

Федеральное государственное автономное  
образовательное учреждение  
высшего образования  
«СИБИРСКИЙ ФЕДЕРАЛЬНЫЙ УНИВЕРСИТЕТ»  
Гуманитарный институт  
Кафедра культурологи

УТВЕРЖДАЮ  
Заведующий кафедрой  
\_\_\_\_\_ Н.П. Коцева  
« \_\_\_\_\_ » \_\_\_\_\_ 2019г.

**БАКАЛАВРСКАЯ РАБОТА**

50.03.01 Искусства и гуманитарные науки

**МУЗЫКА КАК ВЫРАЗИТЕЛЬНОЕ СРЕДСТВО КИНЕМАТОГРАФА:  
ОСОБЕННОСТИ ФУНКЦИОНИРОВАНИЯ (НА МАТЕРИАЛЕ  
КИНОФИЛЬМОВ КОНЦА XX – НАЧАЛА XXI ВЕКОВ)**

Руководитель \_\_\_\_\_ доцент Пименова Н. Н.  
Выпускник \_\_\_\_\_ Дубняк Т.С.

Красноярск 2019

Продолжение титульного листа ВКР по теме «Роль и значение  
элемента «музыка» в кинематографе

Нормоконтролер

\_\_\_\_\_

А. Е. Худоногова

# СОДЕРЖАНИЕ

Введение .....	5
1. Роль и значение элемента «музыка» в кинематографе	
1.1. Корреляционная зависимость кинематографа и музыки.....	13
1.2. Особенности арт-фильма .....	16
1.3. Функции музыки в кинематографе.....	19
1.4. Музыка как одна из основ гносеологического процесса.....	25
2. Исследование кинопроизведений с ярко-выраженным музыкальным элементом	
2.1 Музыка как способ философско-кинематографическом высказывания: анализ произведения киноискусства: «2001: Космическая Одиссея» Стенли Кубрик.....	33
2.2 Трансгрессивная особенность музыки в кинопроизведениях: анализ произведений киноискусства: «Антихрист» Ларс фон Триер, «Нимфоманка» Ларс фон Триер, «Жертвоприношение» Андрей Тарковский.....	36
Выводы.....	50
Заключение .....	52
Список использованных источников .....	54
Приложение А .....	57
Приложение Б .....	58
Приложение В .....	60
Приложение Г.....	63

## РЕФЕРАТ

Бакалаврская работа по теме «Музыка как выразительное средство кинематографа: особенности функционирования (на материале кинофильмов конца XX – начала XXI веков)» содержит 56 страниц текстового документа, 4 приложения, 40 использованных источников.

### МУЗЫКА КАК ВЫРАЗИТЕЛЬНОЕ СРЕДСТВО КИНЕМАТОГРАФА: ОСОБЕННОСТИ ФУНКЦИОНИРОВАНИЯ (НА МАТЕРИАЛЕ КИНОФИЛЬМОВ КОНЦА XX – НАЧАЛА XXI ВЕКОВ)

Цель исследования – определение особенностей функционирования музыки в кинематографических произведениях

Для достижения поставленной цели необходимо решить ряд задач:

- Изучить степень взаимосвязи искусства музыки и кинематографа;
- Изучить художественные особенности арт-фильма
- Выявить значение музыки как способа гносеологического познания
- Выявить функции музыкального произведения в кинокартине
- Проведение анализа репрезентантов киноискусства *с ярко выраженными музыкальными компонентами;*
- На основе полученных данных определить роль и значение музыки в кинематографическом произведении

Исследование было проведено на материале четырех произведений киноискусства: «2001: Космическая Одиссея» Стенли Кубрик, «Антихрист» Ларс фон Триер, «Нимфоманка» Ларс фон Триер, «Жертвоприношение» Андрей Тарковский.

## **ВВЕДЕНИЕ**

### **Актуальность**

В связи с переходом мира в постиндустриальное состояние и развитием технологий, зрителя уже не удивить спецэффектами, однотипными сюжетами, популярными актерами и музыкой из хит-парадов, он становится более избирательным.

Пресытившись открытым доступом ознакомиться с любым произведением искусства, человек перестает воспринимать информацию, которая не способна вызвать рефлексивный и эмоциональный отклик в уме и сердце в достаточной мере.

Самые запоминающиеся произведения те, в которых кинокадр гармонизирован с музыкальной составляющей. Музыка – один из самых сильных и ярких элементов киноязыка и один из самых увлекательных способов в познании мира.

Однако, чем выше уровень кинопроизведения, тем сложнее надеяться только на интуитивную потенцию души и разума. Необходимо понимать, как работает механизм внутри произведения киноискусства, синтезирующий музыку с кинокадрами. Поэтому изучение музыки в кинематографе является актуальным в современных условиях.

Исследование по изучению роли музыки в кинематографе представляется достаточно значимым явлением в современных условиях существования кинопроизводства, помогающее желающему вступить в диалог с авторским фильмом и начать изучение киноязыка с ярко выраженным музыкальным элементом.

## **Степень изученности**

При написании работы акцент сделан на несколько сфер источников информации:

1) теоретические труды, позволившие сформировать вектор развития мысли и логику мышления данного исследования – за основу взяты рассуждения ярких представителей философии античного мира (Платон, Аристотель, Сократ); представителей немецкой классической школы (Кант, Гегель) и представителей немецкой философии второй половины девятнадцатого и двадцатого века (Ницше, Шопенгауэр, Гессе).

2) научные публикации наших коллег в гуманитарной области, вышедшие за последние пять лет. Они позволяют сформировать актуальный взгляд на исследуемый вопрос.

Работа «Звук и смысл» А.Г. Богомолова рассматривает такие культурные феномены как язык и музыка, по мнению автора статьи, они имеют общее основание – звуковые волны. Автор считает, что этим обуславливается легкость перенесения вербальных характеристик языка в сферу музыки и наоборот. Богомолов выделяет термин: «язык музыки» или «музыкальная речь», - который анализирует в статье. Автор, полагая, что «музыка» и «язык» - равнозначимые феномены, делает попытку их сопоставления и сравнения, мотивируя суждение тем, что оба элемента представляют собой «текст». Задача, которую ставит перед собой Богомолов, - выделение специфических характеристик, являющихся общими для обоих феноменов.

Статья «Актуальность использования классической музыки в современном кинематографе» авторы А.А. Беловицкой, Н.И. Быкова рассматривают вопрос значимости использования музыкальных классических произведений прошлых столетий в современных кинокартинах. Авторы ставят вопрос: актуален ли независимый музыкальный аккомпанемент со своей уникальной историей и идеей, являющийся

самостоятельным произведением искусства в рамках современной кинокартины; как произведение музыкального киноискусства может коррелировать с кинематографом. В статье рассматриваются фильмы, в которых присутствуют известные музыкальные фрагменты великих композиторов: В.А. Моцарта, И.С. Баха, Л. Бетховена, П.И. Чайковского и других.

В эссе «Исповедальный сюжет Достоевского в кинематографическом преломлении (на материале фильма Л. Фон Триера «Нимфоманка»)» выявляются черты творчества русского писателя в большей степени в кинокартине «Нимфоманка», а также в других работах Ларса фон Триера. Автор статьи О. Н. Турышева выдвигает гипотезу о сознательном внедрении достоевских мотивов в кинокартину, а также о бессознательном использовании достоевских черт в ранних работах мастера. Акцент в статье делается на религиозные элементы, которыми пропитано творчество Достоевского. Автор рассматривает, как эти элементы сознательно внедрены или бессознательно присутствуют в кинопроизведениях датского режиссера; как они проявляются и какое имеют значение в рамках кинопроизведений Ларса фон Триера.

В статье «К вопросу о художественной интерпретации архетипа матери в арт-хаусном кинематографе» рассматривается феномен трансгрессии, объясненный культурной парадигмой 20-го века. Этот феномен интерпретируется как пересечение границ понятия, выход за его пределы и приобретение новых запрещенных ранее культурой смыслов. В статье представлен анализ двух фильмов, в которых присутствует противоречивый и сложный материнский архетип как константа мифотворчества. Заявленные фильмы дифференцированы в первую очередь рефракцией архетипа матери, который представлен Кеслёвским в традиционной трактовке святости материнства, а Триером этот архетип интерпретируется диаметрально противоположно.

В публикации «Алгоритм анализа арт-фильма» Хабибулина О.П. рассматривает концепцию построения арт-фильма и предлагает усредненный алгоритм, позволяющий проводить качественную рефлексию кинопроизведения. Цель статьи – показать, как правильно смотреть арт-фильм, а также верно интерпретировать смыслы, следуя представленному анализу.

В научное сочинение «История и принципы философии музыки: от слова к музыке и от музыки к слову» В.И. Курашова исследуется единство философии, математики и музыки, опираясь на рознящиеся взгляды философов. Автор представляет мнения по этому предмету наиболее известных философов от античности до наших дней.

Статья «Классическая музыка в фильмах Стэнли Кубрика» рассматривает вопрос метафизической значимости великих музыкальных классических произведений в рамках кинокартин режиссера. Автор, Уваров С.Е. рассуждает о значимости, актуальности и уместности использования музыкальных шедевров в работах режиссера. Рассматривается вопрос соотношения использованных музыкальных фрагментов со сценами фильма, а также рождения новых смыслов в рамках кинокартины в результате единения двух независимых друг от друга языков: музыкального и кинематографического.

В публикации «Классическая музыка в фильмах Ларса фон Триера: несоответствия» рассматриваются интерпретационные изменения классической музыки, случившиеся в результате слияния с кинематографическим материалом. В качестве рассматриваемых объектов в исследовании использованы кинопроизведения Ларса фон Триера. Автор статьи, Н.А. Романов выявляет смысловые несостыковки между кинематографическим и музыкальным материалом. Автор настаивает на сохранении идейной гармонии при коррелировании музыкальных и кинематографических элементов.



В эссе «Метафизика воли в немецкой философии и культуре; А. Шопенгауэр, Р. Вагнер, Ф.Ницше» Кривых Е.Ю. анализирует воззрения представителей немецкой классической философской школы относительно предмета воли. Автор рассматривает, как философы понимают предмет воли, сравнивает их концепции, выявляет общее и различное. Кривых Е.Ю. в статье прослеживает синтез идей немецких философов классической школы относительно темы волюнтаризма, выражение которого в материальной форме нашло себя в музыкальных произведениях Рихарда Вагнера.

В работе «Звук, смысл, язык» рассматривается феномен звучания естественного языка как природной данности. По мнению автора, Кадимова Р.Г., естественный язык обладает уникальной особенностью: переносить и сообщать информацию, что является самой важной функцией речи.

В статье «Музыка в кинематографе: культурологический анализ» на примерах фильмов Л. фон Триера, «Рассекая волны» и «Танцующая в темноте» рассматривается важная функция музыки в корреляции с кинематографическим текстом – создание иллюзии движения. Автор, Татарский П.А. опирается на мнение С. Лангер, считающей музыку «образом чувств, сформированных для нашего понимания», В соответствии с этой точкой зрения, автор доказательным путем приводит к выводу о том, что кинематографический материал подстраивается под музыкальное обрамление, образуя с ним единое целое.

В публикации «Музыка и живопись в кинопоэтике Андрея Тарковского» Е. Э. Комарова рассматривает средства выразительности, помогающие режиссеру сделать его фильмы целостными. Подбор цитат мировых произведений живописи занимает важное место в творчестве Тарковского. В статье раскрывается, как происходит семантическое углубление в кинопроизведение посредством корреляции между живописью, музыкальными планами и киносценарит. Отмечается важная функция музыки: организующая. Рассматривается влияние музыкального произведения на

композицию кинокартины. В статье анализируется ассоциативная сплоченность различных элементов искусства. Сделана попытка проанализировать причины частого применения Тарковским музыку И. С. Баха. В связи с этим особое внимание уделяется значениям и символам музыки, точно совпадающим с художественным оформлением в киносценах. Анализ проводился на примерах фильмов «Зеркало», «Солярис», «Жертвоприношение».

В эссе «Сущность феномена музыки в метафизике А. Шопенгауэра» рассматриваются два аспекта метафизики музыки согласно воззрению А. Шопенгауэра. Первый аспект, что включает в себе сущность музыки как метафизическое выражение воли. Второй аспект раскрывает предмет музыки как ключа познания воли как «первоосновы бытия». В статье раскрывается значение музыки и обозначается её мести среди прочих искусств, согласно А. Шопенгауэру. Обозначается отличие музыки в выражении воли от других искусств.

В научном сочинении «Специфика музыкальной образности в кинематографе» исследуются как два вида искусств: музыка и кинематограф влияют друг на друга при коррелировании. Выявляется значимость пребывания музыкального произведения в кинокартине, рассматривается художественно-эстетическая ценность появляющаяся в результате подобного синтезирования. Автор статьи, Новоселова М.А. отмечает доминирующую составляющую музыкального элемента, под которую вынужден подстраиваться кинотекст.

Статья «Тарковский и христианство» раскрывает особенности творчества, режиссера, акцентируя внимание на черте, проходящей красной нитью через творчество мастера: вере в Бога. Автор статьи, М.С. Уваров, рассматривает религиозные мотивы и мотивацию их применения. Уваров показывает связь между фильмами Тарковского и современным русским

кинематографом, как религиозные черты, присущие фильмам мастера были подхвачены его последователями.

3) пособия современных авторов в области искусствознания, обучающие проводить практические анализы произведений искусства.

Исследование опирается на теорию изобразительного искусства В.И. Жуковского, корни которой уходят глубоко в философию Платона, Канта, Гегеля и других. Были использованы монографии «Теория изобразительного искусства» В.И. Жуковского, «Коммуникативные основы художественной культуры» М.В. Тарасовой, В.И. Жуковского.

**Цель:** определение особенностей функционирования музыки в кинематографических произведениях

**Задачи:**

1. Изучить степень взаимосвязи искусства музыки и кинематографа;
2. Изучить художественные особенности арт-фильма
3. Выявить значение музыки как способа гносеологического познания
4. Выявить функции музыкального произведения в кинокартине
5. Проведение анализа репрезентантов киноискусства с ярко выраженными музыкальными компонентами;
6. На основе полученных данных определить роль и значение музыки в кинематографическом произведении

**Объект исследования:** репрезентанты киноискусства XX и XXI веков

**Предмет исследования:** особенности функционирования музыки в произведениях киноискусства XX и XXI веков

### **Методы исследования:**

1. Метод наблюдения;
2. Метод сравнения;
3. Метод аналогия;
4. Метод «анализ»;
5. Метод экстраполяция;
6. Метод интерпретация;

### **Структура и объем бакалаврской работы**

Работа состоит из введения; теоретической части, включающей четыре подраздела; практической части, включающей два подраздела; выводов; заключения; списка литературы; четырех приложений

### **Апробация результатов исследования**

Выпускная квалификационная работа может быть использована в научных и научно-популярных статьях, журналах; являться источником информации для дальнейших исследований в области искусства кино, музыковедения; быть помощником в изучении социального общества через призму философско-кинематографической парадигмы.

# 1. РОЛЬ И ЗНАЧЕНИЕ ЭЛЕМЕНТА «МУЗЫКА» В КИНЕМАТОГРАФЕ

## 1.1 Корреляционная зависимость кинематографа и музыки

Музыка помогает сильнее зафиксировать в памяти визуальные события, увиденные зрителем на экране, поэтому первые немые фильмы за отсутствием возможности внедрения звука в ленту сопровождались живым музыкальным сопровождением.

Сила тандема музыки и кино ярко описывается в книге «Заводной апельсин» Энтони Бердженса<sup>[6]</sup> и показывается в одноименном фильме Стенли Кубрика. Над молодым преступником Алексом проводились эксперименты, которые должны были его перевоспитать и сформировать добропорядочного гражданина. Попытки заключались в аудио-визуальном воздействии на сознание героя, с помощью соединения великих классических музыкальных произведений и фильмов нравственного/поучительного характера. На одном из киносеансов во время особенно жестокой сцены звучит девятый концерт Бетховена и тут герой вскрикивает: «Так нельзя с Бетховеном! Он ни в чем не виноват!»! Как результат, после прохождения курса терапии Алекс испытывает физические страдания каждый раз, когда пытался помышлять о злых поступках или слышал свое любимое произведение Бетховена, которое прежде ассоциировалось у него с прошлым образом жизни. В фильме и книге показывается, как кинематограф в синтезе с музыкой способен воздействовать на сознание человека и формировать его модель поведения и мышления.

С начала двадцатого века кинематографисты отбирали сильные, яркие, известные фрагменты музыкальных произведений, которые затем внедряли в фильмы в различных обработках или в оригинальном звучании. Это зависело от посыла сцены. Например, марши Вагнера и Мендельсона стали применять в свадебных эпизодах. Когда в паре происходил раздор эти же музыкальные

фрагменты исполняли фальшиво в обработке, чтобы показать эффект кривого зеркала счастливой супружеской жизни. Аналогично, чтобы усилить момент счастливого бытия эти фрагменты использовали в джазовой обработке.

В 1920-е стали появляться музыкальные сборники. Они создавались специально для кинематографа и упрощали поиск нужных музыкальных фрагментов для киносцен. В этих сборниках предлагают использовать для сцен ужаса «Жалобу Ингрид» («Пер Гюнт» Э. Григ) и «Юмореску» П.И. Чайковского (ор.10) или «Охотничью песню» из «Лесных сцен» Шумана (ор. 82 №8) для юмористических сцен (в качестве примера).

Затем появилась профессия кинокомпозитор. Кинокомпозитор создавал музыкальные фрагменты, коррелирующие с визуальным рядом конкретного фильма. В 30-е годы преимущественно в США происходит отказ от общеизвестных музыкальных фрагментов. Главное причиной, по мнению кинопродюсера Дэвида Селзника («Кинг-Конг», «Унесённые ветром»), является тот факт, что зритель отвлекается на знакомую мелодию и начинает больше думать о музыкальном произведении («что за произведение?», «кто написал?», «где я его слышал ранее?» и тд.) нежели вовлекаться в действия на экране.

Со временем стало очевидно, отсутствие известных музыкальных композиций умалет способность фильмов воздействовать на сознание зрителя. Создатели, режиссеры, продюсеры увидели, что гармонично-подобранные музыкальные фрагменты способны усиливать эмоциональную ценность кинокартины.

Режиссер Стенли Кубрик – один из первых активно прибегал к использованию самостоятельных музыкальных произведений в корреляции с визуальным рядом. В его фильмах присутствуют как вставки фрагментов произведений великих классиков, так и авангардных мастеров и современных мэтру кино композиторов: Дьёрдь Лигети, Рихард Штраус,

Иоганн Штраус («Космическая одиссея 2001»), Бетховен, Россини («Заводной апельсин»), Гендель, Вивальди, Бах, Шуберт, Моцарт («Барри Линдон»), Пендеревский, Барток, Лигети («Сияние»), Шостакович («С широко закрытыми глазами»). В кинопроизведениях Кубрика можно встретить и произведения начала XVIII века и конца XX. Режиссер положил начало использованию музыкальных фрагментов в качестве метафор

Стоит отметить, что цитаты из музыкальных произведений самодостаточны сами по себе, они не являются фоновым сопровождением киносцены, но ещё одним речевым оборотом, способным отчетливо передать месседж фильма.

Отличительной особенностью в этой взаимосвязи является уважительное отношение к музыкальной цитате.

Понятия «язык музыки» и «музыкальный язык» тесно сопряжены с киноязыком. С помощью музыки можно передавать речевые и визуальные смыслы. Музыка вызывает в человеке внутреннюю реакцию, эмоциональный отклик. По воздействию на сознание человека обладает большей или такой же силой, как речевой оборот. Она способна вызвать воспоминания, определенного сорта эмоции, в зависимости от контекста, в котором было воспроизведено музыкальное произведение; погрузить слушателя в определенное состояние, в которое без постороннего катализатора войти невозможно. Музыкальное произведение – это код, который может быть детерминирован слушателем. Таким же кодом является и кинокартина. Свойства обоих кодов многократно усиливаются, когда они объединяются, образуя сверхсильный месседж.

И кинокод и музыкальный код имеют тождественную финальную цель: донести информацию таким образом, чтобы она не затерялась в огромном информационном потоке, ежедневно проходящем через человека. Удачное сочетание языка музыки и кино создает месседж, на который человек будет обращать внимание в приоритете при удобном случае. Это свойство –

запоминаться дает преимущество такому информационному сообщению перед другими. Особенно сильно эта черта развита у арт-фильмов.

## **1.2 Особенности арт-фильма**

Отличительной особенностью арт-фильма от коммерчески-ориентированного кинопроизведения является отсутствие рекреационной составляющей. Фильм не нацелен на удовлетворение потребности в развлечении зрителя, но главной задачей ставит вызвать рефлексивный отклик зрителя, заставить его эгоистично думать «о себе» - кинокартине. Именно в таких фильмах можно встретить удивительные сочетания музыкального и видеоряда, всевозможных аллюзий, метафор, живописных, литературных, музыкальных и видео цитат. По смысловому значению арт-фильмы часто приравнены к философскому трактату исследователями кино, профессионалами в сфере киноиндустрии и интеллектуалами.

Авторское кино имеет свои правила и каноны, отличные от массового кинематографа. Некоммерческий кинематограф схож с симфонической музыкой и абстрактной живописью, ориентированными не на зрителя, но вглубь самого себя<sup>[32]</sup>. Арт-хаусный кинематограф может шокировать, вызывать недоумение и непонимание, строиться по индивидуальным для определенного фильма законам. Такие фильмы «не для всех», представлены для интеллектуально подготовленного зрителя и требуют уважительного отношения при просмотре.

Во время диалога с произведением независимого кинематографа необходимо обращать внимание на пять его составляющих, чтобы не только «принять» информацию, а воспринять её: услышать и увидеть, о чем рассказывает кинопроизведение.

## **1. Проблематика.**



Краеугольным камнем каждого кинопроизведения выступает проблематика – тема, которую поднимает автор. Тема фильма может быть философской, социальной или нравственной.

Как правило, главный герой состоит в сложном внутреннем конфликтом, находящем отклики вовне. Разрешить конфликт не всегда представляется возможным даже по окончании фильма. В нём может быть поставлен вопрос без ответа, ответ на него зрителю необходимо найти самостоятельно, путем рефлексии над фильмом и выходящим следствиям – собственным мыслям.

## **2. Смысловое содержание.**

Артхаусные фильмы отличает отсутствие четкой логики в построении фильмов. Присутствуют множественные отсылки, сон смеживается с реальностью, перемешивается прошлое, настоящее, будущее; не всегда удается разграничить реальные события кинореальности от вымышленных.

Часто зрителю приходится додумывать происходящее, пытаться объяснить действия на экране. Мотивация поведения героев не всегда ясна, а финал предугадать невозможно. В арт-фильме нет четкого разграничения на «хорошее» и «плохое», вместо этого перед зрителем встаёт вопрос: «Почему киноматериал подан именно в такой манере?»

## **3. Киноязык**

В стремлении углубить содержание, режиссеры обращаются и заимствуют приемы из языка литературы, музыки, театра, живописи и всевозможных видов искусства, коррелируя их между собой и создавая новые уникальные средства выражения. Одним из самых популярных приемов в киноязыке стала кинометафора. То есть кинометафора например, кинокартина «Зеркало» Тарковского – «метафора

самопознания», «Рассекая волны» Ларса фон Триера – «метафора веры» и др.

Другой прием: аллегория. Порой этот прием настолько гиперболизируется, что уже не отдельные знаки выступают аллегориями, но сам фильм. Часто режиссеры прибегают к аллегориям взятых из библейским мотивов, но также и из современной жизни, обнажающих злободневность дня.

Отличительной особенностью киноаллегии является эмоциональное напряжение, возникающее у зрителя в результате совмещения не совместимых по логики и морали элементов (например, распутство-Бог-святость в «Рассекая волны» Ларс фон Триер);

Ещё один излюбленный прием: цитирование. В постмодернистской культуре считается правилом хорошего тона ссылаться на источники прошлого, как устоявшегося постулата. Подкрепляя свою позицию, таким источником мысль автора становится увесистой и приобретает большую ценность в глазах зрителя. При этом цитата может быть разнородной: литературный источник, театральная постановка, музыкальное произведение – самые популярные источники. Перечень цитат: эксплицитная – точное воспроизведение источника; стилистическая – копирование и воспроизведение авторских черт цитируемого источника («Меланхолия» воспроизведение в кадре картины «Офелия» Милле) ; ироническое цитирование или заимствование определенных элементов из источника (часто заимствуется имя); возвратная – внедрение элемента цитаты в кинопроизведение; автоцитатная – ссылка на самого себя (эпизод брошенного ребенка матерью «Нимфоманка» и «Антихрист» ; невольная – случайное заимствование, происходящее естественным путем (черты Достоевского в творчестве Ларса фон Триера).

#### **4. Метод съемки**

В съемке делается акцент на детали, лица героев, их выражения – всё имеет значение. Часто используется ручная камера, чтобы создать эффект документального, реального запечатления кадров («Идиоты» Триер); применяются длинные кадры и съемки с необычных углов. Важной составляющей является эстетика, а также антиэстетика, выражаемая в термине «безобразная красота». Особенности семантического значения заключают черно-белые кадры («Европа» Триер).

#### **5. Музыка**

Одним из самых сильных элементов является музыкальное сопровождение. Музыка синтезируется с кинокадром, создавая очень сильный по степени воздействия на зрителя продукт.

##### **1.3. Функции музыки в кинематографе**

Практически ни одно кинематографическое произведение не обходится без такого художественно-дополняющего элемента как музыкальная партитура.

Задачи музыки в фильмах - разнообразны. Музыка способна задавать темпоритм, характер, настроение; она способна даже спасти фильм, замаскировав его схематичность, скрыть недостатки. Музыка может выступать смысловым знаком или даже быть героем кинопроизведения.

Её назначение в конкретном фильме определяет режиссер, продумывая изначально сюжет, идею, раскадровку. Зачастую этот художественно-выразительный элемент используют в следующих целях:

## **1) Музыкальные партитуры являются частью философско-кинематографического высказывания**

Музыка наравне с визуальным рядом и игрой актеров приобретает особенное значение, чтобы передать некий смысл, заложенный в кинопроизведении. В таких фильмах, как правило, режиссер ставит общечеловеческий вопрос, рассмотрение которого занимает весь хронометраж киноленты. Кинолента приравнивается к философской работе, в которой режиссер: а) излагает идею с помощью всех доступных ему средств: киноязыка, музыкального языка, фигур речи (метафоры, эпитеты, аллегории и др.), непосредственно диалогов героев; б) рассматривает вопрос фильма таким образом, чтобы вызвать побуждение к рефлексивной реакции зрителя.

Часто в художественно-философских фильмах режиссеры прибегают к известнейшим классическим музыкальным произведениям, чтобы унифицировать язык изложения, редуцировать мысль, избличенную визуально. Отличным примером философского фильма с выраженной музыкальной составляющей является кинопроизведение **«Апокалипсис Сегодня» Фрэнсиса Копполы.**

Фильм предстает рассуждением на тему Вьетнамской войны. Режиссер в попытке изложить мысль абсурдности, несправедливости, заключающейся в зерне этой войны, прибегает к аудио-визуально художественному языку, включающим элементы музыки, фильма, литературы.

В кинофильме Фрэнсиса Копполы «Апокалипсис сегодня» есть эффектная сцена, с которой у многих зрителей ассоциируется фильм. Сцена воздушной атаки под музыкальный фрагмент «Полет валькирий» стала культовой в кинематографе.

Музыкальный фрагмент «Полет валькирий» является частью оперы «Валькирия», которая в свою очередь входит в тетралогия «Кольцо

Нибелунга» Вагнера. Это цикл из четырех эпических опер, повествующих о событиях в германской мифологии, исландских сагах и средневековой поэме «Песнь о Нибелунгах». Героями тетралогии выступают боги, кольцо, позволяющее управлять миром, волшебные существа, среди которых и валькирии.

Валькирия, согласно древнегерманским и скандинавским мифам, высокая статная женщина-воительница с белокурыми волосами. Музыкальный фрагмент «Полет валькирий» посвящен демонстрации боевого состояния воительниц, пересекающих небо посреди бури на вороных конях.

Фрагмент считается самым ярким в тетралогии «Кольцо Нибелунга», и производит на зрителей времен композитора неизгладимое впечатление. Современник Вагнера, русский композитор П.И. Чайковский писал:

«Полет валькирий» Вагнера - одно из самых удачных произведений этого симфониста, подвизающегося исключительно на поприще музыкальной драмы. Дикая картина бешеной воздушной кавалькады колоссальных фантастических амазонок передана Вагнером с поразительно-реальной картинностью... Что за грандиозная, чудная картина! Так и рисуешь себе этих диких исполинов, с громом и треском летающих по облакам на своих волшебных конях. Эта вещь в концерте всегда производит громадное впечатление».

Эти слова в равной степени можно и отнести к сцене воздушной атаки Копполы. Вертолеты уподобившись разъяренным валькириям, максимально враждебно настроены к противнику. Вертолетная атака наступает внезапно, словно из ниоткуда, триумфально-захватническое настроение передает музыка Вагнера. Величественные вертолеты победоносно атакуют безоружную, незащищенную деревушку. Соотношение правильно подобранной музыки с боевыми действиями в фильме производит на кинозрителя, даже не будучи знакомого с оперой Вагнера и её сюжетом, колоссальное впечатление. Музыкальный фрагмент в синтезе с визуальным

рядом позволяет ярко ощутить зловещий ужас, трагичность и одновременно величественность военных сил США, изображенных в сцене Копполы, его вариации «полета валькирий».

Режиссер посредством музыкального произведения, в такт которого движутся вертолеты и производятся атаки, подчеркивает агрессивную мощь американской стороны. Эта сцена одна из самых запоминающихся в фильме. В какой-то степени она принесла фильму большую известность среди широких масс зрителей.

## 2) Музыкальное произведение выполняет функцию аккомпанирования

Ещё одна частая задача музыкальной композиции в фильме – роль аккомпанемента. Эту функцию музыка выполняет как в авторском, так и коммерческом кинематографе. Дополнение киносцены подходящей музыкой происходит в целях: 1) вызвать эмоциональный оклик зрителя; Такой прием используется часто в фильмах ужасов («Проклятие» Симидзу); 2) музыка в качестве аккомпанемента может усиливать эффект саспенса – это излюбленный прием режиссеров в жанре триллера (фильмы Хичкока). 3) Музыка является гармоничным *прямым* высказыванием совместно с визуальным рядом. Например, в фрагменте фильма **«Красотка» Маршалла**, играют строчки песни «Pretty woman» (Pretty woman goes down the street, pretty woman the kind I like to meet) – в это время на экране транслируется действие и идея, обозначенная в песне. 4) Музыка как часть философского аудио-визуального высказывания (Подробно рассмотрено в пункте 1) 5) Музыка определяет/показывает характер сцены. Так, например, в фильме **«Убить Билла» Тарантино** в сцене расправы Невесты (Ума Турман) с бандой якудзы играет легкий непринужденный поп-рок. Подчеркивается легкость задачи для героини, которую она выполняет. То есть за счет музыки в сцене снимается напряжение, отсутствует серьезность. В то время как, если

бы сопровождение было иным, например, соответствующим ситуации, то у зрителя наоборот бы сцена вызвала впечатление, что героиня выполняет сверх-задачу. Однако в таком случае, поменялся бы статус фильма: из авторского кинематографа он бы перешел в раздел качественного клишеинного голливудского боевика.

### 3) Музыка – герой кинопроизведения

В некоторых фильмах Музыка выступает не аудиальным сопровождением к фильму и не смысловым знаком, а равным настоящим актерам участником рассказа и действующим лицом. Ярким примером является фильм **«Холодная война» Павликовского.**

«Холодная война» - фильм о любви, случившейся во время противостояния СССР и Западного мира. Любви такой сильной, что она превращается в Холодную Войну двух людей.

Однако любовь здесь высокая, трансцендентальная, более того, она является любовным треугольником, вершина которого – Музыка.

Главному герою Виктору вместе с коллегой было поручено сформировать коллектив народного творчества в Польше правительством СССР. Во время одного из прослушиваний мужчину поражает сельская девушка, которая вдруг начинает исполнять с польским акцентом произведение Дунаевского «Сердце, тебе не хочется покоя». Именно это музыкальное произведение, использованное в начале кинопроизведения, задает тон дальнейшего развития событий.

Роман Зулы и Виктора пройдет через всю жизнь, их судьбы будут сталкиваться, соединяться и разъединяться вновь. Их любовь одна из тех историй, где одинаково сильные по духу люди создают идеальный тандем, который не может существовать в силу огромного напряжения, вызываемого этим единым целым.

Главные герои, Виктор и Зула не могут быть вместе по объективно невинной для зрителя причине. Ясно только одно, что не могут. Каждый из них имеет вторую половинку, которую не любит, но с которой не так тяжело находиться. Не тяжело, потому что нет того, электричества, что возникает между Виктором и Зулой.

Героев связывает нечто большее, чем стремление к единению двух влекомых сердец, их связывает музыка. Их любовь – Музыка. Чтобы её сохранить: он пишет песни, а она исполняет.

Музыка – эта та наивысшая, совершенная категория, которая способна как сломать струны души, так и поднять человека с колен, уничтожить или возродить. Сила Музыки сверхчеловечна, любовь облаченная в её форму, кажется зрителю наиболее совершенной, трансцендентальной. Такой, которую каждый желает испытать, и не каждый сможет выдержать.

#### 4) Документальные фильмы и биопики о музыке/музыкантах.

Такие фильмы являются подтверждением ценности музыканта/музыкальной группы для мировой музыкальной истории. В них обильно присутствуют авторские композиции как некое документальное свидетельство творчества. Например, **«Богемская рапсодия» Сингера** представляет уникальный документ, содержащий в себе ранее неизвестные музыкальные композиции группы Queen. Официальный саундтрек к фильму включает не только мировые синглы, но и одиннадцать записей впервые представленные общественности вместе с релизом фильма.

Таким образом, музыка выполняет амальгаму разнообразных функций в кинопроизведении. В практической части будет подробно рассмотрена только одна: способность музыкального произведения быть сопричастным к философско-кинематографическому высказыванию и, как эта способность музыки реализует себя.



Однако, чтобы перейти к анализу кинопроизведений, сформировавших свое высказывание во многом благодаря музыкальному элементу, необходимо рассмотреть саму идею музыки, понять её сущность.

#### **1.4. Музыка как одна из основ гносеологического процесса**

Музыкальный тон образует материю. Последовательность же тонов «вырисовывает» визуальный образ или послание.

Язык слов отличается от музыки, в первую очередь, тем, что он есть звучащее смысловое высказывание. Смысл заключен в воспроизводимых словах и является тем, что мы слышим. Музыка же – метафористическое высказывание. Она апеллирует к чувствам, синтезирующимся с сознанием, впоследствии чего слушатель моментально делает для себя определенный вывод об услышанном. Но музыка напрямую не говорит, что она имеет в виду. Она заставляет догадываться слушателя, апеллируя к его эмоционально-интеллектуальным возможностям. Сущность месседжа музыки определена информационной значимостью.

Музыка и язык выполняют одну и ту же службу: передают уникальное сообщение, которое может быть детерминировано в том культурном контексте, в рамках которого это сообщение создавалось.

Однако значимость музыкального и языкового послания различна. В языковом послании акцент заключен в грамматике и синтаксисе, в то время как фонеме не придается большого значения. В музыкальном послании каждый звук является единицей, элементом, составляющим целостное сообщение.

Музыкальное послание в отличие от языкового, направлено не во вне – раскрыть собеседнику сообщение, а на само себя – заключить в себе сообщение, легко детерминируемое собеседником.

Важная проблема, которая существует в музыкальном сообщении – транскодируемость<sup>[7]</sup>. Богомоллов А.Г. вводит понятие «метафизика звука», что означает «узнавание». Узнавание приравнено к пониманию. Музыкальное сообщение в отличие от языкового, не может всеми людьми одинаково расшифроваться, это обособлено иррациональным индивидуальным восприятием. Но сообщение может быть *верно* детерминировано в рамках культурного кода, в котором оно существует благодаря *узнаванию*. Или же, оно может истолковываться в рамках киноязыка.

«Метафизика звука» - это философия самого музыкального произведения, которая может быть подвержена описательной характеристики.

Стоит обратиться к философскому пониманию музыки. Классическая музыка – это единство философии, математики, музыкальных звуков, которые в единении рожают великолепные композиции.

Музыка сложна для понимания, потому что требует от слушателя работу интеллектуально-логической мысли и одновременно чувственного восприятия.

О музыке Платон высказывался так: «Музыка воодушевляет весь мир, снабжает душу крыльями, способствует полету воображения; музыка придает жизнь и веселье всему существующему... Ее можно назвать воплощением всего прекрасного и всего возвышенного»<sup>[26]</sup>.

Музыка – одно из величайших искусств мира и одно из самых древних. В древности люди не умели разговаривать, но они могли издавать звуки, отбивать ритмы с помощью подручных средств, создавая первые мелодии.

Искусство – мышление через образы, метафоры и аллегории, конкретное произведение искусства может не нести смысловой посыл, но его однозначная цель – воздействовать на перцептивное восприятие оппонента.

Музыка выполняет эту главную задачу. Люди не слушают музыкальные композиции из логического расчета, музыкальное произведение живет, если вызывает в душе эмоциональный отклик. В этой вечной способности заключается бессмертие Музыка.

По словам Платона, музыкальное образование необходимо каждому свободному человеку. В античности предмет Музыка входил в обязательную программу изучения наряду с философией и математикой.

Классическая музыка в отличие от других видов музыки ориентирована на гармоничное сочетание интеллектуальной и эмоциональной составляющих. Именно поэтому среди почитателей музыки – выдающиеся философы: Пифагор, Ницше, Шопенгауэр, Лейбниц, Кант и другие.

Самые маститые умы философии имели свою точку зрения на сущность музыки.

Пифагор вырабатывал математическое учение и исходя из него также разрабатывал теорию музыки. Она строилась на соотношение числовых соотношений и созвучий. Он пришел к выводу, что в зависимости от математически подобранных соотношений тонов и полутонов мелодия выходит «благозвучной» или «неблагозвучной». Это открытие привело пифагорианскую школу к следующей мысли: «элементы чисел являются элементами всех вещей и что весь мир в целом является гармонией и числом» Соответственно, с помощью математики можно построить модель мира, равнозначно, как и с помощью музыкального произведения.

Идея о гармонии и благозвучии в музыке повлияла на развитие пифагорейской онтологической философии. С этого момента музыка занимает в античности и Средние века важное место и входит в состав квадрюма свободных искусств: музыки, астрономии, геометрии, философии.

В диалоге «Государство» музыка и астрономия отождествлены Платоном «родными сёстрами». Он связывает это с тем, что астрономия –

учение о гармоничном существовании Вселенной, а музыка является формой воплощения Вселенского порядка.

В диалоге «Кратил» Платоном подчеркивается благотворное влияние музыки и её посредничество на развитие других навыков. Благодаря влиянию музыки бог Аполлон в совершенстве владеет амальгамой различных способностей: к врачеванию, к стрельбе из лука, к пророчеству.

Метафизическая особенность музыки прописана в диалоге «Пир». Платон рассуждает о том, что музыка – не есть соединение разрозненных звуков. Музыка = гармония – созвучие или же согласие музыкальных нот сливаться воедино. Если звуки разрознены, то в едином целом они создадут только дисгармонию. К согласию в музыкальном искусстве приводит Любовь. Соответственно, фундамент, на котором зиждется предмет Музыки, есть Любовь и покровительствует ей бог Эрот.

- Да, но причем здесь гармония <звуков> , если речь в принципе шла об Эроте и его природе?

- Абсолютно все искусства происходят из божественного начала, имя которому – Божественная Любовь. Та, самая, что пронизывает всё сущее. Однако сама природа искусства была искажена людьми. И тем не менее это – тот язык, с помощью которого душа человека может говорить с Богом, если, конечно приложит определенные усилия, чтобы вспомнить и заново освоить его<sup>[26]</sup>.

Познавая гармонию Музыки, человек познаёт гармонию мира и себя самого, становится мудр.

В диалоге «Филеб» говорится о том, что музыка, о которой рассуждает Платон «мусическая музыка» то есть философская музыка.

Толкователь философии Платона, Алкиной, говорит о том, что восприятие гармоничных звуков позволяет перейти от интуитивного познания мира к познанию умозрительному. Также он отмечает, если человек

не познает мир сердцем, то он не способен познать мир умозрительно, попытки будут бесцельны.

В диалоге «Тимей» Платон развивает мысль, что речь упорядочивает человеческое сознание, в то время как музыка упорядочивает сердце и приводит его к согласию с разумом. Истинная цель музыки – не развлекательная, но «средство против разлада в круговращении души».

Таким образом, из размышлений Платона относительно предмета Музыки, можно вывести следующие заключения:

- Мусейная музыка едина, целостна, благозвучна и основана на любви.

- Музыка есть выражение вселенского эйдоса гармонии; не человек складывает звуки в гармоничную мелодию, а Небесная Гармония определяет гармоничные сочетания звуков, складывающихся в мелодию.

- Гармоничная (мусейная) музыка делает человека мудрым, если он позволяет душе слиться с ней.

- покровителями музыки являются Аполлон (бог искусств) и Эрот (бог любви); музыка – «метафизическая неземная сущность»

- к высокой музыке, считающейся философской, Платон относит только мусейную музыку, но не гимны, народные и другие тематические жанры, он определяет их термином «пошлость».

Аристотель в отличие от Платона не придавал музыке большого философского значения. Музыку Аристотель приравнивает к досугу, веселому или приятному времяпрепровождению. Философ подкрепляет свое мнение поверьями о том, как жили боги на Олимпе. Он подмечает, что Зевс не играет на музыкальных инструментах, в равной степени, как и не поет. Такими занятиями не должен заниматься настоящий мужчина как основными, они допустимы только во время веселья или ради забавы.

Аристотель не берет во внимание учение предков о познании мира через музыку. Но он также акцентирует внимание, что определенные

музыкальные лады и мелодии способствуют воспитательному процессу. Музыка может воспитывать эллинских мужчин, но она не должна быть сладострастной и улащать слух.

В отличие от Платона Аристотель практически не обращается и никак не связывает понятия «музыка», «гармония» и не коррелирует их с математикой и философией. Он отдает предпочтение поэзии и считает, что именно она дает возможность познавать мир, в то время как музыка нужна по большей части для развлечения.

Так или иначе, и высокая поэзия и высокая музыка, по мнению греков, в целом должны были возвышать человека над миром и помогать познавать его. В европейской истории мысли впоследствии определились две линии развития философского учения.

Учение Платона: единство математики, музыки и философии

Учение Аристотеля: единство логики, математики, философии.

Взгляды Платона и Аристотеля продолжили развитие в немецкой классической философии. Кант в большей степени солидарен с Аристотелем, считая, что изящные искусства способствуют развитию души и являются способом философского познания мира. Однако музыке в иерархии искусств по важности для философии он отдает последнее место, отмечая, что, тем не менее, для улады души оно является наиболее приятным. Гегель наоборот подобно античным философам подробно описывает математическую составляющую сущности музыки, организующую гармонию. На ней он делает особый акцент, отмечая, что по тем же законам, по которым строятся музыкальные каноны – устроен и мир. Он приходит к выводу, что в основе гармонии стоит математика: « <...> Неужели же чарующая нас гармония и мелодия, это голос, на который откликается чувство и страсть, зависит от отвлеченных числе? <...>».

Немецкие философы второй половины девятнадцатого и двадцатого века оказывают музыке большее почтение, нежели представители

классической школы. В работе «Мир как воля и представление» Шопенгауэр заявляет: «...музыка отличается от всех других устройств тем, что она отражает не явление, или, вернее, адекватную объективность Воли, а непосредственно саму Волю и, следовательно, всему физическому в мире противопоставляет метафизическое, всякому явлению – вещь в себе».

«...отдельные картины человеческой жизни, переложенные на общий язык музыки, никогда не связаны с ним безусловной необходимостью или полным соответствием; они относятся к музыке как любой пример к общему понятию: в определенной действительности они представляют, то что музыка выражает в общности чистой формы».

Шопенгауэр считает, что музыка не привязана ни к идеям (эйдосам), ни к существующему миру. Она могла бы существовать, даже, если бы мира не было. Музыка независима. Она приравнена по значению к самому миру и идеям – как и они, она является отражением воли. Философ из этой мысли объясняет, что музыка – единственный вид искусства, который не служит идеям, а отражает божественную волю вместе с ними. Поэтому он говорит, что музыка оказывает более сильное воздействие, нежели другие виды искусств. Шопенгауэр в отличие от Канта не просто ставит музыку в иерархии изящных искусств на первое место, он ставит её выше платоновских идей по значимости для гносеологии.

Ницше как и Платон в отношении музыки заявляет, что искусство одновременно носит аполлонический и дионисический характер. Оно зиждется одновременно на природных началах человека и высоких порывах души.

Ницше в своей работе «Сумерки идолом, или как философствуют молотом» говорит о том, что музыке всех времён и народов присуще дионисическое начало. Больше всего, по мнению философа, оно проявляет себя в немецкой музыке, обуславливая это самобытной немецкой культурой зиждищейся, в первую очередь, на силе и стремлении к выживанию. И

музыка впитало эти естественные дионисические порывы, которые проявляют себя и у Баха, и у Бетховена, и у Вагнера.

Герман Гессе в своём романе «Игра в бисер» большое значение отводит музыке и математике. Он говорит, что сама Игра вышла из этих двух «наук». Игра в романе Гессе – способ познания мира и здесь его мнение полностью повторяет пифагорейцев и платоников.

В первой главе была рассмотрена взаимная зависимость киноискусства и музыкального искусства, как эти два вида изящных искусств соотносятся, дополняют друг друга и поддерживают; выявлены особенности, отличающие авторский кинематограф от посредственного кино, определена в чём заключается ценность независимого кинематографа; прояснено философское значение понятия «музыка» и выведена его роль в познавательном процессе; были определены функции музыки в кинематографе и приведены их примеры в кинопроизведениях. В практической части будет показано, как проявляет себя одна из кинематографических функций музыки: философско-кинематографическая.



## 2. ИССЛЕДОВАНИЕ КИНОПРОИЗВЕДЕНИЙ С ЯРКО ВЫРАЖЕННЫМ МУЗЫКАЛЬНЫМ ЭЛЕМЕНТОМ

### 2.1 Музыка как способ философско-кинематографическом высказывания

Многие исследователи искусства, философии и культуры<sup>[28]</sup> сходятся во мнении, что два языка культуры: музыка и кино связаны крепкой нитью. Они схожи по эмоциональной составляющей, ассоциативному аспекту, способности выражать идеи философии. Шопенгауэр приравняет музыкальную композицию к философскому сочинению, а такие режиссеры как Стенли Кубрик, Ларс фон Триер, Андрей Тарковский, объединяя кино и музыку, воплощают философские идеи в аудиовизуальной форме. Работы данных режиссеров будут рассмотрены в этой части исследования.

Всех четырех режиссеров отличает особенная любовь к сложным кинематографическим высказываниям, наполненным не менее сложными знаками, неординарными сюжетами и многочисленными отсылками.

Частый прием, являющийся характерной чертой их творчества – использование музыкальных цитат. Далее будет рассмотрено, как эта черта проявляет себя и как влияет на раскрытие смысла кинопроизведения на примере фильмов «2001: Космическая Одиссея» реж. Кубрик, «Антихрист» реж. Триер, «Нимфоманка», реж. Триер, «Жертвоприношение», реж. Тарковский.

Практическую часть исследования наиболее логично начать с кинопроизведения Стенли Кубрика «2001:Космическая Одиссея». Как было указано вначале работы, режиссер одним из первых обратился к музыке, используя её не как фоновое сопровождение фильма, а как элемент кинополотна.

### **Анализ: «2001: Космическая Одиссея» реж. Стенли Кубрик**

«2001:Космическая Одиссея» является ярким представителем синтеза музыки и кинематографа. Кинокартина богата элементами классических музыкальных композиций – что изначально было случайностью: актерам во время репетиций включались шедевры мировой классики, чтобы они лучше концентрировались на игре. Фильм повлиял на дальнейшую судьбу кинематографа и его развитие отношений с музыкой.

Результатом выхода ленты на широкий экран стало массовое обращение голливудских режиссеров к классическим музыкальным темам и музыке авангардистов. Композиции же звучащие в самом фильме *Also sprach Zarathustra* Рихарда Штрауса и вальс «Прекрасный голубой Дунай» Йоганна Штрауса у многих ассоциируются не иначе, как с этим фильмом.

Пролог кинопроизведения «2001:Космическая Одиссея» открывается черным фоном, сопровождающимся увертюрой Д.Лигети. Действие продолжается три минуты. Синтез двух этих элементов раскрывает следующее символическое значение: сонористический хаос, существовавший до рождения Вселенной, согласно космогоническим преданиям.

*(Приложение А рис.1)*

На четвертой минуте появляется солнце и звучит *Also sprach Zarathustra* Штрауса, что включает символику – рождение мира.

*(Приложение А рис.2)*

Очень логично использование музыкальной темы Штрауса, чтобы показать данную символику. Музыкальный отрывок, к которому обратился Кубрик, называется «Восход» и входит в симфоническую поэму, написанную под впечатлением от философской работы Ницше «Так говорил Заратустра».

Р. Дж. Стиллуэлл интерпретирует сцену следующим способом: «Итак, при знакомстве с произведением [«Так говорил Заратустра» Ницше] можно связать идею философа с данным фильмом, где подразумевается тождество

[ницшеанского] сверхчеловека и [кубриковского] человека на новой стадии эволюции, показанного в фильме. Но имеется еще дополнительный, музыкальный, уровень, когда с помощью композиторского проникновения в основы обертонового ряда очерчено и кинематографическое проникновение в глубины человеческого интеллекта»<sup>[5]</sup>.

После пролога следует безмолвная экспозиция, длящаяся двадцать одну минуту, важной сценой здесь является превращение обезьяны в человека, сцена вводит зрителя в фильм. На протяжении фильма происходит трансформация человека, мысль о которой становится очевидной в последние полчаса.

Они также как и первые двадцать пять минут бессловестны. Зрителю предлагается созерцать и понимать транслируемый месседж. Сам режиссер объяснял этот прием так:

«Когда просто озвучиваешь идеи вслух, они кажутся полным бредом, но, когда они уже инсценированы, человек может их сам прочувствовать».

Фильм закольцован. Это имеет важное значение для понимания идеи. Последние полчаса разделены на две части по пятнадцать минут. Первые пятнадцать минут показывается главный герой, переходящий сверхбыстро (для жизни человека) – герой встречает сам себя – стадии человеческого старения. Когда происходит фаза перехода от присмертного состояния к смерти, на месте глубокого только что умершего старика появляется звёздный ребенок – эмбрион, после чего начинаются вторые пятнадцать минут, которые являются эпилогом.

В кадре Луна, затем камера плавно начинает двигаться захватывая часть Земли. (*Приложение А рис.3*). В это время играет музыкальная тема Also sprach Zarathustra Штрауса – становится лейтмотивом задумки кинопроизведения. Когда музыкальное произведение достигает апогея, в кадр попадает эмбрион – раскрывается идея о рождении сверхчеловека (*Приложение А рис.4*).

Философы и исследователи в области кино подмечают, что Солнце и увеличивающаяся Луна – основные элементы зороастризма, таким образом, сцена восхода солнца вначале фильма «Космическая Одиссея 2001» - прямая отсылка к Ницше и его философским положениям о сверхразуме.

Режиссером вводится ещё одна музыкальная тема, являющаяся второй по значимости - «Прекрасный голубой Дунай» Иоганна Штрауса. Это композиция звучит в сценах торжества человеческого разума (Приложение) и зритель не встретит её в сценах с Луной, Юпитером или компьютером HAL 9000.

«Прекрасный голубой Дунай» звучит также во время и после титров – режиссер подчеркивает, что мы зрители, сам автор кинопроизведения – всего лишь люди, не достигнувшие той стадии развития, о которой говорится в философских положениях Ницше.

«2001: Космическая Одиссея» является прекрасным примером того, как музыка может являться смысловой константой в кинокартине, быть музыкальной цитатой на литературное произведение и эпиграфом в контексте кинопроизведения, задающим развитие сюжета как следствие идеи, облаченной в форму киноматериала и поданной зрителю в виде фильма.

## **2.2 Трансгрессивная особенность музыки в кинопроизведениях**

Далее будет рассмотрена трансгрессивная особенность музыкальных композиции как способ кочевания идей от одной кинокартины к другой на примере произведений «Антихрист» Триера, «Нимфоманка» Триера, «Жертвоприношение» Тарковского.

Режиссёр с философской подоплекой и перекликающейся с ней музыкальной составляющей в фильмах – Ларс фон Триер. Работы Триера интересны в этих двух аспектах, так они постоянно находятся в синтезе. Например, в мюзикле «Танцующая в темноте», музыкальная эстетика

преподнесена через призму индустриального мира. Главную роль сыграла Бьорк, исландская певица, которая сумела «спеть» ощущения своей героини. Музыкальному оформлению режиссёр придаёт большое значение, при этом поражает разносторонний выбор композиций. В «Нимфоманке» мы можем услышать наравне Rammstein «Fuhre mich» и «Страсти по Матфею» Баха. А в «Рассекая волны» - Deep Purple, Элтона Джона и опять же Баха.

Режиссёр питает любовь к творчеству этого композитора: «Когда мне грустно или весело или вообще, когда я нахожусь в настроении, я слушаю Баха, но долго слушать не могу, потому что становлюсь сентиментальным и плачу». Режиссер прекрасно «наслушан» и, очевидно, знаком с историей музыкальных произведений, присутствующих в его работах. Ларс фон Триер утверждает, что не разбирается в музыке, однако в совершенстве объединяет музыкальное искусство и киноискусство. Не будучи знакомым с предметом, человек не имеет возможности составить мнение на его счёт, но это не случай Триера. Режиссер считает, что оперы Вагнера завораживают, хотя они и трудны. В то же время, подмечает, что как человека Вагнера он терпеть не может. Нельзя сказать, что Триер ставит ту или иную композицию в фильм из субъективного отношения. Он выбирает то, что подходит кинопроизведению.

Принципу синтезирования аудиовизуальных форм режиссёр уделяет наибольшее внимание в работах: «Антихрист», «Нимфоманка».

### **Анализ: «Антихрист» реж. Ларс фон Триер**

В «Антихристе» важно отметить, как устроено музыкальное оформление. Фильм начинается арией *Lascia ch'io pianga* Генделя. Текст композиции является историей пролога. Больше, на протяжении оставшегося времени, произведение не играет. Оставшееся время занимает музыка минималистического датского композитора Kristian Eidnes Anderson, которая

является фоновым дополнением к фильму. Играя, она не отвлекает от самой истории.

В сюжетной линии есть вставки из пролога, проясняющие его – воспоминания Антихриста, то есть главной героини. Во время показа вставок музыка Генделя не звучит – история уже рассказана.

Фильм состоит из двух историй: маленькой музыкальной (пролог) и большой визуальной – основным сюжетом фильма, являющимся следствием первой истории.

Пролог «Антихриста». Выполнен в черно-белом цвете и рассказывает предысторию. Кадры цитирует текст композиции – не в буквальном, но в смысловом варианте, поэтому съемка показана замедленной. Режиссер всегда уделял большое внимание раскадровке и производил её с математической точностью. Необходимо акцентировать внимание на определённых секундах пролога: [4:09 – 4:40]

Lascia ch'io pianga

mia cruda sorte

E che sospiri la liberta

E che sospiri

E che sospiri la liberta

*Lascia* 4:09 – «Дай мне» ребенок срывается (*Приложение Б рис.1*)

*ch'io pianga* 4:15 - «оплакать» - акцентирование внимания киноглаза на матери. Показывается мать крупным планом, которая впоследствии будет испытывать сильное эмоциональное сокрушение. (*Приложение Б рис.2*)

*Mia cruda* 4:18 *sorte* – ребёнок ещё падает – «мою жесткую печаль». Печалью обозначается ребёнок, другими словами тяжелая утрата; констатация будущего грядущего события (*Приложение Б рис.3*)

*Sorte* 4:24 (слово разделяется на 2 сцены) «печаль» - внутреннее чувство скорби, которое охватит героя. (*Приложение Б рис.4*)

Далее соотношение текста и кадров развивается по аналогичному сценарию. Важно отметить последнее соотношение слова «liberta» и кадров, потому что они показывают буквальную трактовку текста и визуальной картинки.

4:33 liberta «свобода» – это слово делится на две сцены. Зритель наблюдает свободу действий ребёнка (ранее по соотношению текста и кадров), а конкретно на этом кадре – свободу падения (*Приложение Б рис.5*)

4:40 и «свободу» как ощущение во время сексуального наслаждения. (*Приложение Б рис.6*)

В «Нимфоманке – 2» режиссёр в буквальном смысле возвращает нас к этому моменту (*Приложение В рис.1*). Он делает отсылку на самого себя и воспроизводит данную сцену. Играет то же произведение Генделя, малыш направляется к окну, пока мать пытается получить сексуальное удовольствие. Но финал сцены отличается – мальчика успевают снять с подоконника отец.

Важным является то, что, когда композиция достигает момента liberta, музыка обрывается. Съёмка незамедленная. Слова и музыка начинают играть уже после того, как ребёнок «освободился» - вылез из кровати. Пока он достигает окна, за это время успевают пройти фраза:

Lascia ch'io pianga (дай мне оплакать)

mia cruda sorte (грустную печаль)

E che sospiri la liberta (и о свободе вздыхать)

Семантика сцены проста. Когда малыш выбирался из кровати, следуя логике, предложенной режиссером в «Антихристе», происшествие могло бы случиться, режиссер намекает на это, но слов не было, и музыка не играла. Это означает, что смысл сцены заключен только в потенциальной возможности происшествия. Также музыкальная композиция не совпадает с действиями в кадре, однако зритель сразу понимает отсылку, что опять свидетельствует лишь о намеке возможного инцидента.

Во время данной сцены мать не показывается, так как она не будет «оплакивать», поскольку ребёнок не упадёт. Действие остаётся не совершенным в своей возможности. Поэтому фраза «показана» целиком как возможный вариант развития. На этом слова прекращаются. Музыка резко обрывается на том моменте, где по идее мелодии должно звучать «вздыхать (о свободе)». Но приходит муж и убирает сына с балкона. Ребёнок не падает, свободы действия не происходит.

Тема, начатая в «Антихристе», проходит и через фильм «Нимфоманка». Идея воплощения естественной природы в женщине и невозможности мужчины быть сильнее этой сущности. Что как следствие приводит к физической расправе с женщиной. В «Антихристе» только ставится проблема: природа прекрасна, безжалостна и жестока даже к своим детям. Героиня не могла совладать с естественной сущностью сама и «просила» (не буквально) своего мужчину стать сильнее («обними меня» - уже истезав его и теперь лежа, плача и чувствуя своё бессилие против природы); но мужское начало оказалось недостаточно сильным, чтобы взять верх над природной женской дьявольской сущностью<sup>[17]</sup>, поэтому герой сжёг мать своего ребенка.

### **Анализ: «Нимфоманка» реж. Ларс фон Триер**

В «Нимфоманке» зритель уже видит развитие темы: героиня пытается прийти к примирению со своей сущностью, найти, гармонию. В этом кинопроизведении философская составляющая выражена через музыку. Фильм является прекрасным примером объединения музыки, графики и идеи в единое целое.

«Нимфоманка» - фильм об истории в истории, представляет собой произведение - рекурсию. (*Приложение В рис. 2*)

Фильм начинается с чёрного экрана и им же заканчивается. Чёрный экран – фильм обрамление идеи. Идея: необходимость примирения с собой.



Затем зрителю показан конец истории о нимфоманке Джо, лежащей побежденной в грязи в подворотне. Эта история находится внутри истории о женщине-нимфоманке. Начинается она с прошлого Джо и заканчивается убийством Селигмана. Внутри этой истории представлена философская идея об обретении контроля над завладевшей человеком природой посредством катарсиса. Она обрамлена музыкальной композицией Rammstein «Fuhre mich», текст которой повествует о раздвоении личности. Музыка играет вначале первой части фильма и в конце второй части, в титрах, то есть вначале и конце истории.

«Я не такая как вы. Я – нимфоманка. Я люблю себя такой»

«Я понимала, что в обществе не было места для меня, а во мне – не было места для общества». – вот так выражена философская идея словами героини.

История Джо, показанная кинопроизведением – о человеке и его Страстях, она о принятии/непринятии своей сущности, совладении с ней.

С самого детства Джо была предписана очень непростая судьба, зритель понимает это из сцены, где девочки играют в лягушек. Лягушка отсылает нас к рыбе – символ Христа (рыбная ловля, аналогия с ловлей мужчин в случае нимфоманки) (*Приложение В рис. 3*). К слову, сцена показана под аккомпанемент «Вальс №2» Шостаковича, который в свою очередь отсылает к фильму «С широко закрытыми глазами» Стенли Кубрика. Сущность нимфоманки показана в этой сцене, где она ещё ребенок. Впоследствии Джо будет пытаться совладать с собой, со своей сущностью. Через страдание. Таким способом она пытается прийти к возрождению, установить связь с Абсолютом. Она пытается сделать это самостоятельно: садистские сцены вызывают сильную ассоциацию с флагелланством. Она получает сорок ударов плетьюми как Христос. Однако катарсис не наступает. (*Приложение В рис. 4*)

В одной из сцен героиня буквально визуализирует Христа, лежа на кровати подобно распятой с обмотанными руками. В это время играет оратория «Страсти по Матфею» Баха (*Приложение В рис. 5*)

Если взять последние моменты истории Джо: предательство любовницы можно сравнить с предательством Иуды; избиение мужем унижения - это отсылает к библейскому сюжету издевательства над Христом, описанном в Евангелие от Матфея в 26 и 27 главах, а музыкально изображено в «Страстях по Матфею» Баха. После мы видим рекреацию женщины, прошедшей катарсис. Потерявшая ранее способность испытывать ощущения, снова может чувствовать.

История Джо, рассказанная ею Селигману – философский роман о женщине-нимфоманке, потерявшей над собой контроль, его финалом становится обновление

Откровения Селигману подобны исповеданию. Его облик, отношение к миру, образ жизни, но, главное, слова о себе самом делают его в глазах Джо монахом, то есть чистым человеком, представляющим Бога в этом мире. И именно ему она решает поведать свою историю.

Образ Селигмана можно сравнить с образом протестантского священника. Согласно словарю Даля, в отличие от католических и православных священников, протестантский не считается исключительным обладателем «божественной благодати», не имеет или почти не имеет особых облачений, ведёт образ жизни, обычный для мирян. Им может быть обычный человек.

Когда священник предлагает интимную связь героине, то, вероятно, она испытала одновременно сильное разочарование, ведь она считала его заместителем Бога, сработало чувство самозащиты, и как «ловец мужчин», а не жертва, она не могла позволить возобладать над ней.

Убиение в данном случае можно рассматривать как жертву Богу во имя спасения, не только физического – самозащита, но главным образом

духовного. Он должен был содействовать установлению связи с Богом, а не предавать его.

Триер считал, что религия, конфессии придуманы людьми. Пути к Богу могут быть разными. Эта идея опять отсылает к оратории Баха – как способ установления связи с Богом.

Иконический знак «убийство Селигмана» помогает понять кинокартину. Теперь история имеет основанием не религиозно-христианскую подоплёку о страдании и искуплении, а провозглашает идею обретения Абсолюта. Зрителю рассказывается история об обретении природной гармонии и совладении с истинной сущностью.

Таким образом, манифестируя свою истинную природу, женщина устанавливает связь с Богом, не как христианским божеством, но Абсолютом, создателем Вселенной.

Этот фильм особенно интересен тем, что буквально переплетен с музыкой и в частности строится на музыкальных смыслах 1) разъединение с собой и как следствие с Богом – идея, реализуемая в «Fuhre Mich» Rammstein 2) обретение гармонии через катарсис, выраженный телесными страданиями – «Страсти по Матфею» И. С. Бах. В единение эти смыслы в контексте кинопроизведения заключают следующую идею: духовное возрождение как истинное уверование в Бога.

Героиню не случайно находит именно священник. Бог приближает раскаявшуюся грешницу к себе. И то, что священник-протестант – показывает, что героиня пришла своим способом к искуплению, необязательно, чтобы установить связь с Богом идти в церковь и совершать религиозные обряды. Более того, бывшая грешница совершает жертвоприношение во имя Бога, убивая предавшего его человека и поддавшегося дьявольскому искушению. *(Приложение В рис. 6)*

Трактовать фильм таким образом позволяет музыкальная отсылка, которой является духовная оратория Баха, на другую киноработу –

«Жертвоприношение» Тарковского (Триер считал его своим духовным наставником).

### **Анализ: «Жертвоприношение» реж. Андрей Тарковский**

Фильмы Тарковского можно разделить на несколько периодов, главным критерием деления которых является философская тематика, тянущаяся красной нитью от одного кинопроизведения к другому. «Сталкер», «Ностальгия», «Жертвоприношение» - три последние работы мастера несомненно определены одной философско-религиозной идеей – идеей веры.

Стремление Сталкера уверовать людей в чудо, Жертвоприношение самого дорого ради Жизни других людей, Ностальгия по утерянной духовности – всё это сюжеты вновь и вновь повторяемой темы.

Тарковский – не просто режиссёр или кинохудожник, он в большей степени философ, скрупулезно передававший свои мысли с помощью аудиовизуального ряда. Поэтому кинокартины изобилуют культурными хронотопами, сакральными и психоаналитическими.

Работы Андрея Тарковского так сложны только потому, что художник не пишет свой философский трактат, а показывает. В то время, как книги по философии поучают, разжевывают и объясняют зерно учения, Тарковский метафорами, аллюзиями, реминисценциями дает возможность зрителю понять его мысли и вынести свои собственные идеи, вдохновленные медиумом, то есть киноматериалом самой картины автономно существующей от автора.

Кинокартина «Жертвоприношение» на иностранном языке, что уже говорит об интернациональном начале фильма. Произведение сделано не для русских и не проповедует спасение христианской души, оно сделано для всех людей в целом, исповедующих любую религию, но также и для неверующих – чтобы не заставить, а скорее показать и позволить прочувствовать веру.

В кинопроизведение зрителя вводит музыка Баха «Страсти по Матфею» и элемент живописного произведения «Поклонение волхвов» Леонардо да Винчи.

Камера статична, на протяжении всего времени (4:30 мин.), пока идут титры, фиксируясь на нецентральной элементе: 1/144 части всей картины «Поклонение Волхвов». Картина да Винчи выполнена в размерах 2,46 X 2,43 и может быть поделена на мелкие равноправные части, что выгодно оттеняет мысль Тарковского в его произведении: фиксируя внимание лишь на 1 части огромного полотна – художник придаёт ей особое значение, понять которое поможет фильм. (*Приложение Г рис.1*)

За четыре с половиной вводные минуты, зритель целиком слушаем арию, концентрируясь на одном не движущемся элементе. Тем временем, в музыкальном произведении звучат следующие слова:

Erbarme dich, mein Gott  
um meiner Zahren willen!  
Schaue hier, Herz und Auge  
weint vor dir bitterlich.  
Erbarme dich, mein Gott  
Будь милостив, мой Бог,  
В слезах мое моление!  
Посмотри,  
Длится в сердце пред Тобой  
Горький плач.

По окончании арии камера передвигается ровно вверх и фиксируется несколько секунд на дереве (*Приложение Г рис.2*). Автор зацикливает внимание зрителя не случайно. Несмотря на большой хронометраж, режиссер сообщает о своей задумке в первые пять минут фильма, используя четырехминутную ораторию и фиксируя камеру на двух эпизодах картины да

Винчи. Всё остальное время кинофилософ пытается как можно яснее проиллюстрировать с помощью киноленты идею (*Приложение Г рис., рис. 4*).

Тарковский объяснил смысл фильма «Жертвоприношение» следующими словами: «Если мы не хотим жить как паразиты на теле общества, питаясь плодами демократии, если мы не хотим стать конформистами и идиотами потребления, – то мы должны от многого отказаться. И начать мы должны с самих себя. Мы охотно возлагаем вину на других, на общество, на друзей, только не на себя.

Лишь когда знаешь, что готов пожертвовать собой, можно добиться воздействия на общий процесс жизни, по-другому не выйдет. Цена – это, как правило, наше материальное благосостояние. Нужно жить так, как говоришь, дабы принципы перестали быть болтовнёй и демагогией».

За четырнадцать минут от начала фильма Тарковский буквально нагружает зрителя культурными и сакральными знаками. Этот хронометраж пресыщенный информацией является прологом кинопроизведения, задающим направление движения мыслительного процесса зрителя. Последняя цитата Отто: «Если я действительно верую, то так всё и будет» – относит зрителя к библейскому стиху (Матф.9:29) резюмируя диалоги героев: согласно Библии Иисус исцелил уверовавших в него слепых.

Пролог заканчивается также библейской цитатой: «В начале было Слово», – произнося которую, Александр делает акцент на то, что сын нем как рыба. В это время камера не фиксируется на отце с сыном, зритель видит лишь пустынное поле, покидающую его фигуру человека, призывавшего к вере. (*Приложение Г рис.5*). Этот кадр является кинометафорой, в которой закадровый голос отца – это прямое обращение режиссера к «немому» зрителю, возведенного им в статус сына.

Кинопроизведение имеет кольцевое строение, то, как в конце, мальчик выздоровевший чудесным образом задаёт вопрос: «Папа, почему

вначале было слово?» - это майевтический вопрос, адресованный режиссером зрителю: «сможете Вы теперь объяснить?»

«Каждый подарок несёт в себе жертву» - произносит Отто, поздравляя именинника (*Приложение Г рис.6*). Эта мысль возвращает нас к началу кинопроизведения – к первым секундам хронометража. Камера фиксируется на процессе, происходящем на картине Леонардо да Давинчи – подношении и принятии дара (*Приложение Г рис.7*). Что есть дар? В словаре Ушакова «Дар» имеет значения «приношения» и «пожертвования». Словарь синонимов даёт определение Дара следующим образом:

«гостинец, подарок, жертва, пожертвование, лепта, приношение, подношение, презент»

Согласно Философскому словарю Спонвиля Дар: «То, что мы отдаем или получаем безвозмездно; В архаичном обществе, за всяком даром обязательно следовал ответный дар: «Подношение даров обставлялось как добровольное действие, хотя в основе своей все подarki были строго обязательными, а отказ компенсировать дар влек за собой сору, если речь шла о личных отношениях, или войну, если были затронуты и интересы племени».

Это трактовка заключает мысль, что дар имеет двухстороннюю жертву: со стороны дарящего и со стороны принимающего, обязывая тем самым себя на добровольную жертву в ответ.

Необходимо вспомнить, начало кинокартины: фиксация камеры на элементах картины «Поклонение волхвов» во время проигрывания четырехминутной оратории. В Библии сказано, что волхвы преподнесли дары — золото, ладан и смирну (*Приложение Г рис.8*).

Золото — дар Младенцу как царю, указывающий на то, что Иисус родился, чтобы быть царем; ладан — дар Ему как Богу смирна, благовонная смола — символ жертвы Христа, дар тому, кто должен умереть.

На этом элементе картины, зритель наблюдает процесс передачи и принятия дара. Волхв дарит младенцу Христу смирену, а тот с готовностью принимает её, то есть он без роптания и сомнений принимает своё будущее.

Именно об этом бесстрашии просит Александр в своей молитве Бога:

«...и чтобы я избавился от этого смертоносного душащего животного страха».

О необходимости обладания внутренней силой зрителю кинопроизведение сообщает следующей сценой, в которую включены элементы: картина – главный герой (глазами которого в этот момент смотрит зритель) – звучащий голос телевизора – музыка, сопровождающая кинокартину. Александр смотрит на произведение да Винчи и слышит слова:

«Каждый сознательный гражданин должен проявить мужество, сохранять хладнокровие и помогать армии соблюдением порядка и дисциплины».

Когда закадровый голос говорит: «Каждый сознательный гражданин должен проявить *мужество*» – на слове «мужество» камера статична на размытой картине – как было объяснено ранее в диалоге между Александром и Отто: произведение застеклено, поэтому изображение виднеется нечетким – в ней отражается лицо героя; при словах «сохранять *хладнокровие*» – увеличивается зум, картина предстает все еще размытой, отражение Александра больше и четче в кадре; «помогать армии *соблюдением порядка и дисциплины*» – в то время, как звучат эти слова, изображение репродукции становится четким, сюжет картины становится доступным для восприятия, лицо героя исчезает (*Приложение Г рис.9*)

Сюжет картины: волхвы пришли поклониться новорожденному Иисусу, истинному правителю. На произведении мы видим момент признания фигуры царя, это действие одновременно несет за собой признание будущего приношения в жертву, участь уже уготованная Иисусу.



Признание двухстороннее – младенец берет рукой преподносимые дары, уже соглашаясь на свою роль автономно.

Живописное произведение использовано Тарковским вначале кинофильма, однако ощутима разница в концентрации внимания киноглаза.

В первом случае акцент на процесс дарения, во втором на библейский сюжет поклонения волхвов.

Пока Александр смотрит на картину, играет японская музыка – отсылка к социоцентрической концепции Конфуция.

Корреляция военного сообщения, картины и японской музыки создает новое сообщение: человеку уготован жизненный путь, который он не может изменить, но обязан пройти, дабы сохранить гармонию мира. Этот путь - жертвенный. Человек обязан обладать внутренней выдержкой, строжайшим, чтобы иметь достаточно силы вступить на него, выдержать и пройти.

Идея жертвенности человека объясняет частые отсылки Тарковского к японской культуре: дерево, изображенное на картине да Винчи и использованное в фильме, является одной из разновидностей Древ Жизни в дохристианской и ранохристианской символике – Александр сравнивает с икебаной; временами звучащая японская музыка; безмерное увлечение Японией, которое подчеркивают его близкие: «Они с малышом помешались на своей Японии».

Конфуцианская теория общественного долга гласит, что человек обязан обладать определенным набором качеств, находясь на службе у страны. Первостепенными для него являются интересы страны, и если необходимо совершить жертву в её благо, он без колебаний должен совершить её. То есть, страна – на первом месте.

Японский привлеченный «мотив» является метафорой самого кинопроизведения – вера/Бог на первом месте – и, если понадобится, необходимо совершить жертву/принести дар.

В этом состоит смысл жертвования Александром дома, дабы исполнить данное во сне обещание перед Богом. На протяжении фильма у зрителя не раз возникнет ассоциация с библейским сюжетом жертвоприношения сына Исаака Авраамом. И этой задумкой объясняется, посвящение режиссером фильма сыну. Однако Тарковский изобразил посыл в более мягкой форме. Поскольку главный герой должен был принести в жертву самое дорогое, что у него есть, то им оказывается дом, который он сжигает, не сын.

Более того в библейском сюжете жизнь Исаака сохранена, так как Авраам доказал свою преданность Богу готовностью принести в жертву самое дорогое сердцу. Но фильм Тарковского не о великодушии Бога, а о непоколебимой человеческой вере и решимости поддерживать её до конца. Он не о потенциальной возможности жертвы/ а о фактическом действии во имя веры. (*Приложение Г рис.10*)

Фильм закольцован по принципу произведений «2001: Космическая Одиссея», «Нимфоманка. Он обрамлен музыкальной композицией – духовной ораторией «Страсти по Матфею», посвященной жертве Христа во имя истинной веры и искуплению грехов человечества. Камера движется вверх по Древу жизни, которое является символом веры, останавливается на его верхушке и фиксирует кинооко в течение минуты, в это время играет музыка И. С. Баха (*Приложение Г рис.11*).

## **ВЫВОДЫ**

В результате проведенного исследования определены особенности функционирования музыки в кинематографических произведениях.

- 1) Музыка является смысловой константой в кинокартинах, музыкальной цитатой на литературные произведения и произведения искусства, эпиграфом в контексте кинопроизведений.

- 2) В трех из четырех изученных фильмов отмечена тенденция к музыкальной трансгрессии как способа кочевания идей от одной кинокартины к другой.
- 3) Все три режиссера через музыкальные композиции обращались к трансцедентным или трансцендентальным вопросам.

## ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Сегодня зрителя не удивить спецэффектами, однотипными сюжетами, популярными актерами и музыкой из хит-парадов, он становится более избирательным. Появляется потребность взять от кинематографа больше, нежели рекреационный досуг, который потенциальный зритель может получить в любой момент, лишь проведя пальцем по экрану или купив билет на киносеанс.

Искушение ещё недавнего приверженца массового кинематографа, пробудившееся за счёт постиндустриального изобилия, побуждает его к ознакомлению с независимым кинематографом, которое может быть трудно для восприятия в силу недостаточной подготовки для ведения диалога. Более всего такой зритель обращает внимание на фильмы с ярко выраженной музыкальной составляющей. Именно эти фильмы запоминаются, осмысляются, обсуждаются.

Музыка и Кинематограф неотделимы друг от друга. Это два самостоятельных вида искусства, коррелируя, способные создавать удивительное по силе мощности произведение. Кино и музыка вступили в тандем практически с самого рождения первого. Так, уже в 1908 году известный композитор с мировым именем Камиль Сен – Санс написал музыку для фильма «Убийство герцога Гиза». Музыка для кино- и мультипликационной индустрии в двадцатом веке писали Шостакович, Прокофьев, Воан – Уильямс, Дунаевский, Копленд, Уолтон, Хачатурян и многие-многие другие. Неизменно рапсодии Гершвина ассоциируются с фильмами Вуди Аллена и мультипликационным сериалом «Том и Джерри». Музыкальные композиции добавляют кино- и анимации изюминки и помогают снискать увековеченную славу.

Музыка не только делает кинопроизведение узнаваемым, она посредством своих возможностей может помочь в создании кинопроизведения высокой художественной ценности.

До существования кинематографа музыка активно контактировала с театральным искусством. Кто-то однажды пошутил, что если бы кинематограф существовал во времена Бетховена, то он, несомненно, был кинокомпозитором. Синтез визуального действия и аудиального воздействия – мощный альянс, польза которого в том, что он всегда будет воспринят оппонентом. Задача такого произведения – быть понятым, не умаляя при этом своей художественной значимости.

Произведение кинематографического искусства может раскрыть зрителю, вовлеченному с ним в диалог, новые знания сакрального характера, о постижении секретов бытия, сущности жизни, человеческих взаимоотношениях.

## Список использованных источников

1. Агафонова Н.А. «Искусство кино. Этапы, стили, мастера. Пособие для студентов вузов» - Беларусь, Минск: ТЕСЕЙ, 2005 – 192с.
2. Агафонова Н.А. «Общая теория кино и основы анализа фильма» - Беларусь, Минск: ТЕСЕЙ, 2008 – 390с.
3. Арабов, Ю. Н. Кинематограф и теория восприятия. – М., 2003. С. 44-58.
4. Аристотель. Сочинения: в 4 т. – М.: Мысль, 1975. – Т. 1. – 550 с.
5. Беловицкая, А.А., Быкова Н.И, «Актуальность использования классической музыки в современном кинематографе»/ А.А. Беловицкая, Н.И. Быкова – ASPECTUS Вып. 1, 2018 с.1258-1264
6. Бердженс Энтони «Заводной апельсин» - Россия: Москва – АСТ, 2014 – 250с.
7. Богомолов А.Г. «Звук и смысл»/ А.Г. Богомолов - ВЕСТН. МОСК. УН-ТА. СЕР. 7. ФИЛОСОФИЯ. 2014. No 1, с.60-73
8. Гессе Г. «Игра в бисер» - Германия, Берлин: Henry Holt and Company, 1942 – 544 с.
9. Жуковский В.И. «Теория изобразительного искусства» - Россия, Санкт-Петербург: Алетейя, 2011 – 495с.
10. Жуковский В.И., Тарасова М.В. «Коммуникативные основы художественной культуры» - Россия, Красноярск: Сибирский федерал. ун-т., 2010. – 179 с.
11. Кадимов Р.Г. «Звук, смысл, язык» Р.Г. Кадимов – Norwegian Journal of development of the International Science No 27/2019, с.34-37
12. Кант И. Сочинения: в 8 т. – М.: Чоро, 1994. – Т. 5. – 414 с.
13. Кемп, Ф. Кино. Всемирная история. – М., 2012. С. 357.
14. Комарова Е. Э. «Музыка и живопись в кинопоэтике Андрея Тарковского»/ Е. Э. Комарова – «Диалог искусств и диалоги в искусстве» 2014 с. 127-131

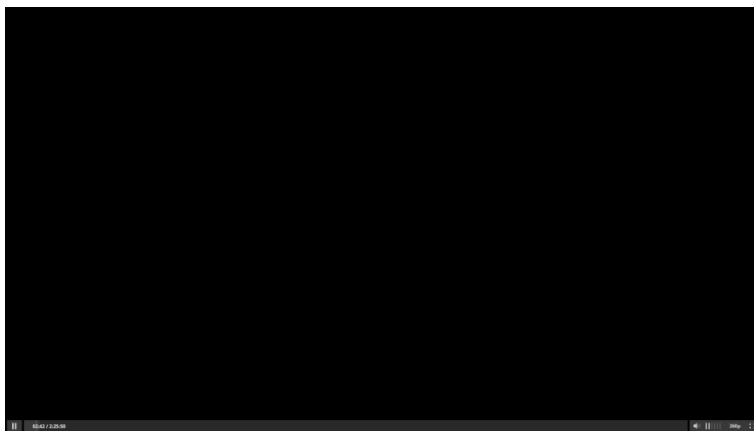
15. Конт-Спонвиль Андре «Философский словарь» Россия: Москва – Эксмо, 2012 – 1949с.
- 16.3. Кракауэр «Природа фильма. Реабилитация физической реальности» - М.: Искусство, 1974 – 424с.
17. Крамер Г., Шпренгер Я. «Молот ведьм» - Россия, Москва: «Эксмо», 2018 – 400 с.
- 18.Кривых Е.Ю. «Метафизика воли в немецкой философии и культуре; А. Шопенгауэр, Р. Вагнер, Ф.Ницше»/ Е.Ю. Кривых - ВЕСТНИК ОГУ №2/ФЕВРАЛЬ`2014 с.4-10
- 19.Курашов В.И. «История и принципы философии музыки: от слова к музыке и от музыки к слову»/ В.И. Курашов – УЧЕНЬЕ ЗАПИСКИ КАЗАНСКОГО УНИВЕРСИТЕТА 2015, с.83-108.
- 20.Курашов В.И. Начала философии науки. – М.: КДУ, 2007. – 448 с.
- 21.Курашов В.И. Теоретическая и практическая философия в кратчайшем изложении. – М.: КДУ, 2009. – 131 с.
- 22.Лосев А.Ф. Музыка как предмет логики // Лосев А.Ф. Самое само: Сочинения. – М.: ЭКСМО-Пресс, 1999. – С. 635–822.
- 23.Матецкая, А. В. Социология культуры : учебное пособие / А. В. Матецкая. – Ростов-на-Дону : Феникс, 2006. С. 243-246.
- 24.Монахов С.Л. «Сущность феномена музыки в метафизике А. Шопенгауэра»/С.Л. Монахов – STUDIA CULTURAE: Вып. 2 (28), 2015 с.132-139
- 25.Нильс. Т «Меланхолия гения. Ларс фон Триер. Жизнь, фильмы, фобии» - Россия, Москва: «Рипол-Классик», 2019 – 703 с.
- 26.Ницше Ф. Сочинения: в 2 т. – М.: Мысль, 1990.
- 27.Платон. Собрание сочинений: в 4 т. – М.: Мысль, 1993–1994.
- 28.Романов Н.А. «Классическая музыка в фильмах Ларса фон Триера: несоответствия»/ Н.А. Романов - STUDIA CULTURAE: Вып. 2 (28), 2015с.195–203

29. Татарский П.А. «Музыка в кинематографе: культурологический анализ»/ П.А. Татарский – ASPECTUS. Вып. 4, 2014 с. 67-75
30. Турышева О.Н. «Исповедальный сюжет Достоевского в кинематографическом преломлении (на материале фильма Л. Фон Триера «Нимфоманка»)»/ О. Н. Турышева – УРАЛЬСКИЙ ФИЛОЛОГИЧЕСКИЙ ВЕСТНИК № 4, 2016, с.202 - 211
31. Уваров М. С. «Тарковский и христианство / М.С. Уваров – Соловьёвские исследования. Выпуск 3(35), 2014 с.16-28
32. Уваров С.А. «Классическая музыка в фильмах Стэнли Кубрика»/ С.А. Уваров. ASPECTUS. Вып. 2, 2016 с. 7-23
33. Хабибулина О.П. «Алгоритм анализа арт-фильма»/ О.П. Хабибулина 2015, с .1-5.
34. Хенли. Д. «Кратчайшая история музыки» Москва, Россия: «Эксмо», 2017 – 272 с.
35. Шеллинг Ф.В.Й. Сочинения: в 2 т. – М.: Мысль, 1987.
36. Гегель Г.В.Ф. Энциклопедия философских наук: в 3 т. – М.: Мысль, 1975. – Т. 2: Философия природы. – 695 с.
37. Шопенгауэр А. О четвероюм корне...; Мир как воля и представление. Т. 1: Критика кантовской философии. – М.: Наука, 1993. – 672 с.
38. Шопенгауэр А. Мир как воля и представление. Т. 2. – М.: Наука, 1993. – 671 с.
39. Шлыкова С.П. «К вопросу о художественной интерпретации архетипа матери в арт-хаусном кинематографе»/ С.П. Шлыкова - «Саратовская государственная консерватория (академия) им. Л.В. Собинова» 2014, с.1-7
40. Новоселова М.А. «Специфика музыкальной образности в кинематографе» /М.А. Новоселова [elektronnyy resurs] // URL:<https://doi.org/10.24158/fik.2017.10.15> (Data obrashcheniya: 10.05.2019



## ПРИЛОЖЕНИЕ А

1)



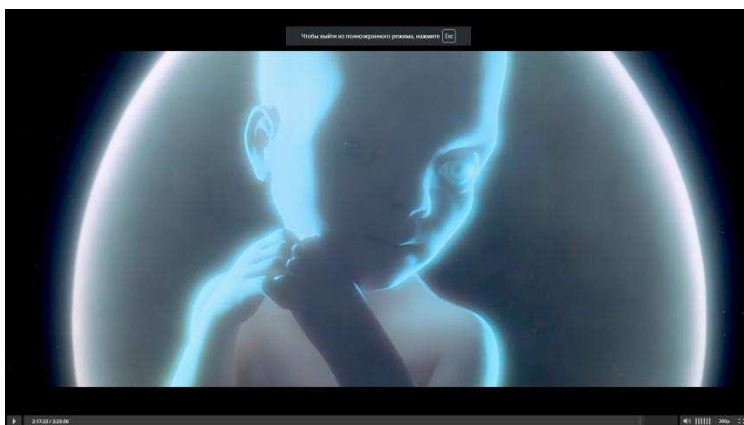
2)



3)



4)



## ПРИЛОЖЕНИЕ Б

1)



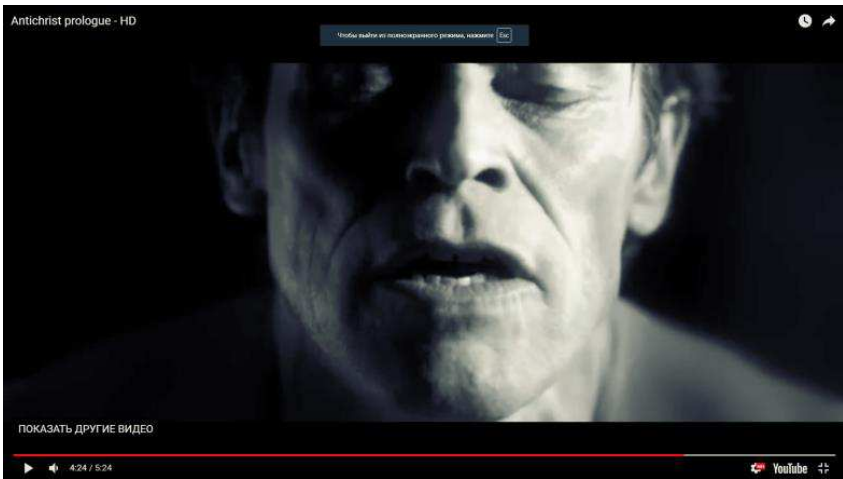
2)



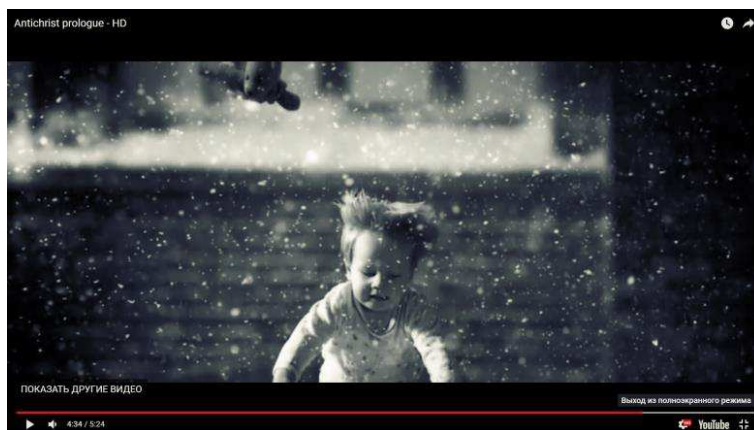
3)



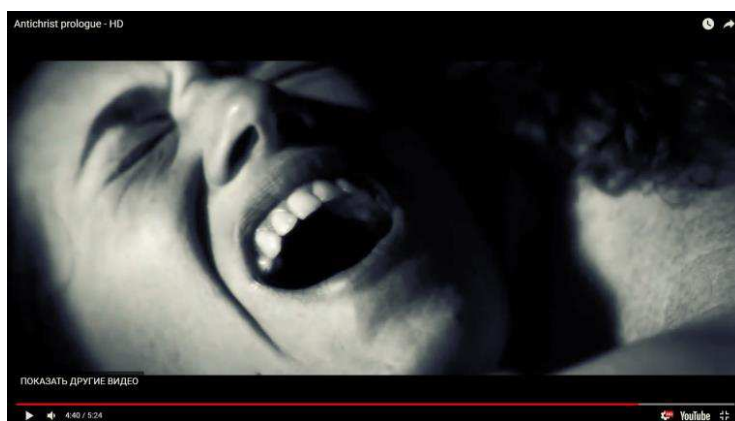
4)



5)

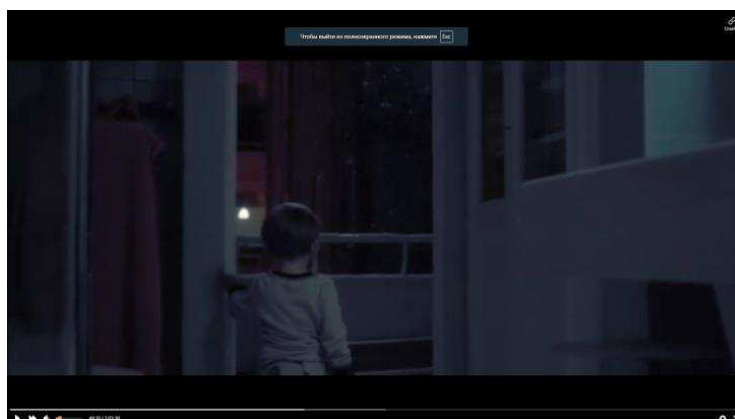


6)



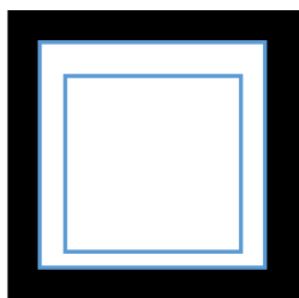
## Приложение В

1)

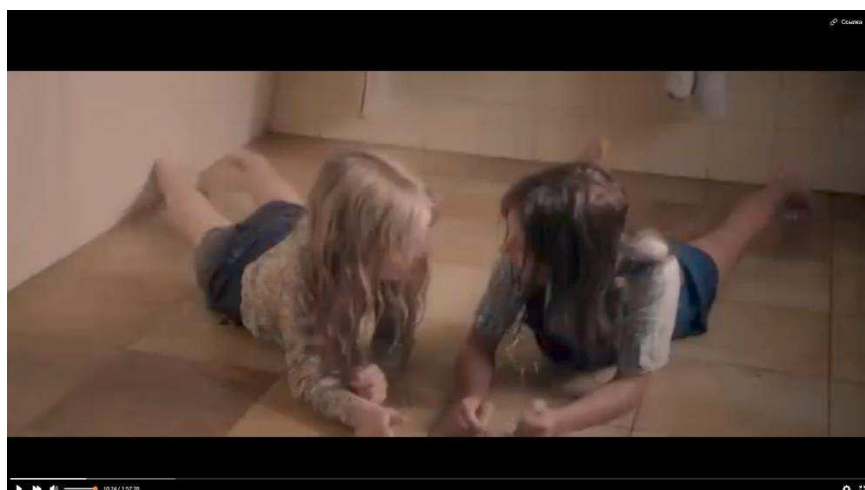


2)

Визуальное представление изображения фильма:



3)



4)



5)

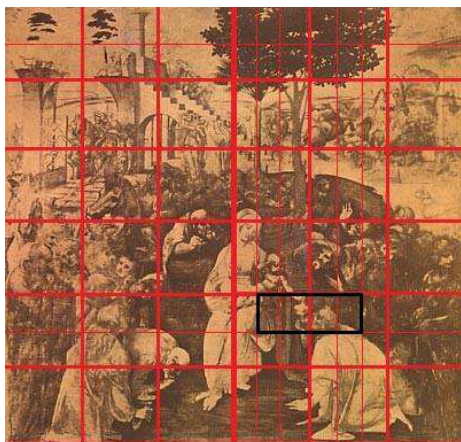


6)



## Приложение Г

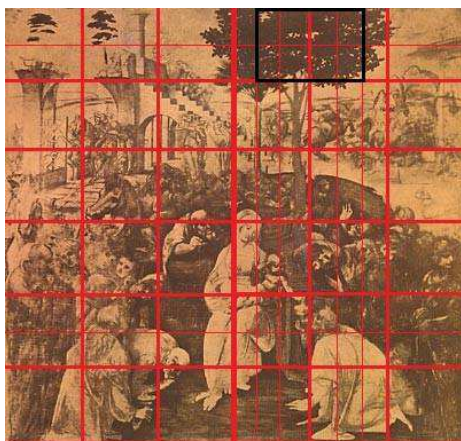
1)



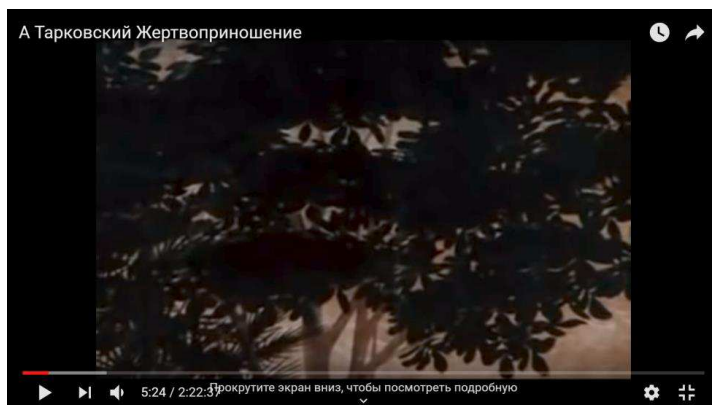
2)



3)



4)



5)



6)

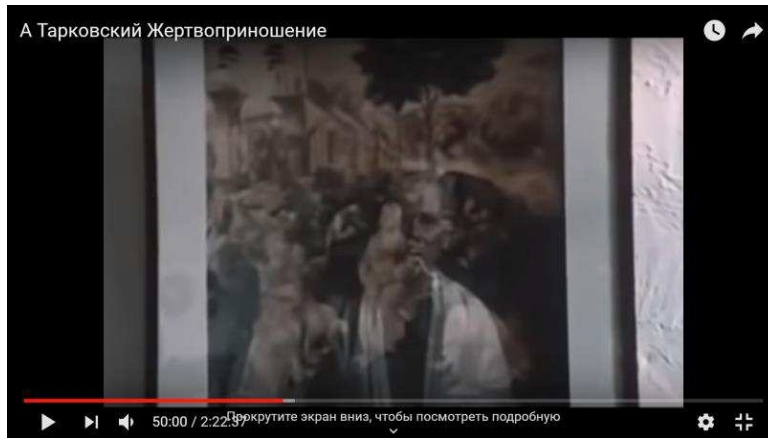




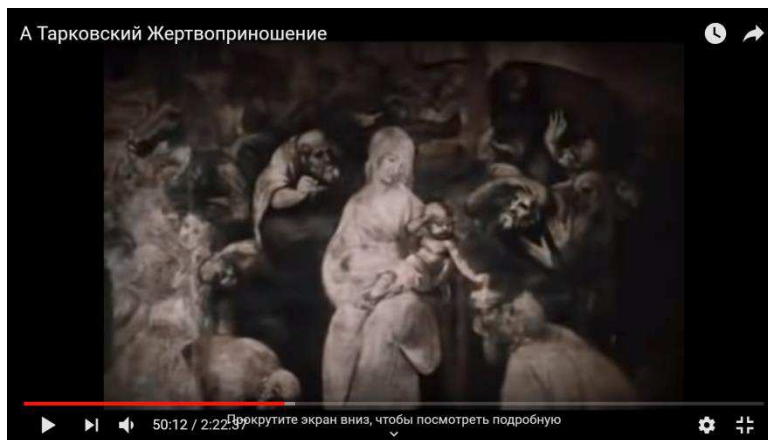
7)



8)



9)



10)



11)



Федеральное государственное автономное  
образовательное учреждение  
высшего образования  
«СИБИРСКИЙ ФЕДЕРАЛЬНЫЙ УНИВЕРСИТЕТ»  
Гуманитарный институт  
Кафедра культурологи

УТВЕРЖДАЮ  
Заведующий кафедрой  
Н.П. Копцева  
« 14 » 07 2019г.



**БАКАЛАВРСКАЯ РАБОТА**

50.03.01 Искусства и гуманитарные науки

МУЗЫКА КАК ВЫРАЗИТЕЛЬНОЕ СРЕДСТВО КИНЕМАТОГРАФА:  
ОСОБЕННОСТИ ФУНКЦИОНИРОВАНИЯ (НА МАТЕРИАЛЕ  
КИНОФИЛЬМОВ КОНЦА XX – НАЧАЛА XXI ВЕКОВ)

Руководитель



канд. философ. наук

Пименова Н. Н.

Выпускник



Дубняк Т.С.

Красноярск 2019