильмом «Александр Невский» (режиссер С.М. Эйзенштейн): сцена со «свиристелками» – дудками и бубнами русских войск. Режиссер никак не мог детально объяснить С.С. Прокофьеву, что именно в звуках он хотел бы «видеть» в этой сцене, поэтому у композитора никак не получался данный эпизод. Обозлившись на композитора, С.М. Эйзенштейн заказал соответствующий бутафорский (беззвучный) набор инструментов, и заставил актеров зрительно «разыграть» на них то, что ему хотелось видеть (слышать) в этой сцене; заснял это и показал С.С. Прокофьеву. После чего практически мгновенно получил от него точный «музыкальный эквивалент» тому зрительному образу дудочников, которых показал ему режиссер [6, с.236].

Совершенно так же, отмечает С.М. Эйзенштейн, в ряде случаев готовые куски музыки способствуют пластическим образным разрешениям, заранее не предусмотренным ни режиссером, ни композитором. «Многие из них настолько совпали по объединяющему их «внутреннему звучанию», что кажутся сейчас наиболее «заранее предусмотренными» (например, сцена прощания и объятий Васьки и Гаврилы Олексича, совершенно неожиданно положенная на музыку сложной темы скачущих рыцарей и т.д.) [6, с.236].

Таким образом, *движение*, которое лежит в основе закона строения как музыки, так и кинематографического изображения, *процесс и ритм их становления и развертыва-*

ния является основанием к установлению единства между ними. «И это не только потому, что так понятая закономерность движения способна в равной степени «материализоваться» через специфические особенности любого искусства, но и главным образом потому, что подобный закон строения вещи есть вообще прежде всего первый шаг к воплощению темы через образ и форму произведения независимо от того, в каком бы материале эта тема ни воплощалась» [Там же, с.239].

Приведем также пример взаимодействия музыкального и пластического образов в контексте эстетической целостности художественного образа кинофильма. В частности, когда вся музыка к фильму «Александр Невский» была записана и шла подготовка к окончательной перезаписи, С.М. Эйзенштейн обратился к С.С. Прокофьеву с просьбой написать увертюру. Однако композитор отказался по художественным соображениям: увертюра должна носить победно-героический характер (победа над тевтонцами), а фильм начинается с трагического эпизода («Русь под игом монгольским»), поэтому композитор не видел возможности перейти от такой увертюры к трагической музыке. Однако С.М. Эйзенштейн продолжал настаивать и С.С. Прокофьев согласился написать увертюру, но в случае, если режиссер поставит в начале фильма не такой мрачный эпизод. Однако Сергей Михайлович не считал возможным изменить монтажный план фильма, поэтому картина осталась без увертюры, а титры шли немymi [8].

Подводя итог, отметим, что рассмотрение специфики взаимодействия музыки и изображения позволило наметить возможные направления анализа музыкального образа в медиажанрах, среди которых – исследование содержательных характеристик музыкального образа в

контексте эстетической целостности художественного образа кинофильма, а так-же выявление схожей «смысловой основы» между музыкальным и пластическим образами.

Список литературы:

1. Васильев М.Ф. Структура восприятия. Пропорции в архитектуре, музыке, цвете...: научное издание. М.: Издательство РУДН, 2000. 54 с.
2. Гачев Г.Д. Образ в русской художественной культуре. М.: Искусство, 1981. 247 с.
3. Назайкинский, Е.В. Логика музыкальной композиции. М.: Музыка, 1982. 319 с.
4. Сохор А.Н. Вопросы социологии и эстетики музыки: в 3т. Л.: «Советский композитор» Ленингр. отд-е, 1981. Т.2. 295 с.

5. Федоров-Давыдов А.А. Русский пейзаж конца XIX – начала XX века. Очерки. М.: Искусство, 1974. 207 с.
6. Эйзенштейн С.М. Избранные произведения: в 6 т. М.: Искусство, 1964. Т.2. 568 с.
7. Эйзенштейн С.М. Избранные произведения: в 6 т. М.: Искусство, 1964. Т.3. 672 с.
8. Юрнев Р.Н. Эйзенштейн в воспоминаниях современников / Ростислав Юрнев [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://itexts.net/183654-eyzenshteyn-v-vozpominaniyah-sovremennikov-rostislav-yurnev/read/page-26.html>, свободный. – (дата обращения: 18.03.2019).

А.Ф. Мирошкина
Оренбург

О ПРОЧТЕНИИ ЧЕХОВА: О МУЗЫКЕ А. ШНИТКЕ К ХУДОЖЕСТВЕННЫМ ФИЛЬМАМ

Аннотация. Статья посвящена проблеме воплощения чеховских образов в музыке Шнитке к художественным фильмам.

Рассмотрены киномузыкальные партитуры Шнитке к полнометражным фильмам «Чайка» (реж. Ю. Карасик) и «Дядя Ваня» (реж. А. Михалков-Кончаловский). Впервые предметом изучения становятся партитуры к короткометражным фильмам – «Шуточка» (реж. А. Смирнов, Б. Яшин) и «Тоска» (реж. А. Бланк).

Впервые на основе архивных материалов, неизученных рукописных партитур Шнитке проясняются методы работы композитора в кино: принципы монотематизма, система лейтмотивов, особенности внедрения цитат и квазичитат. При этом прослеживаются сюжетно-смысловые связи кинопартитуры Шнитке и произведений Чехова, которые проявляются в трактовке музыкальных образов, их временных соотношений (XIX и XX века).

Ключевые слова: А. Шнитке, А. Чехов, «Чайка», «Дядя Ваня», «Шуточка», «Тоска», киномузыкальная партитура, киномузыка.

A.F. Miroshkina

Orenburg

ON READING CHEKHOV: ABOUT THE MUSIC OF A. SCHNITTKE TO FEATURE FILMS

Abstract: the article is devoted to the problem of embodiment of Chekhov's images in Schnittke's music to feature films.

The film musical scores Schnittke to the full-length films “Seagull” (dir. Yu. Karasik) and “Uncle Vanya” (dir. A. Mikhalkov-Konchalovsky). For the first time the subject of study are the scores for short films – “Joke” (dir. A. Smirnov, B. Yashin) and “Tosca” (dir. A. Blank).

For the first time on the basis of archival materials, unknown manuscript scores Schnittke clarifies the methods of the composer in the cinema: the principle of monothematism, the system of leitmotifs, especially the introduction of quotations and quasitotal. At the same time, we can trace the plot and semantic links between Schnittke’s film score and Chekhov’s works, which are manifested in the interpretation of musical images, their temporal relations (XIX and XX centuries).

Key words: A. Shnitke A. Chekhov, «A Seagull», «Uncle Vanya», «Little joke», «How boring», film musical score, film music.

А. Шнитке и А. Чехов – художники разных эпох, крупные деятели своего времени, отразившие в своём творчестве всевечные вопросы бытия: жизнь – смерть, любовь – не-ненависть, стремление к счастью и невозможность его достижения.

Чехов, глубоко проникая в тайники человеческой души, раскрывает внутренний мир героев – обыкновенных, подчас ничем не примечательных. Всё о чем он пишет/размышляет, касается любого, каждого из нас, ибо затрагивает вопросы смысла всего сущего, высшего предназначения человека, его взаимоотношений с другими людьми. Напомним, что действие у Чехова «вырастает из монотонности – и в монотонности гаснет, незаметно меняя свои ритмы» [5, С. 20]. К финалу его сюжеты ещё больше замедляются. «Лю-бимый музыкальный приём Чехова заключается в сведении звука на нет, диминуэндо, оканчивающееся тишиной» [3, 72-73]. Писателю важно было сохранить общий темпо-ритм