

Ключові слова: Українська народна республіка, Гетьманство, історія кіно, Українфільма.

МИСЛАВСКИЙ В. Н. Зарождение украинского государственного кинематографа в период УНР и Гетманства. В статье анализируется становление украинского государственного кинематографа в годы УНР и Гетманства, а также влияние политической конъюнктуры на тематику фильмов.

Ключевые слова: Украинская народная республика, Гетманство, история кино, Украинфильма.

MISLAVSKIJ V. N. The origin of the Ukrainian state cinema with period in the Ukrainian People's Republic and Hetmanate. The article analyzes the emergence of Ukrainian state of cinema in the years of the UPR and the Hetmanate. And the impact of the political situation on the subject of movies.

Key words: Ukrainian People's Republic, Hetmanate, history of cinema, Ukrainfilm.

УДК 791.43.01

Александра Овсянникова-Трель

ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ ФУНКЦИИ КИНОМУЗЫКИ В КОНТЕКСТЕ ПОСТМОДЕРНИСТСКОЙ ЭСТЕТИКИ

Искусство кино – одно из самых молодых и самых популярных видов художественного творчества в культуре XX столетия, которое в силу своей синтетической природы находится в «зоне доступа» массового культурного сознания. Комплексно воздействуя на различные рецепторы нашего восприятия – зрительные, слуховые, образно-ассоциативные – киноискусство в «удобной» для нас форме актуализирует извечные темы человеческого Бытия. Современные исследователи-киноведы всё чаще рассматривают искусство кинематографа в свете теории воздействия и восприятия, выявляя специальные функции каждого из составляющих элементов «киновоздействия» [2]. Естественен в этом смысле и интерес музыкантов к музыкально-звуковому компоненту в кино, и интерес этот опирается на музыковедческий

подход к анализу звукового ряда, который, как и остальные элементы художественного целого, несёт определённую содержательно-смысловую функцию.

Сегодня в нашем понятийном обиходе всё чаще звучат такие понятия как медиатекст, медиажанры, которые имеют самое непосредственное отношение к кино. Под медиатекстом понимается «...разновидность художественного (синтетического) текста, сложная поливидовая и полижанровая структура, организованная через систему элементов – визуальных и звуковых (вербальные, музыкальные, шумовые) – на основе их иерархической соподчиненности, коммуникативной функциональности, смысловой интерпретации» [12, с. 13]. Обычно выделяют три формы бытования музыки в системе медиатекста: музыка к медиатексту (например, музыка, написанная к фильму, но еще не включенная в его монтажный ряд); музыка в медиатексте (т. е. включенная в аудиовизуальный синтез произведения медиаискусства); музыка из медиатекста (саундтрек, вычлененный из многоглойной партитуры медиатекста и функционирующий вследствие этого обособленно). Последняя из указанных форм, которую можно рассматривать в качестве автономного музыкального материала, как правило, представляет наиболее частый интерес для музыкантов. Многообразие музыкально-звукового компонента медиатекста (фильма) сегодня обозначается рядом терминов: прикладная, функциональная, оформительская, медиамузыка. Привычней же всего для нас – понятие *киномузыки*, которую мы понимаем в качестве важнейшей составляющей художественной целостности кинотекста. Современное развитие искусства кино, как и любого другого, нельзя понимать и правильно анализировать вне социально-культурного и духовного контекста, который обуславливает художественную специфику кинотворчества. Поэтому *целью* данной статьи стало выявление художественных принципов функционирования музыкально-звукового ряда в кино в свете эстетических идей искусства постмодернизма.

Вторая половина XX столетия явилась предельно динамичной и радикальной эпохой в развитии художественного творчества, которая поставила под вопрос устоявшиеся эстетические нормы и каноны, законы коммуникативных возможностей искусства, в том числе и музыкального. Социально-культурные процессы и искусство

второй половины XX столетия открыли совершенно новые возможности творческого сознания и деятельности человека, которые декларируют новое, отличное от предыдущих классических эпох понимание художественности. Категория художественности выступает как основополагающая и сущностная характеристика различных видов и явлений искусства, поэтому её исследование имеет методологическое значение для всех направлений искусствознания. Традиционно искусствознание понимает художественность как «... искусствоведческую категорию, обозначающую общий родовой признак искусства, которое в отличие от других видов общественного сознания является образным, т. е. художественным отображением жизни. Вне художественности нет искусства» [10, с. 1]. Художественность представляет собой сложный и многоаспектный феномен, который выступает как синтетическое или системное качество всех сторон произведения искусства.

Как отмечают многие исследователи культуры XX века, эстетическую базу искусства второй половины XX века составляют идеи постмодернизма, среди которых – терпимость к маргинальности и радикальным экспериментам, космополитизм и, в то же время [4], [8], [9], [11]. Новейшими тенденциями художественного творчества являются технологизация, виртуализация, коммерциализация, стирание границ между элитарным и массовым искусством, утрата мировоззренческой, жанровой и стилевой целостности, полистилистика, освобождение от каких-либо норм и канонов.

Идея творчества в контексте постмодернистской эстетики значительно изменяется: творческий акт не равен сакрально-духовному смыслу творения, как это понималось и в классические эпохи, и в период радикализма послевоенного авангарда. «Постмодернизм <...> отбросил демиургические амбиции и содержание. Постмодернистский взгляд на мир отказывается от рационалистической готовности авангарда быть спасителем человечества. Такой подход не верит в великие исторические мифы о приближении какой-нибудь цели, а ориентируется, прежде всего, на жизнь субъекта в современности», – пишет Г. С. Медникова [9, с. 129].

И если в предыдущих исторических эпохах срабатывает система «художник – произведение искусства», то в постмодернизме акцент

переносится на отношение «произведение искусства – зритель, слушатель, читатель», что свидетельствует о принципиальных изменениях. Художник перестает быть «творцом», так как смысл произведения рождается непосредственно в акте его восприятия. Эта идея отражена в концепции «смерти автора» Р. Барта, в которой провозглашается отказ от авторской монополии на источник смысла, возможность новых интерпретаций художественного текста и, соответственно, увеличение его многозначности [3].

По мнению В. Бычкова, на рубеже XX–XXI столетий рождается новая поликанальная многоуровневая эстетика (сначала неклассическая, а затем постнеоклассическая), которая исключает из сферы искусства его фундаментальные принципы. На смену мимесису, идеализации, символизации в искусстве приходит метод *конструирования* художественного целого на основе коллажа-монтажа. Огромную роль приобретает принцип диалогизма – своеобразной полифонии различных культурных, языковых, стилевых, жанровых пластов [4, с. 336]. «Современное искусство – это даже не выбор стилей, это рама, система представлений, возможность высказаться любому», – отмечает В. Дьяконов [5, с. 30]. Большая часть направлений современного искусства представлена так называемым «актуальным» или «альтернативным» искусством, включающим такие новейшие формы, как инсталляция, перформанс, хеппенинг, видеоарт, концептуальное искусство, искусство минимализма и т. п.

При изобилии всякого рода «альтернативных» вариантов художественного творчества в современной культурной практике, на сегодняшний день в специальных справочно-энциклопедических изданиях отсутствует научное определение данного понятия, тем более – не разработана его теоретическая концепция (за исключением, разве что, альтернативной музыки, к которой принято относить некоторые направления рок-музыки). Сам термин «альтернатива» [фр. *alternative* от лат. *alternare* *чередоваться*] – обозначает «...каждую из исключających друг друга возможностей» [1, с. 42]; производное понятие «альтернативный» – определяется как «...допускающий одну из двух или нескольких возможностей» [1, с. 42]. Данные определения со всей очевидностью указывают на идею избирания того или иного возможного варианта, той или иной возможности. Если переводить эти по-

нения в сферу художественного творчества, то становится ясным, что понятие «альтернативного» апеллирует к выбору определённых моделей (образцов) стилей, жанров, художественных принципов и приёмов, которые были сформированы на протяжении исторической эволюции. В этом ракурсе можно предположить, что искусство второй половины XX века альтернативно в своём основании, поскольку оно обращено к «наработкам» прошлых эпох, и достаточно часто ими «пользуется».

И, тем не менее, часто встречающееся в современном искусствоведческом обиходе понятие «альтернативного искусства» (альтернативная живопись, альтернативный театр, альтернативная музыка), указывает на магистральную творческую установку избрания «иного» пути реализации художественного замысла, или «иного» понимания выразительных возможностей какого-либо вида искусства, отличного от устоявшихся в историческом континууме жанровых или стилевых норм, иными словами – от жанрово-стилевых канонов.

В области киноискусства отмеченный отход от канонов и нормативов, стремление к «иному» пониманию художественной специфики кинематографа, к «иному» языку и выразительности, отчётливо и даже демонстративно проявилось в возникновении европейского альтернативного кино, которое принято обозначать как направление арт-хаус, или интеллектуального кино. И неслучайно работы таких мастеров арт-хауса как К. Рассел, П. Пазолини, П. Гринуэй или Л. Фон Триер в отечественном кинопрокате выходили под грифом «Другое кино» или «Кино без границ»: этот классификационный ярлык действительно отражал суть «иного» режиссёрского взгляда на искусство кино.

В режиссёрских концепциях «другого кино» часто принципиально меняется отношение к пространственно-временной организации фильма: вместо привычного линейного развития сюжета мы сталкиваемся с коллажностью изложения материала, подобием визуально-звукового калейдоскопа. Это соответствует методу монтажа-конструирования, который отмечает В. Бычков в качестве одного из основных для постмодернистского художественного мышления [4, с. 336]. Творческий метод британского режиссёра П. Гринуэя основан именно на таком понимании художественного пространства фильма, коллаж-энциклопедия – это его «фирменный» способ изло-

жения материала и подачи информации, при котором смешиваются исторические эпохи, сюжетные линии, аудио-текстовые и визуальные фрагменты, язык и технологические приёмы различных видов искусств. Наиболее известные примеры подобных работ режиссёра – фильмы «Не Моцарт» (1991), «Книга подушки» (1996, другие названия – «Интимный дневник», «Записки у изголовья»), «Чемоданы Тульса Люпера» (2003). Последний из названных фильмов представляет собой в некотором роде уникальное явление в плане комплексного, полижанрового решения медиатекста: «Чемоданы Тульса Люпера» – это мультимедийный проект, в который по замыслу режиссёра должны были войти три фильма, телесериал и книги (осуществлялся на протяжении 2002–2005 годов).

Подобный приём смешения эпох и несвязанных по смыслу текстовых фрагментов, смещающих действие на уровень каламбура и абсурда, присутствует в знаменитом своей постмодернистской эстетикой фильме «Монти Пайтон и священный Грааль» (режиссёры Т. Гиллиам и Т. Джонс, 1975).

Принцип конструирования визуального пространства кадра, основанный на использовании эффекта живописного изображения (учитывая особые выразительные свойства света, цвета, перспективы) также отображает «иной» взгляд на технологию создания художественной концепции фильма. Такой «живописный» метод характерен для таких фильмов П. Гринуэя как «Отсчёт утопленников» (1988), «Ночной дозор», посвящённый истории создания знаменитой картины Рембрандта (2007), а также одному из последних фильмов А. Сокурова «Фауст» (2011), работам С. Параджанова, в которых часто используется визуальный эффект «оживших фресок» («Цвет граната», 1969).

В отношении музыкально-звукового контекста фильма также можно говорить о принципиальном переосмыслении художественных функций звука и музыки в кинотексте. Современные искусствоведы, обращаясь к исследованию специфики музыки в кино (или аудиосоставляющей медиатекста), подчёркивают «...двойственность ситуации, когда, с одной стороны, не обладая достаточными знаниями в области музыкального искусства и вследствие этого не понимая подчас важной выразительно-смысловой роли этой неотъемлемой части целого, киноведы оставляют «за кадром» вопросы, связанные

со звучащей материей. С другой стороны, не будучи специалистами в области кино, академические музыковеды не уделяют достаточного внимания музыке в медиажанрах, игнорируя значимость разработки методики ее анализа» [12, с. 3–4].

Сама речь понимается режиссёрами не как носитель вербального смысла и логики, но как своеобразный звуковой фон, сопровождающий действия героев. «Орнаментальное слово», слово-орнамент – такая модель словесного текста, по мнению, Ю. Арабова весьма популярна у режиссёров авторского кино: «...Герои могут нести с экрана различную чепуху, не имеющую особой смысловой нагрузки <...> Слово становится звуковым фоном, сопровождающим (или оттеняющим) изображение. Иногда неважность словесного ряда может подчеркивать важность ряда изобразительного. И в этом высказывании мы соединяемся с третьей моделью, со словом-контрапунктом к изображению, визуальному ряду» [2, с. 21]. Такой приём часто присутствует в фильмах К. Муратовой, речь её героев часто приближена к своеобразному музыкальному фону, заменяющему собственно музыку («Чеховские мотивы», 2002; «Мелодия для шарманки», 2009 и др.).

В. Мирзоев свой фильм «Случайный взгляд» (2005, по «Котловану» А. Платонова) называет глухонемым кино: режиссер практически отказывается от разговорной речи в кадре, изображая человека, находящегося в обществе, но ничего не слышащего и не разговаривающего ни с кем. В. Мирзоев выносит речь (скорее даже шёпот) за кадр, сопровождая его черным экраном с текстом.

С. Параджанов в более раннем «Цвете граната» часто использует прием сопоставления средневековой армянской иконописи и ее интерпретацию в движении: лица героев совершенно бесстрастны – они уподоблены ликам икон, они бесстрастны и немые. Режиссёр отказывается от разговорной речи в кадре: однако закадровая речь не является выражением мыслей и переживаний героев, как у В. Мирзоева, она цитирует строки армянского поэта Саят-Нова, которые иногда сопровождаются черным экраном с текстом. Такие режиссёрские решения апеллируют к выразительным смыслам «музыки тишины», «говорящей тишины», поэтике молчания, столь значимым для художественных представлений постмодернизма. Молчание и тишина в данном

случае – это музыка, причём более смыслово наполненная, нежели реально звучащая.

В этом же контексте следует рассматривать и те режиссёрские опыты, которые принципиально избегают какого-либо музыкального элемента в кинотексте, когда музыка вообще «выключена» в аудио-визуальном пространстве фильма. Одним из самых шокирующих вариантов такой киноэстетики являются фильмы Л. Фон Триера («Догвилль», 2003; «Идиоты», 1998; «Рассекая волны», 1996). Без музыки звучащая реальность человеческих мыслей и действий, осуществлённая съёмкой любительской камерой, достигает гиперреалистичности будничности и обыденности.

Особый интерес вызывает музыкальный ряд фильма, являющийся существенным компонентом кинотекста. Обладая определенной художественной ценностью и своим «голосом», музыка включена в общую ткань кинопроизведения: ей принадлежит определенная конкретная роль в формировании смыслового контекста фильма. Объединяя и обобщая сменяющиеся эпизоды фильма, выполняя особые требования музыкальной речи, такие как лаконизм и сжатость, соответствуя движению киноизображения, музыка в кино проявляет свое главное свойство – способность отражения жизни в емких, обобщенных образах.

Современное «другое кино» выдвигает и «другое» понимание музыки и звука в кино, их художественных функций, которые в контексте постмодернистской эстетики безгранично расширяются и углубляются в своих возможностях конструирования смыслов.

Для современных режиссёров авторского кино естественным образом особую значимость приобретают всякого рода музыкальные символы и знаки, которые в контексте художественной концепции фильма могут выполнять функцию некоего атрибута как идеи в целом, так и какого-либо явления в частности. Как отмечает в своей докторской диссертации Т. Шак, «... феномен цитатности становится важным стимулятором *подтекстовой* функции музыки в медиатексте, поскольку модифицирует семантику оригинального текста за счет ассоциаций, связанных с текстом-источником» [12, с. 32]. Именно такое смысловое значение приобретает музыка Р. Вагнера (и её самый главный атрибут – вступление к «Тристану») в последнем

фильме Л. Фон Триера «Меланхолия» (2011): *единственный* вариант музыки в этом фильме соответствует замыслу режиссёра в воплощении меланхолии как экзистенциальной исчерпанности, «усталости» главной героини и планеты Земля. Музыка Р. Вагнера, соотносимая в европейской культурной памяти с романтическим пафосом идеи Жизни-в-Смерти, становится органичным музыкальным решением внутренних стремлений героини фильма и судьбы планеты.

В фильме французского режиссёра Б. Блие «Слишком красивая для тебя» (1989) цитирование музыки Ф. Шуберта также несёт специальную художественно-смысловую функцию: она становится чуть ли не реальным соперником главного героя Бернара в его «борьбе» за своё счастье и метаниях между красавицей-женой Флоранс и любовницей-секретаршей. Через возвышенную и простую музыку Ф. Шуберта в фильме сталкиваются две сферы – суетность бытия главного героя и вечные идеалы Любви и Смирения. Удивительным по силе воздействия становится возглас отчаявшегося Бертрана, обращённый в камеру: «Выключите же, наконец, эту музыку!».

А. Сокуров в фильме «Фауст» (2011) создаёт удивительно «звучащее» визуально-звуковое пространство, которое буквально погружает зрителя в атмосферу немецкого быта XIX века. Композиционно-образные истоки визуального пространства сокуровского «Фауста» – в бытовых и пейзажных картинах немецкой живописи эпохи бидермайера (декорации, ландшафт, интерьер, костюмы). Музыкальный фон фильма также ориентирован на звуковой образ немецкой романтической музыки, с её характерными монологическими «фаустовскими» интонациями, и этот образ органично вписан в философско-этический смысловой контекст истории доктора Фауста.

Композитор Андрей Сигле, который является практически неизменным автором музыки к фильмам А. Сокурова («Отец и сын», «Телец», «Солнце», «Александра») создаёт обобщённую звуковую палитру звукообразы немецкого музыкального романтизма, которые воспринимаются в данном контексте как носители великой «фаустовской» культуры и души (в терминологии О. Шпенглера), «большого» и исчерпавшего себя европейского мира. «Как в фильме Сокуров представил своё обобщённое видение немецкой и европейской культуры, так я в саундтреке старался обобщить тенденции европейской

музыки от барокко через полифонию к классике XIX века», – говорит автор музыки к «Фаусту» [6]. Причём А. Сигле не идёт по пути стилизации или цитирования музыкального материала, его музыка как бы «напоминает» о Бахе, Брамсе, особенно Вагнере, и даже Чайковском. Вплетаясь в звуковой контекст фильма (речь, бытовые звуки и звуки природы), музыкальный фон становится неотъемлемой частью тщательно проработанной звуковой среды, которую можно понимать в художественно-смысловом контексте фильма как «симфонию бытия» [6].

Таким образом, художественные функции музыки в современном кино во многом отвечают эстетическим идеям постмодернистского искусства, которые отражают свойство «атрибутивности» мышления современного человека. Приём цитирования и стилизации, применяемый авторами киномузыки в рассмотренных образцах современного кинематографа, направлен на воплощение предельной концентрации художественной выразительности и смысловой содержательности. Это, в свою очередь, значительно увеличивает и усложняет функцию музыкального ряда в кинотексте. Музыка в кино, по словам З. Лиссы, на современном этапе своего развития «... от очень точной, но чисто внешней иллюстрации визуальных деталей она переходит к более сложным функциям. От синхронности, когда музыка только подчеркивает уже представленные в зрительном кадре детали, она переходит к асинхронности, к кинематографическому контрапункту. При этом формы этого контрапункта весьма дифференцированы, и роль музыки возрастает иногда до самостоятельной передачи целой линии действия. Функциональные связи между музыкой и фильмом в целом растут количественно, дифференцируются и совершенствуются качественно» [7, с. 37].

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

1. *Альтернатива, Альтернативный // Словарь иностранных слов [под ред. И. В. Лёхина и Ф. Н. Петрова]. — М., 1954. — С. 42.*
2. *Арабов Ю. Н. Кинематограф и теория восприятия. Учебное пособие / Ю. Н. Арабов. — Москва : ВГИК, 2003. — 106 с.*
3. *Барт Р. Смерть автора / Р. Барт // Избранные работы : Семиотика. Поэтика. — М., 1994. — С. 384–389.*

4. Бычков В. Художественный апокалипсис культуры. Строматы XX века. В 2-х кн. / В. Бычков. — Книга 2. — М. : Изд-во Культурная Революция, 2008. — 832 с.

5. Дьяконов В. Поверхность и содержание: современному искусству не хватает наглядности / В. Дьяконов // Новый мир искусства. — 2005. — № 7 (42). — С. 41–43.

6. Конь и трепетная лань. Интервью Андрея Сигле «Русской газете» : [электронный ресурс]. — Режим доступа : www.rg.ru/2011/09/16/sigle-poln.html

7. Лисса З. Эстетика киномузыки / З. Лисса. — М. : Музыка, 1970. — 495 с.

8. Маньковская Н. Б. Эстетика постмодернизма / Н. Б. Маньковская. — СПб. : Алетейя, 2000. — 347 с.

9. Меднікова Г. Українська і зарубіжна культура XX століття : [навч. посіб.] / Г. Меднікова. — К. : Т-во Знання, КОО, 2002. — 214 с.

10. Художественность // Litena. Ru : Библиотека. Литературное наследие [электронный ресурс]. — Режим доступа : <http://litena.ru/literaturovedenie/.../index.shtml>

11. Чередниченко Т. Диалоги о «постсовременности» / Т. Чередниченко // Музыкальная академия. — 1998. — № 1. — С. 1–12.

12. Шак Т. Музыка в структуре медиатекста (на материале художественного и анимационного кино) : автореф. дис.докт. искусствoved. : 17.00.02 — Музыкальное искусство / Т. Ф. Шак. — Ростов-на-Дону, 2010 — 54 с.

ОВСЯННИКОВА-ТРЕЛЬ А. А. Художественные функции киномузыки в контексте постмодернистской эстетики. В статье рассматривается художественная специфика киномузыки в контексте эстетических принципов постмодернизма. Выявляется образно-содержательная и выразительная функция музыкально-звукового ряда в образцах киноискусства на рубеже XX–XXI веков.

Ключевые слова: киноискусство, киномузыка, музыкально-звуковой ряд, художественная функция.

ОВСЯННИКОВА-ТРЕЛЬ О. А. Художні функції кіномузики в контексті постмодерністської естетики. У статті розглядається художня специфі-

ка кіномузики в контексті естетичних принципів постмодернізму. Виявляється образно-змістовна і виразна функція музично-звукового ряду в зразках кіномистецтва на рубежі XX–XXI століть.

Ключові слова: кіномистецтво, кіномузика, музично-звуковий ряд, художня функція.

OVSYANNIKOVA-TRELL A. Artistic functions of music in cinema in the context of postmodernism aesthetics. In the article the artistic specific of music in cinema is examined in the context of aesthetic principles of postmodernism. Article shows the expressive function of musical-voice row in the standards of cinematographic art on the border of XX–XXI of ages.

Key words: cinematographic art, music in cinema, musical-voice row, artistic function.