

Художественный синтез и взаимодействие искусств

Научная статья

УДК 78.01+791.43/45

DOI: 10.56620/2782-3598.2023.2.150-161



Музыкальный ряд мультипликационного фильма «Репка» в аспекте кинотекста: опыт искусствоведческого анализа

Чэнь Цзыжань

*Российский государственный
педагогический университет имени А. И. Герцена,
Институт музыки, театра и хореографии,
г. Санкт-Петербург, Россия,
chziran@126.com, <https://orcid.org/0000-0003-1381-3089>*

Аннотация. В фокусе научного интереса автора — мультфильм «Репка», созданный в 1936 году на киностудии «Мосфильм». Обращение к работе режиссёра Сарры Мокиль и композитора Василия Ширинского, куратором которой выступил Александр Птушко, обусловлено особой ролью музыки. Не ограничиваясь иллюстрированием визуального ряда, музыкальная составляющая кинотекста обеспечивает возможность наблюдать за разыгрываемым в его пространстве инструментальным театром, выполняя одновременно характеристичную и драматургическую функции. Звучание музыки не прерывается ни на секунду, что говорит о безусловном мастерстве композитора, сумевшего поставить музыку на одну высоту с визуальным рядом. Как полагает автор, именно отмеченный статус музыкальной речи привёл к минимизации вербальности в кинотексте, которая реализуется на уровне письменных и устных высказываний. На фоне современной мультипликации, адресованной юному поколению россиян (телепроект «Машины сказки», «Лунтик», «Ми-ми-мишки» и т. п.), работа творческого коллектива во главе с Птушко видится эталонной. Подобный опыт позволяет оценить коллективный труд режиссёра, композитора, оператора и актёрского состава как уникальный образец актуализации этического канона — смыслового ядра русской народной сказки.

Ключевые слова: «Репка», композитор Василий Ширинский, драматургическая функция музыки, характеристичная и иллюстративная функции музыки, инструментальный театр

Для цитирования: Чэнь Цзыжань. Музыкальный ряд мультипликационного фильма «Репка» в аспекте кинотекста: опыт искусствоведческого анализа // Проблемы музыкальной науки / Music Scholarship. 2023. № 2. С. 150–161. DOI: 10.56620/2782-3598.2023.2.150-161

Artistic Synthesis and the Interaction between the Arts

Original article

The Music of the Animated Cartoon Film *Repka* [*The Turnip*] in the Aspect of the Cinematic Text: Experience in Art Criticism

Chen Zizhan

*Herzen State Pedagogical University of Russia,
Institute of Music, Theatre, and Choreography,
St. Petersburg, Russia,
chziran@126.com, <https://orcid.org/0000-0003-1381-3089>*

Abstract. Within the focus of the author's scholarly interest is the animated cartoon film *Repka* [*The Turnip*], created in 1936 at the *Mosfilm* cinematic studio. The invitation of film director Sarra Mokil and composer Vassily Shirinsky, whose curator was Alexander Ptushko, was stipulated by the special role music played in the conception of the film. Not limiting itself to illustrating the visuals of the film, the musical component of the cinematic text provides the opportunity to observed the instrumental theater manifested within its space, simultaneously carrying out the characteristic and the dramaturgical functions. The sound of the music does not cease for even a second, which bears witness to the undoubted skill of the composer, who was able to place the music on the same high level as the visual element. As the author presumes, it is particularly the distinguished status of the musical speech which brought to the reduction to a minimum of the verbal element in the cinematic text, which is realized on the level of written and oral utterances. Against the background of contemporary animated movies addressed to the young generation of Russians (the televised project *Mashiny skazki* [*Masha's Fairy Tales*], *Luntik*, *Mi-mi-mishki*, etc.), the work of the creative team with Ptushko at the head is seen as being etalon. Such an experience makes it possible to evaluate the collective work of the film director, the composer and the group of actors as a unique example of actualization of the ethical canon – the semantic core of the Russian folk fairy tale.

Keywords: *Repka* [*The Turnip*], composer Vassily Shirinsky, dramaturgical function of music, characteristic and illustrative functions of music, instrumental theater

For citation: Chen Zizhan. The Music of the Animated Cartoon Film *Repka* [*The Turnip*] in the Aspect of the Cinematic Text: Experience in Art Criticism. *Problemy muzykal'noi nauki / Music Scholarship*. 2023. No. 2, pp. 150–161. (In Russ.) DOI: 10.56620/2782-3598.2023.2.150-161

На сегодняшний день интерес к киномузыке проявляют представители самых разных областей гуманитарной науки. Это искусствоведы, культурологи, лингвисты, семиотики, социологи. Несмотря на то,

что каждый специалист рассматривает кинотекст под характерным для его профиля углом зрения, в совокупности полученные результаты могут быть одинаково полезными для мировой гуманитаристики в целом.

Действительно, ситуация, в русле которой для искусствоведа предметом исследования становится музыкальная составляющая кинотекста, как в случае с мультфильмом Д. Наумова и М. Лисового «Пиковая дама» (Россия, 2006), о чём пишут в своей работе Н. Мирошников и Юй Ян [1], коррелирует с опытом лингвистов Ю. Евграфовой и М. Новиковой. Имеются в виду «вербальный и звуковой компоненты экранной “речи”» [2]. В свою очередь, процесс визуализации музыки в мультипликационном фильме, который попадает в исследовательскую «оптику» культурологов А. Лесовиченко и Е. Шефовой¹, может быть дополнен изучением вербального ряда, осуществляемым под знаком экологии языка, как, например, в исследовании телепроекта «Машины сказки», выполненном Е. Кисляковой². Социологический подход в изучении кинотекста³ обретает объёмность в контексте его — кинотекста — рассмотрения с позиции поликодового феномена. Последний «включает изучение таких его существенных составляющих, как сюжет фильма и сценарий, которые отражают сюжет и замысел художественного текста, являющегося прецедентным тестом в процессе съёмок и непосредственной

составляющей собственно фильма» [3, с. 331]. Наконец, точкой опоры для каждого из упомянутых авторов может стать обращение к «лингвосомиотической организации разнородных текстов», которая рассматривается «на примере медийных и интернет-текстов» [4].

Синтезируя имеющиеся подходы, остановимся на одном из первых советских мультипликационных фильмов — кукольной «Репке», созданной на «Мосфильме» в 1936 году под художественным руководством Александра Птушко режиссёром Саррой Мокиль, оператором Фёдором Фирсовым, композитором Василием Ширинским⁴ и группой артистов по движению кукол. Обращение к обозначенному кинотексту обусловлено современной социокультурной ситуацией, когда в числе наиболее любимых детской аудиторией фильмов оказываются такие непритязательные образцы, как мультипликационные сериалы «Машины сказки», «Лунтик», «Ми-ми-мишки» и т. п. Примитивизация, которая отличает все три составляющие синтетического художественного целого — вербальную, музыкальную и визуальную, даёт основание квалифицировать этот адресованный детям младшего дошкольного возраста

¹ Лесовиченко А. М., Шефова Е. А. Визуальная интерпретация музыкальных образов в мультфильмах // Медиамузыка: электронный научный журнал. 2018. № 9. URL: http://mediamusic-journal.com/Issues/9_3.html (дата обращения: 24.05.2023).

² Как пишет российский учёный, «...Текстово-смысловые модификации народных сказок в Машиной интерпретации трансформируют код русской культуры и способствуют формированию иных представлений и знаний в сознании ребёнка, что ведёт к деформации его как языковой личности, в результате это отражается на экологичности его общения с представителями более старшего поколения». См.: Кислякова Е. Ю. Детская телепередача как «лингвоэкологическая диверсия» // Известия Волгоградского государственного педагогического университета. 2019. № 4. С. 247.

³ Соколова А. А. Выбор российских детей: советские или современные мультфильмы. URL: <https://www.hse.ru/data/2022/05/29/1818667325/Социология.pdf> (дата обращения: 24.05.2023).

⁴ Василий Петрович Ширинский (1901–1965) — композитор, скрипач, дирижёр, музыкальный педагог.

массовый кинопродукт как «интертекстуальный блендинг, в котором выхолащивается или видоизменяется код русской культуры», что приводит сознание ребёнка к когнитивно-эмоциональному диссонансу⁵.

В данном контексте в качестве достойной подражания альтернативы выступает кукольный мультипликационный фильм «Репка», которому в 2026 году исполнится 90 лет. Фабулой для этой очаровательной двенадцатиминутной ленты послужила русская народная сказка-притча, предельно лаконичная и незамысловатая. Основную суть фильма можно свести к народной мудрости: только совместные, посильные для каждого, усилия ведут к общему успеху. Однако его постановщики расширили сюжетную основу, внося в неё множество красочных историко-этнических примет и юмористически окрашенных бытовых подробностей. Они коснулись сценарного плана, визуального и звукового речемузыкального оформления.

Именно музыкальный ряд, озвученный камерным симфоническим составом, на наш взгляд, заслуживает особого внимания. Звучащая в мультипликационном фильме музыка не только создаёт атмосферу одновременно и реального, и сказочно-лубочного действия, но и, соперничая со словом, музыкально живописует последовательность конкретных событий (эпизодов). Иначе говоря, музыкальная составляющая синтетического художественного целого реализуется на трёх уровнях:

- иллюстрирует события, происходящие в пространстве мультфильма;
- детализирует развитие сюжетной линии, реализуя характеристичную функцию⁶ [5, с. 85];
- выполняет драматургическую функцию, связывая все эпизоды в единый процесс развития.

Более того, с помощью музыки, наравне с визуальным текстом, в рассматриваемой ленте достигается необходимое ощущение подлинности, принадлежности исконной крестьянской жизни. Такое ощущение обеспечивается: а) *прямым заимствованием* музыкального материала из образцов русского народного песенно-танцевального мелоса; б) приёмом *обобщения через стиль*, включающего весьма тонкое и точное воплощение в авторской музыке жанрового, интонационного, ладового, полифонического и фактурно-тембрового своеобразия русского музыкального фольклора.

Подобная авторская музыка, задающая национальный топос повествованию, звучит в следующих кадрах мультипликационного фильма: сначала в заставке-интродукции, а затем при экспонировании места предстоящих событий и персонажей. В числе первых кадров оказывается дворик перед избой Деда и Бабы. Последующее развитие сюжетной линии происходит таким образом, что прежде зритель знакомится с самыми, казалось бы, малозначительными участниками действия — с Мышкой, Кошкой, Жучкой, Внучкой, а потом уже Бабкой и Дедом. Предположительно, подобным образом

⁵ Кислякова Е. Ю. Указ. соч. С. 251.

⁶ Т. Ф. Шак и А. С. Кременко под характеристичной функцией понимают такую функцию музыки, которая призвана передавать национальный колорит, осуществлять характеристику явления.

выстраиваемая иерархия героев русской народной сказки вовсе не случайна.

Думается, что традиционный пасторальный *A dur*'ный строй начала мультфильма, в контексте включённости всех персонажей в обыденные сельские заботы и труды, вполне оправдан. Бодро-уравновешенный тон музыки, интонационно близкой хороводным песням «Во лузях» и «Перевоз Дуня держала», даёт ощущение вековечности традиционного жизненного уклада русского народа. Налицо такие жанровые признаки подвижной хороводно-игровой песни (назовем её тема № 1), как интонационное зерно напева, звучание которого начинается с энергичного скачка-возгласа к устою лада от квинтового тона с дальнейшим обыгрыванием-подчёркиванием последнего. Это создаёт: столь типичный для русского мелоса побочный ладовый центр; характерные интонации трихорда в кварте; степенно-чёткий симметричный ритм с последовательным дроблением, затем суммированием основной доли, который в ответном построении сменяется дробным ритмом русской припляски; параллельную ладовую переменность.

Наконец, важно господство принципа варьирования, проявляющегося на разных уровнях формообразования. Так, 24-тактовая (в двудольном метре) структура данного эпизода чётко разделяется на три 8-тактовых построения ($a-a^1$ — $b-b^1$ — a^2-b^2), в каждом из которых происходят следующие вариантно-вариационные преобразования: интонационные, в том числе с комбинаторикой тонов и мотивов; ладовые; ритмические; фактурно-регистровые; темброво-колористи-

ческие. При этом мелодический тезис b — это лишённый угловатой размашистости, линейно более «выпрямленный» и синтаксически протяжённый вариант a .

Обращают внимание фактурное изложение тематизма и неотделимое от него инструментально-тембровое решение, искусно и стилистически точно претворяющие традиции как русского народно-песенного многоголосия, так и русских инструментальных наигрышей. Так, 1-й и 3-й двутакты a и a^1 с использованием преимущественно струнных отсылают к гармошечным звучаниям или хоровому складу, а 2-й и 4-й, с деревянными в высоком регистре, близки русским инструментальным отыгрышам. В построении b певучая виолончельная мелодия сопровождается подголоском, имитирующим вибрато балалайки, в b^1 — балалаечные «бряцания».

Все перечисленные особенности и характеристические приёмы органично сочетаются с профессиональными композиторскими методами изложения и развития. В их числе — секвенции, мотивная работа, перегармонизация, ладотональное движение, имитационность, вариационно-колористические преобразования. Показательна здесь музыка введённого сценографом краткого эпизода рассвета, открывающего визуальный ряд. В красках этой звукописной зари угадываются черты шедевра М. Мусоргского «Рассвет на Москва-реке» из оперы «Хованщина». Аллюзию создают фактурно-гармонические средства: прозрачно-зыбкий вибрирующий фон и стремительно взбегающие мотивы из нисходящих задержаний к звукам трезвучия⁷, подобные мерцающим

⁷ У Мусоргского подчёркнуты те же секундовые интонации и то же движение по звукам трезвучия.

лучам восхода. Здесь же следует упомянуть и красочные сопоставления тоналностей мажоро-минорного соотношения *A dur* — *F dur* — *As dur*, являющихся атрибутивными для гармонического языка Мусоргского.

Изобразительный эпизод сменяется жанровым, юмористически расцвечивающим столь немудрёный сюжет: постепенно просыпаются дворовые обитатели. Из норки под избой вылезла Мышка, умывается и — дань современности — делает физзарядку под соответствующую музыку. Тема *a* звучит в высоком регистре в *A dur* у гобоя с верхней педалью, переходящей в верхний подголосок, затем у флейты, сопровождаемая струнными, которые имитируют балалаечные арпеджиато и ударный приём.

Отмеченные регистрово-тембровые особенности не только «изображают» крошечное существо⁸, но и адресуют к традиционному для картин восхода пастушьему наигрышу. Из окошка выпрыгивает и умывается Кошка, охарактеризованная мягким звучанием струнных на фоне фигураций, близких звучанию *tremolo* балалайки и сопровождаемых подголоском. Из будки вылезает, потягиваясь, собака Жучка, которую озвучивает фагот, потом валторна⁹ на фоне струнных.

Помимо включённости в визуальный ряд, посредством которого зритель наблюдает за возникающими между обитателя-

ми двора простыми взаимоотношениями, он также оказывается одновременно и участником «разыгрываемого» инструментально-тембрового спектакля. По сути, последний предвосхищает инструментальный театр 1970-х годов. В момент, когда к Мышке крадёт Кошка, а Жучка намеревается погнаться за кошкой, в оконце избы показывается Внучка, радуясь утру и охорашиваясь.

Появление девочки озаменовано новым тематизмом в *C dur* (назовём его темой № 2), также имеющим условные фольклорные прототипы (отдалённо отсылающие память к песне «Я пойду ли вдоль по улице»). Своим трихордовым интонационным каркасом и оживлённым, почти частушечным ритмом скороговорки, репетициями на метрически опорных звуках она жанрово близка одновременно и старинной скоморошине, и плясовой величальной, и инструментальному переплясу.

Вместе с тем, принимая во внимание мысль Г. Нейгауза относительно «избирательного права», которым пользуются чувства при выборе тоналностей для своего выражения¹⁰, что делает далеко не случайным обращение композитора к тому или иному строю, почеркнём следующее. То обстоятельство, что обозначенная тоналность знаменует собой такие состояния, как чистота, наивность, радость, детскость, невинность, исходную точку, как об этом писал Э. Курт¹¹, или, по

⁸ Нельзя не отметить здесь новую по тому времени кинематографическую технику сопоставления разномасштабных кадров, подчёркивающую миниатюрность мышки.

⁹ Возможно, это засурдиненный тромбон. Неуверенность в данном случае вызвана весьма низким качеством записи, что обусловлено временем выхода на экран анализируемого материала. Напомним, что мультипликационный фильм «Репка» был создан в 1936 году.

¹⁰ «Известные чувства и настроения пользуются неким “избирательным правом” в отношении тоналностей <...> у композиторов не случайно сочинения рождаются в такой-то тоналности». См.: Нейгауз Г. Г. Об искусстве фортепианной игры. Записки педагога. М.: Музгиз, 1961. С. 220.

¹¹ Курт Э. Романтическая гармония и её кризис в «Тристане» Вагнера. М.: Музыка, 1975. С. 280.

словам Я. Мильштейна, «организующий центр, как незыблемый и твёрдый оплот, предельно ясный в своей простоте»¹², полностью соответствует образу оставшейся на попечении стариков девочки.

Дело в том, что именно Внучка обеспечивает порядок во взаимоотношениях перечисленных ранее животных. Так, она пресекает все посягательства Жучки на Кошку, веля собаке сесть на своё место в будку, чему Жучка понуро подчиняется. Тема звучит в *F dur* у низких струнных вместе с ритмо-мелодико-гармоническими фигурациями подголоска. Его хроматические ходы передают недовольные подвывания животного. Подозвав Кошку, Внучка ласкает её. Тема в этот момент в *As dur* обретает мягкость, варьируясь также фигуративно. Мышка же делает Кошке длинный нос и скрывается в норке со смехом, звучание которого передаётся посредством кратких терцовых мотивов у высоких деревянных. Тема таким образом преобразуется, в зависимости от действия, в тональном, гармоническом, фактурном и тембро-регистровом изложении.

Наконец, из избы выходит заспанный Дед, потягиваясь и щурясь на солнце. Снова возвращается *F dur* (видимо, трактуемый композитором как позиционно более низкий и основательный строй, подобающий Жучке и Деду). Тема излагается уже контрастно-полифонически, дуэтом английского рожка¹³ и фагота. И здесь, конечно, вспоминается сходная тембровая характеристика Дедушки из популярного детского опуса «Петя и Волк» С. Прокофьева, созданного в том

же 1936 году. Внимание к подобной тембровой характеристичности было, вероятно, веянием эпохи. Однако, учитывая временную продолжительность от начала производства фильма до его выхода, можно предположить, что первооткрытие в этом принадлежит всё-таки Василию Ширинскому.

Взяв огородный инвентарь и семена, вынесенные Бабкой, Дед отправляется на огород. Звучит музыкальная цитата — хорошо знакомая песня «Сама садик я садила» в качестве певучей темы (условно назовем её темой № 3), также двухгласно у бас-кларнета с фаготом. После забавного эпизода с обязательным отпиранием калитки при обрушенной изгороди, Дед, отгоняя снующую под ногами Жучку, занялся посевом. Весь процесс выкапывания лунки, высаживания семян, засыпания землёй и полива сопровождается различными преобразованиями темы. Имеются в виду следующие приёмы:

- разномасштабное секвентное продвижение;
- тонально-гармоническое развитие (*F — Des — Es — B*);
- регистрово-тембровое варьирование с повышением тесситуры (струнные с деревом — валторна — кларнет — струнные — флейта).

Второе проведение темы сокращено, но при этом очевидна бóльшая интенсивность игры темброво-регистровыми контрастами. Речь идёт о следующих инструментах, обеспечивающих красочность музыкальной палитры: бас-кларнет, гобой, валторна¹⁴, флейта.

¹² Мильштейн Я. И. Хорошо темперированный клавир И. С. Баха. М.: Музыка, 1967. С. 33–34.

¹³ Специально оговорим, что, возможно, в данном случае звучит гобой.

¹⁴ Возможно, в данном случае звучит тромбон с сурдиной.

В следующем эпизоде Жучка тащит с плетня какую-то ветошь, Дед сооружает остов из жердей, венчает его разбитой кринкой вместо головы и надевает на этот остов принесённый Жучкой изодранный армяк. Получилось пугало для охраны посадки, которое живо реагирует на всё происходящее пластикой своего «тела». Музыкально иллюстрирует светливый процесс возвратившаяся тема № 1 в *F dur*, преображённая в токкату дробными репетициями каждого тона, и тема № 2 в *Es*. Полюбовавшись на работу под тему «Сама садик я садила» в *F dur*’ном строе, Дед уходит.

Затемнённый экран знаменует и цезуру, и некоторый временной разрыв, отделяющий новый этап — картину действия природных сил. Её музыкальная иллюстрация — русская народная песня «Во саду ли, в огороде девица гуляла», которая звучит в тональности *f moll* (условно обозначим её как тему № 4,) в разнообразном тембровом воплощении: шевелятся на ветру, мерно пританцовывая, подсолнухи и пугало (флейта с сопровождением); усиленно пробивается сквозь тяжёлую толщу почвы реповый проросток (туба и контрабас). Визуально набирающая силу репка с пышно-кудрявой ботвой изображается постепенным повышением тесситуры инструментов и «разрастанием» оркестровой фактуры за счёт прибавления орнаментальных слоев (фигурационные линии высоких деревянных) в *b moll*.

После очередной паузы, визуализация которой осуществляется посредством экрана без изображений, в кадре появляется Дед. Его намерения связаны с необходимостью проведать и полить свою посадку. С его приходом, «раскрашенным» шутилкой сценкой ловли досаждающей пчёлки, звучит плясовая тема № 2 в *Ges dur*, которая затем дополняется ря-

дом изобразительных эффектов. В их числе мелодически и гармонически изломанные интонации темы, обвиняющие её быстрыми пассажами с фигурациями типа мордентов, которые рисуют вьющееся жужжащее насекомое.

Выскажем предположение, что, вероятно, эта забавная сценка введена не просто для оживления сценария. Думается, речь идёт о намеренном драматургическом ходе, посредством которого возможна актуализация таких моментов, как оттягивание финального события; накаливание обстановки; поддержание интриги; символическое предвестие ситуации, когда Дед в итоге «поймает удачу».

Наконец, и сама психологическая кульминация: Дед, ахнув и дико вращая глазами, падает от изумления, глядя на гигантскую репу, затем с опаской к ней подкрадывается, чтобы потрогать это чудо. Выразительность момента многократно усиливает музыка, в которой использованы типичные музыкально-театральные клише:

- глиссандо контрабаса вниз на септиму;
- тремолирующая неустойчивая гармония (зависающий на *f* многозвучный аккорд с перемещением к тону септими);
- слышимые после паузы «крадущиеся», постепенно учащающиеся стаккато-пиццикатные шаги баса на органном пункте.

Далее возвращается тема «Во саду ли, в огороде девица гуляла» в *C dur* у струнных *pizzicato*, имитирующих балалайку. Почесав собственную «репу», Дед напрасно пытается вытянуть корнеплод из земли и зовёт на помощь Бабку. С этого момента начинается, собственно, основная назидательная часть сказки о положительном влиянии на исход дела совместных дружных усилий.

Та же тема № 4, отмеченная модуляцией в *e moll*, сопровождает появление Бабки, потрясённой увиденным не меньше своего Деда. Вместе они тянут-потянут под трудовую «Эй, ухнем» (тема № 5 у фагота), но безрезультатно. На помощь призываются последовательно все персонажи. Первой прибегает Внучка (гобой), и вместе с Бабкой и Дедом они тянут втроём свою чудо-репку под звуки валторны и низких струнных. Потом зовут Жучку, и уже вчетвером стараются вытащить из земли выросший на зависть корнеплод под мажорную часть куплета (квартет струнных с голосоведением в стиле подголосочной полифонии). Любопытная Кошка также откликается на призыв о помощи, появляясь в уже знакомой при экспонировании этого персонажа фактуре, и вновь, только уже впятером, все дружно прилагают усилия для того, чтобы вытянуть свою репку (проведение темы проходит в более массивной фактуре, с тяжёлым басом). Наконец, последней прибегает Мышка (усечённая тема № 2), которая также не остаётся в стороне от общего дела, и вот, вшестером, они тянут-потянут репку под звучащую в *A dur* мелодию песни «Во саду ли, в огороде девица гуляла».

По сути, именно Мышка оказалась тем, пусть и слабым, но необходимым для получения результата звеном в цепи, сложенной из усилий обитателей дома и его двора, с помощью которой всё успешно завершилось. Выдернув репку, вся трудовая «артель» валится от напряжения и усталости на землю. Их ликование от удачного завершения совместной работы, удивление от диковинного размера овоща находят своё завершение в весёлом хороваде, к которому не остаётся равнодушным даже огородное пугало. Его участие во всеобщем праздничном оживлении

происходит за счёт радостного помахиwania рукавами надетой на него Дедом ветоши. Звучащая вначале у бас-кларнета тема № 4 в унисон с чувствами героев сказки стремительно ускоряется вдвое, превращаясь в плясовую, строй которой повышается из *A dur* в *B dur* — приём, как нельзя лучше соответствующий выражению восторженного подъёма чувств.

Завершается сказка панорамой солнечного заката, решённого теми же изобразительными и музыкальными средствами, что и восход, тем самым симметрично замыкая фильм. Образованная таким образом арка рифмуется с визуальной асимметрией, которая также ставит логическую точку в сказочном сюжете. Если изначально появление персонажей начиналось с демонстрации Мышки, то финал задаёт иную последовательность, благодаря чему замыкающие цепь с обеих сторон персонажи условно утрачивают свои прежние статусы и становятся: Дед — самым слабым, Мышка — самой сильной.

В итоге, юный зритель, досмотревший до конца этот мультипликационный фильм, способен понять важность следующего момента. Между нами и окружающим нас миром людей и природы существует незримая связь, и подчас самый незначительный эпизод жизни может приобрести ключевое значение в достижении поставленной задачи. Подобное положение дел исключает высокомерное отношение к тому, кто и что нас окружает, заслуживая лишь благоговейного уважения.

Оценивая результативность проделанной работы, подчеркнём, что, как это было замечено выше, музыкальный ряд мультипликационного фильма «Репка» многофункционален. Имеется в виду не только драматургическая функция му-

зыкальной составляющей кинотекста, но и сюжетно-поясняющая, вследствие чего музыка поднимается до звучащей вербальности, которая в данном материале настолько минимизирована, что делает оправданным включение письменной речи. Последняя отчасти вызывает аналогии с предназначенной для чтения книгой, что, тем не менее, оказывается вполне гармоничным для кинотекста. Вместе с тем именно музыка привносит в чёрно-белый кукольный фильм яркость красок, создавая ощущение подлинности происходящего и радуя его многоцветьем. Другими словами, полноценное эмоционально-образное восприятие мультипликационного фильма было бы недостижимым без музыкальной составляющей синтетического художественного целого. Ведь «общий смысл в музыке образуется в результате слияния множества “микросмыслов”. Они проявляются чрезвычайно разнообразно, проступая сквозь интонации и тематизм, тональности и гармонию, композицию и драматургию, сквозь мелкие детали» [6, с. 82].

Всё это позволяет утверждать, что визуальный и музыкальный ряды оказываются равнозначными друг другу, демонстрируя идеальное «партнёрство» двух разных видов искусства. При этом мастерство композитора В. Ширинского заключается в том, что делая ставку на игру тембров, реализуемую в рамках инструментального театра, «показанного» в мультипликационном фильме «Репка»,

он, по сути, избежал ограничения музыки сугубо иллюстративной функцией, создав «двойную оптику картины в картине».

Возможно, именно с этой точки зрения в полном согласии с приведённой ранее позицией Г. Нейгауза, тембровое и тональное решение музыкального материала представляется весьма органичным сказочному дискурсу. Отметим, что тональный план связан не только с отдельными красочными и смысловыми штрихами, обращая на себя внимание зрителя. В данном контексте, помимо упоминаемого *C dur*, тональности *A dur* и *As dur* коррелируют с пасторалью и утренним часом. В свою очередь бемольные мажорные тональности — речь идёт о *F dur*, *Es dur*, *Des dur* и *B dur* — демонстрируют связь с землёй¹⁵.

Что же касается минорных тональностей, то *f moll* и *b moll* в данном контексте рассматриваются в качестве знаков глубинных сил плодоносящей земли, неотделимых от тягот крестьянского труда, исполненного печали¹⁶. Важно оговорить, что лексема *печаль* этимологически восходит к таким общеславянским словам, как *забота*, *опека*. Наконец, *Ges dur* определяет пространство надоедающей Деду Мошки. При этом объединяющим все эти, на первый взгляд, разрозненные части целого началом выступают тональности *e moll* и *B dur*. Первая соотносится с общими трудовыми усилиями, вторая воплощает всеобщую радость.

¹⁵ В рукописи Н. Вашкевича находим следующие приметы интересующих нас тональностей: *F dur* — мужественный; *Es dur* — величественный; *Des dur* — серьёзность и глубокие чувства; *B dur* — гордость. См.: Вашкевич Н. Л. Семантика музыкальной речи. Музыкальный синтаксис. Словарь музыкальных форм: учебное пособие: конспективный дополнительный материал к курсу теории музыки в МУ. Тверь: [Б. и.], 2006. 76 с.

¹⁶ По свидетельству Н. Вашкевича, *b moll* отвечает сумрачности, *f moll* — печали.

Искусствоведческий анализ мультипликационного фильма «Репка» даёт основания оценить коллективный труд режиссёра, композитора, оператора и актёрского состава как уникальный образец актуализации этического канона, являющегося смысловым ядром русской народной сказки.

СПИСОК ИСТОЧНИКОВ

1. Мирошников Н. Н., Юй Ян. «Пиковая дама» Пушкина в опере, оперетте и анимации // Музыкальный альманах Томского государственного университета. 2021. № 12. С. 60–72. DOI: 10.17223/26188929/12/6
2. Евграфова Ю. А., Новикова М. Г. Вербальный и звуковой компонент экранной «речи» // Вестник Московского государственного областного университета. 2019. № 4. С. 135–147. DOI: 10.18384/2224-0209-2019-4-973
3. Krasina E. A., Rybinok Eu. S., Moctar A. Film Naming: Book Titles and Film Titles // RUDN Journal of Language Studies, Semiotics and Semantics. 2020. No. 11 (2), pp. 330–340. DOI: 10.22363/2313-2299-2020-11-2-330-340
4. Maximenko O. I., Akhrenova N. A., Belyakov M. V., Evgrafova Yu. A. Linguosemiotic Organization of Heterogeneous Texts (Case Study of Media and Internet Texts) // Social and Cultural Transformations in the Context of Modern Globalism. Dedicated to the 80th Anniversary of Turkayev Hassan Vakhitovich. European Proceedings of Social and Behavioural Sciences. 2020. Vol. 92, pp. 2121–2127. DOI: 10.15405/epsbs.2020.10.05.279
5. Шак Т. Ф., Кремененко А. С. Драматургические функции музыки в документальном кино (на примере фильма «Земля 2100», реж. Руди Беднар) // Культурная жизнь Юга России. 2020. № 3 (78). С. 81–87. DOI: 10.24412/2070-075X-2020-10010
6. Стогний И. С. Выразительные возможности вторичных смыслов в музыке // Учёные записки Российской академии музыки имени Гнесиных. 2023. № 1. С. 82–90. DOI: 10.56620/2227-9997-2023-1-44-82-90

Информация об авторе:

Чэнь Цзыжань — аспирантка кафедры музыкального воспитания и образования.

References

1. Miroshnikov N. N., Yu Yan. *The Queen of Spades* by Pushkin in Opera, Operetta and Animation. *Musical Almanac of Tomsk State University*. 2021. No. 12, pp. 60–72. (In Russ.) DOI: 10.17223/26188929/12/6
2. Evgrafova Yu. A., Novikova M. G. Verbal and Audial Components of the Screen “Speech”. *Bulletin of Moscow Region State University*. 2019. No. 4, pp. 135–147. (In Russ.) DOI: 10.18384/2224-0209-2019-4-973

3. Krasina E. A., Rybinok Eu. S., Moctar A. Film Naming: Book Titles and Film Titles. *RUDN Journal of Language Studies, Semiotics and Semantics*. 2020. No. 11 (2), pp. 330–340.

DOI: 10.22363/2313-2299-2020-11-2-330-340

4. Maximenko O. I., Akhrenova N. A., Belyakov M. V., Evgrafova Yu. A. Linguosemiotic Organization of Heterogeneous Texts (Case Study of Media and Internet Texts). *Social and Cultural Transformations in the Context of Modern Globalism. Dedicated to the 80th Anniversary of Turkayev Hassan Vakhitovich. European Proceedings of Social and Behavioural Sciences*. 2020. Vol. 92, pp. 2121–2127. DOI: 10.15405/epsbs.2020.10.05.279

5. Shak T. F., Kremenenko A. S. Dramaturgical Features of Music in Documentaries (on the Example of the Film *Earth 2100* by Rudy Bednar). *Kul'turnaya zhizn' Yuga Rossii — Cultural Studies of Russian South*. 2020. No. 3 (78), pp. 81–87. (In Russ.)

DOI: 10.24412/2070-075X-2020-10010

6. Stogniy I. S. Expressive Possibilities of Secondary Meanings in Music. *Scholarly Papers of Gnesin Russian Academy of Music*. 2023. No. 1, pp. 82–90. (In Russ.)

DOI: 10.56620/2227-9997-2023-1-44-82-90

Information about the author:

Chen Zizhan — Postgraduate Student at the Department of Music Upbringing and Education.

Поступила в редакцию / Received: 23.05.2023

Одобрена после рецензирования / Revised: 07.06.2023

Принята к публикации / Accepted: 14.06.2023