

Художественно-эстетическая специфика использования фортепиано в акустическом пространстве киномузыки Джо Хисаиши

Зайцева Марина Леонидовна

Академия имени Маймонида Московского государственного университета дизайна и технологий, кафедра аналитической методологии и педагогики музыкального образования, доктор искусствоведения, профессор, Россия

Титова Татьяна Михайловна

Академия имени Маймонида Московского государственного университета дизайна и технологий, кафедра аналитической методологии и педагогики музыкального образования, аспирант, Россия

Аннотация. В статье обосновывается проблематика функционирования музыки в системе медиатекста, анализируются этапы творческого сотрудничества композитора Джо Хисаиши и режиссера Хаяо Миядзаки в процессе создания анимационных фильмов, освещаются важнейшие события биографии этих мастеров. На примере анимационного фильма «Унесенные призраками» (2001) выявлены особенности взаимодействия музыкального, речевого и видео рядов в определена роль фортепиано в акустическом пространстве киномузыки Джо Хисаиши.

Ключевые слова: киномузыка, анимационный фильм «Унесенные призраками», Джо Хисаиши, Хаяо Миядзаки.

УДК 7.036

LCC Subject Category: M2147-2188

DOI: <http://dx.doi.org/10.22178/pos.17-11>

Введение

Результатом развития высоких технологий и вхождения их в сферу искусства, начиная со второй половины XX века, является появление медиакультуры со своей системой жанров (кинофильм, анимационный фильм, видеоклип, телепередача, компьютерная игра, рекламный ролик и др.) и специфическим художественным языком. Чрезвычайная популярность медижанров привлекает внимание ученых, анализирующих эстетический, психологический, социокультурный потенциал медиакультуры, выявляющих характер ее влияния на процессы формирования нравственных и культурных ценностей современного человека.

Исследование принципов взаимодействия музыки и видеоряда в киноискусстве мы находим в работах Ю. М. Лотмана [1], С. М. Эйзенштейна [2]. Именно киноведа впервые обратили пристальное внимание на специфику медийного синтеза и проблему взаимодействия искусств в нем. Философ-

ские аспекты взаимодействия музыки и других видов искусств рассматривалась в работах М. С. Кагана [3]. Только в последнее время стал более активно изучаться музыкальный элемент медийного синтеза (Е. А. Калинина [4], М. Л. Зайцева [5]). Ценные наблюдения о функционировании музыки в системе медижанров можно почерпнуть из многочисленных интервью режиссеров, композиторов. Однако исследовательского материала по данной проблематике еще недостаточно, что подчас обусловлено рядом объективных причин: аудиальное воздействие на зрителя – слушателя в процессе восприятия медижанров довольно опосредованное, ярче воспринимается видеоряд. Это определяет приоритет визуальных рядов в работе сценаристов и режиссеров. Однако в тех случаях, когда музыкальный ряд корреспондирует с визуальным по своей продуманности, высокому профессионализму, в итоге получается шедевр. Стремление понять характер взаимодействия видов искусств в системе медиакультуры, осознать перспективность поиска

в медиаискусстве новых технических приемов, выразительных средств определило постановку цели, задач и научную новизну исследования.

Целью данной статьи является выявление художественно-эстетической специфики использования фортепиано в акустическом пространстве киномузыки Джо Хисаиши. Достижению этой цели будет способствовать реализация следующих задач:

- изучение творческого сотрудничества композитора Джо Хисаиши и режиссера Хаяо Миядзаки в процессе создания анимационных фильмов;
- выявление особенностей взаимодействия музыкального, речевого и видео – рядов, определение выразительно-смыслового значения музыки в экранном полисинтезе, ее влияния на расширение образного ряда, формирующегося в процессе объединения музыки, речи, изображения;
- определение роли фортепиано в акустическом пространстве киномузыки Джо Хисаиши.

Результаты исследования

Центральное понятие, раскрывающее сущность современного медиаискусства – медиатекст, представляющий собой «разновидность художественного (синтетического) текста, сложную поливидовую и полижанровую структуру, организованную через систему элементов – визуальных и звуковых (вербальные, музыкальные, шумовые) – на основе их иерархической соподчиненности, коммуникативной функциональности, смысловой интерпретации» [6, с. 8]. Автор в данной формулировке обозначает наиболее существенные характеристики медиатекста как системы:

- наличие системного единства, в котором существует иерархическая соподчиненность элементов: визуальных и аудиальных (музыкальных, шумовых, речевых);
- направленность на усиление воздействия на зрителя – слушателя благодаря медийному синтезу;
- особая роль контекста, в котором каждый аспект (аудио – и видеоряд), имеющий свой

смысл и эмоциональную окраску, пересекаясь, образуют новое, живое, органическое единство, дополняя и обогащая индивидуальные смыслы каждого элемента [6, с. 9].

Особую трудность анализа музыки в условиях медиатекста представляет, как правило, труднодоступность нотного текста и различные формы ее существования: музыка к фильму (до монтажа с видеорядом), музыка в контексте фильма (аудиовизуальный синтез), музыка к фильму (после монтажа, но исключенная из системы медиатекста, однако уже вместившая в себя образно-смысловое значение всего контекста – саундтрек). На наш взгляд, наиболее адекватная интерпретация нотного текста возможна преимущественно при анализе ее именно в контексте видеоряда, а не вне его. Вычленение музыки из этого контекста искажает, на наш взгляд, ее понимание.

Благодаря широкой практике введения профессиональной, высокохудожественной музыки в кинофильмы и анимационные фильмы накоплен широкий эмпирический материал для изучения механизмов смыслообразования внутри медиатекста. Вспомним работы таких отечественных режиссеров как Г. Данелия, А. Кончаловский, Н. Михалков, Ю. Норштейн, А. Сокуров, А. Тарковский, Ф. Феллини, С. Эйзенштейн и кинокомпозиторов Д. Шостаковича, С. Прокофьева, Г. Свиридова, Э. Артемьева, Г. Канчели, А. Петрова, А. Шнитке.

Важнейшими свойствами музыки в системе медиатекста являются контекстность, обусловленность видеорядом и монтажным ритмом. Она может выполнять следующие функции, определяющие в целом статус музыки в структуре целого:

- репрезентативную (представление возникающего на экране образа, внутренний подтекст: характеристика эмоционального состояния персонажей);
- фоновую (музыкальный дизайн, картинная изобразительность);
- драматургическую (участие в создании кульминационных сцен, в демонстрации изменений внутренних состояний персонажей).

Музыкальный тематизм в системе медиатекста имеет свой стиль (индивидуальный, национальный, стиль определенной историче-

ской эпохи), свою логику развития. Его доминирующим принципом является лейтмотивность. Лейтмотивы, не только качественно взаимодействуя с видеорядом, но и количественно, усиливают драматургические и формообразующие функции музыки. Лейтмотивы привносят в аудиоряд закономерности, свойственные для оперных жанров, становясь ориентирами для восприятия, внося в этот процесс элементы суггестии (внушения).

Существуют определенные традиции в понимании роли музыки и ее драматургической функции в системе кино – и анимационных фильмов [7, с. 109–111]. Так, для отечественной школы характерно русской широкое использование приемов оперной драматургии, цитирования (как правило, популярной или классической музыки в симфоническом исполнении); для американской и итальянской – использование популярной музыки в фоновом значении, а также для создания кульминационных сцен; для французской – калейдоскопичность музыкальных жанров, стилей, активное цитирование популярной и классической музыки; для индийской – акцент на национальный музыкальный тематизм [8, с. 37].

Особое внимание уделим роли лейттемы в музыке к кино и анимационным фильмам. Благодаря лейттеме можно воссоздать специфический национальный колорит, помочь обрести определенному персонажу яркую характеристичность, способствовать его запоминаемости [9, с. 20]. Различные жанры (мелодрама, комедия, детектив, фильм ужасов, триллер, фантастический фильм и др.) имеют свои тембровые предпочтения и свои лейттемы.

Предваряя анализ трактовки тембра фортепиано в анимационном фильме «Унесенные призраками», кратко охарактеризуем этапы творческого пути и сотрудничества композитора Джо Хисаиши и режиссера Хаяо Миядзаки, осветим важнейшие события их биографии.

Хаяо Миядзаки родился 5 января 1941 г. в Токио. Его отцу принадлежала маленькая компания, производящая детали военных истребителей. Мальчик рос в тяжелое для Японии время: война, а затем год кризиса и разрухи. Для семьи Миядзаки все усложнилось еще и

болезнью матери. Тяжелая форма туберкулеза приковала ее к постели на девять лет. Сложное финансовое положение вынуждало отца Хаяо часто менять место жительства, и за время учебы мальчик сменил не одну школу. Это не добавляло его жизни легкости, ведь все знают, как в детских коллективах относятся к новичкам.

В 1958 г. в Японии вышел первый отечественный полнометражный мультипликационный фильм – «Легенда о белой змее». Ожившие на экране герои восточных легенд – драконы, летающие змеи, населяющие страну магов и чародеев, сразу же покорили Хаяо. Он твердо решил стать художником и создавать свои собственные волшебные миры. Однако все, что умеет юноша, – чертить военные самолеты и корабли. Рисовать людей, животных, работать с цветом – этому надо было учиться. В 1963 г. Миядзаки заканчивает Токийский университет и получает специальность – политолог и экономист. Его ждет престижная и перспективная карьера. Но Хаяо устраивается на работу не по специальности – подмастерьем в небольшую анимационную студию. Денег хватает лишь на оплату более чем скромного жилья и скудную еду, однако молодой художник счастлив: наконец – то появилась возможность участвовать в создании рисованных фильмов. Пусть ему доверяют лишь самую черновую работу: техническое раскрашивание однотипных фонов, создание копий рисунков. Все свободное время он проводит, склонившись над прозрачными целлулоидными листами, где создаются мультипликационные кадры, – учится рисовать. За два года Хаяо освоил почти все основные приемы мультипликатора и уже в 1965 г. стал помогать в работе над лентой «Принц солнца». Его взяли помощником для создания фоновых рисунков. Юноша с головой погрузился в работу. Двадцать лет ежедневного кропотливого труда, чужих замыслов, исполненных им с безупречной восточной педантичностью и вдохновением. Как – то ему поручили нарисовать пейзажи и сцены фильма, действие которого разворачивалось в Альпах. Вместо того чтобы пролистать альбомы с фотографиями тех мест, Миядзаки отправился в Швейцарию и буквально исколесил эту маленькую горную страну, заполнив папку эскизами [10].

Спустя некоторое время Хаяо должен был проработать сцены другого фильма и – не задумываясь о расходах, он берет билет до Аргентины, снова едет искать пейзажи, которые, может быть, появятся на экране лишь на несколько минут. Позже художник вспоминал – все это было совсем непросто. Был момент, когда он хотел бросить рисунки, профессию, заняться чем-нибудь другим. Спас его русский мультфильм «Снежная королева» (1957). Покоренный и вдохновленный его линиями и красками, Миядзаки поверил вновь – ожившие рисунки могут вдохновлять, уводить зрителя в сказочные миры, оживлять душу. Он полюбил русское аниме и, уже став профессионалом, не смог не восхищаться шедевром Юрия Норштейна «Ёжик в тумане» (1975). Этот мультфильм стал на всю жизнь его любимым [11].

Лишь в 1983 г. художник получил право работать над первым своим фильмом. Он – автор сюжета, режиссер, главный аниматор. «Настоящее произведение искусства создается теми, кто готов идти на пределе», – говорит Миядзаки, оценивая работы других художников, но в первую очередь он променяет этот принцип к самому себе [11]. За год фантастического труда Хаяо создал мультфильм «Навиская из долины ветров». Сложно поверить, что эту работу проделал один человек. Конечно же, были помощники, ассистенты, однако всех основных героев, все пейзажи, все ключевые сцены придумал и нарисовал он сам. В 1984 г. фильм вышел на экраны и Миядзаки был признан лучшим анимационным художником страны. Позднее Миядзаки основывает собственную студию «Гибли».

Точные, аккуратные контуры, яркие и воздушные, почти акварельные заливки цветом – эти характерные черты стиля мастера проявятся и во всех последующих его фильмах, где множество деталей. Но подобный успех не был бы полным и не вызвал бы восторг зрителей и критиков, если бы в анимационных фильмах Миядзаки отсутствовало бы музыкальное оформление соответствующего эстетического уровня. Своей художественной ценностью музыка, звучащая за кадром, разумеется обязана неординарному композитору – Хисаиши, имеющему столь же неповторимый музыкальный стиль, как и графическая составляющая работ студии Гибли.

Джо Хисаиши родился 6 декабря 1950 г. в городе Нагано. Настоящее имя японского композитора Мамору Фудзисава. Известное публичное имя – псевдоним «Хисаиши Джо» (англ) – фонетическая имитация имени американского музыканта Куинси Джонса. На данный момент Джо Хисаиши является одним из самых известных японских композиторов. Знакомство Хисаиши с музыкой произошло в возрасте пяти лет. Нынешний музыкальный стиль начал формироваться во время его обучения в музыкальном колледже, куда он поступил в 1969 г., и где он заинтересовался современной минималистской музыкой. В последующие годы Хисаиши часто ездил с гастролями по всему миру, играя в разных музыкальных стилях, как с ансамблем или оркестром, так и исполняя соло на фортепиано, особенно уникальным был тур по Японии, который он провел, выступая как пианист в сопровождении девяти виолончелистов. Четырежды Хисаиши был удостоен награды японской киноакадемии в номинации «Лучшая музыка к фильму», что составляет рекордное количество раз. Так же Хисаиши было доверено создание музыкального оформления паралимпийских игр Нагано в 1998 г. В 2004 г. Хисаиши занял пост первого музыкального режиссера оркестра New Japan, созданного новой японской филармонией, возглавив новое инновационное формирование, чьей целью было облегчение восприятия классической музыки для современного непросвещенного слушателя [12].

Хисаиши, будучи блестящим пианистом и композитором, выпустил более пятнадцати сольных альбомов, совершил множество турне с новым японским симфоническим оркестром, а так же, многократно записывался и выступал вместе с оркестрами Лондонской, Феррарской и Чешской филармоний. Сейчас художнику уже 72 года. Нет сомнения – подлинность его искусства в который раз заставит зрителей всего мира переживать за нарисованных, но оживших героев в мире света и красоты. Переживать вне зависимости от возраста, социального происхождения и национальности.

Знакомство Джо Хисаиши с Хаяо Миядзаки началось в 1983 г. с рекомендации начинающего композитора уже тогда становившемуся известным анимационному художнику, для написания сопровождающей музыки к

манге (японскому комиксу) «Навсикая из долины ветров». Получившаяся работа молодого музыканта была столь успешной и соответствующей представлениям художника, что Миядзаки, недолго думая, пригласил Хисаши писать музыку к одноименному фильму «Навсикая из долины ветров». Благодаря этой работе Хисаши обрел мировую известность. С тех пор работу над всеми своими фильмами Миядзаки доверял только Хисаши, и как показало время, это решение не было ошибочным.

В 2001 г. анимационной студией «Гибли» был снят полнометражный анимационный фильм под руководством режиссера-аниматора Хаяо Миядзаки под оригинальным названием «Таинственное исчезновение Сэн и Тихиро» или «Унесённые Призраками». Имевший огромный успех у критиков и зрителей, фильм фигурирует во многих списках величайших анимационных фильмов в истории и культуре человечества. Своей популярностью и художественной ценностью фильм обязан не только своим выдающимся сюжетом, яркими индивидуальными особенностями художественной прорисовки кадров и самой движущейся анимации, но и музыке [11].

Главная героиня фильма Тихиро – десятилетняя девочка, замкнутый и любящий уединение ребенок. История Тихиро основана на жизни реальной девочки, дочери друга Хаяо Миядзаки. Каждое лето режиссер предпочитает по возможности проводить на своей даче в горах, за городом и часто приглашал туда своего друга с дочерью. Именно она невольно натолкнула Миядзаки на мысли о том, что в своем творчестве он ещё не создавал ничего для детей десятилетнего возраста. «Я ещё никогда не делал фильмов для десятилетних девочек. Уверен, что посмотрев его, она будет счастлива и у неё поднимется настроение. Вопрос в том, сможет ли она сохранить это настроение на всю свою жизнь?» – такими словами режиссер описывает свою основную мотивацию создания фильма [10].

Когда родители девочки увидели предварительную версию ещё не вышедшего на экраны анимационного фильма, они были поражены тем, насколько точно режиссеру удалось уловить настроение и поведение, типичное для детей этого возраста [11]. Все персонажи Миядзаки нарисованы с реальных людей (сотрудников анимационной студии,

близких друзей, знакомых и просто людей, которых Миядзаки видел на улице). Не только главная героиня Тихиро была «списана» дочери друга художника. Образ отца Тихиро копирует поведение друга Миядзаки: он также часто путается в дорожных картах, не может найти верное шоссе, любит глотать пищу крупными кусками. Образ матери девочки был основан на внешнем виде и манере поведения одной из сотрудниц анимационной команды Миядзаки. Схожи они, например, в том, как прямо держат локоть во время еды, эта деталь, которая свидетельствует о глубоком понимании режиссером индивидуальных черт характера живых людей и его собственных персонажей [11].

Не только люди, окружающие режиссера, но и места, примечательные для его внимания, ложатся в основу фоновых картин анимационных фильмов Миядзаки. По признанию самого Хаяо в одном из интервью, он имеет обыкновение совершать поездки в горы, места, где, как ему кажется, будут разворачиваться события его фильмов и проводить там много времени, наблюдая за природой и делая там зарисовки, – не столько для технического процесса копирования внешней стороны ландшафтов и пейзажей, сколько для сохранения атмосферы, возникающей при уединении человека на природе [10]. У провинциального городка, в котором разворачивается действие фильма так же имеется реальный прототип – это территория архитектурного музея «Токио Эдо», расположенного рядом со студией «Гибли». В этом музее показаны реально существовавшие здания, которые строились, начиная с 1700-х гг. до середины 1990-х гг. «Я любил ходить в этот музей ближе к вечеру, когда на территории комплекса меньше посетителей. Меня прямо – таки захлестывало чувство ностальгии» – говорит режиссер [10].

В фильме Тихиро путешествует по необычному месту, который когда-то был парком аттракционов, но теперь разорившийся, заброшенный и забытый людьми он стал принадлежать духам, использовавшим это пространство для своих празднеств и развлечений. Миядзаки удалось сочетать недавнее прошлое Японии с древними верованиями в духов, населяющих все окружающее, создав, таким образом, неповторимый магический реализм. Напомним, что Япония – одна из

немногих стран в мире, где в силу бережного сохранения традиций сохранились черты древнейших форм мифологического сознания. Этим обусловлена кажущаяся на первый взгляд неординарность фильмов Миядзаки – то, что привычно для понимания и культурного воспитания японского населения, совершенно незнакомо для русского зрителя и может казаться фантазмагорией. В этом случае важно понимать особенности мифологического сознания и психологии их носителя.

Мифологическое сознание является особой уникальной формой мышления, затрагивающего не только культурные и нравственные пласты человеческой жизни, но и формирующие особое восприятие окружающей действительности. В Японии распространена не только вера в духов умерших предков, традиция обращения к уже умершим за помощью, наставлением и покровительством, но и вера в природных духов, населяющих все окружающее пространство. Существует множество легенд и преданий о божествах – ками, живущих внутри гор, камней, рек, лесов и иногда покровительствующих отдельным местностям. В Японии отношение к духам природы всегда было настолько серьезным, что в духовно – мистериальной иерархической лестнице человеческой вселенной и общества человека, с точки зрения духовности, даже простой крестьянин находился выше торговца или простого чиновника – так как, в отличие от людей, имевших дело с бездушной материей и формальным ремеслом (торговли или канцелярской службы), крестьянин, будучи близок к земле, имел непосредственный опыт общения с божествами ками. Духи повсюду, они населяют все зримое и незримое пространство, соседствуя с человеком, лишая его ощущения, что он центр вселенной. Каждое совершаемое действие совершается с осознанием данного устройства мира и отголоски подобного восприятия наполняют главный сюжетный мотив «Унесенные призраками» и поэтому является легкодоступным для восприятия современного японского зрителя и неординарным для европейца.

В музыке Хисаиши, сопровождающей видеоряд «Унесенные призраками», много импровизационности. Эта особенность музыкального языка позволяет зрителю глубоко погрузиться в сюжет, воспринимая его не как

сценарий фильма, но как живые события, захватывающие своим правдоподобием и отсутствием экранной «искусственности». Импровизационность раскрывается на основе лексики романтической музыки. Фортепиано, являясь одним из наиболее рельефных, индивидуальных по звучанию инструментов, в полной мере отражает глубину переживания человека и потому Хисаиши использует его практически с первых кадров, едва предстает перед зрителем меланхоличный образ девочки Тихиро.

Плавная текущая мелодия, ставшая впоследствии лейтмотивом самой Тихиро и возникающая каждый раз, когда она погружается в раздумья, вторит движению мыслей героини. Тихиро расположилась полулежа на заднем сиденье автомобиля, и мерный, ровный шум колес (чтобы правильно передать звуки работающего автомобиля, в котором едут Тихиро и её семья, звукорежиссеры взяли в аренду абсолютно идентичный автомобиль и записали звуки, которые он издавал при движении по ухабам) и пасторальные проплывающие за окном спокойные образы поросших лесом японских гор дополняют эмоциональное состояние задумчивой созерцательности главной героини (рис. 1).

Композитор в этом разделе максимально освобождает мелодию от планов фактурного и ладо-тонального развития, она свободно парит над аккордами – островками гармонических звучаний. Импровизационность мелодики вторит неторопливому ходу размышлений героини.

Видоизмененный лейтмотив Тихиро в исполнении духовых и сопровождении ударных инструментов начинает звучать в момент, когда машина делает неверный поворот и въезжает в сельскую местность, где около одной из обочин видит каменные миниатюры, напоминающие по форме игрушечные домики, на самом деле являющиеся ритуальными памятниками, символизирующими место обитания ками. Музыка наполняется тревожными и беспокойными интонациями, словно подготавливая зрителя к драматическим коллизиям сюжета.

Композитор для придания национального колорита фильму вводит в состав оркестра традиционные для японской культуры музыкальные инструменты.



Рисунок 1 – Фрагмент музыки Дж. Хисаиши к фильму «Унесенные призраками»

Так, в сцене, когда Тихиро, попавшая в магический мир, прогуливается по новой местности, бредет по заброшенным улицам используется звучание деревянных блоков, не имеющих аналогового названия в европейской культуре, которые используются для легкого и редкого постукивания друг о друга, усиливая характерным ритмическим рисунком тревожное настроение. Подобное звуковое и музыкальное применение двух деревянных блоков также используется в традиционном японском театре кабуки и не случайно использовано композитором, так как создает необходимый акцент на сверхъестественности происходящего.

Контрастная музыкальная тема вступает при проявлении хозяйки купальни Юбабы (рис. 2). В данном примере мы видим, как при характеристике ирреального, противоречивого персонажа композитор использует средства из арсенала XX века: обилие диссонансов, меняющаяся метро-ритмическая основа (4/4, 3/4), напряженный, изломанный мелодизм. Персонажи противостоят не только драматургически, но и музыкально-стилистически.

В результате колдовства Юбабы Тихиро постепенно забывает свое имя. Имя дает власть над его обладателем, и служит ключом к его душе. Сэн (так теперь зовут главную героиню) забывает все больше и больше о том, кто она, пока ей не приходит на помощь Хаку. Он возвращает ей школьную тетрадку, в которой записано настоящее имя Тихиро. Прочитав её, она вновь вспоминает кто она, и в этот момент вновь звучит фортепианный лейтмотив Тихиро. Эта мелодия, наконец, разворачивается в полной мере, отражая всю глубину переживаний Тихиро, которая не просто вспоминает свое имя и родителей, но кто она на самом деле и свою прежнюю жизнь. С каждым фортепианным аккордом главная героиня роняет слезы, и стертые воспоминания, накопившись, вырываются наружу под сопровождение звучащей мелодии рояля. Из всех прозвучавших лейтмотивов и мелодий, вновь появившись, тема Тихиро оказывается самой близкой и человеческой, по сравнению с диссонантным, темброво «колючим» из-за введения урбанистических шумов звуковым миром духов.

Yubaba, la vieille du bain public



Рисунок 2 – Фрагмент музыки Дж. Хисаиши к фильму «Унесенные призраками». Лейтмотив Юбабы

В эпизоде размышлений Тихиро на фоне высокой террасы, с которой открывается великолепный панорамный вид, звучит меланхолическая мелодия у фортепиано в сопровождении оркестра. Эту тему можно называть «темой мечты», так как к созерцанию морской дали и прекрасного города на горизонте, присоединяется еще одна работница купален, помогавшая Тихиро. Она говорит о том, что мечтает когда-нибудь бросить опустыленную ей работу и уехать в этот прекрасный город вдалеке. Фактура этого музыкального раздела разрежена и прозрачна, насыщена обертонами, ритмика прихотлива и изысканна, что свидетельствует о романтических или импрессионистических чертах стиля киномузыки Хасаиши (рис. 3).

«Тема мечты», которую также иногда называют «темой шестой станции» [12], звучит также в эпизоде путешествия Тихиро. Она отправляется на необычном поезде к некой шестой станции, чтобы спасти своего друга. Этот момент является одним из ключевых во всем анимационном фильме. По своей красочности путешествие Тихиро на поезде, напоминающем трамвай, в окружении идеаль-

ной водной глади, практически полностью превосходит все остальные сюжетные повороты, не столько своей экстраординарностью, сколько романтической глубиной и глубокой меланхолией. На протяжении всего путешествия звучит «тема мечты».

Финальная песня в фильме «Унесенные призраками» называется «Всегда со мной». Одна из ее строк – «Мое тело становится пустым...» – производит очень серьезное впечатление на слушателей, эта песня вдохновила и режиссера Шутят даже, что ради этой песни был снят этот фильм, в течение всего периода/ работы над фильмом Миядзаки часто слушал эту песню [12]. Автором и исполнителем этой песни является певица Юми Кимура. Она подыгрывает себе на особой арфе, называемой лира. Почему ее песня? Слова режиссера: «В наши дни профессионалы теряют хватку, их уже все знают и воспринимают обыденно и не всерьез». Когда дети вырастают, они забывают, каково быть детьми. Именно это имеется в виду в тех строках песни, которые говорят: «И пусть мое пустое тело вновь наполнится чувством и родится опять». Именно этот куплет песни режиссер выбрал для заключительных кадров фильма.

The Sixth Station
from *Encore*
(originally from Spirited Away)

Joe Hisaishi
Transcribed by Pseudo

♩ = 75

Рисунок 3 – Фрагмент музыки Дж. Хисаиши к фильму «Унесенные призраками»

Для записи симфонической музыки к фильму в Токио был арендован концертный зал. У каждого инструмента свой микрофон, и есть общие микрофоны, всего в зале их около шестидесяти. Это свидетельствует о важности каждого инструмента, его тембра [13, с. 19] для создания сложной, увлекательной партитуры музыкального и сценического действия.

Выводы

В результате проведенного исследования выявлено, что художественно-эстетической спецификой использования фортепиано в акустическом пространстве киномузыки Джо Хисаиши является ее особая роль в драматургии всего медиатекста. Композитор при помощи музыки помогает решить режиссерскую задачу презентации мира духов и людей, их противопоставления, конфликта, а в итоге – достижения гармонии и понимания. На протяжении всей истории этого анимационного фильма фантазмагорические эпизоды, характеризующие божественных персонажей (ками) звучат исключительно в исполнении оркестра. Мир духов и мир природы, которые, по сути, едины, и все, что разво-

рачивается на их фоне, отображаются преимущественно духовыми, струнными и ударными. Глубина звучания симфонических инструментов, многомерность и виртуозность, с которой исполняются мелодии, сопровождающие дела бессмертных, отражает глубину и сложность восприятия зрителем обитателей потустороннего мира.

Фортепиано в акустическом пространстве киномузыки Джо Хисаиши становится лейт-тембром, выполняющим преимущественно репрезентативную функцию в системе медиатекста. В данном анимационном фильме иерархия аудио- и видеорядов представляет собой не столько доминирование видеоряда над музыкальным текстом, сколько их полифоническое сочетание, гармонию и смысловое взаимообогащение. На наш взгляд, этому способствует сложившаяся в эпоху романтизма трактовка фортепиано как инструмента, воссоздающего все внутренние коллизии и переживания лирического героя. Композитор применяет выразительные возможности фортепиано именно в романтическом стиле, начиная от гибкости, рафинированности мелодики и богатства гармонии, масштабности и панорамности фактуры. На протяжении всего фильма фортепиано является единст-

венным инструментом, способным отразить человеческие переживания и человеческую сущность в целом. Особенно хорошо это слышно в те моменты, когда, после звукового изобилия симфонического оркестра звучит соло фортепиано, обращая взор зрителя вглубь человеческой души. Оно играет большую роль в раскрытии внутреннего мира основной героини, в создании особого взгляда изнутри (как бы глазами героини) на появляющиеся перед ней панорамные пейзажи. Это позволяет сделать вывод о романтиче-

ских и импрессионистических чертах киномузыки Хисаиши. Многоликость и яркость происходящего наилучшим образом отражает разнообразие оркестровых инструментов и красок, а роль фортепиано является лаконичной по поставленным режиссером и композитором задачам: простота не с точки зрения техники, но с точки зрения эстетики идеально подходит для того, чтобы создать образ человеческой души, сложной в своей невероятной простоте.

Список информационных источников

1. Лотман М. Ю. Семиотика кино и проблемы киноэстетики. Таллин : Ээсти Раамат, 1973. 138 с.
2. Эйзенштейн С. М. Истинные пути изобретения. Профили. Москва : Редакция газеты «Труд», Музей кино, 1997. 543 с.
3. Каган М. С. Труды по проблемам теории культуры. Санкт-Петербург : Петрополис, 2008. Т. 3. 758 с.
4. Калинина Е. А. Музыка в творчестве Ингмара Бергмана : автореф. дис. ... канд. искусствоведения : 17.00.02. Москва : Московская государственная консерватория имени П.И. Чайковского, 2010. 24 с.
5. Зайцева М. Л. Трактовка музыки оратории «Страсти по Матфею» митрополита Илариона (Алфеева) в фильме Павла Семеновича Лунгина «Дирижер». *Траектория науки*. 2016. № 7. С. 4.1–4.18.
6. Шак Т. Ф. Музыка в структуре медиатекста (на материале художественного и анимационного кино) : автореф. дис. ... д-ра искусствоведения : 17.00.02. Краснодар : Рост. гос. консерватория им. С. В. Рахманинова, 2010. 50 с.
7. Ямпольский М. Б. Мифология звучащего мира и кинематограф. *Киноведческие записки*. 1988. № 1. С. 107–114.
8. Беркова Н. Н. История анимационного искусства. Алма-Аты : Алматы, 2001. 40 с.
9. Иванов-Вано И. П. Кадр за кадром. Москва : Искусство, 1980. 240 с.
10. Краткая биография Хаяо Миядзаки. *Хаяо Миядзаки*. URL: <http://miyazaki.otaku.ru/biorev/bio.htm> (дата обращения: 30.11.2016).
11. Панасян С. Как «Снежная королева» спасла японского волшебника. *Чудеса приключений*. 2012. № 2. С. 94–95.
12. Хисаиши Джо. Биография композитора. *Википедия*. URL: <https://goo.gl/89FNxc> (дата обращения: 30.11.2016).
13. Гвон Гюн Гжа. Художественно-эстетическая специфика звука в анимационном кино : автореф. дис. ... канд. искусствоведения : 17.00.03. Москва Всероссийский государственный институт кинематографии им. С.А. Герасимова, 2005. 25 с.

© М. Л. Зайцева, Т. М. Титова

Статья получена 02.12.2016, принята 20.12.2016, опубликована online 21.12.2016

Artistic and Aesthetic Specifics of Using the Piano in the Acoustic Space of Joe Hisaishi Film Music

Zaytseva Marina

Maimonides Academy of Moscow State University of Design and Technology,
Department of Analytical Methodology and Pedagogy of Music Education, Doctor of Sciences (Arts), Professor,
Russia

Titova Tatiana

Maimonides Academy of Moscow State University of Design and Technology,
Department of Analytical Methodology and Pedagogy of Music Education, Graduate Student, Russia

Abstract. The article explains the problems of music functioning in the media text system, analyzes the stages of the creative collaboration of composer Joe Hisaishi and director Hayao Miyazaki in the creation of animated films, highlights the most important events in the biography of artists. On the example of the animated film "Spirited Away" (2001), the peculiarities of interaction of music, voice and video in the series are revealed, the role of the piano in the acoustic space of film music by Joe Hisaishi is defined.

Keywords: film music; animated film "Spirited Away"; Joe Hisaishi; Hayao Miyazaki.

UDC 7.036

LCC Subject Category: M2147-2188

DOI: <http://dx.doi.org/10.22178/pos.17-11>

References

1. Lotman, M. Ju. (1973). *Semiotika kino i problemy kinoestetiki* [The semiotics of cinema and problems kinoestetiki]. Tallin: Jejesti Raamat (in Russian).
2. Jeizenshtejn, S. M. (1997). *Istinnye puti izobretanija. Profili* [The true path of the invention. profiles]. Moscow: Redakcija gazety «Trud», Muzej kino (in Russian).
3. Kagan, M. S. (2008). *Trudy po problemam teorii kul'tury* [on the problems of the theory of culture Proceedings] (Vol. 3). Saint-Petersburg: Petropolis (in Russian).
4. Kalinina, E. A. (2010). *Muzyka v tvorchestve Ingmara Bergmana* [Music in the works of Ingmar Bergman] (Doctoral thesis). Moscow: Moskovskaja gosudarstvennaja konservatorija imeni P. I. Chajkovskogo (in Russian).
5. Zajceva, M. L. (2016). *Traktovka muzyki oratorii «Strasti po Matfeju» mitropolita Ilariona (Alfeeva) v fil'me Pavla Semenovicha Lungina «Dirizher»* [Interpretation of the oratorio music "St. Matthew Passion" by the Metropolitan Hilarion (Alfeev) in Pavel Semenovich Lungin's film "The Conductor"]. *Path of Science*, 7, 4.1–4.18 (in Russian).
6. Shak, T. F. (2010). *Muzyka v strukture mediateksta (na materiale hudozhestvennogo i animacionnogo kino)* [Music in the structure of media text (on the material of the artistic and animated films)] (Doctoral thesis). Krasnodar: Rost. gos. konservatorija im. S. V. Rahmaninova (in Russian).
7. Jampol'skij, M. B. (1988). *Mifologija zvuchashhego mira i kinematograf* [Mythology sounding peace and cinema]. *Kinovedcheskie zapiski*, 1, 107–114 (in Russian).
8. Berkova, N. N. (2001). *Istorija animacionnogo iskusstva* [The history of animation art]. Alma-Aty: Almaty (in Russian).
9. Ivanov-Vano, I. P. (1980). *Kadr za kadrom* [Frame by frame]. Moscow: Iskusstvo (in Russian).
10. Hajao Mijadzaki. (2008). *Kratkaja biografija Hajao Mijadzaki* [Brief Biography Hayao Miyazaki]. Retrieved November 30, 2016, <http://miyazaki.otaku.ru/biorev/bio.htm> (in Russian).
11. Panasjan, S. (2012). *Kak «Snezhnaja koroleva» spasla japonskogo volshebника* [As the "Snow Queen" has saved the Japanese wizard]. *Chudesa prikljuchenij*, 2, 94–95 (in Russian).

12. Wikipedia. (2016). *Hisaishi Dzho. Biografija kompozitora* [Joe Hisaishi]. Retrieved November 30, 2016, <https://goo.gl/89FNxc> (in Russian).
13. Gvon, Gjun Gzha (2005). *Hudozhestvenno-jesteticheskaja specifika zvuka v animacionnom kino* [Artistic and aesthetic specifics of sound in the animated movie] (Doctoral dissertation). Moscow: Vserossijskij gosudarstvennyj institut kinematografii im. S. A. Gerasimova (in Russian).

© M. Zajtseva, T. Titova

Received 2016-12-04, Accepted 2016-12-20, Published online 2016-12-21