

Кизин Михаил Михайлович

ОСОБЕННОСТИ ВОСПРИЯТИЯ ВОКАЛЬНОЙ МУЗЫКИ В КИНО

Статья раскрывает особенности вокальной музыки в отечественном кинематографе, которые представляются важным компонентом в создании художественной кинематографической продукции. По мнению автора, вокальное искусство в кинематографе, представленное в качестве сопровождения видеоряда, является художественным приемом. Синтез вокального искусства и видеоряда кинокартины усиливает эмоциональное сопереживание зрителя и служит достоверности восприятия образов героев произведения. Вокальное искусство выступает как мощное средство воздействия на зрителя при просмотре произведения кинематографии.

Адрес статьи: www.gramota.net/materials/3/2017/2/31.html

Источник

Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики

Тамбов: Грамота, 2017. № 2(76) С. 118-121. ISSN 1997-292X.

Адрес журнала: www.gramota.net/editions/3.html

Содержание данного номера журнала: www.gramota.net/materials/3/2017/2/

© Издательство "Грамота"

Информация о возможности публикации статей в журнале размещена на Интернет сайте издательства: www.gramota.net

Вопросы, связанные с публикациями научных материалов, редакция просит направлять на адрес: hist@gramota.net

ACTIVITY OF THE USSR COUNCIL OF MINISTERS' STATE COMMITTEE
FOR CULTURAL RELATIONS WITH FOREIGN COUNTRIES TO ESTABLISH
SOVIET-JAPANESE HUMANITARIAN RELATIONS IN 1957-1967

Kiba Dar'ya Valer'evna, Ph. D. in History, Associate Professor
Komsomolsk-on-Amur State Technical University
darya.kiba.80@mail.ru

The article analyzes contribution of the USSR Council of Ministers' State Committee for Cultural Relations with Foreign Countries to development of Soviet-Japanese humanitarian relations. The author identifies the level of cooperation between the Committee and the Soviet embassy in Japan, describes participation of the governmental structure in negotiations to conclude a Soviet-Japanese cultural agreement. The paper shows that the Committee laid foundations of regional cooperation between the USSR and Japan, stimulated development of humanitarian cooperation between Soviet territories and regions and prefectural and municipal institutions of the Land of the Rising Sun.

Key words and phrases: humanitarian cooperation; The USSR; Japan; The State Committee for Cultural Relations with Foreign Countries; regional cooperation.

УДК 7; 18:7.01

Искусствоведение

Статья раскрывает особенности вокальной музыки в отечественном кинематографе, которые представляются важным компонентом в создании художественной кинематографической продукции. По мнению автора, вокальное искусство в кинематографе, представленное в качестве сопровождения видеоряда, является художественным приемом. Синтез вокального искусства и видеоряда кинокартины усиливает эмоциональное сопереживание зрителя и служит достоверности восприятия образов героев произведения. Вокальное искусство выступает как мощное средство воздействия на зрителя при просмотре произведения кинематографии.

Ключевые слова и фразы: вокальное искусство; романс; песня; искусство кино; музыка; режиссура.

Кизин Михаил Михайлович, к. искусствоведения

Московский государственный институт музыки имени А. Г. Шнитке
kizine@bk.ru

ОСОБЕННОСТИ ВОСПРИЯТИЯ ВОКАЛЬНОЙ МУЗЫКИ В КИНО

Вокальная музыка в кинофильме создала основы новых навыков впечатлений и восприятия. Кинематограф стремительно развивался и развивается, пользуясь комбинациями нескольких изобразительных средств, достигая полного синтеза, объединяя произведения литературы, музыки, живописи, графики, скульптуры, художественной фотографии.

В синтетической природе киноискусства вокальная музыка имеет особый статус компонента, раскрывающего характеристики персонажей, времени и обстоятельств действия. Анализ роли вокального искусства в кинематографе, призванного придавать эпизоду, сцене или картине в целом эмоциональную окраску, выражать общую художественную концепцию кинопроизведения, является исследовательской задачей искусствоведения.

Исследуя социально-художественные проблемы конца XIX – начала XX столетия, величайший русский философ И. А. Ильин провидчески констатировал, что культура являет собой внутреннее, органическое явление, и лишь тот, кто «продумывает, а главное прочувствует, тот увидит, какой великий и величавый духовный простор открыт современному человеку» [4, с. 334].

Ещё не зная, какой путь развития изберёт человечество, русский философ предчувствовал целый ряд великих заданий, связанных с наукой, культурой, искусством, творчеством, воспитанием, правосознанием и др., утверждая тезис: «создавать, – не отвергая доселе созданное, но творчески преображая его из свободной глубины преображённого духа» [Там же].

Традиционная философия давно и активно использует в качестве одной из научных категорий понятие «киноискусство», которое отражено, в частности, в словаре терминов и понятий массмедиа [10, с. 153] и обозначает род искусства, произведения которого создаются с помощью киносъёмки. Для него характерен синтез литературы, театра, изобразительного искусства и музыки на основе фотографической природы киноизображения и монтажа, а также других выразительных средств. С появлением фундаментальных исследований К. Разлогова стало модным и востребованным новое понятие «экранная культура» [14, с. 134]. В словарях и энциклопедиях это понятие еще не нашло отражения, однако оно оказалось удобным и емким, так что им широко оперируют киноведы, искусствоведы и другие исследователи в области киноискусства. Проследим историю обращения исследователей к терминологии в области киноискусства.

Знаменитый исследователь кино Б. Балаш указывал на необходимость и актуальность изучения кино как культуры и открывал перспективу изучения кино, в частности, с позиций искусствоведения, философии и культурологии [2].

Анализ литературы, в том числе энциклопедической, до появления указанного выше труда выявил, что в кинословарях разного года выпуска такого понятия нет. Однако в словаре «Культурология. XX век» рассматривается киноискусство с точки зрения культурологии, где киноискусство представлено как «универсальный мир искусства в 20 столетии, породивший образцы мировой культуры и шедевры элитарного экспериментального характера... Именно в истории развития киноязыка и его главных результатах очевидны парадигмы развития культуры эпохи» [7, с. 305]. В статье подчеркивается, что оно способно сочетать в себе две основные парадигмы культуры, цивилизационную и космическую. Авторы статьи отмечают также способность киноискусства к комбинированию этих двух основных парадигм. Согласно их концепции, киноискусство само по себе породило новую перспективу развития современной культуры: «Защищать нормы человечности и культуры против хаоса дикой природы (в том числе в собственной душе) можно и должно посредством возвращения к первоначалам, к дочеловеческому героизму, состоявшему в подвигах насилия без правил, эротического огня без ограничений» [Там же, с. 309]. Авторы статьи полагают, что для киноискусства типичен следующий путь развития: разрушение существующих ранее рамок и расширение канонов и традиций. Именно этими характеристиками в той или иной степени определяется вся история развития киноискусства. При этом важно, что такой подход к кино, помещающий его в рамки философии и мифологии, способен существенным образом расширить возможности исследования кино.

О значении музыки в киноискусстве говорили еще в период немого кинематографа – тогда показ фильма сопровождался инструментальным рядом. Но и тогда романс уже играл значимую роль в кинематографе – непрофессиональный романс, бытовой – по сюжетам романсов снималось кино (например, «Нищая» 1916 г., «Хризантемы» 1914 г., «Вот мчится тройка почтовая» 1915 г.).

Неудивительно, что аспекты взаимовлияния музыки и кино стали активно изучаться – так, первые теоретические исследования относятся к 30-м годам XX века. И. Иоффе [5, с. 14] в своем исследовании отмечал драматургические свойства киномузыки, имея в виду только закадровую немотивированную музыку. Тогда как вокальному исполнению в кадре отказывалось в значимости на том основании, что оно является «внешней речью», показывающей явление или человека.

Аналогичной позиции придерживался и В. Черемухин [15], отмечавший только обобщающе-заключительную роль музыки в кино, и М. Мартен [6, с. 17], подчеркивающий необходимость незаметности музыки. Несмотря на явное преуменьшение роли и значимости музыки в кино, именно труды данных исследователей определили выявление не только драматургической, но и эстетической функции киномузыки.

Долгое время музыка в кинофильмах исполняла только иллюстративную роль. По этому поводу Д. Шостакович в 1937 г. считал, что «иллюстративную музыку полностью ликвидировать нельзя, но следует считать более правильным, чтобы музыка раскрывала события и отношения к ним автора. Музыка является очень сильным средством эмоционального воздействия, и поэтому она не может быть сведена только к иллюстрации» [13, с. 72].

В настоящее время мнения о роли музыки в кино диаметрально противоположны, и некоторые исследователи склонны признавать киномузыкальные фрагменты отдельными произведениями искусства, а другие – нет. Особо здесь стоит отметить мнение М. Таривердиева, который утверждал, что музыкальное воздействие в контексте атмосферы фильма существенно изменяется [Там же, с. 154].

Французский кинокритик и теоретик кино Эмиль Вюйермоз в 1927 г. в статье «Музыка изображений» призвал молодое искусство кинематографа «...изучать музыкальные законы изображения и искать тайные связи, объединяющие “органистов света” с Бахом, Моцартом, Шуманом, Вагнером или Дебюсси» [3, с. 87].

Более того, Вюйермоз практически отождествляет законы музыкальной композиции и кинематографического произведения: «...значит, что созданием фильма руководят те же законы, что и созданием симфонии. Это не игра ума – это осязаемая реальность. Хорошо сделанный фильм инстинктивно подчиняется самым классическим наставлениям консерваторских трактатов по композиции. Синеграфист должен уметь писать на экране мелодии для глаза, оформленные в правильном движении, с соответствующей пунктуацией и в необходимом ритме» [Там же, с. 156]. В кульминации своих рассуждений о родстве музыки и кинематографа Вюйермоз дает поэтическое определение: «Кино – это музыка изображений» [Там же, с. 208].

Впрочем, вместе с получившим известность сравнением Жермен Дюлак кино с «чистой визуальной симфонией» [12, с. 27] эти поэтические метафоры французских теоретиков стали объектом достаточно едкой иронии русских опоязовцев в лице, в частности, Юрия Тынянова: «Называть кино по соседним искусствам столь же бесплодно, как эти искусства называть по кино: “живопись – неподвижное кино”, “музыка – кино звуков”, “литература – кино слова”. Особенно это опасно по отношению к новому искусству. Здесь сказывается реакционный пассажизм: называть новое явление по старым» [Там же, с. 43].

В начале 1980-х Андрей Тарковский в своих лекциях по кинорежиссуре призвал молодых режиссеров к изучению музыкальной формы: «Для создания полноценной кинодраматургии необходимо близко знать форму музыкальных произведений: фуги, сонаты, симфонии и т.д., ибо фильм как форма ближе всего к музыкальному построению материала. Здесь важна не логика течения событий, а форма течения этих событий, форма их существования в киноматериале. Это разные вещи. Время – это уже форма. В общей форме кинопроизведения очень важен конец, как важна кода в музыкальном произведении. При таком понимании формы не имеет значения последовательность эпизодов, характеров, событий, важна логика музыкальных

законов: тема, антитема, разработка и т.д. В основе своей кинодраматургия ближе всего к музыкальной форме в развитии материала, где важна не логика, а превращения чувств и эмоций» [11, с. 26].

Показательно, что в том же 1981 г., когда начинающий тогда режиссер Константин Лопушанский готовил к изданию лекции своего учителя Андрея Тарковского, в Москве в Союзе кинематографистов СССР состоялась творческая конференция «Актуальные вопросы музыки в кино», на которой сразу несколько выступлений видных практиков и теоретиков кинематографа были посвящены проблеме музыкального решения фильмов именно в плане непонимания режиссерами задач и возможностей музыки, а также и звукозаписи в общем художественно-эстетическом образе кинофильма. Удивительно, что после нескольких десятилетий развития не только звукового кинематографа, но и вообще мирового искусства приходилось слышать, например, такие слова известного звукорежиссера и кинокомпозитора Виктора Борисовича Бабушкина: «Режиссеры... работают в “башне из слоновой кости”... и делают до сих пор немое кино, по старинке мыслят категориями немое кино, и когда такое кино сталкивается со звуком, ни о каком синтетическом, едином решении не может быть и речи, потому что режиссер думает по старинке. Прогресс во всех областях мышления музыки кино и звукозаписи так велик, что мы рискуем сильно отстать. Мы уже отстаем и стараемся преодолеть это отставание. Необходимо режиссерам изучать киномузыку на примере кинопроизведения, а также изучать музыкальную классику» [1, с. 60].

Надо признать, что призывы видных кинодеятелей к изучению музыкальной формы в рамках киношкол и по сию пору остаются лишь благими пожеланиями. Между тем изучение музыкальной классики, и прежде всего музыкальной формы, – это не только познание гармоничного строения формальной структуры, близкой по духу форме кинематографической именно в силу своей временной природы, но и понимание возможностей воплощения в сложной художественной временной форме общей эстетической идеи, освоения звукозрительного пространства, сотворения единого звукозрительного образа, о котором говорил еще Эйзенштейн – что является, безусловно, одной из самых сложных проблем в творческом процессе.

Современный культурный герой, в котором сочетаются черты харизматического героя с его пассионарностью, народного героя и мифологического культурного героя, способен к развитию и прогрессу, что, в свою очередь, работает на нивелирование деструктивных ресурсов экранной культуры и делает их продуктивными. Актуализация проблематики современного культурного героя акцентирует внимание современной культуры на проблемах ценностного основания культуры, социального и культурного порядка, а также национальной идентичности, персонифицированным воплощением которых оказывается тот или иной тип культурного героя. Культура кино и образ героя находятся в ситуации взаимной обусловленности, определяя этический и эстетический уровень не только экранной культуры, но и российского общества в целом. Особенности функционирования героя экранной культуры в настоящий момент обусловлены совокупностью типичных для российской действительности массовых коммуникативных средств, а также системы этических и эстетических ценностей, созданных на протяжении всей истории экранной культуры, которые формируют бытие человека в современном мире. Воплощая на экране идеи и поступки культурного и народного героев, экранная культура превращается во вторичную моделирующую систему, которая оказывает влияние на все области деятельности человека. При этом современная реализация народного и культурного героя предполагает адаптацию к современной культуре мифологического контекста со свойственными ему символами и архетипами. Произведения экранной культуры, которые имеют в своей основе тот или иной мифологический сюжет, вызывают сильную эмоциональную реакцию у потенциальных потребителей, поскольку включают в себя переживание, катарсис. Перенесение на область экранной культуры исследований в области мифологии открывает перспективу нового научного подхода к изучению проблематики культурного, народного и харизматического героев.

Песня в киномузыке – это самый запоминающийся вид, в связи с чем особую значимость приобретает ее глубокая взаимосвязь с визуальным образом. По мнению И. Дунаевского [8, с. 102], песня в фильме сочетает в своей музыкальной и текстуальной формах внутреннюю драматургию, вариативность.

Исследуя значимость романса в кино, необходимо учитывать особенности вокального жанра романса. Классический русский романс – жанр поэтического и вокально-инструментального искусства, характеризующийся точностью психологического рисунка, ритмической и мелодичной размеренностью, интенсивностью словесного и музыкального выражения.

Классический русский романс в кино – это средство обращения особого внимания на фабулу фильма, обобщения и насыщения смысловой линии фильма, повышения значимости отдельного момента.

При соблюдении указанных условий зритель не будет воспринимать романс отдельно от фильма, а с помощью дополнительного ассоциативного ряда связывает в своем восприятии визуальный образ и аудиальный, закрепляет и посредством эмоционального отклика переводит в длительный отсек памяти.

Включение романсов в фильм обычно очень убедительно мотивировано. Часто само содержание классического русского романса, с присущей элегичностью, обуславливает звучание в фильме не просто как музыкального закадрового сопровождения, а скорее как внутреннего монолога героя. Именно такое значение приобретает романс «Мне нравится, что вы больны не мной» на стихи М. Цветаевой и музыку М. Таривердиева в кинофильме «Ирония судьбы...» [9, с. 49].

Восприятие фильма требует от зрителя большого количества неявных, но очень важных процессов переживания чувств. Неудивительно, что многие критики говорят о том, что музыка не должна перегружать зрителя, отвлекая его от сюжета фильма. С этой точки зрения вокальная музыка воспринимается зрителем в едином пространстве с видеорядом кинофильма.

Список литературы

1. **Актуальные вопросы музыки в кино:** стенограмма творческой конференции 14 апреля 1981 г.: машинопись / СК СССР, комиссия при Московской секции художественной кинематографии // Отдел междисциплинарных исследований киноискусства НИИ киноискусства Всероссийского государственного института кинематографии имени С. А. Герасимова.
2. **Балаш Б.** Культура кино / пер. с нем. М. – Л.: Государственное издательство, 1935. 89 с.
3. **Вюйермоз Э.** Из истории французской киномысли: немое кино, 1911-1933 / пер. с фр.; предисл. С. Юткевича. М.: Искусство, 1988. 317 с.
4. **Ильин И. А.** Одинокий художник: статьи, речи, лекции. М.: Искусство, 1993. 348 с.
5. **Иоффе И.** Музыка советского кино. Основы музыкальной драматургии. Л., 1938. 168 с.
6. **Корганов Т. И., Фролов И. Д.** Кино и музыка. Музыка в драматургии фильма. М.: Искусство, 1964. 350 с.
7. **Культурология. XX век:** энциклопедия: в 2-х т. / гл. ред., сост. и авт. проекта С. Я. Левит. СПб.: Университетская книга, 1998. Т. 1. 447 с.
8. **Петров А., Колесникова Н.** Диалог о киномузыке. М.: Искусство, 1982. 175 с.
9. **Петрушанская Р. И.** Музыка и поэзия. М.: Знание, 1984. 56 с.
10. **Романовский И. И.** Масс медиа: словарь терминов и понятий. М.: Союз журналистов России, 2004. 480 с.
11. **Тарковский А. А.** Уроки кинорежиссуры. М.: ВИПК, 1992. 92 с.
12. **Тынянов Ю.** Поэтика кино. Перечитывая «Поэтику кино». Изд-е 2-е. СПб.: РИИИ, 2001. 574 с.
13. **Хангельдиева И. Г.** Музыка: театр, кино, телевидение. М.: Искусство, 1991. 164 с.
14. **Чельшев К. А.** Творческий портрет медиакритика К. Э. Разлогова // Медиаобразование. Media Education. 2015. № 4. С. 133-144.
15. **Черемухин М.** Музыка звукового фильма. М.: Госкиноиздат, 1939. 56 с.

SPECIFICS OF VOCAL MUSIC PERCEPTION IN THE CINEMA

Kizin Mikhail Mikhailovich, Ph. D. in Art Criticism
Schnittke Moscow State Institute of Music
kizine@bk.ru

The article discovers peculiarities of vocal music in the domestic cinematograph, which are considered to be important when creating an artistic cinematographic work. According to the author, vocal art in cinematograph represented as a sound track is an artistic device. Synthesis of vocal art and video emphasizes the audience's emotional empathy and promotes adequate perception of the characters' images. Vocal art comes out as a powerful means to influence the cinematographic audience.

Key words and phrases: vocal art; romance; song; cinematographic art; music; direction.

УДК 101.1:316.614

Философские науки

В статье на примере «Топики» Аристотеля рассматриваются такие понятия, как «традиция» и «инновация», с целью исследования инновационных возможностей диалога как универсальной формы диалектической дискуссии. Акцентируя внимание на понятиях «инновация», «диалог», «диалектика», «топос», автор обосновывает идею важности существования этических рамок диалога и приходит к выводу, что диалектическая дискуссия в её аристотелевской форме не теряет своей актуальности в качестве нормативной основы для коммуникации современного информационного общества.

Ключевые слова и фразы: диалектика; диалог; топос; смысл; экзистенциал; медиация.

Кириллов Герман Михайлович, к. филос. н., доцент
Пензенский государственный университет
gekir10@mail.ru

«ТОПИКА» АРИСТОТЕЛЯ: ТРАДИЦИЯ И ИННОВАЦИЯ

Имя Аристотеля – одно из самых знаковых для понимания культуры античного мира. Проходят века, но споры вокруг личности философа и его богатейшего наследия не утихают. Его имя ассоциируется с логикой, этикой, диалектикой, наукой в целом. В настоящей статье мы остановимся на вкладе Аристотеля в «искусство диалектики», под которой в его время понимали мастерство ведения диалога. Понятия «диалог» и «диалектика» весьма ёмки и богаты множеством смысловых оттенков, в их взаимоотношениях проявляет себя взаимопроникновение формы и содержания. Полагаем, что обращение к истокам диалектической, а одновременно диалогической традиции актуально, оно могло бы помочь как в понимании нормативных основ диалога, так и его инновационного потенциала. Особое место в таком анализе занимает фигура Аристотеля. Образ Аристотеля достаточно сложен и противоречив, его лучше всего характеризует понятие амбивалентности. С одной стороны, философ воплощает в себе тип учёного-новатора, положившего начало многим научным дисциплинам,