

**Федеральное государственное образовательное учреждение  
дополнительного профессионального образования  
ИНСТИТУТ ПОВЫШЕНИЯ КВАЛИФИКАЦИИ РАБОТНИКОВ  
ТЕЛЕВИДЕНИЯ И РАДИОВЕЩАНИЯ**

**Н.Н.ЕФИМОВА**

**ОЧЕРКИ ПО ИСТОРИИ МУЗЫКИ  
ОТЕЧЕСТВЕННОГО КИНО И ТЕЛЕВИДЕНИЯ**

**Москва 2012**

## *ОТ АВТОРА*

За сравнительно большой исторический период (с 30-х годов и до наших дней) создано значительное количество кино- и телефильмов, в которых музыка играет ведущую роль как один из важных компонентов звука. С шумами и речью ее связи достаточно разнообразны, и все-таки именно музыке принадлежит первое место.

В данных очерках предполагается в исторической последовательности проследить основные этапы развития музыки в контексте экранных произведений, обратить внимание читателей на специфику музыки кино- и телеэкрана, на особую роль композитора, работающего в этой сфере. Конечно, в рамках одного издания невозможно объять весь фонд экранных произведений. Поэтому проанализированы будут наиболее значимые и показательные, с авторской точки зрения, кино- и телефильмы. Рассматривается период с 30-х по 90-е годы XX века. Надеюсь, что данные размышления будут полезны и интересны всем тем, кого интересуют вопросы киномузыки и музыки телеэкрана.

## *МУЗЫКА И ЗВУК НА КИНОЭКРАНЕ*

История кинематографа ведет свое начало с немого кино. По мнению известного киноведа Р.Юренева, братья Люмьер ничего не изобрели. Все элементы их техники были запатентованы раньше другими изобретателями. Важно было то, что они усовершенствовали все предшествующие аппараты, снабдили их грейфером (вилкой) для прерывистой смены изображений и первыми решили показать их публике на экране, стоящем на значительном расстоянии от аппарата. Датой возникновения синематографа принято считать 1885год.

Звезды мирового немого кинематографа, такие как Нильсен, Пикфорд, Харт, Чарли Чаплин, Мозжухин, Холодная и многие другие,

своей предельно выразительной пластикой давали миллионам людей духовную пищу, обогащали их мысли, заставляли задумываться и переживать, пробуждали любовь и ненависть. Зрителям становилось все понятно и без слов. В своей немоте кино было понятно миллионам зрителей в разных странах, оно волновало и потрясало многоговорящим молчанием. Это было особое искусство, недаром его называли «великий немой».

Использование музыки в экранном произведении берет свое начало именно в немом кинематографе. Для того, чтобы развлечь публику и одновременно перекрыть дискомфортный шум кинопроектора, содержатели кинотеатров стали приглашать таперов.

Тапер (фр. *tapneur* – стучать, хлопать) это музыкант, преимущественно пианист, сопровождавший своим исполнением немые фильмы. Название профессии произошло от манеры исполнения, так как зачастую в кинотеатрах в наличии имелось пианино низкого качества, на котором приходилось играть буквально стуча по клавишам.

Таперы исполняли поппури из известных мелодий, следовали рекомендациям специальных альбомов-пособий с ремарками типа «музыка на пожар» или «музыка на производственный процесс», старались импровизировать под изображение на экране, обеспечивая тем самым тесную связь кинокадров и музыки (таперами были в молодости Д. Баланчин, Д. Шостакович). Так появился термин *иллюстративная музыка*.

Итак, звук в «немом» кинематографе был с самого начала. Музыка сопровождала экранное действие в виде игры таперов, был шум кинопроектора, а текст можно было понять по артикуляции губ актеров, по их пластике и по титрам. Но сначала все это существовало автономно. Подлинно звуковым кино стало тогда, когда техника, освоив фотографирование звуковых волн на целлулоидную пленку, позво-

лила добиться точной одновременности (синхронности) изображения и звука. Кино с этого периода настолько обогатило свои возможности, что стало качественно новым.

В эпоху С.Эйзенштейна возник термин *контрапунктическая музыка*, означающий несовпадение эмоционального звучания музыки и изображения. Главное назначение музыки при этом заключалось в усилении потенциальной выразительности содержания экранного произведения. Таким образом, музыка использовалась уже как яркий драматургический прием, способный придать изображению новый, неожиданный смысл. Можно говорить о том, что контрапунктическое сочетание изображения и музыки усиливало эмоциональное воздействие на зрителя и его образное восприятие мира.

Первым отечественным звуковым фильмом была «Путевка в жизнь» режиссера Н.Экка (1931г.) В этом кинопроизведении рассказывалось о беспризорниках – сиротах, заполнявших улицы, вокзалы, рынки и готовых вступить на путь преступлений, и о людях, стремившихся перевоспитать их. Этот фильм заставил говорить о советском гуманизме, о новом поколении свободных и чистых людей. Но музыка в нем была еще преимущественно мотивирована сюжетом, шумы преувеличивались.

Затем появились фильмы «Броненосец Потемкин», «Человек с ружьем», «Трилогия о Максиме», «Мы из Кронштадта», «Чапаев». В них совершенно очевидна программность лейтмотива, которая была тесно связана с развертыванием основной темы. Музыка подготавливала появление слова, способного более естественно и точно прояснить и смысл фильма, и общее развитие сюжета. С появлением «говорящего» кинематографа музыка передала свои функции звучащему слову, а сама стала искать новые пути. Достигнутый в 30-х годах уровень записи и воспроизведения вокальной и инструментальной музыки, по

справедливому замечанию некоторых исследователей, дал возможность сделать музыку полноправным компонентом кинокартины, соединить сценарную драматургию с музыкальной. Звуковое кино предоставило композиторам такую широкую слушательскую аудиторию, о которой нельзя было даже мечтать в прежние времена.

С этого периода происходит разделение музыки на внутрикадровую и закадровую.

*Внутрикадровая музыка* документировала реальность, воссоздающую среду и атмосферу действия. Кроме того, внутрикадровая музыка позволяет видеть источник звука в кадре. Он может быть одушевленным (например, актер играет и поет в кадре) или неодушевленным (источник звука – работающий телевизор или радиоприемник и т.д.).

*Закадровая музыка* – когда источник звука в кадре не виден. Такая музыка воплощает авторскую идею, пафос всего экранного произведения.

В этот же период решается задача доступности фильма при помощи использования в его звуковой партитуре песни. Песня в 30-е годы была непременно участником и ярким выразительным элементом нового времени, что и обусловило ее использование в фильмах как обязательную форму отображения жизни человека в киноискусстве. Сначала песня являлась своеобразным «портретом» того или иного персонажа, его характеристикой. Например, в «Трилогии о Максиме» песня со словами «Крутится, вертится шар голубой» соответствовала личности молодого оптимистичного человека, а в песне Чапаева «Черный ворон» звучали тревожные интонации, предчувствие героем своей гибели. В дальнейшем песня в советских звуковых фильмах выражала основную идею кинопроизведения. Она становилась интонационным зерном всей музыкальной образности фильма, проявля-

ясь в разных ракурсах (инструментальных вариантах, в различном темпе и т.д.). Песня в фильмах 30-х годов использовалась как способ характеристики героев и эпохи, поэтому должна была быть естественной и органичной в структуре экранного произведения. Классическая форма фильма этого периода характеризуется драматургической цельностью, полной исчерпаемостью конфликтов и характеров внутри самого произведения, завершенностью и законченностью композиции. Песня как представительница внутрикадровой музыки легко становилась музыкой закадровой, при этом объединяя главную мысль произведения.

Позже стали больше использовать специально написанную или подобранную инструментальную музыку, определяемую авторско-режиссерским замыслом.

В 1934 году на экранах страны появился фильм «Веселые ребята» режиссера Г. Александрова. И сразу же стал очень популярным у зрителей, чему способствовала игра замечательных актеров – Л.Утесова и Л.Орловой – и восхитительная музыка И.Дунаевского. Песни из этого фильма впоследствии зажили самостоятельной жизнью. Полное оптимизма, юмора это кинопроизведение стало классикой советского кинематографа.

В фильме была рассказана веселая история о похождениях талантливой пастуха-музыканта Кости Потехина. В начале на титрах звучит джазовая музыка в исполнении оркестра под управлением самого Л.Утесова. На проходе главного героя Кости, которого играет Утесов, звучит его песня со словами «Легко на сердце от песни веселой». Эти интонации подхватывает деревенский оркестр, в котором появляются звуки, имитирующие ксилофон – «игра» героя по горшкам на заборе, игра по мостику, по самому забору и т.д.

Песню героя подхватывают деревенские девушки. Вся музыка эпизода соединяется с шумами, создающими звуковой фон деревни (блеяние овец, мычание коров и др.).

Особую роль в фильме играют песни: «Сердце в груди бьется как птица» и «Как много девушек хороших». В финале фильма звучит дуэт Кости и Анюты «Любовь нечаянно нагрянет» с припевом со словами «Сердце, тебе не хочется покоя». Подобным решением эпизода режиссер и композитор решили одну из главных задач в создании целостного художественного образа.

Музыка играет существенную роль и в других эпизодах фильма. Например, в сцене «стадо в доме Елены» звучит канкан. Пьяный бык озвучен интонациями из «Кармен» Бизе (инструментальный вариант арии Тореодора). Все это придает сцене яркий юмористический характер.

Первое знакомство Кости с Еленой проходит на фоне вальса и фокстрота, которые придают эпизоду несколько салонный характер.

Заканчивается фильм опять задорной, жизнеутверждающей песней «Легко на сердце от песни веселой», которая закольцовывает звуковую партитуру фильма.

В 1938 году на экраны страны выходит фильм С.Эйзенштейна с музыкой С.Прокофьева «Александр Невский», рассказывающий о победе русского войска под предводительством Александра Невского над немецкими рыцарями-крестоносцами на Чудском озере.

В то время тема защиты Родины встала особенно остро в связи с появлением на международном политическом горизонте Адольфа Гитлера. Тема патриотизма волновала многих кинематографистов и композиторов. Она была поднята Ю.Шапориным в оратории «На поле Куликовом», в фильме В.Пудовкина «Минин и Пожарский». В это же

время на оперной сцене возобновляется знаменитая патриотическая опера М.Глинки «Иван Сусанин».

Как совершенно справедливо отмечает известный искусствовед Э.Фрид, фильм «Александр Невский» связан с русской эпической оперой. Как и герои оперы, персонажи картины представляют очень сильные характеры. Александр Невский благороден, мужественен и мудр, Игнат – воплощение лучших черт русского характера. Он – носитель народной смекалки, юмора, Ольга – непосредственна и чиста, Василиса – мужественна и т.д. Связь с русской эпической оперой проявляется в широте и замедленности действия, монументальности форм.

Диаметрально противоположен образ врага – немецких рыцарей-крестоносцев. Если русские люди в фильме представлены в разнообразных образах, то рыцари-крестоносцы трактуются как безликая толпа.

При создании «Александра Невского» режиссер С.Эйзенштейн рассматривал музыку фильма не как второстепенный фактор, а как равноправное с изображением сильнодействующее выразительное средство.

Знаменательно то, что большую роль в фильме начинают играть и другие компоненты звука – речь и шумы, которые приобретают художественный смысл. Таковы поддерживающие жуткую, настороженную тишину стук конских копыт по льду озера, на котором позже произойдет историческое сражение, зловещий клекот воронья, ожидающего добычу и др. Достаточно интересно и выразительно «работают» колокольные звоны – в одном случае они символизируют мощь «господина Великого Новгорода, в другом – звучат спокойно, в третьем – торжественно, в четвертом – тревожно и т.д. Но ярче всего звучит музыка, написанная гениальным С.Прокофьевым. Следует отметить, что былинный характер кинопроизведению придает песня со словами «А и было дело на Неве-реке», из которой стало понятно,



откуда великий полководец получил свое прозвище – Александр Невский. Характер музыки в эпизодах, связанных с русским воинством, резко контрастирует со зловещими, жесткими звуковыми интонациями, относящимися к тевтонским рыцарям.

Взаимоотношения С. Прокофьева с С.Эйзенштейном действительно были партнерскими – часто изобразительный материал монтировался под уже написанную музыку, и это придавало фильму нужную органику. Как отмечал Э.Фрид, Прокофьев умел мастерски передать натиск, порыв, стихийное движение масс ритмом музыки. Яркость тематизма и мышление краткими образами-тезисами оказались чрезвычайно благоприятными факторами при работе в области киномузыки. В музыке фильма много хоров, связанных с образом народа, а также инструментальных предельно выразительных тем.

В самом выразительном эпизоде фильма звучит хор со словами «Вставайте, люди русские!». В нем две темы – первая достаточно энергичная, волевая, несколько жестковатая сопоставляется со второй – более широкой и распевной «На Руси родной, на Руси большой не бывать врагу», которая звучит как выражение любви к Родине.

В сцене «Ледовое побоище» музыкальная тема русских чередуется с темой тевтонцев. При встрече немецкого войска с русскими музыка внезапно обрывается и заменяется звоном мечей, боевыми криками, конским ржанием, стуком, грохотом и др. Восхитительна новая тема – это лихая, звонкая, жизнерадостная музыка русских скоморохов, русской атаки. В сцене гибели тевтонских рыцарей подо льдом Чудского озера музыка наполняется глиссандо захлебнувшегося немецкого рога (в исполнении тромбона) и заканчивается постепенно затухающей многократно повторяющейся фигурой ударных.

Картины битвы непосредственно переходят в эпизод «Мертвое поле», в звуковом ряде которого прослеживаются интонации женского плача.

В финале повторяются главные музыкальные темы фильма.

Нужно отметить, что фильм «Александр Невский» можно смотреть, а можно и просто слушать его музыку, которая очень ясно характеризует происходящие события. Неслучайно С.Прокофьев позже оформил на этой основе концертное произведение – кантату «Александр Невский».

В фильмах 50-х годов песне отдается абсолютное предпочтение. Она становится лейтмотивом, многократно повторяясь, тесно связанная с движением сюжета, и отражая перемены во взаимоотношениях персонажей. Чаще всего использовалась лирическая песня. Но наряду с этим достаточно пристальное внимание уделяется и инструментальной музыке.

В 1955 году режиссером С.Юткевичем и композитором А.Хачатуряном был создан фильм «Отелло». Это экранизация грандиозной шекспировской трагедии о трогательной любви и страстной ревности мавра Отелло к прекрасной Дездемоне. Сеть интриг, сплетенная коварным Яго, приводит к смерти главных героев.

Характерна трактовка образа Отелло(С.Бондарчук) – он в этом фильме и ревнив, и доверчив.

Композитора Хачатуряна привлекало в творчестве Шекспира щедрое жизнелюбие, восприятие жизни как прекрасного цветения, утверждение добра и красоты. Весь интерес композитора сосредоточен в образе Отелло. Музыка углубляет и дополняет его. Хачатурян показал динамику образа: Отелло – мужественный воин и мудрый полководец, Отелло – чистый, озаренный чувством всепоглощающей любви и нежности, преданности и доверия, Отелло – в смятении, постепенно те-

ряющий спокойствие и доверчивость, Отелло – в смертельном отчаянии...

Музыка, изложенная в форме отдельных фрагментов, органично объединяясь с изобразительным рядом, подчинена раскрытию целостного и многогранного образа героя, данного в стремительном развитии и движении. Она появляется в наиболее важных, узловых моментах, заполняя фильм широким симфоническим потоком.

Образ злодея Яго не имеет яркого музыкального воплощения. Его сопровождают лишь различные звуковые акценты. И это не случайно. Ведь Яго – человек, лишенный души. Он зол, завистлив. Как паук он плетет сеть своих интриг вокруг героев фильма.

В прологе фильма музыка заполняет все пространство. Она концентрирует в себе смысл действия, видимого на экране. Основу музыки пролога составляют три темы, три образа. Сначала она характеризует мавра как мужественного и одновременно лирического персонажа. В ней заключена драматическая волнованность, вызванная наплывом воспоминаний. Звучит широко раскинутый, но внутренне напряженный напев, который ведут виолончели и альты. Эта мелодия служит толчком к появлению главной лирической темы музыкального пролога – темы любви Отелло, неразрывно связанной с характеристикой Дездемоны (И.Скобцева).

Третья тема – тема батальных сражений. Она представляет собой стремительное бурное движение, переключки трубных сигналов и пр.

Музыка пролога строится по принципу трехчастной формы с элементами сонатности. Так, тема любви напоминает побочную партию сонатного аллегро и т.д.

Над музыкой к фильму «Отелло» Хачатурян работал непосредственно после создания балета «Спартак». Это наложило свой отпечаток на тему битвы, где звучит решительный унисон виолончелей и

фаготов. В целом эпизод битвы – это и великолепно написанная жанрово-изобразительная картина, углубляющая впечатление зрителей от увиденного на экране, и в то же время – героико-романтический образ большой драматической выразительности, вносящий новые краски в характеристику Отелло.

Сочетание изобразительности и выразительности, образной картинности и симфонизма придает музыке пролога то, что она не только следует зрительному действию на экране, синхронна ему, сама «ведет» действие, но и может звучать самостоятельно.

От музыки пролога, сконцентрировавшей в себе почти весь тематизм, составляющий основу музыкального сопровождения трагедии, тянутся интонационно-образные нити к другим сценам фильма. Опять-таки замечательно проявляется симфонизм мышления композитора – мастера киномузыки.

Ярким светом темы любви овеян «Вокализ Дездемоны», являющейся широко развернутым вариантом главной лирической темы музыки пролога. Это одна линия. Другая, также «завязанная» в музыкальном прологе, – линия постепенно накапливающихся драматических и трагических ситуаций, характеристик, образов. Ее кульминационное выражение – эпизод «Отчаяние Отелло», огромная вершина не только музыки, но и всего фильма. Это образ большой трагической силы.

В коде пролога звучала тема любви. Но там она воспринималась как дифирамб счастья. Здесь же видоизмененная почти до неузнаваемости, подчеркнута деформированная в отношении тембра, динамики, гармонии, она выражает душевную дисгармоничность, смятение, невероятную боль...

В заключении эпизода звучит широкая мелодия на фоне повторяющегося звука в басу, подчеркивающая трагическую заостренность ритмо-интонационного рисунка. Все это создает впечатление траурного

шествия – трагического и величавого. Это – гибель героя, но героя великого мужества и великой душевной силы.

«Песня про иву», которую поет Дездемона, это стилизация под бытовые английские напевы, кое-где оборачивающаяся красотой, что помешало стать песне вровень с основной музыкальной характеристикой Дездемоны. По мнению искусствоведа Н.Микоян, композитору написавшего музыку к кинофильму «Отелло», свойственно глубокое постижение закономерностей, самой сути киномузыки как нового жанра. Он расширил и углубил выразительную роль музыки в драматургии фильма.

В 60-х годах проявляется тенденция к разряжению звуковой ткани. Использование музыки в контексте экранного произведения резко сократилось (как в фильме «9 дней одного года»). Но песне удалось адаптироваться к новым условиям. Например, в известной картине «Я шагаю по Москве» (реж. Г.Данелия, комп. А.Петров) мелодию песни используют то в качестве увертюры, то в лирических сценах. Однако песня в качестве лейтмотива уже теряет свои преимущественные права, что связано с усложнением личности героев фильмов. Кинематограф начинает избегать прямых и однозначных форм характеристики персонажей. Во многих картинах 60-х годов песня становится частью общего звукового фона наравне с шумами.

В 1961 году на экраны страны вышла комедия режиссера Ю.Чулюкина «Девчата» с музыкой А.Пахмутовой, ставшая на многие годы любимым фильмом кинозрителей. Лирическая картина о взаимоотношениях поварихи Тоси и красавца Ильи, который сначала спорит с друзьями, что влюбит в себя Тосю, а потом и сам влюбляется в эту чудесную искреннюю девушку. Фильм заканчивается полным примирением двух любящих сердец.

Интонационным зерном музыки фильма стала песня «Хорошие девочки, заветные подруги...». Композитор сделала несколько инструментальных вариаций песни, звучащих в разных сценах фильма. Задорная мелодия, выразительный текст создавали ощущение оптимизма, молодости, озорства. Все это гармонично сочеталось с главными персонажами фильма. Внутрикадровая музыка легко переходила в закадровую.

А в сцене встречи главной героини фильма Тоси (Н.Румянцева) с Ильей Ковригиным (Н.Рыбников) звучат вальс, затем фокстрот и снова вальс. Таким образом музыка закольцевала ключевую сцену фильма, сделав ее структуру очень органичной и удобной для восприятия зрителей. Лирическую тему фильма поддержала песня «Старый клен». Александре Пахмутовой удалось правильно найти основную интонацию музыки к фильму.

В 1962 году появилась картина Э.Рязанова «Гусарская баллада» с музыкой Т.Хренникова.

... Шурочка Азарова (Л.Голубкина) страстно влюбляется в отчаянного бравого гусара (Ю.Яковлев), ради которого, переодевшись в мужской наряд, покидает родной дом и убегает на фронт, чтобы быть поближе к своему кумиру, который сначала не подозревает о ее истинных чувствах, но затем отвечает ей взаимностью.

В этой киноленте достаточно много песен: «Колыбельная Светланы», «Меня зовут юнцом безусым» – характеристика главной героини фильма – Шурочки Азаровой. Перед нами образ чудесной девушки – с одной стороны мягкой, романтической, а с другой – озорной, несколько авантюрной и отчаянной. Инструментальный вариант колыбельной звучал в сцене прощания Шурочки с отчим домом перед ее уходом на фронт. Песня «Давным давно» – прозвучала как гимн смелым и бесшабашным гусарам.

Музыка, поддерживающая и активизирующая движение в кадре, использовалась в батальной сцене (скачущие кони с всадниками) и выполняла и функцию яркого эмоционального фона. Так, например, после того как Кутузов оставил Шурочку в армии, звучала очень веселая, радостная молодая, созвучная настроению героини.

В 1964 году на экраны страны вышел фильм режиссера Г.Козинцева «Гамлет» (музыка Д.Шостаковича) с замечательным актером И.Смоктуновским в главной роли. Это экранизация знаменитой трагедии Шекспира о датском принце Гамлете, который мстит за смерть своего отца. Страстная, отчаянная натура принца сочетает в себе жесткий нрав с трогательным чувством любви к Офелии, но все заканчивается гибелью Гамлета и сумасшествием его любимой девушки.

В этом фильме есть обобщающая тема – убитого отца Гамлета. Это не только характеристика ушедшего в иной мир персонажа, но и одновременно выражение идеи желанного возмездия за поруганные идеалы. В ней звучит и величие, и страдание, и ужас Гамлета перед развергшейся бездной, и красота и благородство его души. Еще большей обобщенностью отмечена трагическая тема вступления, отдельные интонации которой пронизывают почти весь фильм. Песня Офелии (А.Вертинская) прозвучавшая в сцене ее сумасшествия, представляет героиню в образе трогательной несостоявшейся любви Гамлета.

В 1975 году режиссером В.Мотылем и композитором И.Шварцем был создан фильм «Звезда пленительного счастья», в котором повествуется о декабристах и их самоотверженных женах, последовавших за мужьями в ссылку. В основе звуковой партитуры фильма – интонации романса на слова Б.Окуджавы «Не обещайте деве юной любви вечной на Земле», прозвучавшего в начале фильма. Кроме того, в этом произведении много фоновой музыки, передающей атмосферу действия –

вальс, марш и т.д. Большое значение имеет молитва (впервые тоже прозвучавшая в начале фильма, а затем в сцене прощания Волконской со слугами).

В фильме наряду с музыкой активно работают шумы: цокот конских копыт, звон колокольчиков в уздечках, церковный колокольный звон, шум вьюги, барабанная дробь, шум проливного дождя, шум часов-ходиков и т.д. В целом звуковая атмосфера полностью соответствует происходящим в фильме событиям. Романс «Не обещайте деве юной...» стал жить самостоятельной концертной жизнью.

В фильмах 70-х-80-х годов внутрикадровые и закадровые музыкальные потоки строго соотносятся с характером звучащей речи. Рассматривая проблемы соотношения и взаимовлияния звуковой среды современности и музыки, известный советский музыковед Г.Орджоникидзе писал, что звуковая насыщенность атмосферы с каждым годом возрастает, наряду с этим происходит девальвация ценности отдельного компонента звука, возникают безфункциональные отрезки звучащего времени, отличающиеся друг от друга только чисто внешне. Исследователь связывает это с возникновением авангардной музыки. Влияние звуковой среды, столь заметное в современной музыке, в большей степени чем где бы то ни было проявляется именно в кинематографе, имеющем дело со всем многозвучием реальной действительности.

К эстетике авангардизма, которым активно занимался композитор Э. Артемьев (поиски новых тембров, колоритов звука, необычных их сочетаний и т.д.), относится и музыка к фильмам А.Тарковского. Сочинение музыки к фильмам «Солярис», «Зеркало», «Сталкер» вылилось в серьезные эксперименты в области электроники и в специфике взаимодействия изображения и музыки. Как справедливо отмечала исследователь творчества Э.Артемьева Маргарита Катунян, Артемьев – один



из самых признанных мастеров киномузыки. Режиссеры верили в успех фильма, если музыку к нему писал Э.Артемов. Композитор написал музыку более чем к 120-ти картинам, которая впечатляет разнообразием тем, сюжетов, жанров, художественных задач. Он использует как электронику, так и симфонический оркестр.

Артемов относится к тем композиторам, которые «слышат» пластический образ. Он великолепно чувствует экран. Он никогда не пишет иллюстративной музыки. Его музыка контрапунктирует изображению, дополняет и раскрывает глубинный смысл кадра.

В киномузыке Э.Артемова можно выделить различные исторические стили. Музыка в стиле ретро звучит в фильме Н.Михалкова «Раба любви», сложнейшее сплетение культур Востока и Запада – в музыке к фильму А.Тарковского «Сталкер».

В этой картине решается важная нравственная проблема: стремление людей к неопознанной и опасной тайне, скрытой в Зоне, где природа как будто оскорблена людьми – полна ржавых машин, заброшенных строений, опасных потоков и излучений. Все это привлекает героев фильма и отталкивает их, заставляет идти и к внешнему, непознанному фактору, и к внутреннему, тоже непознанному еще состоянию своего разума, чувства, совести.

Кинофильм «Сталкер» вышел на экран в 1979 году. Наряду с ирреальными звуковыми акцентами Э.Артемов использует и тишину, которая настораживает. Активно композитор работает с шумами: звуки проходящего поезда, скрип половиц, льющаяся вода, скрежет движущейся дрезины, вой собаки, порывы ветра, падающие капли создают определенное настроение, передают ощущение пустоты, одиночества. Звуковые средства в фильме очень выразительны и полностью соответствуют стилистике фильма. Образ Сталкера (А.Кайдановский) предельно лаконичен.

Завершая тему «Музыка в кино», следует сказать, что песни из кинофильмов «Веселые ребята» («Как много девушек хороших»), «Девчата» («Хорошие девчата, заветные подруги»), «Звезда пленительного счастья» (Не обещайте деве юной любви вечной на земле) и многие другие получили путевку в жизнь после экранных премьер. Теперь они живут в народе самостоятельной жизнью.

### *МУЗЫКА В СИСТЕМЕ ВЫРАЗИТЕЛЬНЫХ СРЕДСТВ ТЕЛЕЭКРАНА*

Традиции киномузыки в значительной мере проявляются и в музыке телеэкрана. Для телевидения создавали свою музыку такие композиторы, как Э.Артемов, Г. Банщиков, А.Быканов, И.Габели, Г.Гладков, В.Дашкевич, Э.Денисов, Е.Дога, А.Журбин, Н. Каретников, Д. Кривицкий, Ю.Левитин, Р.Леденев, А.Мажуков, М. Минков, К.Молчанов, Е.Птичкин, Ю.Саульский, Д.Тухманов, А.Флярковский, Т.Хренников и многие другие

В 70-е годы на телевидении появляется отечественный сериал, ставший классикой – «Семнадцать мгновений весны» (музыка М.Таривердиева) о подвиге русского разведчика Исаева, который под именем немецкого офицера Штирлица, рискуя жизнью, выполняет свой патриотический долг во имя победы советского народа в Великой отечественной войне над фашистскими захватчиками.

О фильме много писали в прессе, отмечая в нем особую роль музыки. М.Таривердиев был очень увлечен этой работой. Его трепетное отношение к материалу нашло отражение в музыкальной структуре картины. Необыкновенный лиризм мелодий фильма очень удачно соединился с характерами главных героев, в первую очередь, с образом Штирлица (В.Тихонов). В этой музыке чувствуется и глубокая любовь к Ро-

дине, к семье, ко всему тому, ради чего работал на чужбине советский разведчик Исаев.

Режиссер сериала Татьяна Лиознова понимала, почему М.Таривердиев не сразу согласился писать музыку к сериалу. Он, говорила Лиознова, сначала не мог себе представить, как ему с его лирическим дарованием выразить себя в этом остросюжетном фильме. Но Т.Лиознова не случайно выбрала этого композитора. Она хорошо знала его творчество. Музыка М.Таривердиева привлекала ее своей удивительной проникновенностью, щемящей нежностью. Ей нужен был такой композитор, который не шел бы вслед за материалом, а силой своей индивидуальности, своего мироощущения привнес в картину то, чего ни режиссер, ни оператор, ни актеры не смогли бы выразить сами.

После выхода фильма в эфир многие говорили, что роль Вячеслава Тихонова «играет» композитор Микаэл Таривердиев. Действительно, часто молчащий в кадре Штирлиц на фоне нежной, щемящей или тревожной музыки в безмолвных сценах чрезвычайно выразителен. Но это был специальный режиссерский ход, который мог осуществить только актер такого класса, как Вячеслав Тихонов. Музыка здесь неразрывно связана с темой далекой родины, с ностальгией по ней. Микаэл Таривердиев делает эту тему главной интонацией фильма. Критики справедливо отмечают, что музыкальная партитура картины придает ей ту степень человеческой, эмоциональной глубины, без которой это был бы просто многосерийный рассказ о шпионе. Чувство ностальгии, светлой грусти лишено у Микаэла Таривердиева какого-либо пафоса. Повторяющаяся одинокая нота, затем интервал секунда, последовательность нескольких интервалов – так появляются первые звуки фильма. И лишь только потом звучит музыкальная тема, сопровождающая полет журавлей в небе, ставшая визитной карточкой и фильма, и композитора.

Среди телефильмов 80-х годов хотелось бы выделить фильмы Заслуженного деятеля искусств РФ, телевизионного режиссера-постановщика Давидчука, работы которого получали призы на зарубежных и отечественных фестивалях и конкурсах во многом благодаря внимательному отношению режиссера к звуковой составляющей своих картин.

В 1982 году на телевизионный экран вышел его фильм «Операция на сердце» с музыкой Т.Н.Хренникова, в котором поднимается извечная тема зависти к таланту. Хирург Иванов попадает в атмосферу пошлых интриг своих коллег. В конце концов у него не выдерживает сердце, и он погибает во время очередной операции. Фильм получил второй приз на Международном фестивале «Золотой ларец» в болгарском городе Пловдиве в 1983 году.

Далеко не последнюю роль в успехе фильма сыграла музыкальная партитура. Песня со словами «Двух жизней нет, дана всего одна...» проходит через весь фильм в разных вариантах. Вся остальная музыка строилась на интонациях этой песни. Было очень много инструментальных вариаций, транскрипций, мелодических оборотов. Вся музыка имеет, по выражению самого Тихона Николаевича Хренникова, иллюстративно-психологический характер.

В драматургии фильма музыка внутрикадровая и закадровая играет важнейшую роль. Например, такой эпизод. На экране – квартира Знобиной (В. Талызина). Она и Рыжейкин (А. Ливанов) плетут паутину заговора против Иванова. Работает телевизор. Нани Брегвадзе исполняет популярную песню на слова А.Софронова «Ах, эта красная рябина». Рыжейкин и все присутствующие, кроме хозяйки дома, внимательно слушают певицу. Нани Брегвадзе продолжает петь, а мы уже зрительно переносимся в квартиру Иванова (Г.Жженов). Он и его жена (С. Павлова) тоже слушают по телевизору ту же песню и в том же исполнении. В чем смысл этого режиссерского приема? Что уда-

лось выразить подобным звуковым объединением? Думается, что в этом приеме у режиссера проявилось желание представить зрителям два полюса, два мира на одном звуковом фоне: добро и зло, разный взгляд на вещи. Все это обостряет конфликтную ситуацию фильма. Музыка при этом выполняла важную драматургическую задачу, а не явилась лишь эмоциональным фоном.

Большую роль играет и музыкальная «тема разрушения», написанная композитором в минорном ладу с резкими интонациями. В полную силу она в сочетании с приемом реверберации (или «эхо»), звучит в сцене сна Иванова, где Рыжейкин говорит ему омерзительные слова, предрекая смерть. Борьба человеческих эмоций, характеров – основа драматургии телефильма «Операция на сердце». И в этой борьбе режиссер умело использует музыку в качестве основного орудия. Она метко «стреляет» в цель, заставляя телезрителей острее переживать события, происходящие на экране.

В 1987 году В.Давидчуком был создан фильм «Бумеранг» с музыкой композитора Д.Тухманова из телесериала «Следствие ведут знатоки».

... Популярная эстрадная певица Вероника Былова (Л.Чурсина) растит единственного, горячо любимого сына Марата (А.Харитонов). Слепая материнская любовь к своему чаду вырастила из него циничного, бездушного эгоиста. Исключенный из группы альпинистов и из аспирантуры за неблаговидный поступок, Марат становится мозговым центром преступной группировки, разрабатывая дерзкие планы ограблений.

В конце концов, случайно узнав о том, что сын стал преступником, мать заканчивает жизнь самоубийством, а Марат попадает в тюрьму. Режиссером точно определена звуковая атмосфера фильма. Условно она включает в себя две музыкальные темы – детективную и

лирическую. Детективная тема обладает инструментальной природой, жесткостью интонаций, резким ритмом. Впервые она звучит в сцене стремительной поездки мотоциклистов на место происшествия (ограбления универмага). Музыка здесь передает состояние напряжения. В дальнейшем эта тема сопровождает наиболее острые моменты действия, изменяясь ритмически, тембрально, опять же предельно выразительно передавая эмоциональное состояние персонажей. В этой музыке нет изощренности, вычурности. Все очень лаконично.

Вторая музыкальная тема лирического плана основана на интонации романса «Напрасные слова», написанного Д.Тухмановым на стихи Л.Рубальской специально для этого фильма. В дальнейшем этот романс зажил самостоятельной жизнью на концертной эстраде и стал пользоваться огромной популярностью.

Условно тему романса можно назвать «темой матери» Марата. На протяжении всего фильма эта тема появляется как внутри кадра, так и за кадром. Особенно выразительно звуковое решение кульминационной сцены. В ней – разговор Марата с членами преступной группы о планах очередного ограбления. Этот разговор невольно слышит мать Марата. И в этот момент за кадром звучит романс «Напрасные слова» (в исполнении Ирины Аллегровой). Что испытывает мать, узнавшая о том, что ее единственный и любимый сын преступник? Страх за сына? Горечь? Отчаяние? Опустошение? Ведь для нее бумерангом обернулась слепая материнская любовь. Ведь это она вырастила бездушного эгоиста, поправшего моральные нормы! Осознав безвыходность положения, не найдя сил для жизни, героиня кончает жизнь самоубийством, надеясь на то, что, может быть, ее смерть образумит сына. Но... напрасны слова прощального письма, которое приносят Марату в тюремную камеру. Напрасны все надежды на его перерождение.

В 1991 году В.Давидчук создает еще одну работу, сразу заслужившую признание телезрителей. Речь пойдет о телефильме «Рудольфио» по рассказу В.Распутина.

... Восьмиклассница Ио (И.Климова) влюбилась в женатого мужчину Рудольфа (Д.Брусникин). Но эта любовь заканчивается для нее чувством глубокого разочарования.

Музыкальная основа фильма – чудесный вальс, написанный композитором И.Габели к этому фильму. Тема вальса – это тема романтической любви Ио, увидевшей во сне своего возлюбленного, а затем встретившей его в реальной жизни. Она влюблена в него, но...он женат, и все это осложняет их взаимоотношения, закончившиеся крахом надежд юной девочки.

Тема вальса появляется в фильме несколько раз, и это придает ему трепетность, нежность. Кроме оригинальной, как это нередко бывает в фильмах, в «Рудольфио» использовалась и компилятивная музыка. Так, например, известная лирическая песня «Карузо» в исполнении Лучано Паваротти стала необходимым эмоциональным фоном в сцене разговора Ио с Рудольфом. А в сцене разочарования и страданий героини – напряженная, очень ритмичная инструментальная музыкальная тема.

В середине 90-х годов (1992-1997) на экранах телевизоров появился сериал «Мелочи жизни» (реж. Г. Павлов, В. Бровкин и А.Покровский). Этот семейный сериал на несколько вечеров приковал к себе внимание телезрителей.

В нем рассказывается о жизни простой московской семьи в условиях перестройки. Различные бытовые перепетии, судьба каждого героя в отдельности – вот основа содержания этого телепроизведения.

Поставленная перед режиссерами задача заключалась в выстраивании нескольких сюжетных линий, связанных с жизнью основных

персонажей. В значительной степени это обуславливалось драматургией музыкального оформления телесериала. Для нее характерны лейтмотивный принцип развития, смешанный тип звуковой партитуры, состоявшей из оригинальной и компилятивной музыки, выдержанной в одном композиторском стиле. Кроме оригинальной музыки, написанной Ираклием Габели к телесериалу, использовались фрагменты из его же музыки, написанной ранее к телепроизведениям «Месяц длинных дней», «Наши соседи», «Под знаком красного креста» и др.

Трансформация некоторых лирических тем за счет фактурных изменений, новых интонационных оборотов, специфических синтезаторных звучаний, динамических оттенков привела к рождению музыкальных фрагментов детективного плана. Это значительно расширило круг функций музыки ( в дальнейшем в телесериале она предваряет последующие трагические события, служит контрастным эмоциональным фоном, предвосхищает поворот действия и т.д.) Так, например, основная музыкальная тема в первой половине телесериала – тема главной героини Маши (актриса М.Зубарева) – вначале звучит очень лирично в фортепианном изложении, но по мере драматизации сюжета вплоть до трагической гибели Маши она подвергается интонационным и тембральным трансформациям. Интонации мелодии искажаются, используется синтезаторное, гитарное звучание темы, добавляется тревожный многократно повторяющийся ритм (остинато). В дальнейшем развитии сюжета телесериала эта тема в ее первоначальном виде используется уже как тема воспоминаний Сергея и Юли о трагически погибшей жене и матери.

В целом все лейттемы сериала «Мелочи жизни» (Шведова, Кати, Регины) повторяются в различных вариациях, большую роль здесь играет разнообразная инструментовка (фортепиано, синтезатор, смешанные звучания, гитара).



Использование внутри кадра современной популярной музыки, звучащей из радиоприемника, телевизора, магнитофона, позволили отразить разнообразие звуков современной жизни. Все это органично связано с визуальным рядом и общей драматургической концепцией телепроизведения. Таким образом, лейтмотивный принцип создания звуковой партитуры обеспечил продолжительные формы развития тем, модификацию и взаимодействие их между собой, наделил эти музыкальные темы свойствами символов.

В 90-х годах появляется ряд экранных произведений, в которых раскрывается новый период в жизни нашей страны. Перестройка вызвала к жизни расслоение общества на очень бедных и очень богатых людей. Естественно, все это не могло не отразиться на создаваемых в то время экранных произведениях. Одним из них стал кинофильм Одесской студии, вышедший на экраны в 1997 году – мелодрама «Принцесса на бобах» режиссера В.Новака и композитора Ш.Каллоша.

Сюжет фильма сводится к следующему: дела у бизнесмена Димы Пупкова (С.Жигунов) идут неплохо, но для повышения имиджа ему не хватает более благозвучной фамилии. Его компаньон подсказывает ему оригинальную идею – заключить фиктивный брак с посудомойкой Ниной (Е.Сафонова), родословная которой тянется к известному роду Шереметьевых. Дима следует совету друга, но через некоторое время понимает, что ему нужнее сама Нина, а не ее знаменитая фамилия.

Звуковая партитура фильма носит смешанный характер. Наряду с оригинальной музыкой, написанной Ш.Каллошем, используется и компиляция музыкальных фрагментов из ранее написанных произведений других авторов.

Характеризуя оригинальную музыку, можно сказать, что главная лирическая тема связана с образом Нины. В ней есть грусть, трога-

тельная нежность. Она является лейттемой героини и лейттемой любви героев фильма. Таким образом режиссер и композитор драматургически и музыкально объединили главных персонажей в одно целое.

Совершенно другой характер носят музыкальные темы компилятивного подбора. В основном они связаны с юмористическими сценами. Так, например, эпизод митинга «красных», на котором Дима с помощниками спаивают митингующих, включает в себя песню «Варяг», а в сцене застолья бывших коммунистов в доме будущей «тещи» звучит «Бухенвальдский набат», что, безусловно, придает сценам юмористический характер в виде контрапункта, подчеркивая утопическую идею восстановления ушедшего строя маленькой группкой людей.

В то время, когда создавались фильмы подобного рода в кинематографе, на телевидении наступила эра отечественных телесериалов, которые включали в себя традиции западного телевидения. («Санта Барбара», «Рабыня Изаура», «Богатые тоже плачут» и др.). Из сетки вещания, к сожалению, исчезли так называемые видовые телевизионные фильмы, которые демонстрировались между телепрограммами, их место заняла реклама. Но об этих фильмах хочется сказать особо.

Раньше составители программ хорошо понимали и учитывали, что «окно в мир» не должно состоять только из тяжелых «новостных кирпичей», что людям нужно дать передохнуть, отвлечься от будничных забот и погрузиться в мир красоты. Вот эту-то возможность и давал зрителям видовой телефильм. Правда, такими же свойствами обладали и другие жанры телевизионной продукции (концерты, музыкальные и развлекательные программы), но видовой телефильм стоит на особой ступени. С одной стороны, он не претендует на что-то глобальное, но с другой – именно его включение в программу давало не большой отдых, передышку в шумной, многотрудной жизни. А глав-

ное – видовой фильм добавлял порой наиболее яркий мазок в общую картину города, края, страны. Хронометраж таких фильмов был не большой – от пяти до 20-ти минут. Фильм должен был быть красивым и несложным. В связи с этим уместно назвать некоторых мастеров этого жанра. Среди них – Юрий Ледин, снимавший фильмы на Крайнем Севере и в Заполярье, Михаил Заплатин – на Урале, Юрий Устюжанинов – в Красноярском крае, Юрий Малашин – в Новосибирской области. О Москве делали видовые фильмы Михаил Кожинов, Юрий Белянкин, Борис Конухов, Генриетта Визитей, о городах Золотого кольца России – Василий Давидчук и др.

Фильмы о живой природе требовали определенных выразительных средств, особого чувства любви, образного видения окружающего нас мира. Рассветы, закаты, стелющийся туман над рекой или спящей деревней, первый снег, спокойная гладь воды отдыхающего озера. Со всем другой подход предполагали фильмы о живописи или о прикладном искусстве. Здесь необходимо неспешное вглядывание в объект, внимание к его деталям, к колориту и пр. Многие видовые фильмы были без дикторского текста. И тогда в полную силу своей выразительности вступала музыка. Как правило, классическая – звучали произведения М.Глинки, С.Рахманинова, П.Чайковского, А. Глазунова, Н. Римского-Корсакова, А.Скрябина, К. Дебюсси, Ф.Шопена, Ф.Листа и многих других. К видовым фильмам писали музыку и современные композиторы – А.Быканов, Л.Фрид, Н.Песков, Ю.Саульский, Г.Свиридов, Ш.Бяшаров и др.

К сожалению, видовые фильмы в наше время показывают крайне редко. Сетку вещания заполнили реклама, различные шоу, бесконечные детективные сериалы, как близнецы похожие друг на друга, новости, слезливые мелодрамы и пр. Думается, что жанр видового те-

лефильма на российских телеканалах должен присутствовать в больших объемах.

Отдельную страницу в отечественном телевизионном искусстве занимают документальные фильмы телевизионного режиссера, лауреата Государственной премии И.К.Беляева.

Произведения режиссера всегда отличаются строгим отбором выразительных средств, участвующих в создании звукозрительного образа, что и обеспечивает высокое качество и разнообразие звуковых партитур.

Отличительной чертой И.Беляева как художника является то, что он сначала стремится «услышать» свой фильм, а затем уже выстраивает изобразительный ряд. Таким образом звуковой образ становится основным фактором, стимулирующим изображение.

Очень часто в фильмах И.Беляева используется контрапункт звука и изображения как основной прием выразительности. Например, один из телефильмов И.Беляева «Жил-был фарцовщик» (1994 г.) сразу начинается с контрапункта – колючей тюремной ограды и звучащей в это время церковной молитвы. Таково начало фильма, в котором заложена основная идея – конфликт человека с действительностью.

Юрий Захаров, страстно увлеченный музыкой, попадает в круговорот жизни «черного рынка». Это обстоятельство для него заканчивается печально – тюрьма, пьянство, ощущение опустошенности. Но несмотря ни на что герою фильма удается вырваться из этого ада и вновь обрести веру в жизнь, в свои силы. Помогло обращение к Богу.

Звуковая партитура телепроизведения включила в себя три образные сферы – церковную молитву, популярную джазовую музыку (предмет увлечения героя) и грустную музыку лирического характера.

Следуя драматургии фильма и даже во многом ее определяя, музыка в первой части тесно соединяется с образом веселого, добро-

душного, увлеченного юноши, который еще не подозревает о том, что его ждет впереди. Он наслаждается жизнью. Его мир – мир Армстронга и Гершвина, поэтому включение черно-белой хроники с джазовыми номерами органично. Тембры саксафона и трубы – лейттембры всей первой части фильма.

Перелом в образной и звуковой сфере наметился с момента тюремного заключения героя. Здесь интонационный строй музыки, отражающий его эмоциональное состояние, связан с традициями музыкального авангарда.

Во второй части фильма доминирует грустная музыка, используется тембр синтезатора.

Для того, чтобы подчеркнуть слом в судьбе героя, режиссер применяет оригинальный прием. Если в первой части фильма саксафон был на первом плане и в звучании, и в изображении, то во второй части – он лишь показан в кадре одиноко лежащим на стуле...

Фильм заканчивается церковной молитвой, прозвучавшей как символ духовного выздоровления героя.

В основе сюжета телефильма «Дураковина» (1995 г.) тоже судьба человека, на первый взгляд, странная. Григорий Кусочкин – самодеятельный художник, живущий легко и весело в небольшом русском городке, развлекает туристов и горожан своими стихами, побасенками, картинками.

Структура фильма определила его звуковую сферу. В ней использованы народные и популярные современные песни в исполнении уличного ансамбля («Ехал я к кашею» в разных вариациях, «В траве сидел кузнечик» и т.д.). Темп и характер этих песен тесно связан с сюжетом фильма. Фрагменты песни «Ехал я к кашею» исполняется через паузы и с окончаниями «хи» и «ха», чем подчеркивается несерьезность происходящего. Мелодия песни «В траве сидел кузнечик»

ускоряется в момент, когда Кусочкин выбирает арбуз на рынке по размеру своей головы – «голова идет кругом».

Первая половина фильма построена на чередовании разнообразных музыкальных номеров и синхронных, в которых Кусочкин то рассказывает историю про царя, то бесплатно фотографирует и т.д. Перед нами – образ современного скомороха.

Большую роль в звуковой партитуре фильма играют и шумы (смех, колокольный перезвон и т.д.), создающие атмосферу реальных событий.

Контрапункт звука и изображения применяется довольно часто. В сцене соревнования пожарников звучит примитивная по характеру и интонациям мелодия, которая контрапунктирует обстановке и тем самым подчеркивает несерьезность происходящего.

В фильме часто используется прием ускорения движения людей, который сопровождается музыкой в убыстряющемся темпе.

Между тем сквозь внешнюю причудливость, скомороший характер героя просматривается натура незаурядная, думающая. В этом нас убеждают звучащее слово и музыка. Например, Кусочкин читает: «в наше смутное время, чтобы быть порядочным, необходимо не грабить церквей и не убивать своих родителей». Или – Кусочкин идет по берегу реки со своей собакой на фоне вечернего заката. Идет спокойно, размеренно в сопровождении красивой лирической мелодии. Все это подчеркивает человечность образа, его настоящее «я».

Особого разговора заслуживает документальный фильм И.Беляева с оригинальной музыкой композитора Сени Сонна «Человек или дьявол?» (1991 г.).

Фильм повествует о Сталине, его жизни, его окружении, его деяниях.

Режиссер поставил перед композитором задачу – придать революционным песням и песням последующих периодов нашей истории современный характер. Эту задачу С.Сон с успехом выполнил, создав оригинальные инструментальные варианты песен «Отречемся от старого мира», «Белая Армия – Черный барон», «Вставай, проклятьем заклейменный», «Наш паравоз». Во второй части фильма прозвучали песни 50-60-х годов прошлого века «Здравствуй, страна героев», «Все выше и выше, и выше», «Эй, вратарь», «А ну-ка, девушки».

Использование интонаций этих широко известных песен в звуковой партитуре фильма не только передало историческую атмосферу, но и благодаря трансформациям (искажение интонаций, изменение темпа, тембра) этих тем тесно связало их с характером главного персонажа – Сталина.

Образ Сталина имеет две музыкальные лейттемы: инструментальный вариант песни «Сулико» (в вариационном развитии) и жесткие аккорды современной музыки в стиле «хад-рока». Лейттемы, как и вся музыка фильма, тесно связаны с сюжетом фильма, гибко отражают все его повороты.

Так, например, в рассказе о детстве Сталина песня «Сулико» дана в смешливом, игривом изложении. Постепенно она драматизируется: звучит у разных инструментов, проводится в разных темпах, регистрах и т.д., где-то иллюстрируя происходящие на экране события, где-то выступая в роли контрапункта к изображению.

В момент прославления Сталина интонации песни «Сулико» проводятся вкраплениями в песню «Отречемся от старого мира». Этот драматургический прием откровенно связывал образ Сталина с образом разрушения. Тема песни «Сулико» дается на пиццикато, подчеркивая тем самым напряженность обстановки. В некоторых сценах

фильма она приобретает откровенно детективный характер – интонации искажаются, добавляется тревожный аккомпанемент.

Вторая лейттема Сталина (жесткие аккорды в стиле «хад-рока») связана с «дьявольскими» чертами образа, с синдромом мести, свойственным образу Сталина. Это – тема уничтожения деревни, города, интеллигенции, неугодных членов правительства, русского народа вообще.

Часто жесткие аккорды второй лейттемы сопровождают кадры, изображающие кроваво-красное лицо Сталина, как бы подчеркивая светом, цветом и музыкой чудовищность образа.

Кульминацией фильма следует считать эпизод, где появление фигуры Сталина на багрово-красном фоне (символ крови) сопровождается музыкальной темой «разрушения» в сочетании с дьявольским смехом. Таким образом, мастерски работая с музыкой, активно включая ее в драматургию фильма, режиссер смог не только предельно ясно проявить свою авторскую позицию к личности Сталина (на что он имел полное право как художник), но и создать очень яркий экранный образ.

Произведенный анализ некоторых известных кино- и телефильмов определяет то место музыки, которое она занимает сегодня в контексте экранных произведений. Шаг за шагом ей удастся завоевывать активную роль в драматургии экранных произведений. В настоящее время можно уже говорить о ее специфических закономерностях, о которых и пойдет речь дальше.

### *РОЛЬ И МЕСТО МУЗЫКИ В КОНТЕКСТЕ ЭКРАННЫХ ПРОИЗВЕДЕНИЙ*

Феномен музыки экрана (кинематографического или телевизионного) заключается в том, что в зависимости от «подложенной» под



изображение музыки меняется весь его смысл. Так, например, природный пейзаж, озвученный спокойной лирической мелодией, создает ощущение гармонии, покоя, вызывая у телезрителей приятные ощущения.

Этот же пейзаж с тревожной, напряженной музыкой уже носит зловещий характер (понятно, что сейчас произойдет нечто трагическое). Все это зависит от авторско-режиссерского замысла и контекста программы или фильма.

Специфическими эстетическими категориями музыкального ряда экранного произведения называются особая эмоциональность музыки, ее концентрированность, лаконизм выражения, которые, как отмечали некоторые известные кинематографисты, определяются рамками повествования.

Развитие экранного языка привело к явлению «перекодировки» музыкального фрагмента – его исключению из кода исходного музыкального произведения и включению в код синтетического экранного искусства кино и телевидения. Музыка при этом выполняет уже другую композиционную роль и несет иную смысловую нагрузку.

Под влиянием современных технических средств наступает период функционального использования звука как средства, меняющего наше представление об экранном действии, что приводит к активному формированию звукового пространства. Роль музыки в звуковом пространстве значительно увеличивается и переосмысливается. Звучащая речь, музыка, шумы существуют одновременно, создавая реальный объем звуковой информации. Таким образом формируются сложные звуковые комплексы, которые тесно связаны с мироощущением современного человека, находящегося в дисгармонии с окружающим миром. Отсюда необычность звучания, иррационализм экранного языка.

Идеи С.Эйзенштейна, Д.Вертова, А. Тарковского о новых принципах звуковых структур в кино стали активно проникать и на телевидение.

Следует отметить, что законы восприятия музыки кинематографа и музыки телеэкрана идентичны. И там, и тут эмоциональная реакция слушателя проходит несколько стадий. Сначала она возникает по отношению к герою или действию, а затем эмоционально воздействует на самого зрителя. При этом большую роль играет культурно-образовательный уровень последнего, а также его личный жизненный опыт. Психологическая реакция зрителя зависит от целого ряда объективных и субъективных факторов.

Вопросы звуковой образности и, в частности, роли и места музыки в ее формировании на телевидении нельзя рассматривать вне эволюции музыки в кинематографе, из которой были заимствованы основные эстетические принципы.

Прежде всего само существование реальной звуковой среды в структуре конкретного фильма связано, как уже отмечалось, с авторско-режиссерским замыслом. При творческом выстраивании звуковой среды фильма происходит не воспроизведение, а создание звукового строя действительности. Конкретный авторско-режиссерский замысел определяет роли всех звуковых компонентов. Характер слова, шумов, музыки и особенности их взаимодействия менялись вместе с самой действительностью.

На современном этапе усложняются формы отображения реальности в связи с насыщением изображения образным метафорическим содержанием. Звуковая среда стремится не только к синхронности – документированию изображаемого, но и к полноценному участию в реализации авторской концепции. Звуковое пространство фильма сегодня осознается как целостный организм, который не механически

воспроизводит разнообразные звучания, но и естественно, и органично развивается по единому с изображением художественному плану.

Традиции кинематографа в использовании «иллюстративной» и «контрапунктической» музыки получили дальнейшее развитие на телевидении, более того, появились новые формы взаимодействия изображения и музыки. Так, в последнее десятилетие на отечественном телевидении получил распространение тип сочетания музыки и изображения, который успешно можно назвать «сюжетным». Образный строй музыкальной фонограммы является при этом импульсом к созданию адекватного визуального ряда, а съемка и монтаж телепрограммы или ее отдельного фрагмента производятся под готовую музыкальную фонограмму. Речь идет о новом телевизионном жанре – музыкальном клипе. Обозначились контуры и еще одного типа сочетания музыки и изображения – назовем его условно «диффузным». Он представляет собой сложное сочетание изображения и музыки с цветом и светом и дает простор для создания оригинальных композиций. В настоящее время идет творческий поиск в этом направлении. На наш взгляд, «диффузный» тип сочетания музыки и изображения является одним из перспективных форм развития художественного образа экранных искусств, достойно продолжая развитие идеи А.Скрябина о «цветосветомызыке».

Таким образом, можно сказать, что типология связей музыки и изображения схематично отражает исторический процесс становления экранных искусств, начиная от периода немого кинематографа и до современного телевидения и видео.

Некоторые исследователи совершенно справедливо отмечают, что в процессе исторического развития экранных искусств уходит примитивная иллюстративность, аморфность, неопределенная вялость музыкального сопровождения, т.е. все то, что на раннем этапе

развития делало музыку в экранном произведении явлением «подсобного» характера. Все большее влияние на музыку стали оказывать такие приемы экранного искусства, как монтаж, операторская работа, включающая разнообразные виды съемок, элементы живописи, сопоставления и противопоставления различных планов действия и др.

В настоящее время в экранных искусствах применяются практически все, откристаллизовавшиеся в ходе истории связи изображения и музыки. Возникло такое понятие, как «звуковая партитура», которая по способу работы с музыкой делится на три типа:

1. звуковая партитура, основанная на *оригинальной* музыке, сочетающейся с речью и шумами;
2. звуковая партитура, основанная на *компилятивной* музыке в сочетании с речью и шумами;
3. *смешанный* тип звуковой партитуры, в которой используются приемы работы и с оригинальной музыкой, и с компиляцией.

Как оригинальная, так и компилятивная музыка могут выполнять следующие функции:

- влиять на драматургическую конструкцию экранного произведения;
- предвосхищать поворот действия;
- обнаруживать психологическое и эмоциональное состояние персонажей;
- характеризовать взаимоотношения персонажей;
- передавать атмосферу изображаемого события;
- воссоздавать колорит эпохи;
- брать на себя роль внутреннего монолога;
- выражать авторскую позицию;

- эмоционально выражать то, что другими средствами невыразимо;
- «дорисовывать» то, что нельзя показать в студии;
- поддерживать движение в кадре.

Рассмотрим основные особенности создания оригинальной и компилятивной музыки.

### *ОРИГИНАЛЬНАЯ МУЗЫКА*

Для эфирной программы идеальным вариантом является наличие в ней оригинальной музыки, так как с ее помощью можно добиться более гармоничного сочетания с изображением (на телевидении или с текстом (на радио), т.е. точной расстановки ритмических и интонационных акцентов. В свое время В.Дашкевич, написавший музыку к знаменитому сериалу о Шерлоке Холмсе и докторе Ватсоне, отмечал, что очень важно выбрать правильный темп для органичного слияния кадра и музыки. При этом композитор подчеркивает важную роль режиссера в этом процессе. Он считает, что режиссеру необходимо чувствовать и понимать малейшие изменения того или иного элемента повествования. Без этого невозможно говорить с композитором. Ускорение или замедление темпа и других элементов музыкального оформления должно точно соответствовать кадру. Режиссер вместе с композитором должен продумывать весь строй материала и обозначить монтажные стыки.

Итак, оригинальная музыка является органической частью художественного экранного образа и пишется специально приглашенным для этой цели композитором. Основное условие, которое ставится перед ним – музыка не может прежде где-либо исполняться, а ноты не могут ранее быть опубликованы.

В свое время И. Дунаевский писал о том, что произведение композитора должно быть не только хорошим музыкальным номером к картине, но и находиться в неразрывной связи со сценарием, с сюжетом, с образами действующих лиц.

Как известно, существуют различные направления композиторской деятельности. Одни пишут музыку к операм, балетам, другие создают песни, симфонии, концерты, кто-то всерьез увлекается и проявляет себя в эстрадной, популярной музыке и т.д. Однако есть композиторы, которые относятся к написанию музыки для кино- и телефильмов достаточно легкомысленно.

В телевизионной практике автора данной работы было немало случаев, когда режиссеры приводили своих знакомых композиторов и говорили примерно так: «Не относись к нему строго, ведь это для него пустяк, проходная работа». Они стеснялись говорить «халтура», но это и так было понятно. Но ни разу, ни один такой «композитор» не написал ничего путного для телефильма или телепрограммы, потому что музыка экрана (кино или телевидения) – это совершенно самостоятельный вид творчества, имеющий свою специфику. Кроме того, далеко не каждый композитор может успешно работать в этой области. Композитору, пишущему для кино и телевидения необходимо уметь:

- «слышать» пластический образ, т.е. переводить зрительные образы в звуковые, верно определив, прежде всего, эмоциональный «стержень» образа (лирический, героический, трагический и т.д.);
- из огромного количества выразительных средств музыки отобрать именно те, которые «работают» на создание художественного экранного образа;
- подчинять себя чужой воле, в данном случае – режиссера;

- работать быстро, особенно на телевидении, где процесс производства программ предельно сжат, значительно короче, чем в кинематографе;
- кино- и телекомпозитор должен уметь писать в совершенно различных стилях, от классики до фольклорной музыки, джаза, рока и др.;
- хорошо знать историю музыки. Незнание ее может привести к казусам. Современный кинокомпозитор В.Сигле приводит случай с кинофильмом «Евгений Онегин» режиссера Рэйва Файна, где исполнялся вальс «На сопках Манчжурии» и песня «Калинка-малинка», которые появились только в начале XX века.

Для композитора, пишущего оригинальную музыку для экрана, очень важно прочувствовать событие, объект искусства, природу, психологию поведения персонажей в кадре. Он должен «вливать» душу в изобразительный ряд. Для того, чтобы яснее ощутить роль музыки в экранном произведении, достаточно сравнить неозвученный ролик удачного фильма с озвученным. Многие кино-и телережиссеры считают, что две трети успеха картины зависит от правильно подобранной музыки.

Некоторые композиторы нетерпимы к жестким временным рамкам, к выполнению чужой воли, считая, что это сковывает их творческую фантазию. Однако есть и такие, кто успешно работал и работает поныне в этой области. Среди них М.Таривердиев, Г.Гладков, С.Курехин, Е.Дога, Н.Каретников, В.Панченко, В.Храпачев, Е.Птичкин, А.Петров, Е.Зацепин, В.Дашкевич, композиторы старшего поколения, такие как И.Дунаевский, Т.Хренников, С.Прокофьев, Д.Шостакович, А.Хачатурян и представители молодого поколения – А.Сигле, П.Карманов, А.Шельгин и др.

В Голливуде есть композиторы, пишущие музыку только для кино, они так и называются – «Hollywood-composers». Таких композиторов подбирают очень тщательно из числа тех, кто наделен вышеперечисленными качествами. В этом есть свои плюсы и минусы. Эти композиторы пишут только основную музыку, ее главные фрагменты, иногда их оркеструют, а на создание так называемой фоновой музыки по 20-30 секунд не отвлекаются. Всю черновую работу они предоставляют профессиональным аранжировщикам. Аранжировщики точно просчитывают, где и в каком оркестровом виде надо провести тему, что из основного музыкального материала использовать в качестве «фоновок» и т.д. Но... ни Филлини, ни Коппола, ни Антониони не признавали такой композиторской работы «на поток». Они относились к музыке своих фильмов с огромным уважением, ни за что не доверяя ремесленникам ни на каком этапе работы. Профессиональный композитор, по их мнению, все – от начала и до конца должен делать сам. Именно при таком отношении композитора к музыке фильма рождаются подлинные шедевры музыкального искусства в кинематографе. Мысль справедливая, потому что никто не знает имен композиторов-ремесленников, «штампующих» на поток свои аранжировки как под копирку. Но зато все хорошо знают имя Нино Рота, работавшего с Феллини. Музыка этого композитора стала блестящим образцом оригинальной музыки к фильмам великого режиссера.

Нужно отметить, что иногда музыка из кино-или телефильма настолько запоминается, что зрители помнят имя композитора и не помнят имени режиссера. Такова музыка Леграна, Лея, Манчини, Гладкова, Таривердиева, Артемьева, Крылатова, Птичкина, Петрова и др.

Микаэл Таривердиев, много работавший для кино и телевидения, очень серьезно относился к этому виду своей деятельности. Композитор



говорил, что именно поэтому он писал музыку лишь к одной картине в год. А В. Дашкевич отмечал, например: «Я очень быстро пишу музыку, а основное время трачу на то, что хожу и соображаю какие инструменты будут работать у меня в картине. И до сих пор, пока не родится «группа», которая сможет сыграть этот музыкальный спектакль, писать какие-то темы бессмысленно».

В истории отечественного кинематографа есть примеры творческого содружества режиссеров и композиторов. Они вместе работали над фильмами, уважая друг друга и прислушиваясь к чужому мнению.: С. Прокофьев – С. Эйзенштейн, И. Дунаевский – Г. Александров, Т. Хренников – И. Пырьев, В. Овчинников – С. Бондарчук, Д. Шостакович – И. Козинцев, Э. Артемьев – А. Тарковский, Н. Михалков, Г. Гладков – М. Захаров и др.

В подобных взаимоотношениях нет места режиссерскому диктату, есть равноправие творческих личностей, основанное на психологической совместимости, взаимопонимании. Этот факт доказан содружеством двух замечательных творцов – режиссера С. Эйзенштейна и композитора С. Прокофьева. Прокофьев и Эйзенштейн всегда долго торговались – «кто первый»: писать ли музыку по несмонтированным кускам изображения и под музыку потом монтировать изобразительный ряд, или писать музыку под уже смонтированное изображение. Если монтировать под музыку, то композитору необходимо сочинить ритмический ход сцены. Если же композитор пишет музыку под уже смонтированное изображение, то ритмический ход сцены задает режиссер, а композитор должен подстраиваться под него. Но и в том, и другом случае музыка С. Прокофьева не просто иллюстрировала изображение, а дополняла то, чего не могло быть видно в кадре. С. Эйзенштейн писал, что музыка С. Прокофьева удивительно пластична, нигде не становится иллюстрацией, она поразительно раскрывает

внутренний ход явления, его динамическую структуру, в которых воплощаются эмоции и смысл события. Прокофьев исключил из своей фамилии все гласные буквы и таким образом создал оригинальную подпись. Из уважения к композитору С.Эйзенштейн так и озаглавил статью «ПРКФВ» – в которой рассказал о своей работе с композитором. Эйзенштейн отмечал удивительную способность Прокофьева «слышать» пластические образы фильмов. Он писал: «Меня всегда интересовала «тайна» становления музыкального образа, возникновения мелодии и рождения пленительной стройной закономерности, которая возникает из хаоса временных длительностей и не связанных друг с другом звучаний, которыми полна окружающая композитора звуковая стихия действительности».

Интересно складывались отношения с телевидением и кинематографом такого выдающегося композитора, как А.Шнитке.

На телевидение Шнитке привел случай. Его музыка одно время исполнялась крайне редко, были периоды, когда она вообще была под запретом. Композитор вынужден был искать выход из создавшегося положения, чтобы выжить и как музыкант, и как человек. Он хорошо понимал, что большое достоинство музыки экрана заключается в том, что она способна легко стать очень популярной, демократичной. Но, окунувшись в мир экранного искусства, он быстро понял еще одно: музыка для экрана – это очень интересно и увлекательно для композитора. Именно поэтому Альфред Шнитке создавал ее так же ответственно, как и «серьезную» музыку. Для любого композитора создание оригинальной музыки для ТВ и кино – это возможность проявить себя в новом ракурсе, если хорошо понимать законы экранного искусства. Однако он не раз сетовал на то, что ему все труднее писать киномузыку – она отнимает очень много времени, не оставляя времени для другого творчества.

И все-таки работа в кинематографе для композитора хорошая школа. Как справедливо отмечал Андрей Петров, экранные требования заставляют находить единственно верное решение – не растекаться, пространно разрабатывая тему, а выражать ее точно, лаконично.

Способы работы композитора над музыкой в кино и на ТВ могут быть различными:

- режиссер показывает композитору смонтированный материал, и композитор пишет музыку под «картинку»;
- режиссер объясняет композитору, где и когда по сценарию должна вступить и закончиться музыка, какого она должна быть характера.

Оба метода имеют свои достоинства и недостатки.

В первом случае удается точно попасть в нужное место экранного произведения по характеру и хронометражу, лучше оттенить, подчеркнуть характер сцены.

Во втором случае режиссер и композитор вместе обсуждают образы кино- и телегероев, обмениваются мнениями, что способствует активизации творческого процесса. Здесь очень важно, как режиссер определит задачу композитора. Лучше всего пользоваться прилагательными, выражающими ту или иную эмоцию – грустный, печальный, радостный, трагический, героический и т.д. У композитора сразу же возникают ассоциации с определенным набором музыкальных выразительных средств. Так, например, термин «грустный» потребует сочинения музыки в медленном или умеренном темпе, тембра виолончели (или теплого тембра другого инструмента), выразительных «щемящих» интонационных оборотов и т.д.

Композитору, работающему в сфере кино и телевидения, необходимо, кроме всего прочего, обладать даром перевоплощения, как актеру. Способность «ввести» в образ, ощутить себя на месте того или

иною персонажа в том или ином времени создает верный эмоциональный настрой, помогает войти в художественную атмосферу фильма.

При написании оригинальной музыки композитору важно также учитывать актерскую индивидуальность. Это может подсказать ему необходимую музыкальную тему. Известны случаи, когда при замене одного актера другим кардинально менялась и музыка фильма.

Этапы работы композитора над сочинением оригинальной музыки обычно следующие:

1. составляется «шпаргалка» с режиссерским заданием; в ней записываются основные эпизоды фильма, характер тем;
2. идет поиск лейтмотива;
3. сочиняются остальные темы.

Андрей Петров отмечает 3 типа звукового решения в кинематографе.

1. Наличие развернутых оркестровых, хоровых или вокальных эпизодов, которые по времени совпадают с изобразительными, т.е. с законченными кинематографическими сценами (например, финал кинофильма «Андрей Рублев с музыкой В.Овчинникова, где композитору удалось создать выразительное пятиминутное произведение; музыка С.Прокофьева к кинофильму «Александр Невский»).

2. Основа музыки фильма – один-два музыкальных номера. Обычно это песня. На теме одной песни может строиться увертюра, финал, а также все некрупные эпизоды.

3. Чаще всего встречающийся тип музыкального решения – когда в фильме одна короткая тема-лейтмотив. На протяжении всей картины эта мелодия в разных видах возникает не один раз и, кроме того, в том или ином приглушенном звучании используется как фон.

В работе над оригинальной музыкой режиссеру и звукорежиссеру помогает музыкальный редактор, который должен не только хоро-

шо разбираться в художественных стилях и направлениях музыкального искусства, но и посоветовать режиссеру остановить свой выбор на том композиторе, который наиболее успешно выполнит поставленную перед ним задачу. В творчестве любого композитора есть несколько таких тем, в которых с особой ясностью проступают характерные черты его мелодического мышления, что и составляет понятие «стиль композитора».

### *КОМПИЛЯТИВНАЯ МУЗЫКА*

При создании звуковой партитуры кино- или телепроизведения компилятивным методом (компиляция – это подбор готовых музыкальных фрагментов из ранее написанных музыкальных произведений или оригинальной музыки) музыкальный редактор должен выбрать тот композиторский стиль, который наиболее точно соответствует тому или иному эфирному произведению.

При компилятивном методе оформления кино- или телефильма необходимо помнить, что за каждой из фонограмм тянется шлейф жестких ассоциаций. Создатель звуковой партитуры должен учитывать это обстоятельство и грамотно вводить тот или иной музыкальный фрагмент в контекст произведения.

Богатство и разнообразие чувственных ассоциаций, вызываемые музыкой, зависит от жизненного опыта каждого человека, от его общей духовной культуры. Этим обусловлен, в частности, тот факт, что одно и то же музыкальное произведение можно по-разному интерпретировать.

Вышеизложенные рассуждения свидетельствуют о том, что возможности использования музыки в контексте экранных произведений достаточно многообразны, а работа композитора в кино и на телевидении, – это одна из интереснейших областей творчества.

### *СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ*

1. Акопов А.З. Телесериал начала XXI века в контексте традиций отечественной кинодраматургии. Автореферат кандидатской диссертации. – М., 2011.
2. Видовые телевизионные фильмы. – М.: Гостелерадиофонд, 2000.
3. Горюнова Н.Л. Художественно-выразительные средства экрана. – М., 2000.
4. Егоров В.В. Очерки по истории российского телевидения. – М., «Воскресенье», 1999.
5. Ермишева М.Н. Звук как пластически-смысловое выражение идеи телевизионного документального фильма. Автореферат кандидатской диссертации. 2010.
6. Ефимова Н.Н. Музыка в телефильмах режиссера Игоря Беляева. – М., 1998.
7. Ефимова Н.Н. Звук в эфире. М.: Аспект-Пресс, 2005.
8. Телевизионные спектакли. – М.: Гостелерадиофонд, 2000.
9. Эйзенштейн С. «ПРКФ». – М., 1956.
10. Юренев Р.Н. Краткая история киноискусства. М.: Центр Академия, 1997.