

Н. Н. ЕФИМОВА
ОЧЕРКИ ПО ИСТОРИИ МУЗЫКИ
ОТЕЧЕСТВЕННОГО КИНО
И ТЕЛЕВИДЕНИЯ

ФЕДЕРАЛЬНОЕ ГОСУДАРСТВЕННОЕ БЮДЖЕТНОЕ
ОБРАЗОВАТЕЛЬНОЕ УЧРЕЖДЕНИЕ ДОПОЛНИТЕЛЬНОГО
ПРОФЕССИОНАЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ
АКАДЕМИЯ МЕДИАИНДУСТРИИ

Н. Н. ЕФИМОВА

ОЧЕРКИ

**ПО ИСТОРИИ МУЗЫКИ
ОТЕЧЕСТВЕННОГО КИНО
И ТЕЛЕВИДЕНИЯ**

МОСКВА
2019

УДК 791.43-293
ББК 85.31

Рецензент:

доктор искусствоведения *Н. И. Утилова*

Е91 Ефимова Н. Н.

Очерки по истории музыки отечественного кино и телевидения.

Издание 3-е, дополненное. — М.: Академия медиаиндустрии, 2019. — 98 с.

ISBN 978-5-902899-44-0

В очерках рассматриваются ключевые этапы развития музыки в контексте экранных произведений. Проанализированы наиболее значимые кино- и телефильмы. Кроме того, впервые дается краткий анализ звуковых партитур некоторых кинопроизведений различных периодов.

ISBN 978-5-902899-44-0

УДК 791.43-293
ББК 85.31

© Академия медиаиндустрии, 2019.
© Ефимова Н. Н., 2019.

СОДЕРЖАНИЕ

ОТ АВТОРА	7
МУЗЫКА, РЕЧЬ И ШУМЫ НА КИНОЭКРАНЕ	9
МУЗЫКА В СИСТЕМЕ ВЫРАЗИТЕЛЬНЫХ СРЕДСТВ ТЕЛЕЭКРАНА	23
РОЛЬ И МЕСТО МУЗЫКИ В КОНТЕКСТЕ ЭКРАННЫХ ПРОИЗВЕДЕНИЙ	35
ОРИГИНАЛЬНАЯ МУЗЫКА	39
КОМПИЛЯТИВНАЯ МУЗЫКА	47
КРАТКИЙ АНАЛИЗ ЗВУКОВЫХ ПАРТИТУР ЭКРАННЫХ ПРОИЗВЕДЕНИЙ	49
ПОСЛЕСЛОВИЕ	93
ФИЛЬМОГРАФИЯ	94
ЛИТЕРАТУРА	98



Н. Варлей и А. Демьяненко в культовой советской комедии
«Кавказская пленница, или Новые приключения Шурика»
Л. Гайдая (кадр из фильма)

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 1930-х гг. по 2000-й г. Надеюсь, что данные размышления будут полезны и интересны всем тем, кого интересуют вопросы киномузыки и музыки телеэкрана.



Фильм «Александр Невский» (режиссер С. Эйзенштейн,
композитор С. Прокофьев) —
дань русской эпической опере

МУЗЫКА, РЕЧЬ И ШУМЫ 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 сцены изображений и первыми решили показать их публике на экране, стоящем на значительном расстоянии от аппарата. Датой возникновения синематографа принято считать 1885 год.

Звезды мирового немого кинематографа, такие как Нильсен, Пикфорд, Харт, 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. *tapreur* — «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 попурри 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, позволила 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.

Известно, что первым отечественным звуковым фильмом была «Путёвка в жизнь» режиссера Н. Экка (1931 г.). 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 «Человек с ружьём», «Трилогия о Максиме», «Мы из Кронштадта», «Чапаев». В них совершенно очевидна программность лейтмотива, которая была тесно связана с разворачиванием основной темы. Музыка подготавливала появление слова, способного более естественно и точно прояснить и смысл фильма, и общее развитие сюжета. С появлением «говорящего» кинематографа музыка перестала 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 неперенным 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, проявляясь 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 «Весёлые 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. Это кинопроизведение, полное оптимизма, юмора, стало классикой советского кинематографа.

В фильме была рассказана веселая история о похождениях талантливого 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 весёлой». 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 (блечение овец, мычание коров и др.). Особую роль в фильме играют песни «Сердце в груди бьётся 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 оперы «Кармен» Бизе (инструментальный вариант арии Тореадора). 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 весёлой», 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, тесно связанная с движением сюжета, становится лейтмотивом, многократно повторяясь 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 шекс-

пировской 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 теряющий 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 отнюдь 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 взволнованность, 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.



Тему любви Дездемоны (И. Скобцева) и Отелло
(С. Бондарчук) сопровождает романтическая
и в то же время траурная музыка

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», являющийся 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 ритмоинтонационного 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,

написавшему 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 «Девять 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, звучавших 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 отчаянно-го 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 мелодия, 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 звучат и величие, и страдание, и ужас Гамлета перед разверзшейся 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 др. 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 выюги, барабанная дробь, шум проливного дождя, шум часовыходиков 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 бесфункциональные 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. Артемьев. 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.

Артемьев 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. Артемьева 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. Артемьев 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 «Весёлые 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.



В музыке к «Семнадцать мгновений весны» (режиссер Т. Лиознова, композитор М. Таривердиев) чувствуется глубокая любовь к Родине. Даже в безмолвных сценах Штирлиц (В. Тихонов) чрезвычайно выразителен

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. Артемьев, Г. Баншиков, 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. Фляковский, 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 Родине, 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 сначала не мог себе представить, как ему с его лирическим дарованием выразить себя в этом остросюжетном фильме. Но Т. Лиознова неслучайно 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, сопровождая 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 Василия 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 удалось 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 взрастила 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 романа «Напрасные слова», написанного Д. Тухмановым на стихи Л. Рубальской специально для этого фильма. В дальнейшем этот роман зажил самостоятельной жизнью на концертной эстраде и стал пользоваться огромной популярностью.

Условно тему романа 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 создал 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 музыки, как это нередко бывает в фильмах, в «Рудольфио» использовалась и компилятивная. 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 перипетии, 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 предвещает последующие трагические события, служит контрастным эмоциональным фоном, предвосхищает поворот действия и т. д.). Так, например, основ-

ная 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, трогательная 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 небольшой отдых, передышку в шумной, многотрудной жизни. А главное — видовой фильм добавлял порой наиболее яркий мазок в общую картину города, края, страны. Хронометраж таких фильмов был небольшой — от пяти до двадцати 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 Кожин, 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. Совсем 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 телефильма 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 удастся 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, добродушного, 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 саксофона и трубы — лейттебры всей первой части фильма.

Перелом в образной и звуковой сфере намечился 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 саксофон 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» (1996 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 происхо-

дящего. 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 синхронов, 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 пр.), 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 Сона «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, чёрный барон», «Вставай, проклятьем клейменный», «Наш паровоз». Во второй части фильма прозвучали песни 50–60-х годов прошлого века, а именно: «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.

Образ Сталина имеет две музыкальные лейттемы: инструментальный вариант песни «Сулико» (в вариационном развитии) и жесткие аккорды современной музыки в стиле хард-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 хард-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.



Песни из телефильма «Ирония судьбы, или С легким паром!» (режиссер Э. Рязанов, композитор М. Таривердиев) эмоционально воздействовали на зрителя, потому что вели с ним интеллектуальный диалог (кадр из фильма)

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 зловеющий 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, 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 полноправному участию в реализации авторской концепции. Звуковое пространство фильма сегодня осознается как целостный организм, который не механически воспроизводит разнообразные звучания, но и естественно, и органично разбивается 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 изобра-

жения, 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 говоря, «диффузный». 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 откристилизовавшиеся 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 исполнялись 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 зависят 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, А. 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 «фонов» и т. д. Но... ни Феллини, 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 нас только напоминает, 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 и 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 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 в 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 удастся 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. п.

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 иного 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:

- составляется «шпаргалка» с режиссерским заданием; в ней записываются основные эпизоды фильма, характер тем;
- идет поиск лейтмотива;
- 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 хорошо 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».



В фильме «Родня» Н. Михалков использовал много компилятивной музыки. В главной роли снялась Н. Мордюкова (кадр из фильма)

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, вызываемых музыкой, зависят 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.

Итак, в 60–80 годы прошлого века в кинематографе создавалось много качественной в художественном отношении музыки, на телевидении и радио было много образовательных, художественных, музыкальных программ, в которых постоянно звучали и добротная музыка, и грамотная речь. В это время телерадиовещание выполняло свою просветительскую функцию, выдавая в эфир лучшие образцы отечественной музыкальной культуры как в чисто музыкальных программах, так и в структуре разножанровых эфирных программ. Известный композитор Т. Н. Хренников писал тогда: «И симфоническая музыка и лучшие произведения всех видов музыкального творчества, звучащие по ТВ и РВ, становятся средствами воспитания хорошего вкуса, приобщают

зрителей-слушателей к великим ценностям, что оставлены в наследство нашими предшественниками, и к лучшим образцам современной музыки. Так что трудно переоценить значение телевидения и радио в пропаганде музыкального искусства и в воздействии его на эмоциональный строй, на духовную жизнь людей» (Наш друг — телевидение. — М.: Искусство, 1986. — С. 21). Все это, несмотря на ряд проявлений негативного характера (слишком жесткая цензура и др.), формировало здоровую акустическую среду эфира и общества в целом.

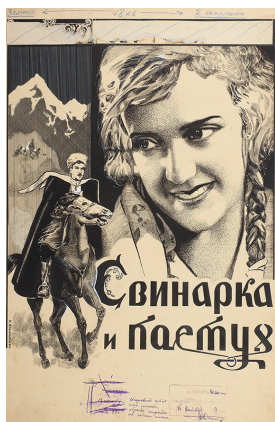
К сожалению, начиная с 90-х годов прошлого века, положение музыки в кинематографе и на телевидении резко изменилось. Это связано с новыми экономическими и политическими тенденциями того времени. В это время все художественное вещание было практически сведено до минимума. Почему-то не оказалось денег на производство отечественных теле- и радиопрограмм, зато с Запада и Востока хлынул поток низкопробной продукции в виде многочисленных сериалов, похожих друг на друга как близнецы. Форматы каналов радио и телевидения были трансформированы в сторону упрощения и развлекательности. Совершенно справедливо мнение некоторых специалистов, аналитиков и практиков телерадиовещания о том, что СМК с этого времени встали на путь активной коммерциализации. Коммерческая основа «нового» телерадиовещания, прямая зависимость телерадиокомпаний от рекламодателей свела к сужению, по мнению многих специалистов, жанрово-тематической палитры массового вещания. Качество продукции заметно снизилось.

26 апреля 1996 года практически всех опытных сотрудников, несмотря на звания и регалии, уволили, а на их места набрали молодежь, которая имела, как оказалось, весьма смутное представление о работе на телевидении. То есть корни вырвали, а цветы и деревья без корней не растут. Во многом этот факт и определил негативные тенденции, последствия которых придется еще долго преодолевать. Основные черты «нового» телерадиовещания — изменение природы ценностей, потребительское отношение зрителей и слушателей к эфирной информации, опора на рациональную систему смыслов и псевдоценностей, стремление создателей программ увести аудиторию в мир вымысла и ирреальности, деконструкция действительности, стремление к игровому началу, отсутствие профессионализма у создателей программ, погоня за рейтингом любой ценой, потакание низкопробным вкусам невзыскательной части публики и т. д.

КРАТКИЙ АНАЛИЗ ЗВУКОВЫХ ПАРТИТУР ЭКРАННЫХ ПРОИЗВЕДЕНИЙ

СВИНАРКА И ПАСТУХ (1941)

*Режиссер И. Пырьев
Композитор Т. Хренников*

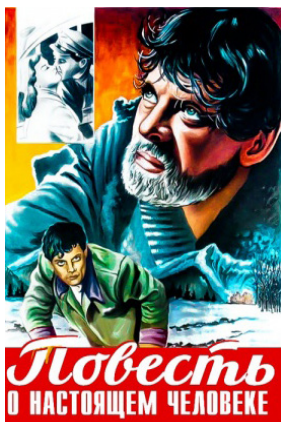


В звуковой партитуре фильма используется метод интонационной подготовки ключевой песни о Москве. Прослеживается рондообразность построения, где эта песня является рефреном (основным, несколько раз повторяющимся музыкальным фрагментом). На мелодию песни о Москве были сделаны не только различные интонационные инструментальные вариации, но и наложены другие слова в зависимости от характера сцены.

В звуковой партитуре ощущаются яркие элементы симфонического развития (сцена оживления поросят). Причем один и тот же музыкальный фрагмент объединяет две сюжетные линии (свинарки и ее действий и борьбы Муссаиба с волками (параллельный монтаж).

ПОВЕСТЬ О НАСТОЯЩЕМ ЧЕЛОВЕКЕ (1948)

*Режиссер А. Столпер,
Композитор Н. Крюков*



В звуковой партитуре этого фильма две основные звуковые сферы — одна связана с трагическими моментами в жизни отважного летчика Маресьева, а другая с оптимистическими страницами его необыкновенной жизни.

Следует особо отметить эпизод, в котором Маресьев танцует «Барыню» перед членами медицинской комиссии, от решения которой зависело, будет он летать или нет.

Задумчивая лирическая песня «Что стоишь, качаясь, тонкая рябина» характеризует главного героя как человека искреннего, с тонкой и ранимой душой.

ВЕРНЫЕ ДРУЗЬЯ (1954)

*Режиссер М. Калатозов
Композитор Т. Хренников*



В звуковой партитуре этого фильма звучат несколько песен, которые после выхода кинопроизведения на экраны зажили своей самостоятельной жизнью благодаря песенному мастерству Т. Н. Хренникова, а именно: «Лодочка», «Что так сердце, что так сердце растревожено», «Мы вам расскажем, как мы засели».

Все перечисленные песни играют большую роль в драматургии фильма, но особенно надо отметить песню «Лодочка», имеющую несколько разнообразных вариаций.

Большую роль играет и инструментальная музыка. Так, например, в сцене с табуном использовалась стремительная музыка, которая выполняла функцию поддержания движения в кадре.

БОЛЬШАЯ СЕМЬЯ (1954)

Режиссер И. Хейфиц

Композитор В. Пушков



Звуковая партитура фильма включает две основные музыкальные сферы: лирическую и тревожную, взволнованную. Лирическая мелодия звучит в начале фильма, затем в сцене отъезда на теплоходе Лиды, когда в кадре — комната Алеши, Лида приезжает к Виктору, видны прекрасные пейзажи.

Тревожная, взволнованная музыка сопровождает сцены переживаний Алеши, его поездку за Катей. В фильме много популярной музыки. К ним относятся песни «Легко на сердце от песни веселой», «Смело, товарищи, в ногу», вальс «Амурские волны». В финале фильма, в сцене спуска очередного корабля в море, звучит торжественный марш.

НЕОКОНЧЕННАЯ ПОВЕСТЬ (1955)

Режиссер Ф. Эрмлер

Композитор Г. Попов



Звуковая партитура этого фильма включает в себя две основные сферы — лирическую и драматическую. Лирическая в основном связана с образом доктора Лизы и городскими пейзажами Петербурга. Очень выразителен печальный женский вокализ на сцену кризиса в здоровье больной девочки, которую спасает Лиза.

Достаточно выразительна использованная внутрикадровая музыка в сценах исполнения финала Шестой симфонии П. И. Чайковского в концертном зале, вокализ молодежи на улице, провожавших Лизу домой, игра главной героини на рояле. Все проходы Лизы, спешащей к больным, связаны с ритмичной музыкой. Образ главного героя Юрия связан в основном с драматичной лирикой, подчеркивающей его страдания. Финал фильма — это оптимистическая музыка, связанная с победой героя над страшной болезнью и верой в светлое будущее.

ЧУЖАЯ РОДНЯ (1955)

Режиссер М. Швейцер
Композитор А. Пащенко



Звуковая партитура этого фильма очень точно отражает его эмоциональный настрой. Для этого используются определенные средства.

Для сцен, связанных с деревенской жизнью, с ее укладом, используются различные песни и пляски; на прекрасные пейзажи деревенской природы — красивая, проникновенная лирика; драматичная музыка — на страдания героев.

В финале кинопроизведения звучит светлая лирическая мелодия, передающая чувства главных героев, обретших наконец настоящее семейное счастье.

ДЕЛО РУМЯНЦЕВА (1955)

Режиссер И. Хейфиц
Композитор В. Пушков



Звук в фильме организован по лейтмотивному принципу развития. Лирическая красивая музыка связана с образами главных героев — Саши и Клавдии. Образы бандитов связаны с детективными звуковыми акцентами — и с мелодией, и с песней «Домино».

Красивая лирическая украинская песня в исполнении Клавдии придает образу мягкость, сердечность, доброту.

Кроме этого, в звуковой партитуре фильма звучат известные песни «Легко на сердце от песни веселой», «Где-то стонет иволга», «Словно замерло все до рассвета».

Сцена драки с бандитами в финале фильма проходит на фоне инструментального варианта песни «Домино». Заканчивается фильм светлой апофеозной музыкой — символом победы добра над злом.

МАКСИМ ПЕРЕПЕЛИЦА (1955)

Режиссер А. Гранин

Композитор В. Соловьев-Седой



Звуковая партитура этого фильма построена на трех песнях — «Путь далек у нас с тобою», «По долинам и по взгорьям», шуточной «Чистить весело картошку», — которые создают нужную атмосферу солдатской службы. Песня «Путь далек у нас с тобою» имеет инструментальные варианты.

Немалую роль играют и музыкальные фонограммы плясок под гармошку, лирика на отношения Перепелицы со своей девушкой, тревожная музыка на прыжки с парашютом.

СОЛДАТ ИВАН БРОВКИН (1955)

Режиссер И. Лукинский

Композитор А. Ленин



В этом фильме много песен, которые зажили самостоятельной жизнью после его выхода на экран, — «Если б гармошка умела», «Я люблю, но об этом никто не узнает», «Раскинулось море широко». Кроме того, композитором написаны марш, звучащий в начале фильма, вальс, исполненный на гармошке, частушки. Все это активно включается в драматургию фильма и создает необходимую атмосферу действия, в котором центральной фигурой является непутевый, приносящий окружающим массу неприятных сюрпризов Иван Бровкин.

Центральной фонограммой является песня и ее инструментальные варианты — «Если б гармошка умела». Она же и является рефреном в сложившейся форме рондо.

КАРНАВАЛЬНАЯ НОЧЬ (1956)

Режиссер Э. Рязанов

Композитор А. Лепин



Едва появившись, фильм был разобран на цитаты. «Карнавальная ночь» открыла миру талант юной Л. Гурченко и начинающего свой творческий путь режиссера Э. Рязанова.

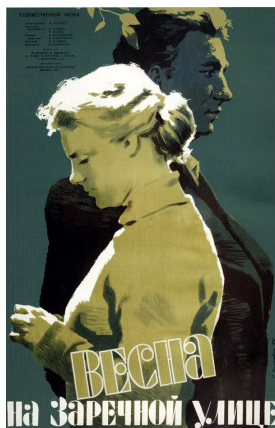
Звуковая партитура выстроена четко и логично. Вся музыка, написанная талантливым композитором А. Лепиным, укладывается в рондообразную форму, где в качестве рефрена используется вальс, передающий радостное, праздничное настроение.

В качестве эпизодов использовались всеми полюбившиеся песни со словами «Познакомился весной парень с девушкой одной», «Новый год наступает», «Ах, Таня, Таня, Танечка с ней случай был такой», «И улыбка без сомненья» и другие.

ВЕСНА НА ЗАРЕЧНОЙ УЛИЦЕ (1956)

Режиссеры Ф. Миронер и М. Хуциев

Композитор Б. Мокроусов



Начинается фильм с песни о родной улице, являющейся своего рода интонационным зерном для развития сюжета, используемого как импульс при создании инструментальных вариаций.

Кроме того, эта песня-рефрен представлена в форме рондо, в которой выдержана вся звуковая партитура фильма. Характер музыки рефрена меняется в зависимости от содержания сцены.

В картине много внутрикадровой музыки (Второй концерт С. Рахманинова, Школьный вальс и т. д.).

СОРОК ПЕРВЫЙ (1956)

*Режиссер Г. Чухрай
Композитор Н. Крюков*



Звуковая партитура фильма состоит из трех основных звуковых сфер: напряженной музыки, лирической и включающей национальные элементы.

Напряженная музыка связана с началом фильма, в сцене утомительного и опасного похода красноармейцев по степи; в сцене поисков казаха, которого подозревали в краже верблюдов; в сцене похорон казаха; в сцене похода красноармейцев, у которых заканчивалась еда и вода.

Красивая любовная лирика связана с образами главных героев — Малютки и белогвардейского офицера. Она звучит в начале фильма, составляя контраст с напряженной музыкой, звучащей на титрах, в сцене жизни Малютки и белогвардейского офицера в рыбацкой лачужке, и, наконец, она звучит как апофеоз любви главных героев в виде вокализа в финале фильма, после трагической гибели «синеглазенького»... Музыка, включающая в себя национальные восточные интонации, звучит в сцене с кочующими по степи казахами.

ЛЕТЯТ ЖУРАВЛИ (1957)

*Режиссер М. Калатозов
Композитор М. Вайнберг*



В этом фильме музыка играет большую роль — она активно включается в его драматургию.

Веселая, жизнерадостная музыка в начале кинопроизведения олицетворяет собой мирное время, когда главные герои веселы и беспечны, они радуются как дети пролетающим журавлям. Затем на титрах звучит прекрасная лирическая мелодия, связанная с образом любви главных персонажей.

И вот пришла война — прощание солдат с родными и звучащий марш «Прощание славянки».

Интересно оформлена сцена бомбежки — Марк своей экспрессивной игрой на рояле пытается заглушить вой сирен. Не менее выразительна сцена гибели Бориса — трагическая музыка при выстреле переходит в светлую лирическую тему воспоминаний главного героя о мечте, связанной со свадьбой с Вероникой.

В эпизоде, в котором Вероника решает броситься под поезд, звучит напряженная трагическая музыка.

В финале кинопроизведения, в сцене ликования народа по поводу победы, звучит радостная апофеозная музыка, которая является контрапунктом к изображению — Вероника плача идет сквозь толпу, узнав от Степана о смерти Бориса. Заканчивается фильм лирической темой — темой любви главных героев.

ДЕЛО БЫЛО В ПЕНЬКОВЕ (1957)

Режиссер С. Ростоцкий

Композитор К. Молчанов



Звуковая партитура этого фильма включает в себя несколько выразительных песен, имеющих инструментальные вариации различного характера. Так, например, песня со словами «Парней так много холостых, а я люблю женатого» включает в себя основную сюжетную линию — любовь Тони к Матвею. Инструментальный вариант этой песни звучит на кадрах страдающей Ларисы. Звучит очень грустно. Другой инструментальный вариант этой же песни звучит в сцене объяснения Матвея и Тони.

Вторая песня, имеющая большое значение для драматургии фильма, — это песня Матвея, которую он поет на открытии клуба, со словами «От людей на деревне не спрятаться», она тоже имеет инструментальные вариации.

Так, например, один из инструментальных вариантов песни с детективным оттенком звучит в доме Алевтины, куда приходит Матвей, чтобы посадить ее в погреб за проделки. Та же мелодия звучит в сцене объяснения Ларисы и Тони после суда над Матвеем.

КОММУНИСТ (1957)

Режиссер Ю. Райзман

Композитор Р. Щедрин



Звуковая партитура этого фильма состоит из двух контрастных сфер: трагической и светлой — лирической. Трагическая сфера связана со сценами тяжелой жизни строителей Загор, с известием о том, что закончился хлеб и люди могут погибнуть от голода, в сцене пожара в Загорах, в сцене похорон Василия.

Светлая созидательная лирика сопровождает кадры, в которых сообщается о том, что привезли продукты, в сцене признания в любви. Фильм заканчивается созидательной музыкой, символизирующей победу добра над злом.

Следует отметить некоторые оригинальные звуковые решения. Так, например, контрапункт изображения и звука использован в сцене, когда звучит веселая заливчатская музыка гармошки, а Василий получает известие о том, что Анюту зверски избил муж.

Оригинально решена сцена разгрузки кирпичей. На однообразную мелодию накладывается лихая песня «Эх, яблочко». Подобный вертикальный монтаж в то время был еще редкостью.

ВЫСОТА (1957)

Режиссер А. Зархи
Композитор Р. Щедрин



Основой звуковой партитуры фильма можно считать песню «Не кочегары мы, не плотники» с ее инструментальными вариантами. Все это играет роль рефрена в сложившейся форме рондо.

В эпизодах много интересной и выразительной музыки, написанной композитором. Это и начальная мелодия на титрах, которая создает атмосферу напряженности, связанной с профессией монтажников-высотников, это и разудалая песня Кати «А я не мамина, а я не папина», это и грустная лирика на разговор Кати с главным героем. Очень тревожная музыка звучит на кадрах подъема тяжелой железной конструкции в ветреную погоду. Такого же характера музыка звучит в сцене подъема Коли с флагом, после которой произошла трагедия.

На рассказе Кати о родных звучит женский вокализ, и, наконец, в финале фильма звучит светлая апофеозная музыка на пуск домны.

ДЕВУШКА С ГИТАРОЙ (1958)

Режиссер А. Файнциммер
Композиторы А. Островский, Ю. Саульский



Вся звуковая партитура фильма подчинена содержанию. В качестве заставки выбрана песня «Музыкальный магазин». Ею же фильм и заканчивается, образуя звуковую арку.

В кинокомедии много песенных и танцевальных номеров, которые запоминаются зрителям в силу их оригинальности, красоты, выразительности. Весь фильм пронизан музыкой, что вполне оправдывает жанр музыкальной комедии.

ДОБРОВОЛЬЦЫ (1958)

*Режиссер Ю. Егоров
Композитор М. Фрадкин*



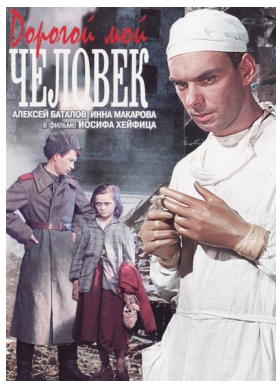
Звуковой материал в данном фильме организован в форме рондо. В качестве рефрена выступает песня «Добровольцы», а ее отдельные интонации пронизывают всю звуковую партитуру кинопроизведения.

Кроме того, можно отметить красивую лирическую мелодию, которая звучит в начале фильма и в его финале на планы Сокольников. Таким образом образуется звуковое обрамление.

В качестве эпизодов использовались фонограммы веселого вальса на выпускном вечере, песни в исполнении Славы «А годы летят», ритмичной и драматичной музыки на прорыв воды в шахте.

ДОРОГОЙ МОЙ ЧЕЛОВЕК (1958)

*Режиссер И. Хейфиц
Композитор В. Пушков*



В этом фильме используется в основном лирическая музыка. Медленная печальная музыка звучит в начале фильма, и она дает настрой на нелегкий путь героев фильма. Красивая лирическая музыка звучит в сцене операции Вари, которую делает хирург Устименко. Эта музыка создает ощущение особой нежности и бережности в отношении к героине.

Печальная музыка сопровождает кадры, когда Варя пишет письмо Володе. Она грустит, думая о том, что больше никогда не встретится со своим любимым человеком. Лирическая и тревожная музыка звучит в сцене встречи Володи с Варей после долгой разлуки. В фильме есть и хорошо знакомые мелодии, например: «Наш паровоз вперед летит», «Катюша». Они выполняют функцию знаков эпохи.

СУДЬБА ЧЕЛОВЕКА (1959)

Режиссер С. Бондарчук

Композитор В. Баснер



Начинается фильм с картины мирной довоенной жизни в деревне — поют женщины, слышатся крики петухов, щебетание птиц. А затем пришло лихолетье — война...

Большую роль в звуковой партитуре этого фильма играет грустная мелодия виолончели. То она звучит при воспоминаниях главного героя Андрея Соколова, то в сцене с собаками, которые рвали пленного, то при выходе Андрея от немцев в концлагере.

Интересно, хотя и традиционно звуком характеризуются немцы. Их образ связан с тембром губной гармошки. В сцене, когда пленных гонят в крематорий, звучит легкая немецкая музыка. Это — контрапункт изображения и звука.

БАЛЛАДА О СОЛДАТЕ (1959)

Режиссер Г. Чухрай

Композитор М. Зив



В основу звуковой партитуры фильма положена очень выразительная музыкальная тема, которая на протяжении кинопроизведения принимает различный характер в зависимости от содержания сцены — то сугубо лирический, когда речь идет о чистой любви Алеши и Шуры, то стремительный и напряженный, как в сценах, когда Алексей догоняет поезд, от которого отстал, то печальный во время прощания с матерью и т. д.

Кроме того, часто используются отдельные мотивы из основной мелодии. Словом, музыка пронизывает весь фильм, активно включаясь в его драматургию.

СВЕРСТНИЦЫ (1959)

Режиссер В. Ордынский

Композитор В. Баснер



Этот фильм — пример того, как песня, которая писалась специально для него, становится в финале своеобразным итогом, выводом к происходящим событиям.

Инструментальные варианты этой песни подготавливают ее появление в финале фильма. Эта мелодия, красивая и лирическая, звучит в самом начале. Она задает основное настроение — романтическое, любовное. Потом она же появляется несколько раз, являясь лейтмотивом фильма.

В работе много внутрикадровой музыки: игра Глеба на гитаре, танцевальная музыка в клубе, веселая песенка медиков, игра на рояле в доме Киры. Вся звуковая партитура фильма тщательно продумана режиссером и композитором.

НЕПОДДАЮЩИЕСЯ (1959)

Режиссер Ю. Чулюкин

Композиторы А. Спадавекия и К. Молчанов



Начинается фильм с веселой танцевальной мелодии, под которую Грачкин танцует чечетку. Этой же музыкой заканчивается фильм, образуя звуковую арку.

Веселая музыка звучит и в парке, под веселую польку-бабочку Грачкин танцует на конкурсе. Веселая музыка звучит в момент, когда ребята изобрели новый резец. Во время прогулки Нади с Володи́ей звучит красивая лирическая мелодия.

ПРОСТАЯ ИСТОРИЯ (1960)

*Режиссер Ю. Егоров
Композитор М. Фрадкин*



Большую роль в этом фильме играет песня «На тот большак, на перекресток уже не надо больше мне ходить». Она, словно шампур, пронизывает всю звуковую партитуру фильма. То она звучит раздумчиво в сценах переживания героини Саши, то она звучит напряженно, взволнованно в сцене ее поездки к Данилову. Ведущим для этой музыкальной темы является тембр балалайки, подчеркивающий, с одной стороны, русский характер героини, а с другой — очень хорошо сочетающийся с кадрами русского деревенского пейзажа.

Песня из этого фильма очень полюбилась советскому зрителю и стала жить самостоятельной жизнью.

КАРЬЕРА ДИМЫ ГОРИНА (1961)

*Режиссер Ф. Довлатян
Композитор А. Эшпай*



В основе звуковой партитуры фильма две основные темы — стремительная ритмичная мелодия (которая стала основой для финальной песни «Мы шагаем, шагаем») и лирическая мелодия, которую можно назвать темой любви главных персонажей. Апофеозом любви Димы и Гали-березки можно считать замечательную песню «А снег идет, а снег идет», имеющую инструментальные варианты.

Благодаря замечательному мелодическому дару композитора песня «А снег идет, а снег идет» после выхода фильма на экран очень полюбилась публике и в дальнейшем зажила самостоятельной жизнью.

ЧЕЛОВЕК-АМФИБИЯ (1961)

Режиссер Г. Казанский

Композитор А. Петров



В звуковой партитуре этого фильма много красивой и выразительной музыки — лирическая тема океана; тема любви Ихтиандра и Гуттеэре, тема подводного царства. В фильме несколько песен, очень тесно связанных с сюжетом, например: «Нам бы, нам бы, нам бы всем на дно», «Уходит рыбак в свой опасный путь».

Драматические сцены озвучены напряженными звуковыми акцентами — на акулу, на поимку Ихтиандра, на погоню за ним полиции и т. д.

ЗА ДВУМЯ ЗАЙЦАМИ (1961)

Режиссер В. Иванов

Композитор В. Гомоляка



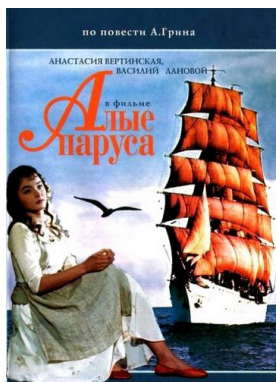
Ведущее место в звуковой партитуре фильма играет песня Голохвастого «В небе канареечка летает» и ее инструментальные варианты. Незамысловатая мелодия точно отражает характер главного персонажа — довольно легкомысленного авантюриста. Еще одной музыкальной характеристикой главного героя является песня «Теперь я стал богатым» — это иллюзорная мечта Голохвастого о предстоящей женитьбе на Проне Прокоповне.

Интересно и с юмором озвучены сцены главной героини в пансионе благородных девиц. Здесь и галоп, и полечка, которые передают атмосферу действия. Сама Проня охарактеризована песней, в которой мечтает о предстоящем замужестве. Песня имеет несколько инструментальных вариантов.

В средней части фильма, в сцене мнимого сватовства Голохвастого к Гале, звучат песни и танцы свадебного ритуала.

АЛЫЕ ПАРУСА (1961)

*Режиссер А. Птушко
Композитор И. Морозов*



В звуковой партитуре фильма наряду с выразительной музыкой Игоря Морозова значительную роль приобретают разнообразные шумы (плеск волн, пение птиц и т. д.), в ряде сцен чередуясь с музыкой, а иногда и смешиваясь с ней. Значение имеет и лейттема Ассоли, которая во второй половине фильма становится и лейттемой любви Грея и Ассоли.

В этой работе композитор точно следует за сюжетом, создавая подчас предельно выразительные и красочные симфонические полотна.

ПОЛОСАТЫЙ РЕЙС (1961)

*Режиссер В. Фетин
Композитор В. Баснер*



Основной музыкальной фонограммой в этом фильме можно считать тему движущегося корабля, на котором происходит действие. Эта музыкальная тема выполняет функцию «поддерживания движения в кадре», что значительно динамизирует данное кинопроизведение.

В начале фильма звучит национальная музыка, которая определяет нахождение героя на экваторе.

Не менее важную роль играет напряженный звуковой акцент, которым сопровождаются кадры с проделками обезьянки, а также звуковой акцент на проделки Марианны, мечтавшей отомстить старпому (следы тигров на палубе, которые пропечатала героиня). Марианна имеет и свою лейттему — красивую лирическую мелодию, которая звучит как отражение ее женственности.

ЕВДОКИЯ (1961)

*Режиссер Т. Лиознова
Композитор Л. Афанасьев*



В фильме много красивой музыки. В основном это музыка со светлой лирикой. Такой характер музыки в сцене после суда, на котором Сашенька выбрал семью Чернышовых (его подкинули в эту семью еще младенцем), затем в сцене проводов Катей на фронт Дмитрия Колесова. Оптимистичная, жизнерадостная музыка звучит «на» окончание победы. Такого же характера музыка звучит в финале фильма.

Кроме того, в фильме есть и внутрикадровая музыка: играющий граммофон и пляски на свадьбе Евдокии и Евдокима, марш «Прощание славянки» при проводах солдат на войну, вальс, звучащий из проигрывателя на кадрах в клубе.

ЧИСТОЕ НЕБО (1961)

*Режиссер Г. Чухрай
Композитор М. Зив*



В основе звуковой партитуры фильма несколько выразительных тем, шумов и акцентов. Начинается фильм напряженным акцентом, переходящим в апофеозную мелодию. Интересно и точно озвучена сцена известия о начале войны. Сначала звучит напряженная музыка, затем добавляется утрированный шум шагов солдат, идущих на войну, затем появляются жесткие звуковые акценты. После этого лирическая мелодия чередуется с жесткими акцентами. Такое звуковое решение вполне оправдано, так как любовная тематика фильма проходит на фоне драматичных событий.

Известие о мнимой гибели Астахова сопровождается звуками метронома, чередующимися с жесткими аккордами.

КОГДА ДЕРЕВЬЯ БЫЛИ БОЛЬШИМИ (1961)

Режиссер Л. Кулиджанов

Композитор Л. Афанасьев

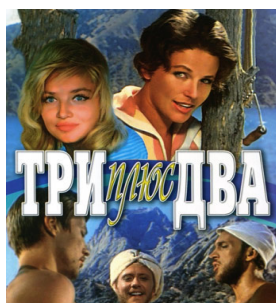


В фильме много красивых лирических тем: лирическая мелодия сопровождает сцену мечтаний главного героя приобрести дочь в лице простой деревенской девушки-сироты; раздольная красивая лирика звучит на кадрах великолепной русской природы; лирическая музыка сопровождает сцены встреч Наташи с Ленкой; грустная лирическая мелодия, сыгранная на виолончели, звучит в сцене с плачущей героиней. Интересно охарактеризован при помощи звука главный герой — мнимый отец Наташи. Сначала простенькая незатейливая музыка сопровождает кадры, где герой шатается по улицам города, мучаясь от безделья. Лирическая мелодия звучит в том месте фильма, где он, услышав рассказ старухи о потерявшей во время войн девочке, решается к ней «пристроиться». Тревожная стремительная музыка звучит на вокзале, в сцене встречи с Наташей. Прекрасная лирическая мелодия звучит в сцене объяснения с дочерью. Заканчивается фильм замечательной апофеозной музыкой, которая характеризует счастливый конец этой истории.

ТРИ ПЛЮС ДВА (1963)

Режиссер Г. Оганесян

Композитор А. Волконский



Веселая ритмичная музыка на титрах и в начале фильма создает ощущение легкости, жизнерадостности. Основная мелодия фильма имеет несколько вариантов различного характера и темпа. Большую знаковую роль играет песня со словами «Все говорят: «Любовь — это яд»». Музыка в этом фильме выполняет несколько важных функций — поддерживает движение в кадре, характеризует взаимоотношения персонажей и т. д. Шум моря создает атмосферу места действия.

ПРИХОДИТЕ ЗАВТРА (1963)

Режиссер В. Ташков

Композитор А. Эшпай



Начинается фильм с медленной лирической музыки на фоне глухой сибирской деревни, где жила Фрося. Затем утрированный шум колес поезда, в котором героиня фильма отправилась в Москву покорять столицу своим замечательным голосом. И вот она на вокзале в Москве. Весь путь поисков нужного адреса с тяжеленными вещами сопровождается атональной музыкой, символизирующей усталость и головокружение Фроси.

В фильме много внутрикадровой музыки и песен в ее исполнении, ведь актриса на самом деле обладала оперным голосом. В сцене в ресторане тоже используется музыка — то грустная, то веселая. Яркие звуковые акценты сопровождают сцены разглядывания скульптур в мастерской, лепку скульптур хозяином квартиры.

БЕРЕГИСЬ АВТОМОБИЛЯ (1966)

Режиссер Э. Рязанов

Композитор А. Петров



Начинается фильм с мелодии детективного плана во время кадров угона машины. Затем она переходит в основную мелодию, достаточно подвижную. Основная мелодия имеет несколько вариантов в разных темпах в зависимости от характера сцены.

Мелодия детективного плана тоже повторяется несколько раз. Перед финалом, на сцене погони милиционера за Деточкиным на угнанной машине, обе мелодии звучат, чередуясь друг с другом.

Яркая, выразительная музыка А. Петрова из этого кинофильма стала очень узнаваемой и популярной у публики.

ДВА БИЛЕТА НА ДНЕВНОЙ СЕАНС (1966)

*Режиссер Г. Рампопорт
Композитор А. Мнацаканян*



Музыка этого фильма строго соответствует настроению сцен. Начинается фильм с джазовой мелодии, она же звучит в сцене с Инкой-эстонкой. Затем звучит энергичная музыка на выставку, где происходит встреча главного героя с Саботажем.

Интонации песни «Город над вольной Невой» звучат в сцене танцев Лебедянского с Юлей.

Детективный характер фильму придают напряженные звуковые акценты. При воспоминаниях о погибшей Юлии звучит скрипичный концерт, который она играла при жизни.

КАВКАЗСКАЯ ПЛЕННИЦА, ИЛИ НОВЫЕ ПРИКЛЮЧЕНИЯ ШУРИКА (1966)

*Режиссер Л. Гайдай
Композитор А. Зацепин*



Главной темой звуковой партитуры фильма является «Песенка про медведей». Она выступает в роли рефрена рондообразной формы. Но появляется каждый раз в разном темпе, с разным характером, в инструментальном варианте удачно сочетаясь с тем или иным эпизодом фильма. Внутрикадровая музыка выступает в роли эпизодов между повторениями рефрена: в сцене открытия Дома бракосочетания, в сцене обучения танцу твист, медленный танец в ресторане, музыка из «Шахерезады» Римского-Корсакова на входе троицы в комнату Нины. Вся сцена в финале с наказанием Саакова проходит под музыку «Лебединого озера» Чайковского.

Необходимо отметить, что 40% успеха фильма связаны с замечательной, очень выразительной, оригинальной музыкой Александра Зацепина.

ТРИ ТОПОЛЯ НА ПЛЮЩИХЕ (1967)

Режиссер Т. Лиознова
Композитор А. Пахмутова



Звуковой материал фильма организован в форму рондо, где рефреном является замечательная песня А. Пахмутовой «Нежность», представленная как самой песней, так и ее инструментальными вариантами. В эпизодах звучит как внутрикадровая музыка, так и закадровая. Большую роль играют разнообразные шумы. Деревня связана с шумами, это — крик петуха, мычание коровы, лай собак, крики уток и т. д. Все это создает реальную атмосферу действия. Шум метронома связан с воспоминаниями Нюры о встрече с мужем. В финале кинопроизведения опять звучит песня «Нежность», которая символизирует несостоявшуюся любовь главных персонажей.

СВАДЬБА В МАЛИНОВКЕ (1967)

Режиссер А. Тютышкин
Композитор Б. Александрова



Данный фильм относится к жанру мюзикла, так как его звуковая партитура состоит из большого количества песен, характеризующих того или иного персонажа. Андрейку характеризуют песни «У деревеньки стояла», «Ой, ветер мой ветер», передающие страдания героя. Иринку характеризуют песни «Не смотри ты лютым зверем», «Здесь никто моих не услышит жалоб». Ее маму характеризует песня «Ноеет, ноеет», передающая страдания женщины, которая скорбит о муже, думая, что он погиб. Интересны песни Папандопулы «На морском песочке я Марусю встретил», «В Одессе жил я», «Час свиданья настал». Они подчеркивают легкомыслие и недалекость этого персонажа. Яркие мелодии положены в основу песен командира отряда котовцев (которого прекрасно играет Н. Сличенко): «Ой, при лужку при луне», «У других девиц богатство». Также в фильме достаточно выразительных инструментальных фонограмм.

ТРЕМБИТА (1968)

Режиссер О. Николаевский

Композитор Ю. Милютин



Центром звуковой партитуры фильма можно считать песню «Разговор на эту тему портит нервную систему» с ее инструментальными вариантами. Она в основном связана с нелепым и смешным образом дворецкого Сусика. Кроме нее, в фильме много лирической музыки, в основном связанной с образами влюбленных. Это «Ой, Олеся, Олеся», «Сердце, сердце верить готово», «Солнце светит», «Это очень хорошо». Линию отношений Василины и Алексея продолжают песни «Разве нам не светит солнце», «Ах, мы порой теряем». Вообще, этот фильм, учитывая наличие в нем большого количества ярких песен и инструментальных вариаций, можно отнести к жанру мюзикла.

БРИЛЛИАНТОВАЯ РУКА (1968)

Режиссер Л. Гайдай

Композитор А. Зацепин



Вся звуковая партитура фильма построена на двух песнях («Остров невезения», «Песня про зайцев»), их инструментальных вариантов и на ярких звуковых акцентах.

Особняком стоит песня «Помоги мне».

Интересен прием совмещения инструментальных вариантов основных песен. Так, например, в сцене погони бандита (актер А. Папанов) за Семён Семёнычем (артист Ю. Никулин) сначала звучат интонации «Песни про зайцев», а потом — интонации песни «Остров невезения».

После успешного выхода кинокомедии на экран песни этого кинофильма стали жить самостоятельной жизнью.

УКРОЩЕНИЕ ОГНЯ (1972)

Режиссер Д. Храбровицкий

Композитор А. Петров



В звуковой партитуре этого фильма две основные темы, связанные с образом главного героя Башкирцева. Одна — очень энергичная, стремительная — отражает неумную тягу его к новым открытиям (условно ее можно назвать темой творчества), а вторая связана с личными переживаниями героя (условно ее можно назвать темой любви). Эти темы приобретают разный характер в зависимости от характера того или иного сюжета.

В фильме есть и другие выразительные музыкальные темы, связанные с закадровой и внутрикадровой музыкой. Это, например, цыганская музыка на несостоявшейся свадьбе Наташи или «космическая» музыка на старте ракеты первого в мире космонавта Юрия Гагарина.

ПЕЧКИ-ЛАВОЧКИ (1972)

Режиссер В. Шукшин

Композитор П. Чекалов



В звуковой партитуре этого фильма много образцов русской народной музыки в обработке композитора — она звучит в самом начале на титрах в исполнении балалаек. Русская народная песня звучит в сцене застолья. Основная мелодия фильма — тоскливая, лирическая.

Интересно и необычно озвучена сцена переживания героини — в этот момент звучит знаменитая мелодия романа «Очи черные», что придает сцене юмористический характер.

Очень красивая лирическая музыка использовалась на кадрах родных пейзажей.

ЛЮБИТЬ ЧЕЛОВЕКА (1972)

Режиссер С. Герасимов

Композитор И. Катаев



В фильме, рассказывающем о щемлящей истории любви двух интеллигентных людей, естественно, много красивой лирической музыки. Она сопровождает кадры северного нового дома главных героев. Чудесные кадры пейзажа тоже оформлены красивой лирикой.

В звуковой партитуре фильма использована и внутрикадровая музыка: под музыку песни «Расцветали яблони и груши» Маша отчаянно танцует; внутрикадровая музыка звучит и в доме архитектора Александры Васильевны. Начинается и заканчивается фильм апофеозной светлой лирической музыкой с колоколами. Таким образом фильм обрамляется звуковой фонограммой, передающей мысль о большом значении настоящей любви.

В БОЙ ИДУТ ОДНИ СТАРИКИ (1973)

Режиссер Л. Быков

Композитор Б. Шевченко



Звук в этом фильме организован при помощи формы рондо. В качестве рефрена использована песня «Смуглянка». Она звучит и как песня, и как инструментальные варианты.

В качестве эпизодов используются фонограммы песен и мелодий, звучащих как закадрово, так и внутрикадрово. Внутри кадра из проигрывателя звучат известная музыка «Утомленные солнцем», песня «В лесу прифронтовом», а также инструментальный вариант песни «Землянка». Последние две песни выполняют функцию знака эпохи — это песни военных лет.

В финале как итог звучат слова другой песни — «...то ли гроза, то ли эхо прошедшей войны»...

ИВАН ВАСИЛЬЕВИЧ МЕНЯЕТ ПРОФЕССИЮ (1973)

Режиссер Л. Гайдай

Композитор А. Зацепин



В звуковой партитуре этого фильма использовано достаточное количество ярких, образных музыкальных тем и песен, написанных талантливым кинокомпозитором Александром Зацепиным. Среди них — песня «С любовью встретиться», которая имеет инструментальный вариант и является основной, песня «Счастье вдруг постучалось в двери», а также песня «Вдруг как в сказке скрипнула дверь», тоже имеющая инструментальный вариант, и «Маруся». Кроме того, использованы песни, хорошо известные: «Чижик-пыжик», «Песня про зайцев», звучащая из телевизора, вариации на тему Собачьего вальса. Достаточно разнообразные шумы (звон колоколов, шум бормашины, причем утрированный, и т. д.).

МАЧЕХА (1973)

Режиссер О. Бондарев

Композитор Г. Пономаренко



В центре звуковой партитуры фильма — лирическая музыка, характеризующая то чувства мачехи Шуры, то прекрасные пейзажи русской природы. В фильме достаточно большую роль играют и русские народные песни, к примеру: «Белая березонька», «Сладку ягоду рвали вместе», «А я счастливая», «Ой, сокрыл туман небо синее».

Большую роль играет тембр балалаек, который придает оттенок русскости, свойственный всему контексту фильма. Шумы деревни (кудахтанье кур, мычание коров, лай собак и др.) очень точно передают атмосферу действия.

КАЛИНА КРАСНАЯ (1973)

*Режиссер В. Шукин
Композитор П. Чекалов*



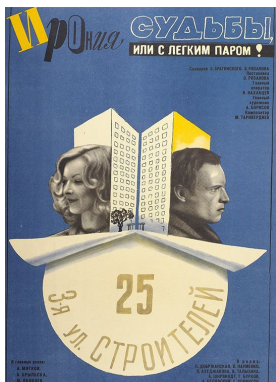
Композитор фильма П. Чекалов мастерски аранжировал ряд популярных песен, среди которых есть и блатная песня со словами «Не жди меня, мама, хорошего сына». Эта песня стала лейтмотивом главного героя. Интересны и выразительны интонационные вариации романса «Вечерний звон», которыми начинается и заканчивается фильм.

Несмотря на то что в фильме немного музыки, она предельно точна, выразительна, значима для драматургии киносюжета. Значительную роль в звуковой партитуре фильма играют шумы.

Например, утрированный шум шагов Егора, выходящего из тюрьмы, означает выход героя в новую жизнь. Большую роль в фильме играет основная музыкальная тема, сочиненная композитором. Она представляет собой печальную лирическую мелодию, олицетворяющую собой трагическую судьбу главного героя.

ИРОНИЯ СУДЬБЫ, ИЛИ С ЛЕГКИМ ПАРОМ! (1975)

*Режиссер Э. Рязанов
Композитор М. Таривердиев*



В звуковой партитуре этого фильма, популярность которого нельзя ни с чем сравнить, много интересных и выразительных песен, которые тоже стали популярными и зажили своей самостоятельной жизнью.

Песни «Со мною вот что происходит», «Никого не будет в доме», «Если у вас нету тети», «По улице моей который год», «Вагончики», «Мне нравится, что вы больны не мной», «Я спросил у ясеня», «Хочу у зеркала» и их инструментальные варианты активно включены в драматургию кинопроизведения.

АФОНЯ (1975)

*Режиссер Г. Данелия
Композитор М. Вайнберг*



Звуковая партитура фильма наполнена выразительными песнями, характер которых как нельзя лучше раскрывает смысл кинопроизведения. Это песня «Солнечный остров», звучащая на дискотеке, шуточная песня «Милый чо, милый чо», песни «В темном лесе», «Мы поедem, мы помчимся», лирическая песня «Я хотел придумать в сказке»... Кроме того, звучит и инструментальная музыка: веселая, жизнерадостная музыка в начале фильма; мелодия с колокольным звоном, когда Афоня вспоминает про родную деревню; веселая, радостная музыка в сцене, где Катя идет на свидание с Афоней; медленная, лирическая — в сцене с деревенским кладбищем, где похоронена тетя главного героя.

СЛАДКАЯ ЖЕНЩИНА (1976)

*Режиссер В. Фетин
Композитор В. Соловьев-Седой*



В звуковой партитуре фильма звучат песни «Над речкой печальной звездочка повисла», «Утки все парами как с волной волна», причем последняя сначала используется как внутрикадровая, а затем и за кадром. Она играет важную роль в драматургии телепроизведения.

Кроме песен, используются прекрасные мелодии лирического плана, иллюстрирующие то или иное эмоциональное состояние и характер сцены (медленная лирическая мелодия при встрече Ани с Тимофеем в электричке; красивая лирическая мелодия «на» образ Ларика; печальная лирическая музыка на приезд Ани в деревню за Юркой;

медленная печальная музыка на сцену, когда Тихон не пришел на свидание с Аней, а на приезд сына Юры в отпуск использовалась внутрикадровая джазовая музыка).

Отдельно надо сказать о музыкальной фонограмме, которая иллюстрирует изображение конвейера на кондитерской фабрике. Она звучит несколько раз. Это однотонный, однообразный звук, который создает впечатление однообразности и скучной жизни героини.

В финале фильма используется контрапункт — ветром открывается окно в доме Ани, а за окном звучит веселая песня, хотя у Ани грустное настроение, чувство опустошенности...

СЛУЖЕБНЫЙ РОМАН (1977)

*Режиссер Э. Рязанов
Композитор А. Петров*



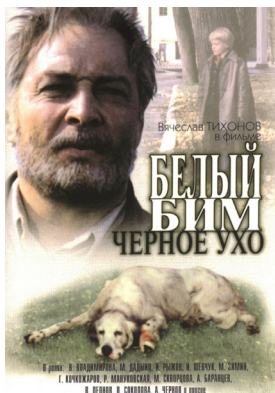
В фильме много выразительных песен, среди которых выделяется песня со словами «Чтобы найти кого-то», ставшая лейтмотивом. Вся сцена рассказа Калугиной (актриса А. Фрейндлих) о своей несчастной любви проходит под инструментальный вариант этой песни.

Запоминаются и песни «У природы нет плохой погоды», «Облетают последние листья». Вся звуковая партитура фильма, продуманная режиссером и композитором до мелочей, создает ощущение романтики и одновременно тонкого юмора, например, при насвистывании темы похоронного марша в сцене мнимой смерти Бубликова.

БЕЛЫЙ БИМ ЧЁРНОЕ УХО (1977)

Режиссер С. Ростоцкий

Композитор А. Петров



Звуковая атмосфера фильма состоит из нескольких ключевых тем: темы воспоминаний — это красивая лирическая мелодия с ностальгическим оттенком, темы «поиска хозяина» — мелодия в стремительном темпе, темы «охоты» — призывные звуки трубы, имитирующие охотничий рог.

Тема «воспоминаний» имеет несколько инструментальных вариаций различного характера.

Фильм заканчивается жизнеутверждающей мелодией, соответствующей основной мысли финала — жизнь продолжается, несмотря на испытания и невзгоды.

ПО СЕМЕЙНЫМ ОБСТОЯТЕЛЬСТВАМ (1977)

Режиссер А. Коренев

Композитор Э. Колмановский



В звуковой партитуре этого фильма много очень выразительных мелодий, среди которых выделяется основная мелодия фильма — она создает нужное настроение в начале, затем появляется еще два раза — в середине и в конце фильма. Таким образом весь звуковой материал облекается в форму рондо. В эпизодах и веселая музыка на игру главных героев в жмурки, и колыбельная в исполнении трубы на прогулку няни с девочкой, и музыка на танцы молодых в доме, и веселый марш в сцене обмена комнатами.

Кроме того, в фильме звучат несколько выразительных песен («А годы уходят», песня в сцене, когда мать приходит в зал на репетицию дочери. В финале звучит инструментальный вариант этой песни).

МИМИНО (1977)

Режиссер Г. Данелия
Композитор Г. Канчели



В основе звуковой партитуры этого фильма лежит грузинская песня со словами «Чито-грито» с многочисленными инструментальными вариациями. Она характеризует главного персонажа — человека простого, любящего свой горный край и вместе с тем мечтающего.

Этот образ дополняет песня, звучащая в начале фильма со словами «Приходит день, уходит день».

Интересно озвучена сцена в ресторане. Вначале звучит известная грузинская песня «Сулико», затем армянская песня «О серо, серо», а в финале сцены — зажигательная лезгинка.

ЗОЛОТАЯ МИНА (1977)

Режиссер Е. Татарский
Композитор И. Шварц



В основе звуковой партитуры этого фильма три основные мелодии. Первая связана с лирикой, вторая — энергичная, стремительная, третья — напряженная. В фильме используется и внутрикадровая музыка: в сцене ресторана звучит веселая музыка. Музыка, исполненная на банджо, сопровождает сцену аттракциона. Кадры погони сопровождаются энергичной музыкой с драматичными вкраплениями.

Все перечисленные фрагменты активно участвуют в драматургии данного фильма и создают очень точную атмосферу действия.

ОСЕННИЙ МАРАФОН (1979)

Режиссер Г. Данелия
Композитор А. Петров



В основе звуковой партитуры фильма две основные темы: стремительная, ритмичная, имеющая несколько инструментальных вариаций, и вторая — спокойная, в умеренном темпе. Она тоже имеет вариации. Причем эти мелодии не только чередуются, но и однажды следуют одна за другой без перерыва.

Очень выразительна внутрикадровая музыка в сцене демонстрации Ниной новой юбки.

В финале фильма звучит первоначальная мелодия в медленном темпе, которая символизирует нерешительность главного героя.

С ЛЮБИМЫМИ НЕ РАССТАВАЙТЕСЬ (1979)

Режиссер П. Арсенов
Композитор Е. Крылатов



Звук в этом фильме организован при помощи формы рондо. В качестве рефрена использована музыка, звучавшая на титрах, — лирическая и проникновенная. В качестве эпизодов используется внутрикадровая музыка: в сцене встречи Мити с новой девушкой (звучит музыка из магнитофона); в сцене аттракционов в доме отдыха, куда уезжает героиня (аккордеон); в сцене на танцах.

Финал построен на основной музыке рефрена. От этого истерика Кати воспринимается очень остро.

ОДНАЖДЫ 20 ЛЕТ СПУСТЯ (1980)

*Режиссер Ю. Егоров
Композитор М. Фрадкин*



В звуковой партитуре этого фильма главное место занимает песня «В сиреневых сумерках» и ее инструментальные варианты. Выразительные интонации песни ассоциируются с обликом главной героини. Можно сказать, что это ее лейттема.

Второй ведущей темой кинопроизведения является веселая, задорная мелодия, которая характеризует дружное семейство Кругловых и появляется тоже несколько раз. Для того чтобы отделить сцены воспоминаний Нади, использовался звуковой акцент, представленный короткой музыкальной отбивкой. Следует отметить музыкальную характеристику рассказа о гибели одноклассника Нади при выполнении особо важного задания. В этот момент звучит призывная труба.

В финале фильма звучат веселая музыкальная тема семьи и лирическая лейттема главной героини.

ВАМ И НЕ СНИЛОСЬ (1980)

*Режиссер И. Фрэнс
Композитор А. Рыбников*



Звуковая партитура фильма состоит из одной песни — «Это любовь» — и нескольких ее инструментальных вариантов, мастерски созданных композитором А. Рыбниковым.

Романтическая лирическая мелодия создает атмосферу трогательности происходящих в фильме событий.

РОДНЯ (1981)

*Режиссер Н. Михалков
Композитор Э. Артемьев*



В музыкальном оформлении фильма использован компилятивный подбор готовых музыкальных фрагментов из ранее написанных музыкальных произведений, где ведущую роль играет музыка Э. Артемьева «Полет». Она звучит и в начале фильма, и в сцене встречи героини с дочерью, и в середине фильма на летящем самолете, и в сцене встречи Маруси с сыном Вовчика — Кириллом, и перед сценой отправки призывников на вокзал. Фактически она играет роль рефрена в форме рондо. В качестве эпизодов звучит знаменитая песня группы ABBA в наушниках внучки, Вовчик играет на баяне «Коробейников», а марш «Прощание славянки» звучит на вокзале. Интересно оформлена сцена в ресторане. Здесь и танцевальная музыка, под которую Стасик заставляет до изнеможения танцевать свою тещу, здесь и песня «Пора, пора, порадуемся» из кинофильма «д'Артаньян и три мушкетёра». В финале звучит казачья песня а капелла как символ крепких народных истоков героини фильма — Марии.

КАРНАВАЛ (1981)

*Режиссер Т. Лиознова
Композитор М. Дунаевский*



Начинается фильм с медленной лирической темы, которая является основной в его звуковой партитуре. В фильме много внутрикадровой музыки, образовавшей целые блоки, например, в сцене сдачи студентами ВУЗа экзамена по танцам.

Песня Нины со словами «Позвони мне, позвони» после демонстрации фильма зажила самостоятельной жизнью. Немаловажную роль сыграли и песня Кармы, и звучащая в мастерской друга отца прелюдия Шопена, и финальная песня Нины «Спасибо, жизнь».

МУЖИКИ (1981)

Режиссер И. Бабич

Композитор В. Комаров



Большую роль в фильме выполняют вокализы — красивые, задушевные: с вокализа начинается фильм, затем женский вокализ звучит под раздумья Павла, затем при разговоре Павла с Полей.

Кроме того, используются музыкальные фрагменты с выразительной лирикой: в сцене, когда Поля выгоняет корову, когда показаны просторные деревенские пейзажи.

Большую роль в звуковой партитуре фильма играют песни. Русские народные песни звучат на деревенской свадьбе, песня «Малиновка» звучит в универмаге в городе Никеле, песню «Раскинулось море широко» поет Павел с друзьями.

ВОКЗАЛ ДЛЯ ДВОИХ (1982)

Режиссер Э. Рязанов

Композитор А. Петров



В основе звуковой партитуры фильма лежит мелодия прекрасного вальса — лейттемы любви главных персонажей. Она же является рефреном формы рондо, в которой организован весь звуковой ряд кинопроизведения. Эпизоды представлены разнообразной музыкой: маршем, с которым встречали раньше поезда; таперской музыкой в ресторане; внутрикадровой музыкой с песней Пугачевой «Жизнь невозможно повернуть назад»; танцевальной музыкой в ресторане, на интонациях которой построена песня Шурика, песней «Валенки»; игрой Платона на рояле; финальной песней со словами «Не бойтесь все переменить».

Большую роль играет шум завывающего ветра, которым начинается и заканчивается фильм.

ЧУЧЕЛО (1983)

Режиссер Р. Быков
Композитор С. Губайдулина



В звуковой партитуре фильма ощущается рондообразность. В качестве основной темы звучит вальс, а в эпизодах использованы популярные песни, такие как «Взвейтесь кострами» или «Беловежская пуша».

В целом музыка «Чучела» создает атмосферу, с одной стороны, жизни школы, а с другой — атмосферу действия.

ОДИНОКИМ ПРЕДОСТАВЛЯЕТСЯ ОБЩЕЖИТИЕ (1983)

Режиссер С. Самсонов
Композитор Е. Дога



Весь звук в фильме организован в форме рондо, где в качестве основной темы выступает стремительная, а в некоторых случаях раздумчивая мелодия. В эпизодах между этой мелодией, или рефреном, звучит здесь и песня Маши со словами «Когда зима близка», и веселая танцевальная музыка при праздновании Нового года в общежитии, и грустная лирическая тема Веры.

Следует отметить особую выразительность главной темы. Она содержит в себе, с одной стороны, современный ритм, а с другой — некоторую грусть. Такое сочетание вообще характерно для творчества композитора Евгения Доги (вспомним знаменитый вальс из кинофильма «Мой ласковый и нежный зверь»).

ЛЮБОВЬ И ГОЛУБИ (1984)

*Режиссер В. Меньшов
Композитор В. Левашов*



В фильме довольно много закадровой и внутрикадровой музыки. Начинается он темой вальса — достаточно простой и незамысловатой. Она играет в звуковой партитуре фильма роль рефрена и звукового обрамления. В эпизодах используются и песня в исполнении Высоцкого (в сцене на пристани), и романс «Свиданья час и час разлуки» (в исполнении дяди Мити), и парный танец падеграс, и Элегия Массне, и т. д.

Интересна работа с шумами. Деревенский пейзаж включает в себя шум мычания коров, лай собак, взмахи крыльев и гуление голубей, щебетание птичек и т. д. Таким образом вся звуковая партитура фильма полностью и точно раскрывает атмосферу действия и его комический характер.

САМАЯ ОБАЯТЕЛЬНАЯ И ПРИВЛЕКАТЕЛЬНАЯ (1985)

*Режиссер Г. Безанов
Композитор В. Рубашевский*



Основным музыкальным номером звуковой партитуры фильма является песня Нади со словами «К счастью стремиться» и ее инструментальные варианты. В целом музыки в фильме немного. Кроме песни Нади можно назвать яркую ритмичную музыку начала кинопроизведения, затем музыку детективного характера в сцене с ворами, а также лирическую музыку во время игры в теннис. Внутрикадровая музыка в кафе создает ощущение атмосферы действия.

Звуковая партитура этого фильма — яркий образец того, как небольшим количеством музыкальных фонограмм можно создать яркий звукоизобразительный образ.

ЗМЕЕЛОВ (1985)

Режиссер В. Дербенев
Композитор В. Чернышов



Звуковая партитура фильма строится в основном на двух музыкальных темах — музыке криминального характера и красивой лирической теме. Криминальная музыка звучит в сцене встречи Павла с Котовым, в момент перелистывания страниц тетради, полученной от Котова, похода Павла в прокуратуру. Лирическая музыка связана в основном с образами Лены и сына. Кроме того, есть и мелодии другого характера, очень точно передающие настроение некоторых сцен. Так, например, в начале фильма, где проходят кадры с изображением пустыни и ловлей ядовитых змей, используется национальная восточная музыка. В сцене сна Павла, где опять проходят кадры пустыни со змеями, звучит зловещий звуковой акцент. Есть и внутрикадровая музыка, где Павел играет на гитаре и поет песню со словами «Меж болотных мостов». В финале фильма звучит пронзительная сирена машины скорой помощи, спешащей к раненому герою.

ЗИМНЯЯ ВИШНЯ (1985)

Режиссер И. Масленников
Композитор В. Дашкевич



В основе звуковой партитуры фильма лежит прекрасная лирическая мелодия, написанная композитором. Она появляется несколько раз в разных вариантах в зависимости от характера сцены.

Большую роль играет внутрикадровая музыка, представленная песнями «Держи меня, соломинка, держи», «А ты такой холодный, как айсберг в океане», «Я так хочу, чтобы лето не кончалось». Они как нельзя лучше передают настроение главной героини, попадающей в разные ситуации, и отражают ее эмоции.

КУРЬЕР (1986)

Режиссер К. Шахназаров

Композитор Э. Артемьев

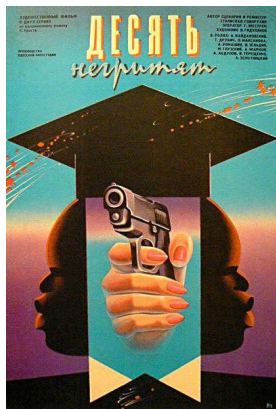


Звуковая партитура фильма представлена закадровой и внутрикадровой музыкой. Лейттемой фильма является ирреальная тема пустыни. Она звучит четыре раза — в начале фильма, в сцене с Катей, когда Иван показывает ей логово леопарда, во сне Ивана и в финале фильма. Таким образом образуется форма рондо, где в качестве эпизодов звучит закадровая и внутрикадровая музыка. Внутрикадровая музыка представлена танцем брейк, игрой Ивана на гитаре, песней «Земля в иллюминаторе», романсом «Соловей» в его исполнении, музыкой дискотеки. Лирическая грустная мелодия сопровождает страдания Кати.

ДЕСЯТЬ НЕГРИТЯТ (1987)

Режиссер С. Говорухин

Композитор Н. Корндорф



Начинается фильм лирической мелодией с тревожным акцентом. Музыка здесь выполняет функцию предвосхищения драматических событий. Большую роль в звуковой партитуре фильма занимают различные мрачные звуковые акценты, а также шумы (грозный шум волн, который выполняет роль лейтшума, крик встревоженных чаек, бой кабинетных часов и т. д.). Все вместе — музыка, шумы и звуковые акценты — создают атмосферу напряжения, постоянного ожидания трагического.

ЗАБЫТАЯ МЕЛОДИЯ ДЛЯ ФЛЕЙТЫ (1987)

*Режиссер Э. Рязанов
Композитор А. Петров*

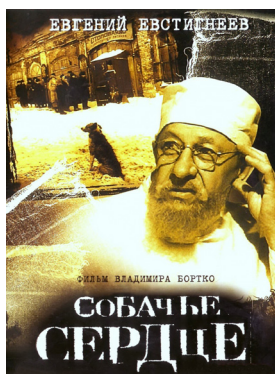


Довольно интересно по звуку сделано начало фильма — используется основная мелодия флейты плюс сирена скорой помощи одновременно. В этом заключен смысл всего кинопроизведения, где главный герой вспоминает забытую мелодию и финал фильма, когда ему вызывают скорую помощь. Интересно озвучены чиновники-бездельники — песней со словами «Мы не пашем, не сеем, не строим», песней в исполнении Гафта в электричке.

На протяжении всего кинопроизведения несколько раз звучат тамбовский хор и мелодия флейты с вариациями. Они являются лейттемами в звуковой партитуре фильма. Свою звуковую атмосферу имеют сцены с умершими в раю. Для этого использовался звуковой акцент в сочетании с воем ветра. В финале фильма звучит сирена скорой помощи, а когда Лида уходит, мы слышим мелодию флейты.

СОБАЧЬЕ СЕРДЦЕ (1988)

*Режиссер В. Бортко
Композитор В. Дашкевич*



Для звуковой партитур этого фильма композитор написал очень грустную проникновенную мелодию, сделав ее лейтмотивом главного героя Шарикова. Кроме оригинальной музыки в фильме используются и популярные песни того времени «Белая Армия на голову разбита», «Яблочко», «Светит месяц», а также марш из оперы Д. Верди «Аида» и музыка немого кино.

Большую роль играют шумы (завывание вьюги, звон разбитых стекол, шумы улицы и т. д.), а также звуковые акценты.

ИНТЕРДЕВОЧКА (1989)

Режиссер П. Тодоровский

Композиторы П. Тодоровский, И. Кантюков



Начинается фильм с фривольной музыки в ритме танго, которая настраивает зрителя на определенный лад, на встречу с позорным явлением — жизнью молодых девушек, валютных проституток.

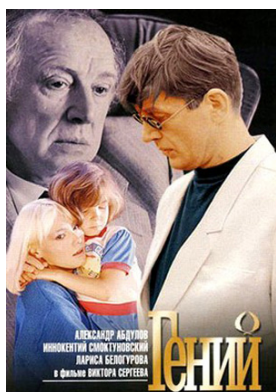
При появлении главной героини, Татьяны Зайцевой, звучит основная музыкальная тема, ставшая ее лейтмотивом. Эта тема имеет несколько вариантов различного характера, от умеренного темпа при примерке Лялей песцовой шубы до медленного — в сцене с пьяной Татьяной в ванной.

Большую смысловую роль в фильме играет песня «Бродяга», символизирующая поиски героиней лучшей жизни за рубежом, далеко от родного дома. Неслучайно в финале фильма эта песня звучит вместе с завывающим ветром, предвещая печальный конец жизни героини.

ГЕНИЙ (1991)

Режиссер В. Сергеев

Композитор Э. Артемьев



Звуковая партитура этого фильма — образец того, как при помощи небольшого набора звуковых выразительных средств можно точно отразить атмосферу фабулы сюжета. В кинофильме всего три музыкальных темы: тема любви главных героев, тема стремления к аферам главного персонажа и детективный звуковой акцент, используемый в наиболее напряженных моментах действия.

Финальная песня построена на теме любви героев фильма.

ТЫ У МЕНЯ ОДНА (1993)

*Режиссер Д. Астрахан
Композитор А. Пантыкин*



Звуковое оформление этого фильма очень оригинально. В основе звуковой партитуры — песня Ю. Визбора, но в оригинальной обработке композитора А. Пантыкина. Эту песню сначала исполняет главный герой — Женя, затем девушка на улице поет ее под гитару, в ЗАГСе она исполняется друзьями Жени и Наташи, а в финале ее исполняют друзья отца. В фильме звучат многочисленные инструментальные вариации, которые имеют разный характер в зависимости от содержания сцен.

Большую роль играет и вторая тема фильма — стремительная, напряженная мелодия, сопровождающая сцены, связанные с Аней. Эта тема в полную силу звучит в сцене ее попытки самоубийства.

ЗАВИСТЬ БОГОВ (2000)

*Режиссер В. Меньшов
Композитор В. Лебедев*



В данном фильме музыка играет далеко не последнюю роль. Она достаточно разнообразна.

Начинается и заканчивается фильм музыкой танго. Это не случайно. Страстный, зажигательный танец — это квинтэссенция отношений главных героев. Лирическая красивая мелодия сопровождает сцены общения Веры и Андре.

В фильме много внутрикадровой музыки. В сцене вечерней прогулки — пение Лаймы Вайкуле, а также песня со словами «В небесах мы летели одни», доносящаяся из проигрывателя, песни и пляски на свадьбе друзей.

* * *

Из краткого анализа звуковых партитур названных фильмов видно, что доминирующим принципом организации звукового материала в кинолентах является музыкальная форма рондо (от фр. *rondeau* — круг, движение по кругу), позволяющая неоднократно (не менее трех раз) использовать лейтмотив главной темы. Главное тут — наличие основной мелодии (рефрен), которая как фундамент скрепляет всю форму кинопроизведения, не позволяя музыкальному материалу «растекаться».

Второй по значимости и частоте прием, который также берет начало из музыки, — лейтмотивный принцип развития. В музыке, кстати, этот принцип впервые появился в оперном искусстве. Композиторы, писавшие оперы, уделяли большое внимание ариям — визитной карточке того или иного персонажа.

Как правило, сама ария (музыка со словами) появлялась только один раз, но затем в опере звучали ее инструментальные варианты, которые и были лейтмотивом персонажа, заменяя собой его появление на сцене.

Конечно, идеальный вариант для звукового решения фильма — это участие композитора. Оригинальная музыка дает возможность точнее расставить звуковые акценты. Но иногда используется и компилятивный подбор, то есть компоновка готовых музыкальных фрагментов из ранее написанных произведений концертной или оригинальной музыки, как это было сделано в фильме А. Тарковского «Ностальгия».

Выбор того или иного принципа звуковой организации фильма зависит от продуманного, взвешенного решения режиссера, композитора, музыкального редактора при учете необходимых знаний в области работы со звуком в эфире.



Незатейливая «Песня про зайцев» в исполнении Ю. Никулина в «Бриллиантовой руке» (режиссер Л. Гайдай, композитор А. Зацепин) популярна уже больше пятидесяти лет

ПОСЛЕСЛОВИЕ

В последнее десятилетие снова стали создавать отечественную продукцию и на телевидении, и в кинематографе. В основном это жанры мелодрамы и детектива. К сожалению, организация звукового материала в них оставляет желать лучшего. Необходимо восстанавливать лучшие отечественные традиции, именно поэтому и создана данная книга с анализом лучших звуковых партитур отечественных теле- и кинопроизведений.

ФИЛЬМОГРАФИЯ

- «Путёвка в жизнь» (1931)
- «Чапаев» (1934)
- «Весёлые ребята» (1934)
- «Трилогия о Максиме» (1934)
- «Мы из Кронштадта» (1936)
- «Александр Невский» (1938)
- «Минин и Пожарский» (1939)
- «Человек с ружьём» (1938)
- «Свинарка и пастух» (1941)*
- «Повесть о настоящем человеке» (1948)*
- «Верные друзья» (1954)*
- «Большая семья» (1954)*
- «Неоконченная повесть» (1955)*
- «Чужая родня» (1955)*
- «Дело Румянцева» (1955)*
- «Максим Перепелица» (1955)*
- «Солдат Иван Бровкин» (1955)*
- «Отелло» (1955)
- «Карнавальная ночь» (1956)*
- «Весна на Заречной улице» (1956)*
- «Сорок первый» (1956)*
- «Летят журавли» (1957)*
- «Дело было в Пенькове» (1957)*
- «Коммунист» (1957)*
- «Высота» (1957)*
- «Девушка с гитарой» (1958)*
- «Добровольцы» (1958)*
- «Дорогой мой человек» (1958)*
- «Судьба человека» (1959)*

- «Баллада о солдате» (1959)*
«Неподдающиеся» (1959)*
«Сверстницы» (1959)*
«Простая история» (1960)*
«Карьера Димы Горина» (1961)*
«Человек-амфибия» (1961)*
«Девять дней одного года» (1961)
«За двумя зайцами» (1961)*
«Алые паруса» (1961)*
«Полосатый рейс» (1961)*
«Евдокия» (1961)*
«Чистое небо» (1961)*
«Когда деревья были большими» (1961)*
«Девчата» (1961)
«Гусарская баллада» (1962)
«Три плюс два» (1963)*
«Приходите завтра» (1963)*
«Я шагаю по Москве» (1963)
«Гамлет» (1964)
«Андрей Рублёв» (1966)
«Берегись автомобиля» (1966)*
«Два билета на дневной сеанс» (1966)*
«Кавказская пленница, или Новые приключения Шурика» (1966)*
«Три тополя на Плющихе» (1967)*
«Свадьба в Малиновке» (1967)*
«Трембита» (1968)*
«Бриллиантовая рука» (1968)*
«Следствие ведут Знаатоки», т/с (1971–1989)
«Укрощение огня» (1972)*
«Печки-лавочки» (1972)*
«Любить человека» (1972)*
«Солярис» (1972)
«Семнадцать мгновений весны», т/с (1973)
«В бой идут одни старики» (1973)*
«Иван Васильевич меняет профессию» (1973)*
«Мачеха» (1973)*
«Калина красная» (1973)*

- «Зеркало» (1974)
- «Раба любви» (1975)
- «Ирония судьбы, или С лёгким паром!» (1975)*
- «Афоня» (1975)*
- «Звезда пленительного счастья» (1975)
- «Сладкая женщина» (1976)*
- «Служебный роман» (1977)*
- «Белый Бим Чёрное ухо» (1977)*
- «По семейным обстоятельствам» (1977)*
- «Мимино» (1977)*
- «Золотая мина» (1977)*
- «Молодая жена» (1978)*
- «Москва слезам не верит» (1979)*
- «Осенний марафон» (1979)*
- «С любимыми не расставайтесь» (1979)*
- «Сталкер» (1979)
- «Однажды 20 лет спустя» (1980)*
- «Вам и не снилось» (1980)*
- «Родня» (1981)*
- «Карнавал» (1981)*
- «Мужики» (1981)*
- «Вокзал для двоих» (1982)*
- «Операция на сердце» (1982)
- «Ностальгия» (1983)
- «Чучело» (1983)*
- «Одиноким предоставляется общежитие» (1983)*
- «Любовь и голуби» (1984)*
- «Самая обаятельная и привлекательная» (1985)*
- «Змеелов» (1985)*
- «Зимняя вишня» (1985)*
- «Курьер» (1986)*
- «Десять негритят» (1987)*
- «Забытая мелодия для флейты» (1987)*
- «Собачье сердце» (1988)*
- «Интердевочка» (1989)*
- «Гений» (1991)*
- «Рудольфио» (1991)

- «Человек или дьявол» (1991)
- «Мелочи жизни», т/с (1992–1997)
- «Ты у меня одна» (1993)*
- «Жил-был фарцовщик» (1994)
- «Дураковина» (1996)
- «Принцесса на бобах» (1997)
- «Зависть богов» (2000)*

* На данный фильм в книге приведен краткий анализ звуковых партитур.

ЛИТЕРАТУРА

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. *Юрнев Р. Н.* Краткая история киноискусства. — М.: Центр Академия, 1997.

Монография

Н. Н. ЕФИМОВА

ОЧЕРКИ ПО ИСТОРИИ МУЗЫКИ
ОТЕЧЕСТВЕННОГО КИНО И ТЕЛЕВИДЕНИЯ

© Академия медиаиндустрии

© Редакционно-издательский отдел

Редактор: Д. А. Сребницкая
Дизайн, верстка: Ю. С. Головкин
Тираж: 150 экз.

Подписано в печать 30.09.2019. Формат 60х84/16. Бумага офсетная.
Гарнитура Ньютон. Усл. печ. л. 6,2. Тираж 150 экз.
Отпечатано в типографии ФГБОУ ДПО «Академия медиаиндустрии».
127521, г. Москва, ул. Октябрьская, д. 105, кор. 2.