

Е.А. МУХОРТИКОВА

ОСОБЕННОСТИ ФОРМИРОВАНИЯ ВИЗУАЛЬНЫХ ИЗОБРАЗИТЕЛЬНЫХ РЯДОВ МУЗЫКАЛЬНЫХ ВИДЕОКЛИПОВ

Елена Александровна Мухортикова,
Всероссийский государственный институт
кинематографии им. С.А. Герасимова,
аспирант
Вильгельма Пика ул., д. 3, Москва, 129226, Россия
ORCID 0000-0002-5362-017X
E-mail: sovenoc5@gmail.com

Реферат. *Статья посвящена исследованию типологии изобразительных средств современных музыкальных видеоклипов на телевизионном экране и воздействию их на зрительскую аудиторию. Впервые изучены отличительные особенности построения визуального ряда видеоклипов на основе трех разновидностей музыкальных произведений. В основе структуры изобразительных рядов лежит связь с сюжетными особенностями произведения и воздействие на зрителя, базирующееся на чувстве сопричастности зрительской аудитории к происходящему на экране, его вниманию к эстетическим возможностям музыкальной видеопродукции.*

Особенности построения визуальных рядов исследуются в сочетании с изобразительными средствами музыкальных видеоклипов. Рассмотрено зарождение, периоды развития

и особенности изобразительных рядов музыкальных клипов. Основанием для привлечения основ кинематографа к изобразительно-выразительным средствам музыкальных видеоклипов является его эстетика, способствующая конструктивным преобразованиям в освоении новых, современных средств компьютерных технологий. Использование кинематографической эстетики способствует развитию повествовательной мысли музыкальных видеоклипов. В настоящем исследовании выделена следующая типология визуальных видеорядов: сюжетные, иллюстративные, параллельные; приведены примеры музыкальных клипов. Установлено, что каждый из рассмотренных изобразительных рядов построения видеоклипов базируется на особенностях музыкального контента произведения и его сюжетного построения. В его основе — конкретное восприятие зрителем, вызывающее проникновение в образ, ощущение сопричастности к происходящему на экране, переживание за героев. Делается вывод о том, что на восприятие зрителя в определенной мере влияют особенности визуальных рядов видеоклипов, которым свойственна своя контрапунктическая эстетика, сопряженная с общей идеей музыкального клипа и различиями в рамках исполнительского видения композиции.

Ключевые слова: музыкальный клип, изобразительный ряд, видео, визуальный ряд, зритель, восприятие, эстетика, экранные искусства.

Для цитирования: Мухортикова Е.А. Особенности формирования визуальных изобразительных рядов музыкальных видеоклипов // Обсерватория культуры. 2021. Т. 18, № 3. С. 264–271. DOI: 10.25281/2072-3156-2021-18-3-264-271.

Современная философия и эстетика выработали определенные представления о музыкальном образе: «Эмоциональное переживание и окрашенная чувством идея, выраженные через звуки особенного рода, в основе которых лежат интонации человеческой речи, — такова природа музыкального образа» [1, с. 12]. Этот образ сформировался постепенно, исходя из познаний мира, его ощущения. Этому в определенной мере способствовало и телевидение, приход которого окончательно закрепил начатый кинематографом поворот в сторону возрастания роли изображения, тем самым послужив одной из составных частей происходящих процессов внедрения в культуру средств аудиовизуальной коммуникации [2, с. 37].

Современное телевидение, а вслед за ним и Интернет породили виртуальные миры и вместе с этим дали начало развитию песенного жанра — видеоклипам, в которых с использованием новых изобразительных средств и монтажных приемов в конце XX в. расширились границы музыкально-развлекательных программ. Именно эти программы вызвали небывалый интерес к массовому искусству, эстрадной песне, к людям, занимающимся шоу-бизнесом, тем самым вытеснив во многом старые формы телепередач развлекательного телевидения середины прошлого века, заложившие основы музыкальных телешоу (в «Голубом огоньке» уже в то время формировались отличительные подходы к передаче песни). Это и «Издавна долго течет река Волга» (музыка М. Фрадкина, слова Л. Ошанина) в исполнении М. Бернеса (новогодний «Голубой огонек», 1966), и «Зима» (музыка Э. Ханка, слова С. Острового) в исполнении Э. Хиля (новогодний «Голубой огонек», 1970).

Определенные инновации путем расширения формата изобразительных средств, обогащенные специальными эффектами, развивали следующее поколение музыкальных передач: «Музыкальный киоск», «Бенефисы», «По вашим письмам», «Утренняя почта», «Песня года», эстрадные концерты. Примером может служить ролик А.Б. Пугачевой на песню «Осень», которая прозвучала в передаче «Утренняя почта» в 1984 году. Изобразительными средствами здесь служит яркий колорит желтого разноцветья природы, а низкие облака, земля, сплошь покрытая упавшими листьями, способствуют развитию контента песни и образу певицы. Или композиция вокально-инструментального ансамбля «Иверия», прозвучавшая в «Утренней почте» в 1987 г., «Аргонавты» — лейтмотив «Арго». Кадры, смонтированные на музыку А. Базилия (из кинофильма «Веселая хроника опасного путешествия», 1986), рассказывают о греческих воинах, отправившихся из Эллады в Колхиду за золотым руном. Колоритные эпизоды бескрайних морских просторов проникают в музыкальное произведение и составляют с ним одно целое, «прорезая» голубые пенистые волны кормой «Арго».

В обоих примерах телевизионного музыкального клипа типология изобразительных средств еще только начинает формироваться. Акцент делается на изображение природы, являющейся достаточно часто применяемым художественным средством, который фокусирует основные визуальные свойства: цвет, освещение и контрасты [3, р. 20]. Внимание уделяется и аранжировке исполняемых произведений, оказывающей влияние на зрительское восприятие. Слуховые и временные сигналы в виде получаемой информации могут взаимодействовать и, влияя друг на друга, порождать воспринимаемый темпо-ритм: ускоренные версии более медленных песен слушатели оценивали как более быстрые, чем замедленные версии более быстрых песен [4, р. 74].

Музыкальный ритм может создать насыщенность звучания: чем быстрее и неоднороднее ритм, а следовательно, пульс смены визуальных движений, тем более разнообразна цветовая гамма. Если ритм музыки скованный, служащий созданию торжественного настро-

ния, то в общем колорите визуального изображения будут преобладать от двух до нескольких цветовых оттенков [5, с. 54]. Осмысление данных тенденций базируется в основном на известном музыкальном материале, и у зрителя до сих пор приоритетным является желание оценить старое музыкальное произведение в новой аранжировке [6, р. 669], получить удовольствие от различных видов зрелищ, погрузиться в мир «игры», уйти от реальности в виртуальный мир.

Появление видеоискусства существенно повлияло на традиционную эстетику телевидения: «Технические видеоэффекты, которые показывали лишь на выставках, стремительно вторглись в телепередачи и стали повседневной банальностью» [7, с. 160]. На технологии видео основывается и клип со свойственной ему эстетикой, важнейшим качеством которой является диалогичность, возможность зрителя «управлять» аудиовизуальным зрелищем и даже быть его соавтором, что позволяет говорить об интерактивности, определяемой как связь компьютерной информатики и общих информационных систем с внешней средой. Огромную роль в этом играет телевидение: будучи гигантским транслятором идей, типов, символов, оно является мощнейшим средством интеграции в современном обществе [8, с. 18], создавая определенные виртуальные образы. На каждом этапе становления виртуальной реальности возникает особенная эстетика, которая в традиционных исследованиях фигурирует как «эстетика фотографии», «эстетика кино». Есть ли в этих специфических разновидностях нечто общее, присущее виртуальной реальности в целом? [9, с. 30].

Сегодняшнее время «демонстрирует пестроту художественных образов, психологичность и разумность восприятия, а также многообразие техник создания визуального образа», свойственных музыкальному клипу [10, с. 598]. Т.Н. Шеметова рассматривает музыкальные видеоклипы как произведения, несущие характерное «формальное» повествование, которое является поликодовым текстом с особым изобразительно-поэтическим строем языка, существующим в виртуальной реальности — новой сфере бытия [11, с. 297–298]. Формой существования виртуальной реальности является информационное пространство [12, с. 374].

Вопросам классификации, исходя из разных типологий построения музыкальных клипов, посвящена работа С.Б. Шарифуллина, в которой выявлены следующие типы музыкальных клипов: широкоэвентральные, узкоэвентральные, художественные, документальные, художественно-документальные, абстрактные, вокально-инструментальные и инструментальные [13, с. 217]. Исследуя контекст природы видеоклипов, Э.В. Советкина указывает на их разнородность, основанную на технологии создания изображения: оригинальные, анимационные, смешанные; форме изложения изобразительного материала: сюжетные эклектико-коллажные, смешанные; форме образного визуального воздействия: фоновые, хореографические, фильмовые [14, с. 87]. А.В. Чернышев обозначает определенный метод съемки, световые и цветовые эффекты ее построения в зависимости от жанра песни [15, с. 78]. Так, «тяжелая» музыка сопровождается волнообразным движением камеры, а на экране в это время демонстрируется гроза и бушующая стихия в темно-болотном цвете (Gress Obsession группы Crematory). В композициях лирической направленности, наоборот, убыстренный клиповый монтаж меняется на плавное движение камеры и «наплыв» изображения (Барбара Стрейзанд Woman In Love). Предлагаются варианты тематического наполнения клипов: интегральные, включающие в себя идею объединения людей (благотворительная тематика, спорт, экология), в частности Amigos Para Siempre (С. Брайтман и Х. Карперас), Il Canto (Л. Паваротти), контрастные видеоклипы, отражающие идею диалога академической и массовой сфер музыкальной культуры. Примером может служить клип «Голос» Ф. Киркорова и А. Нетребко (музыка Ф. Кемпе, автор слов А. Лопатин, 2010) [16, с. 287].

Но существует и ряд проблем в связи с применением аудиовизуальных средств, одной из которых является то, что они создают условия для «доминирования зрелищного над музыкальным фактором в художественном восприятии слушателей» [17, с. 89]. Исследования музыкальных клипов демонстрируют широкий спектр структурных и семантических связей между музыкой и видеоконтентом [18, р. 349].

В связи с этим актуальным может быть изучение эволюции моделей видеоклипов, которые одновременно являются видом музыкально-развлекательного экранного произведения, рекламой авторов и исполнителей самого хита и создания у зрителя особого мировосприятия реальности. Данное исследование вызвано также интересом к выявлению механизма взаимодействия изобразительных рядов клипов и влиянию их на восприятие зрительской аудитории.

Цель настоящей работы — изучение особенностей визуального ряда музыкальных клипов на основе анализа их взаимодействия с изобразительными средствами. Впервые изучен контент построения визуального ряда музыкальных видеоклипов на основе трех вариантов типологии изобразительных средств, влияющих на восприятие музыкального пространства произведения. Методология работы базируется на описательном и индуктивном методах.

ПЕРВЫЕ ОТЕЧЕСТВЕННЫЕ МУЗЫКАЛЬНЫЕ КЛИПЫ

Первые отечественные клипы были довольно примитивны с эстетической точки зрения. Они базировались, в первую очередь, на участии и мастерстве известного исполнителя. Изобразительный ряд таких клипов может быть отнесен к простому прочтению текста. Однако визуализация образов, применяемых в клипах, вызвала разное восприятие зрителя. Звучание снятой на пленку песни «Пароход» (1938) в исполнении Л. Утесова, где есть определенное действие и все роли исполняет один певец, можно назвать первым видеоклипом на советском экране. Произведение привлекает внимание зрителя показом яркой манерности действующих лиц, сюжетной основой, веселостью, чувством юмора. Совершенно другие эмоции испытывает зритель, знакомясь с «Песней о неизвестном матросе» в том же исполнении. Это музыкальное произведение сопровождается кадрами документальной хроники боевых действий Красной армии во время Великой Отечественной войны. Зритель не видит исполнителя, перед его глазами возникают студёные волны

моря, бьющиеся о берег днем и замирающие с приходом вечера. Стройные ряды матросов идут мимо памятника Петру I, мимо оград ленинградских парков. В воде отражаются контуры шпиля Петропавловской крепости. И все это напоминает мирную жизнь, за которую сражаются советские моряки.

С развитием интереса зрителя к композиционным и эстетическим изобразительным средствам, связанным с «обыгрыванием» сюжета песни, данное направление становится одним из основных контентов телевизионного клипового начала. Изобразительный ряд музыкального произведения дополняется визуальным рядом, сопровождаемым декорациями. Так, в «Песню птиц» в исполнении П. Бюльбюль оглы, М. Магомаева, Л. Мондрус (музыка П. Бюльбюль оглы, слова О. Гаджикасимова, новогодний «Голубой огонек», 1966), вовлекается зимний пейзаж, созданный в студии. И зритель ощущал в морозный день тепло человеческих чувств. А песня в исполнении М. Кристалинской «Детство ушло вдаль» (музыка А. Островского, слова Л. Ошанина), звучащая на фоне нехитрого деревенского пейзажа, погружает зрителя в мир его детства. Морозным воздухом наполнена композиция «Снегурочка» (музыка А. Пахмутовой, слова Н. Добронравова) в исполнении С. Лемешева, но теплота, которую певец передает этим произведением, противопоставляется и вьюге за окном, и ледяному узору на окнах. В последнем примере акцент делается на певца, его исполнительскую эстетику, вложенную в песню, что также в дальнейшем явилось одной из форм, привлекающей интерес зрителя. Героями новогоднего «Огонька» всегда были артисты театра и кино, и здесь мы видим в заснеженном лесу Е. Леонова, О. Анофриева, О. Табакова, Л. Крылову и др.

По мнению С.И. Юткевича, «кинематограф, прежде всего, искусство визуальное. Оно родилось таким и адресуется к нам прежде всего через наш глаз, через наше зрение. И если, как известно, можно себе представить фильм без звука, то невозможно представить себе фильм без изображения...» [19, с. 38]. Но эстетика кино демонстрирует общую потребность в преодолении бытовизма и в экранизации трансцендентных мотивов. Именно это обязывает

игровое кино слиться с компьютерными технологиями, позволяющими ему вести повествование на трансцендентном уровне [20, с. 153].

Со временем именно отрывки из кинематографических произведений стали составлять изобразительную часть клипа. Например, в клипе на песню «Налетели вдруг дожди» 1972 г. (музыка Д. Тухманова, слова В. Харитонов) в исполнении В. Мулермана использованы фрагменты из нескольких фильмов: «Июльский дождь» (1966), «Прощайте, голуби!» (1960), «Я шагаю по Москве» (1963), в которых выразительными средствами, формирующими основной контент клипа, являются упругие струи дождя.

Телевизионный музыкальный фильм «Жили три холостяка» (1973) насыщен новыми подходами к изобразительным и выразительным средствам в музыке. Здесь ее звучание превращается в феерический коллаж цветных россыпей, распадающихся на разные цветовые гаммы, в зависимости от транскрипции вариаций музыки, написанной композитором Н. Богословским. Звучание ударных сопровождается достаточно ровным изображением линий цветовых узоров, подключение в общую гамму других инструментов приводит к изображению уже размытых фигур, и на этом фоне звучит основная мелодия картины. Фейерверк цветовых оттенков постепенно переходит в строгую классическую вариацию музыки в исполнении композитора, после чего вновь возникает цветовая гамма калейдоскопа, то приближающаяся, то уходящая в глубину экрана. Позднее это назовут цветомусыкой. И данный прием в разных его вариациях найдет свое место в изобразительном ряде клипов.

Сложившиеся впоследствии различные виды клипов, художественные модели которых усложнились по сравнению с первыми опытами «перевода» песни в отдельное произведение, не зависящее ни от фильма, ни от мюзикла, ни от концерта, ни от музыкальной программы, постепенно занимали свой ряд на голубом экране. Клип стал самостоятельным видом телевизионной продукции, в основу его эстетики легли новые формы взаимодействия изображения и музыки, отличающиеся своеобразным музыкальным единством песни и изображения на экране.

ВИЗУАЛЬНЫЕ ВИДЕОРЕДЫ МУЗЫКАЛЬНЫХ КЛИПОВ

В эстетике музыкального клипа переход из одной пространственно-временной плоскости в другую происходит с помощью композиции: сюжетной, визуально-постановочной, музыкально-шумовой и цветовой, в определенной мере связанных друг с другом. Видеоряд служит дополнительным фактором визуальной выразительности звучащей в клипе песни и может соответствовать стилистике того или иного исполнителя, а содержание песни передается посредством осмысления текста путем ассоциативного восприятия образов.

Создание образа и звучание музыки в клипе стали импульсом для определения визуальных видеорядов, основанных на соотношении изобразительных и музыкальных средств. Их условно можно разделить на следующие группы: сюжетные, иллюстративные и параллельные.

В **сюжетных** клипах основой служит рассказ, содержащий определенную проблему. Например, клип «Гармонии нет» Андрея Гризли (2017), сюжет которого основан на оценке хрупкости живого мира, окружающего человека, и зависимости его существования от этого окружения. Это подчеркивается изобразительными средствами, отличающимися скупостью и однообразным колоритом рисунка, пространственной визуализацией образов умирающей природы. Выраженная в сине-голубой палитре, она ассоциируется у зрителя с настигшим героев холодом. Лишь желтые, теплые оттенки пламени костра дают надежду на спасение. Доминирующий дальний план, снятый с верхней точки и подчеркивающий мелкие фигуры людей, способствует пониманию хрупкости человеческой жизни, в музыке чувствуется пространство, воздух, которого в итоге по сюжету так не хватает. Ритмический рисунок музыкального текста спокоен, несмотря на трагичность сюжета. Зритель невольно сопровождает путешественников по пути их следования и проникается пониманием бережного отношения к окружающей среде.

Клип Тимати «Дорога в аэропорт» (1999), напротив, олицетворяет радость новой встре-

чи, обретение счастья. Реповое звучание в быстром темпе повествует о внезапном возникновении нового чувства. Изобразительный ряд клипа наполнен яркими, сочными красками. Оба клипа имеют сюжетную основу, повествуют о движении, дороге, но в первом случае — это трагедия движения, а во втором — движение к счастью. Клипмейкеры не просто следуют основной теме текста песен, но и дополняют ее содержание образами, иллюстрирующими сюжетную фабулу клипов, приобщая зрителя к контенту каждого из них.

Иллюстративный ряд можно рассмотреть на примере клипа на песню В. Кипелова «Я свободен». Главными героями в нем являются российские летчики, названные «Русскими Витязями» и «Стрижами», виртуозно управляющие новейшими самолетами, которые сравниваются с уплывающим за облака журавлиным клином. Музыкальный контент в начале клипа содержит курлыканье птиц, сочетающееся с гулом моторов летящих машин, то взлетающих в небо, то камнем падающих вниз. Голубой и сине-серый цвета являются основным фоном изобразительного ряда, истребители кажутся легкими и воздушными. Но при этом музыкальная композиция самой песни исполняется в жанре тяжелого рока, что противоречит изобразительному ряду и влияет на восприятие зрителя, отдающего предпочтение музыкальному ритмическому рисунку композиции. Иллюстративный видеоряд, подкрепленный голосом исполнителя, выполняет здесь функцию ассоциативного восприятия зрителем всего увиденного на экране.

В качестве примера **параллельного** построения визуального ряда клипа может быть использована композиция «Орлы или вороны» (2017) в исполнении М. Фадеева и Г. Лепса, где реальное повествование чередуется с воспоминаниями о прошлом. Событийность временных отрезков подчеркивается быстротой смены ракурсов, выраженной в движении автомобилей двух героев по прорезанной огнями трассе, тем самым показывается быстротечность жизни. С помощью чередования исполнения композиции каждым из певцов и дуэтом делается акцент на этапных периодах в жизни героев. Данный прием помогает зрителю не только ощутить два параллельных времени, но и почувствовать ин-

дивидуальность исполнителей. В последних кадрах композиции авторы называют имена бывших врагов, что ассоциируется с заключительными кадрами фильма «Оборона Севастополя», снятого А. Ханжонковым в 1909 г., — появлением на экране реальных участников событий обороны Севастополя 1854–1855 годов. Это сопоставление основано на незыблемости нравственных человеческих отношений. Использование параллельного построения визуального изобразительного видеоряда клипа помогает раскрыть истоки исторического повествования, затронутого в песне, способствует проникновению в образ самого зрителя.

Таким образом, парадигма изобразительных средств современных музыкальных видеоклипов на телевизионном экране достаточно разнообразна. Исследование особенностей построения изобразительного ряда показало их отличительные особенности, заключающиеся в связи изобразительных рядов музыкальных клипов с восприятием зрителей при просмотре, их ощущениями и помыслами, что вызывает у аудитории проникновение в образ, сопричастность к происходящему на экране.

Список источников

1. Боров Ю.Б. Эстетика : учебник. Москва : Высшая школа, 2002. 511 с.
2. Разлогов К.Э. Искусство экрана. Москва : Искусство, 1982. 158 с.
3. Schindler A., Rauber A. Harnessing Music-Related Visual Stereotypes for Music Information Retrieval // ACM Transactions on Intelligent Systems and Technology. January 2017, Article No. 20. P. 1–21. DOI:10.1145/2926719.
4. London J., Burger B., Thompson M., Toiviainen P. Speed on the Dance Floor: Auditory and Visual Cues for Musical Tempo // Acta Psychologica. 2016. Vol. 164, February. P. 70–80. DOI: 10.1016/j.actpsy.2015.12.005.
5. Шугайло И.В. Музыка и визуальный ряд: взаимопроекция и взаимодополнения // Парадигма : Философско-культурологический альманах. Санкт-Петербург : Издательский дом Санкт-Петербургского государственного университета, 2010. Вып. 15. С. 52–59.
6. Loo F.C., Loo F.Y. The Visual Perception of Phrasing in a Tai Chi Routine Enhanced by Music as Perceived by Inexperienced Viewers // Turkish Online

- Journal of Educational Technology. Special Issue for INTE 2017. 2017. P. 667–671.
7. Треффа Ж.-П. От видеоискусства к видеоэстетике // Сине-Фантом. 1988. № 10. С. 158–162.
 8. Архангельский Ю.Е., Солодовник А.Б. Клиповое сознание телевизионной аудитории в структуре мозаичной культуры информационного общества // Культурная жизнь юга России. 2013. № 30 (50). С. 17–18.
 9. Хренов Н.А. Средства массовой коммуникации в ракурсе виртуальной реальности // Международный журнал исследований культуры. 2017. № 2 (27). С. 27–44.
 10. Кривошлыкова М.В., Назарычева А.И., Питько О.А. Специфика восприятия визуальных образов в культуре // Международный журнал прикладных и фундаментальных исследований. 2017. № 4–3. С. 597–600.
 11. Шеметова Т.Н. Клиповая культура или некоторые подходы к описанию музыкального клипа // Наука телевидения. 2010. Т. 7. С. 293–299.
 12. Ахметова Д.И. Виртуальный способ существования культуры // Вестник Нижегородского университета им. Н.И. Лобачевского. 2011. № 2 (1). С. 371–374.
 13. Шарифуллин С.Б. О типологии вербально-иконических текстов музыкальных клипов // Вестник Красноярского государственного педагогического университета. 2011. № 2 (11). С. 215–220.
 14. Советкина Э.В. Эстетика музыкальных видеоклипов. Москва : Триада ЛТД, 2005. 91 с.
 15. Чернышев А.В. Медиа-музыка на телевидении. Москва : Издательский Дом МГУ, 2009. 112 с.
 16. Данько Л.И. Музыкальный феномен classical crossover: эволюция и формы проявления // Известия Уральского государственного университета. 2010. № 5 (84). С. 284–289.
 17. Жукова Т.Н. Аудиовизуальные технологии в сфере современной академической музыки: тенденции особенности, проблемы // Музыкальная жизнь. 2011. № 7. С. 88–90.
 18. Gillet O., Essid S., Richard G. On the Correlation of Automatic Audio and Visual Segmentations of Music Videos // IEEE Transactions on Circuits and Systems for Video Technology. 2007. Vol. 17, № 3. P. 347–355. DOI: 10.1109/TCSVT.2007.890831.
 19. Юткевич С.И. Режиссерский замысел фильма // Контрапункт режиссера. Ленинград : Искусство, 1960. С. 13–47.
 20. Орлов А. Виртуальная реальность. Пространство экранных культур как среда обитания. Москва : Гео, 1997. 336 с.

Features of the Formation of Visual Series of Music Videos

Elena A. Mukhortikova

Gerasimov Institute of Cinematography,
3, Vilgelma Pika Str., Moscow, 129226, Russia
ORCID 0000-0002-5362-017X
E-mail: sovenoc5@gmail.com

Abstract. *This article explores the typology of visual means of modern music videos on the television screen and their impact on the audience. For the first time, there are studied the distinctive features of building visual series of music videos basing on three types of musical compositions. The structure of the visual series is based on their connection with the plot features of the work and their impact on the view-*

er based on the sense of belonging of the audience to what is happening on the screen, attracting their attention to the aesthetic opportunities of music video products.

The article examines the features of building visual series in combination with visual means of music videos. There are considered the origin, periods of development and features of the visual series of music videos. The basis for drawing the foundations of cinema to the visual and expressive means of music videos is its aesthetics, which contributes to constructive transformations in the development of new, modern means of computer technologies. The use of cinematic aesthetics contributes to the development of the narrative thought of music videos. In this study, the following typology of visual video series is highlighted: plot, illustrative, parallel; some examples of music videos are given. There is established that each of the considered visual series of videos is based

on the features of the musical content of the work and its plot construction. This is based on a specific perception by the viewer, which causes penetration into the image, a sense of belonging to what is happening on the screen, and feelings for the characters. The article concludes that the viewer's perception is influenced, to a certain extent by the features of the visual series of videos, which have their own contrapuntal aesthetics, coupled with the general idea of the music video and the differences in the performer's vision of the composition.

Key words: music video, graphic series, video, visual series, viewer, perception, aesthetics, screen arts.

Citation: Mukhortikova E.A. Features of the Formation of Visual Series of Music Videos, *Observatory of Culture*, 2021, vol. 18, no. 3, pp. 264–271. DOI: 10.25281/2072-3156-2021-18-3-264-271.

References

1. Borev Yu.B. *Estetika: uchebnik* [Aesthetics: textbook]. Moscow, 2002, 511 p.
2. Razlogov K.E. *Iskusstvo ekrana* [Screen Art]. Moscow, Iskusstvo Publ., 1982, 158 p.
3. Schindler A., Rauber A. Harnessing Music-Related Visual Stereotypes for Music Information Retrieval, *ACM Transactions on Intelligent Systems and Technology*, January 2017, Article No. 20, pp. 1–21. DOI: 10.1145/2926719.
4. London J., Burger B., Thompson M., Toiviainen R. Speed on the Dance Floor: Auditory and Visual Cues for Musical Tempo, *Acta Psychologica*, 2016, vol. 164, February, pp. 70–80. DOI:10.1016/j.actpsy.2015.12.005.
5. Shugailo I.V. Music and Visual Series: Mutual Projection and Complementarity, *Paradigm: Philosophical and Cultural Almanach*. St. Petersburg, 2010, issue 15, pp. 52–59 (in Russ.).
6. Loo F.C., Loo F.Y. The Visual Perception of Phrasing in a Tai Chi Routine Enhanced by Music as Perceived by Inexperienced Viewers, *Turkish Online Journal of Educational Technology. Special Issue for INTE 2017*, 2017, pp. 667–671.
7. Treffa Zh.-P. From Video Art to Video Aesthetics, *Sine-Fantom*, 1988, no. 10, pp. 158–162 (in Russ.).
8. Arkhangel'sky Yu.E., Solodovnik A.B. Clip Consciousness of the Television Audience in the Structure of the Mosaic Culture of the Information Society, *Cultural Life in the South of Russia*, 2013, no. 30 (50), pp. 17–18 (in Russ.).
9. Khrenov N.A. Mass Communication from the Perspective of Virtual Reality, *Mezhdunarodnyi zhurnal issledovaniy kul'tury* [International Journal of Cultural Research], 2017, no. 2 (27), pp. 27–44 (in Russ.).
10. Krivoshlykova M.V., Nazarycheva A.I., Pitko O.A. Cultural Specifics of Visual Image Perception, *Mezhdunarodnyi zhurnal prikladnykh i fundamental'nykh issledovaniy* [International Journal of Applied and Fundamental Research], 2017, no. 4–3, pp. 597–600 (in Russ.).
11. Shemetova T.N. Clip Culture or Some Approaches to Describing a Music Video, *Nauka televideniya* [The Art and Science of Television], 2010, vol. 7, pp. 293–299 (in Russ.).
12. Akhmetova D.I. A Virtual Way for the Existence of Culture, *Vestnik Nizhegorodskogo universiteta im. N.I. Lobachevskogo* [Bulletin of the Lobachevsky University of Nizhny Novgorod], 2011, no. 2 (1), pp. 371–374 (in Russ.).
13. Sharifullin S.B. About Typology of Verbal-Iconic Texts of Musical Videos, *Vestnik Krasnoyarskogo gosudarstvennogo pedagogicheskogo universiteta* [Bulletin of the Krasnoyarsk State Pedagogical University named after V.P. Astafiev], 2011, no. 2 (11), pp. 215–220 (in Russ.).
14. Sovetkina E.V. *The Aesthetics of Music Videos*. Moscow, 2005, 91 p. (in Russ.).
15. Chernyshev A.V. *Media-Music on Television*. Moscow, 2009, 112 p. (in Russ.).
16. Danko L.I. Classical Crossover: The Evolution and Forms of Display, *Izvestiya Ural'skogo gosudarstvennogo universiteta* [Ural State University Journal], 2010, no. 5 (84), pp. 284–289 (in Russ.).
17. Zhukova T.N. Audiovisual Technologies in the Field of Modern Academic Music: Trends, Features, Problems, *Muzykal'naya zhizn'* [Musical Life], 2011, no. 7, pp. 88–90 (in Russ.).
18. Gillet O., Essid S., Richard G. On the Correlation of Automatic Audio and Visual Segmentations of Music Videos, *IEEE Transactions on Circuits and Systems for Video Technology*, 2007, vol. 17, no. 3, pp. 347–355. DOI: 10.1109/TCSVT.2007.890831.
19. Yutkevich S.I. Director's Idea of a Film, *Director's Counterpoint*. Leningrad, 1960, pp. 13–47 (in Russ.).
20. Orlov A. *Virtual Reality. The Screen Cultures' Space as a Habitat*. Moscow, Geo Publ., 1997, 336 p. (in Russ.).