

**Чернышов А. В.**

## **КИНОМУЗЫКА: ТЕОРИЯ ТЕХНОЛОГИЙ**

### **FILM MUSIC: THE THEORY OF TECHNOLOGIES**

**Аннотация.** Статья посвящена обзору основной литературы по теории технологий киномузыки. Базовые концепции музыки звукового фильма рассмотрены на примерах работ отечественных и зарубежных учёных – польских, немецких, французских, английских и американских.

**Abstract.** The article presents a review of the basic literature on the theory of film music technologies. The basic concepts of sound film music are discussed on the examples of works of Russian and foreign (Polish, German, French, English and American) scholars.

**Ключевые слова:** теория киномузыки, музыкальная компиляция, внутрикадровая музыка, закадровая музыка, зрительно-звуковой контрапункт.

**Key Words:** theory of film music, source music, diegetic, non-diegetic, visual-sound counterpoint.

Музыку для кино пишут уже более ста лет. Почти столько же исследуют технологии её создания и функционирования в фильмах совершенно разных жанров, начиная от документальных короткометражных кинолент «немой» эпохи, когда музыкальное сопровождение использовалось как фон киносеанса, и заканчивая «сверхмузыкальными» игровыми фильмами-операми и мультипликационными мюзиклами, а также «сверхзвуковыми» блокбастерами с их сложной компьютерной музыкально-шумовой аудиопартитурой.

Конечно, охватить все работы о музыкальных технологиях вряд ли получится – их много. Но попытаться представить общую картину на этом искусствоведческом фронте, рассмотрев основные, на наш взгляд, труды, затрагивающие широкий круг вопросов на данную тему, можно. Наша цель – проследить историю теорий киномузыки, которая заодно показала бы и варианты практического применения музыки в звуковых фильмах. Хотя в искусстве, как известно, нет непрекословных правил, и даже такое, казалось бы, незыблемое разделение на музыку демонстрации, внутрикадровую и закадровую киномузыку иногда имеет весьма иллюзорный характер.

Например, Рустам Хамдамов в своей выпускной работе «Импровизация на тему рассказа Сарояна “В горах моё сердце”» (ВГИК, 1967) в своеобразной стилизации-игре, проходящей на стыке «немого» и звукового кинематографа, «превращает» околосаунного тапёра непосредственно в участвующего в кадре персонажа (кстати, в собственном исполнении режиссёра). А в эпизоде, когда герои спорят за столом, закадровый «дублирующий» голос микшируется, а квазитапёрская музыка (вместе с вращающейся камерой) «обобщает» сцену, как это часто делает закадровая музыка в звуковом кино.

Во французской ленте Пьера Бутрона «Портрет Дориана Грея» (1977) вопрос о разделении на закадровую и внутрикадровую музыку вообще не стоит. Композитор и актриса Анн-Мари Фицаль (в фильме служанка Франсис) то видна персонажам, то они её как будто бы не замечают (в отличие от зрителей). Поэтому её

оригинальные импровизации на фортепиано являются одновременно и внутрикадровой музыкой (с точки зрения зрителей), и закадровой по отношению к героям фильма, выражая эмоциональное состояние последних.

Сегодня, когда история кинематографа прошла столетнюю отметку, а история радио и телевидения к этой отметке приближается, очевидно, что музыка и звук – важнейшая часть экранных и микрофонных синтетических искусств. И даже «немой» кинематограф, просуществовавший всего тридцать лет (1898–1928), постоянно обращался к услугам музыки. Сначала она банально заглушала шумы киноаппаратуры, раздражавшие зрителей, затем превратилась в профессиональную музыку кинопоказа и далее – в равноправного участника художественной драматургии, достигнув апогея в 1926 году в музыкально-шумовой партитуре немецкого композитора Эдмунда Майзеля к «немому» фильму Сергея Эйзенштейна «Броненосец «Потёмкин»» (1925).

Звуковое кино, радио и телевидение в 1930-х годах начали новые поиски использования музыки, которые продолжают по сей день. Вместе с ними двигалась и музыкальная наука. Не случайно, например, известные композиторы всего мира не только писали саму киномузыку, но и анализировали этот процесс. Среди них: Д. Мийо, А. Онеггер, П. Шеффер, Г. Айслер, Дж. Антейл, Г. Манчини, Д. Раксин, А. Копленд, Д. Шостакович, А. Хачатурян, С. Прокофьев, В. Шебалин, И. Дунаевский, Т. Хренников, А. Шнитке, Э. Артемьев.

К примеру, Дариус Мийо в Америке в 1944 году создал целый труд о музыке во французских фильмах<sup>1</sup>. А Дмитрий Шостакович в своеобразной полемике с Арамом Хачатуряном (её они вели в середине 1950-х годов на страницах журнала «Искусство кино»<sup>2</sup>) писал об изначальной роли в кино, ещё «немом», музыкальной составляющей. Шостакович говорил о неподготовленных для работы в кино композиторах, о неподготовленных в звуковом плане режиссёрах, об отсутствии профессиональной критики по киномузыке. Трудно не согласиться с его мнением (уже расхожим) о том, что работа композитора в кино требует многоплановых и специфических, не только сугубо музыкальных знаний.

### Первые музыкальные теории звукового фильма

Одной из первых научных работ, затрагивающих музыку в звуковом фильме, может считаться «Заявка» («Будущее звуковой фильмы») Эйзенштейна с Григорием Александровым и Всеволодом Пудовкиным<sup>3</sup>. Они предложили путь развития звукового кино в сторону резкого несовпадения звука и изображения, контрапункт зрительных и слуховых образов. И не только музыка, но и речь, и шумы должны, по мнению авторов, работать в киноленте как самостоятельные элементы, а не иллюстративно и примитивно следовать за изображением на экране.

Впервые в этом своеобразном манифесте звукового кино был сформулирован принцип противопоставления «синхронности» и «зрительно-звукового контрапункта» между видимым и слышимым. Синхронность дублирует и углубляет изображение, но не развивает действие на экране, а контрапункт музыки и кадров, наоборот, является способом движения киносюжета. Кстати, в другой своей теоретической работе Эйзенштейн на примере фильма «Александр Невский» (1938) рассматривает и другие формы сочетания музыки с движущимся изображением – ритмическое, световое, пространственное, эмоциональное и т. д.<sup>4</sup>

<sup>1</sup> Milhaud D. Music in French Films // Writer's Congress: Proceedings of the Conference Held in October 1943. Berkeley-L. A.: University of California Press, 1944. P. 272–276.

<sup>2</sup> Шостакович Д. Ещё раз о киномузыке // Искусство кино. М., 1954. № 1. С. 85–89; Хачатурян А. Музыка фильма // Искусство кино. М., 1955. № 11. С. 30–38.

<sup>3</sup> Эйзенштейн С., Пудовкин В., Александров Г. Будущее звуковой фильмы // Советский экран. М., 1928. № 32. С. 5.

<sup>4</sup> Эйзенштейн С. Вертикальный монтаж // Искусство кино. М., 1940. № 9. С. 16–25; № 12. С. 27–35; 1941. № 1. С. 29–38.

Идеи «Заявки» и Эйзенштейна подхватили немецкий кинорежиссёр Вальтер Руттман и особенно рьяно – композитор Ганс Айслер, в течение десятилетия (1938–48) творивший в Голливуде. В своей (совместной с Теодором В. Адорно) книге Айслер даже пользуется специфическим термином – «драматургический контрапункт» для обозначения связи между изобразительным рядом и музыкой, считая, что для кадрового монтажа приемлема исключительно эта техника соединения, а любые иные музыкальные техники, например, сквозная *лейтмотивная техника*, для фильма совершенно не подходят<sup>5</sup>. Хотя, к примеру, советский музыковед Александр Острецов, рассматривая музыку Дмитрия Кабалевского в фильме «Петербургская ночь» (1934, Москинокомбинат), наоборот, говорил о несомненной важности лейтмотивов в кино<sup>6</sup>.

Конечно, приведённое выше суждение немецко-голивудского композитора слишком категорично и субъективно, однако оно показывает, насколько велика была роль советской «Заявки» в мировой киноиндустрии. Неслучайно Пьер Шеффер – известный теоретик звука, звукоинженер-акустик, в середине XX века много экспериментировавший с музыкой и шумами на французском радио RDF и RTF<sup>7</sup>, создатель так называемых радиофонических эссе и конкретной музыки (запись звуков на плёнку с последующей обработкой), в том числе в кино, – строит свою киномузыкальную теорию на синхронности («унисоне») и контрапунктических принципах. Так, при интеграции изображения и музыки (или музыки в совокупности с шумами) зрительные образы в фильме либо «перекрывают» музыкально-шумовой фон своей выразительностью, либо наоборот, музыкальные или музыкально-шумовые образы становятся главенствующими, а изображение лишь комментирует их, либо же получается равноправный синтетический контрапункт «голосов», порождающий музыкально-изобразительные «аккорды»<sup>8</sup>.

Даже исследователю музыки в электронных средствах массовой информации – радио и телевидении – нельзя пройти мимо специальных работ по киномузыке, подобных айслеровской и шефферовской. Ведь именно в кино начали закладываться основы экранной драматургии, которые потом переняли телевидение и радио. Но они не остались в долгу, и современем многие наработки вещания отправились обратно в игровое и документальное кино, которое, кстати, и само является весомой составляющей телеэфира. Современный мир представил нам наибольшее сближение кинотеатра и телевидения: появились домашние кинотеатры-телевизоры и специализированные телеканалы, транслирующие исключительно кинофильмы. Все технические параметры, некогда отделявшие кинозал от телеэкрана, сегодня объединились. Так, если прежде кино отличали проецируемый луч, большой экран и «объёмная» квадрофония или «звук вокруг», то сегодняшней «домашней кинотеатр» перенес все эти критерии и на телевизионную продукцию. Думается, что высказывания по поводу технического отличия кино и ТВ, например, Галины Троицкой, сегодня не актуальны. А вот приведенные ею примеры объединения выразительных средств кинематографического и телевизионного экрана (например, «речь к зрителям» в финале «Великого диктатора» Чаплина, 1940), весьма показательны<sup>9</sup>.

Поэтому искусствоведческие труды по киномузыке и её технологиям чрезвычайно важны. Среди первых и доныне актуальных работ по музыке немоего и звукового кино – книга немецкого музыковеда Курта Лондона. Символично, что предисловие к ней в 1934 году написал сам Онеггер. Во-первых, доктор Лондон последовательно проследил *становление киномузыки*, начиная от опытов с ки-

<sup>5</sup> Eisler H., [Adorno Th. W.] Composing for the Films. N. Y. –L.: Oxford University Press, 1947.

<sup>6</sup> Острецов А. Проблема музыкальной драматургии в тонфильмах // Сов. музыка. М., 1934. № 11. С. 10.

<sup>7</sup> Radiodiffusion Française (1945–49) и Radiodiffusion-Télévision Française (1949–64).

<sup>8</sup> Schaeffer P. L'élément non-visuel au cinéma // Revue du Cinéma. P., 1946. № 1. P. 45–48 [I:]; № 2. P. 62–65 [II:]; № 3. P. 51–54 [III:].

<sup>9</sup> Музыка и телевидение. Вып. 1 / сост. Г. Троицкая и Н. Афонина. М.: Сов. композитор, 1978. С. 6, 12–13.

нетофонографом первых «звуковых» фильмов «для одного зрителя» Томаса Эдисона (Чикаго) и граммофонных фильмов Шарля Патэ (Париж) и Оскара Местера (Берлин), рассмотрел тридцатилетний этап «немого» кино с визуальными, написанными речью и шумами, и иллюстративной музыкой демонстрации фильма, проделавшей путь от фона к синхронизации с изобразительным рядом и существующей в двух ипостасях (в которых, кстати, музыка функционирует и в современных медиа) – оригинальной и компилятивной (в связи с этим учёный апеллирует к такому явлению, как специализированная нотная «кинотека»), и закончил музыкой звукового кино – нового этапа кинематографа с записью звука иглой и оптическим методом. Во-вторых, Лондон осветил многие *музыкальные* (в основном иллюстративные) *технологии* кино: инструментовку (специальные микрофонные инструменты и оркестровку для них) и строение музыкального материала фильма (компактность музыкальной темы, лейтмотивную технику, контрастную номерную форму, не прерывающуюся и, наоборот, прерывающуюся музыкальную линию и т. д.). В-третьих, в его книге разбираются жанры *музыкального фильма* (неречевые игровые фильмы с музыкой, кинооперетта, киноопера, киноконцерт, мультипликационный фильм) и, наконец, затрагиваются проблемы «фильмов на музыку» и музыкальной трансляции, имеющие непосредственное отношение к телевидению. Исследователь считает, что впервые «концертный фильм» был сделан в 1932 году в Берлине<sup>10</sup>, и по этому поводу говорит о формах съёмки, сценарий которой построен на основе музыкальной партитуры, приводя в пример фрагмент потактового сценария этой съёмки<sup>11</sup>.

### Функциональные теории киномузыки

Вероятно, сегодня самым большим трудом, охватывающим широкий комплекс исторических и, прежде всего, теоретических проблем киномузыки, может считаться книга польского учёного Зофьи Лиссы. Продолжая идеи своего немецкоязычного коллеги, искусствовед пишет о двух основных музыкальных сферах в кино – оригинальной и компилятивной музыке, лишь вскользь упоминая такой феномен, как американская «кинотека» Дж. Замечника 1913 года, рассматривая при этом явление цитаты, и много внимания уделяет специально написанной для кино музыке (начиная с 1908 года, с работ К. Сен-Санса и М. Ипполитова-Иванова в «немом» кино).

В историческом ракурсе наблюдения Лиссы мало информативны. В основном она продолжает начинания Лондона, останавливаясь на игровых и документальных фильмах, опере и балете в кино, кинооперетте, экспериментальных фильмах, мультипликационных и трюковых фильмах, говоря в связи с последними о «комическом» в киномузыке. Примечательно, что развитие киномузыки представлено в её книге поступательным движением от феномена синхронности к асинхронности звука и изображения. Более развиты теоретические идеи Лиссы. Так, выражая общую тенденцию «понимания» киномузыки, она справедливо напоминает о двух пластах – воспроизведенной музыке (*музыке в кадре*) и музыке, помогающей в толковании того или иного кадра (*закадровой музыке*) звукового кино<sup>12</sup>.

Как и Лондон, Лисса ставит вопрос о музыкально-композиционных техниках в кино: рассмотрены лейтмотивная техника, роль песни в кино, инструментовка<sup>13</sup>, в проблематику которой добавлена «электронная» и «конкретная» музыка, и

<sup>10</sup> На киноплёнку было записано исполнение увертюры к опере Россини «Вильгельм Телль», дирижировал Макс фон Шиллингс.

<sup>11</sup> Лондон К. Музыка фильма / пер. с нем. под ред. М. Черёмухина. М.–Л.: Искусство, 1937. С. 95–96.

<sup>12</sup> Лисса З. Эстетика киномузыки / пер. с нем. А. Зелениной и Д. Каравкиной. М.: Искусство, 1970. С. 60–61.

<sup>13</sup> В связи с техническими проблемами записи звука Лисса также пишет о «нефотогеничности» скрипок в музыкально партитуре фильма. Там же. С. 333.



т. д.<sup>14</sup> Лейтмотивная техника «прерывистого» музыкального ряда, по её мнению, прежде всего, выступает интегрирующей звуковой техникой кинопроизведения. В целом, «прерывистость» музыкального ряда – важное наблюдение, на основе которого выводится понятие «калейдоскопичной» музыкальной формы фильма (Лисса называет это «нанизыванием фрагментов»), присущей, кстати, ещё «немому» кинематографу с его непрерывной музыкой. Другие выводы Лиссы не менее актуальны: киномузыка тематически не едина, разностильна, имеет двухплановую форму, не свойственную автономной музыке. А её фактура может быть непосредственно связана с сюжетом фильма, что исследователь анализирует, к примеру, в японской киноленте «Семь самураев»<sup>15</sup>: здесь многоголосие выстраивается согласно количеству самураев в кадре<sup>16</sup>.

Но главный интерес Лиссы – *функции киномузыки*. Им посвящена большая часть книги – систематизировано представлены разнообразные функции музыки в звуковом кино, выявлена их временная связь с другими звуковыми слоями. Так, Лисса говорит о музыкально-шумовом звучании, о специальной «музыке шумов»: это, например, конский топот в увертюре «Семи самураев». И пишет, что постоянное взаимодействие с шумовыми эффектами, наслаение последних на музыку, их совместное или поочередное участие, а также тенденция к объединению всех звуковых элементов создали совершенно новые музыкальные средства, они произвели коренной переворот в представлениях кинокомпозиторов о звуке<sup>17</sup>. Звуковая функциональность в кино многопланова оттого, что одновременно связана с музыкой, шумами и речью, а в экспериментальных фильмах способна доходить до функциональной интеграции звукового и визуального ряда.

Конечно, вопрос о функциях музыки сложен и неоднозначен. И выстроить идеальную систему тут вряд ли возможно, как и систематизировать все музыкальные эмоции. Функциональная система Лиссы – не исключение, хотя, в сравнении с подходами других исследователей (Р. Споттисвуда, Дж. Хантли, Р. Мэнвелла, Б. Балаша, М. Мартена, В. Бора, И. Иоффе, М. Черёмухина, Э. Фрид, Ф. Тагга, Дж. Бёрта), она более обширна (порой даже излишне) и включает, что важно, феномен «полифункциональности» одной и той же музыки в контексте фильма.

Лисса начинает разбор с иллюстративных функций. Это музыка, подчеркивающая движение в кадре или музыкальная обработка (имитация) реальных шумов. Лисса справедливо отмечает, что в кино иллюстративные музыкальные структуры поясняются изображением<sup>18</sup>. Далее следуют функции дополнительного изображения, касающиеся акустических параметров и контрапункта звука и кадров (внутрикадровая музыка как представление изображаемого пространства), зарисовки пространства закадровой музыкой (например, через определенную инструментовку и фактуру, как в фильме «Снега Килиманджаро»<sup>19</sup>, где для изображения безлюдной степи задействованы только самые высокие и самые низкие регистры<sup>20</sup>), представления изображаемого времени («историческая музыка») и авторского комментария к изображению (выражение морального осуждения, гротеск, патриотизм и т. п.). Третьим пунктом выступает «музыка в своей естественной роли» (это исключительно внутрикадровая музыка: законченные номера, исполняемые в кадре, либо фрагменты исполнения). Потом идут

<sup>14</sup> У Лиссы есть некоторые неточности в трактовке музыкально-звуковых категорий. Например, она порой путает понятие «динамики» со стереофонией, панорамой или микшированием. Там же. С. 310–311.

<sup>15</sup> 1954, Япония, режиссёр Акира Курогава, композитор Фумио Хаясака.

<sup>16</sup> Лисса З. Указ. соч. С. 299, 307–308, 312, 318–319.

<sup>17</sup> Там же. С. 337.

<sup>18</sup> Там же. С. 336.

<sup>19</sup> 1952, США, режиссёр Генри Кинг, композитор Бернард Херрман.

<sup>20</sup> Однако эта струнная музыка Бернарда Херрмана, звучащая сразу после динамичной увертюры, «рисует» не столько африканскую саванну, сколько предчувствие смерти главного героя (в исполнении Грегори Пека), в визуальном ряде олицетворяемое летающими грифами.

функции музыки: как средства выражения переживаний (восприятий героя, воспоминаний, фантазий, сновидений, галлюцинаций, волеизъявлений и других чувств); как символа; как средства предвосхищения действия (Лисса даёт здесь замечательный пример из польского послевоенного фильма «Запрещённые песни»<sup>21</sup>, в одной из сцен которого закадровая музыка предвосхищает июльское Варшавское восстание 1944 года); и как средства композиционного объединения. В связи с последней функцией исследовательница делает немаловажное наблюдение о том, что изменение музыки в фильме происходит в результате коренных изменений в кадре, тогда как музыка без каких-либо оснований в кадре не прерывается<sup>22</sup>.

Функциональную теорию киномузыки успешно развивали и советские искусствоведы. Композитор Томас Корганов и кинорежиссёр Иван Фролов, также рассматривая музыку в контексте других кинематографических элементов, говорили о функциональной многозначности музыки в фильме. Охватив аналогичное количество музыкальных драматургических функций, они подошли к их рассмотрению с трёх сторон.

Во-первых, они разделили киномузыкальные функции на две мега-группы – *общие* и *частные*. К общим функциям они причислили авторское отношение к данному изображению, музыкальное обобщение, создание атмосферы фильма и идеи фильма (например, через лейтмотив<sup>23</sup>), драматургическую интенсивность, участие музыки в драматургическом конфликте. А к локальным функциям – средство развертывания параллельного события (передачу действия за кадром), сюжетный толчок, резкий поворот событий, музыкальное предвестие, тормоз действия и т. д. Во-вторых, Корганов и Фролов предложили рассматривать музыкальные функции в кино с точки зрения *внешнего действия* (поддержка движения, эмоций движений, ритма и темпа фильма)<sup>24</sup> и *внутреннего действия* (передача эмоционального развития, раскрытие переживаний, раздумий, воспоминаний)<sup>25</sup>. Наконец, авторы более явственно развели в стороны *закадровую* и *внутрикадровую музыку*, придав ей разные функциональные нагрузки при характеристике того или иного события, эпохи, персонажа. Так, первая группа функций принадлежит мотивированной внутрикадровой музыке, которая характеризует место и время действия («аксессуарная музыка»<sup>26</sup>) или героя, который её исполняет. Вторую группу заполняет немотивированная закадровая музыка, создающая атмосферу действия или образ героя, за которым она следует. Совместные функции закадровой и внутрикадровой музыки проявляются в передаче национального колорита, эпохи, иронии и т. д.

### Теории звуковых слоёв

Киновед Ирина Шилова строит всю свою теорию на чётком разделении закадрового и внутрикадрового музыкального слоя<sup>27</sup>. А звукооператор и автор научно-практического пособия «Звуковое решение фильма» Ирина Воскресенская говорит уже не просто о двух музыкальных слоях, но концентрирует внимание на двух звуковых группах – закадровой и внутрикадровой (в составе каждой из

<sup>21</sup> 1946, Польша, режиссёр Леонард Бучковский, композитор Роман Палестер.

<sup>22</sup> Лисса З. Указ. соч. С. 252.

<sup>23</sup> Лейтмотив в кино авторы рассматривают отдельно, потому что считают, что он может относиться к любым драматургическим функциям. В связи с этим они анализируют фильм «Ураган» (1937, США, режиссёр Джон Форд, композитор Альфред Ньюмен), где прослеживают экспозицию, трансформацию и взаимодействие двух лейттем: *Корганов Т., Фролов И.* Кино и музыка. Музыка в драматургии фильма. М.: Искусство, 1964. С. 277–297.

<sup>24</sup> Авторы выделяют фильм «Огненные версты» (1957, Мосфильм, режиссёр Самсон Самсонов, композитор Николай Крюков) как выдающееся явление в данной функциональной группе. Там же. С. 187–190.

<sup>25</sup> Здесь авторы приводят в пример фильм «Летят журавли» (1957, Мосфильм, режиссёр Михаил Калатозов, композитор Моисей Вайнберг). Там же. С. 230–233.

<sup>26</sup> Там же. С. 236.

<sup>27</sup> Шилова И. Фильм и его музыка. М.: Сов. композитор, 1973.

которых имеются все средства звуковой выразительности – музыка, речь и шумы), тем самым делая категорию «аудиопартитуры» более явственной для понимания.

Опираясь на мировой практический опыт, Воскресенская оправданно выводит в главенствующий принцип звукового решения фильма музыкальную компиляцию, которая занимала и занимает одно из ведущих мест в киноиндустрии. В связи с этим она, помимо «авторской» музыки фильма, пишет об использовании музыки фонотеки, отборе музыкальных фрагментов, работе музыкальных оформителей и основах монтажа фонограмм (монтаж встык, музыкальный наплыв и т. д.)<sup>28</sup>.

Практикующий звукооператор-теоретик ориентируется на многие технические параметры звукового производства фильмов – такие, как звукозапись, тонирование (дубляж), имитация шумовых звучностей и т. п., – но и искусствоведческие категории автору совсем не чужды. Воскресенская рассматривает лейтмотивную технику в кинофильме и телесериале, контрапункт музыки и изображения, контрапункт шумов и изображения. Звуковые технологии даже формируют систему киножанров. К примеру, в фильмах комедийного жанра исследователь обнаруживает такие музыкально-шумовые приемы, которые можно обозначить, как мультипликационный прием повышенной синхронизации инструментальной музыки, шумов, вокала и изображения («Весёлые ребята» Григория Александрова, 1934), шумовая подмена, когда врач пионерлагеря издаёт звук «скорой помощи» («Добро пожаловать, или Посторонним вход воспрещён» Элема Климова, 1964), шумовой «обман», когда выстрел пистолета превращается в резкий звук открывающейся бутылки шампанского («Бриллиантовая рука» Леонида Гайдая, 1968), и т. д.<sup>29</sup>

Кстати, режиссёр «Центрнаучфильма» и теоретик кино Юрий Закревский, продолжая идеи Пьера Шеффера и Зофьи Лиссы (независимо от них), также отводит шумам и их функционированию большое значение в звуковой конструкции фильмов. Он сопоставляет шумовые образы в литературе (Маяковский, Блок, Горький, Конан Дойль и др.), театре (Эсхил, Чехов, Станиславский, Брук и др.) и в медиасфере, утверждая вслед за Куртом Лондоном, что советское кино первой половины XX века было передовым в звуке. Уже в «немом» кинематографе, в фильмах Эйзенштейна («Стачка») и Пудовкина («Мать»), он анализирует визуализацию звуковых эффектов, в том числе музыкальных, через пластику соответствующих движений изображения<sup>30</sup>. А в одном из первых звуковых документальных фильмов («План великих работ» / «Пятилетка» Абрама Роома<sup>31</sup>) Закревский видит не просто тип банального разговорного фильма, а образец полифонического использования звука и изображения, когда синхронная речь и шумы говорящего человека в кадре смещаются на другие кадры – например, на изображение слушающих людей. Кстати, этот довольно примитивный вид монтажа положил начало развитию звуковой драматургии фильмов. Неслучайно Закревский утверждает, что впервые «внекадровая речь» (имеется в виду «закадровая речь») впервые была применена в 1931 году также в советском кино – в сценарии фильма «Рядом с нами»<sup>32</sup> (сценаристы Виктор Гусев и Михаил Ромм, режиссёр Николай Бравко).

Исследователь даёт более широкое понятие «шумомузыки», подразумевая не только «звучание партитуры шумов или шумоподобных музыкальных спецэф-

<sup>28</sup> Воскресенская И. Звуковое решение фильма. М.: Искусство, 1978. С. 36–48.

<sup>29</sup> Там же. С. 87–91.

<sup>30</sup> Также и Ирина Воскресенская в упомянутой работе вслед за Марселем Мартеном («Язык кино», 1965) пишет о звуковых образах в «немых» фильмах. Во-первых, она выделяет «эффект звучания», когда создаются «звуковые» зрительные эффекты: показ в кадре звучащих предметов, крупные планы орущих ртов, чередующиеся со средними планами кричащей толпы, темп и ритм монтажа и т. д. Во-вторых, Воскресенская говорит о «создании звука» через вставные пояснительные планы титров, жестов, мимики. Там же. С. 9–10.

<sup>31</sup> Фильм 1930 года.

<sup>32</sup> Закревский Ю. Звуковой образ в фильме / Изд. 2-е. М.: Искусство, 1970. С. 111.



фектов», но и вплетение внутрикадровых шумов в музыкальную ткань. Например, он рассматривает соединенные с музыкой Глинки рабочий гул, отдаленные голоса, близкий стук топора и колокольный звон как проявление подобного рода шумомузыки<sup>33</sup>. Особую роль в этом он приписывает московскому композитору и звукорежиссёру Николаю Крюкову<sup>34</sup>, работавшему над фильмами «Мы из Кронштадта» (1936, режиссёр Ефим Дзиган), «Пролог» (1956, режиссёр он же), «Огненные версты» (1957, режиссёр Самсон Самсонов).

Примеры экранной шумомузыки приводит и звукооператор киностудии «Мосфильм» Лев Трахтенберг, проявивший себя не только в звукооператорской практике (например, «Время, вперёд!» Михаила Швейцера, 1965), но и в теоретическом изучении звуковых проблем фильма<sup>35</sup>. Так, в чёрно-белом двухсерийном теледетективе Саввы Кулиша «Мёртвый сезон»<sup>36</sup> он описывает ритмически организованные импульсы звона и скрежета (сцена в тюрьме). Продолжая идеи известной «Заявки», он говорит о большой роли «образной формы» звуков, отделяя её от технических параметров, таких как акустика, расстановка микрофонов, звукозапись, создание «трюковых звуков» (имеется в виду звукоподражание) и простого иллюстративного звука. Звуковая образность у Трахтенберга, помимо шумомузыки, может иметь следующие формы: синхронизация звука и изображения (мультипликационный эффект), однотипность звучания и изображения (например, деформация кадра и звука), звуковая замена (речи шумами или шумов музыкой<sup>37</sup>), звук как монтажная склейка кадров, звуковой фон, а также контраст изображения и музыки.

Конечно же, в стороне от исследований музыки фильмов не мог остаться и Голливуд. Так, известный мастер специфической оркестровки для фильмов-ужасов (таких, как «Сын Франкенштейна»<sup>38</sup>), композитор и аранжировщик студии Universal Франк Скиннер опубликовал свой трактат о том, *как делается оригинальное музыкальное сопровождение* (underscore / scoring) для кино- и телефильмов<sup>39</sup>. Сотрудник киностудии 20<sup>th</sup> Century Fox, автор большого количества музыки для телешоу канала CBS («Шоу Энди Гриффита») Эрл Хоген, кроме сугубо музыкальных категорий, рассматривает актуальный и поныне вопрос о *сочетании музыки экрана* (её формы, ритмов, фактуры, аранжировки) с *разговорными диалогами*. С точки зрения технологии и эстетики, по Хогену, существует киномузыка трех родов: scoring – оригинальная музыка, source – «архивная» музыка (чаще это популярная музыка или её стилизация – source-like) и source scoring – комбинация «архивной» и оригинальной музыки (например, инструментальный вариант известной песни на титрах)<sup>40</sup>. Хотя переаранжированную «архивную» музыку и её функции, на наш взгляд и взгляд многих учёных – например, главного редактора калифорнийского журнала The Journal of Film Music, историка-музыковеда Уильяма Росара<sup>41</sup>, – в зависимости от авторского решения композитора можно отнести либо к первому, либо ко второму виду.

<sup>33</sup> Фильм «Композитор Глинка», 1952, Мосфильм, режиссёр Григорий Александров.

<sup>34</sup> Николай Крюков (1906–1961) – советский композитор. Окончил класс композиции у С. Василенко и А. Александрова в Московском областном музыкальном техникуме. Работал редактором Всесоюзного радио, а с 1931 года – музыкальным руководителем и композитором студии «Мосфильм».

<sup>35</sup> Трахтенберг Л. Мастерство звукооператора. М.: Искусство, 1972.

<sup>36</sup> 1968, Ленфильм, композитор Андрей Волконский.

<sup>37</sup> Например, как это сделано в полёте стрелы в «Александре Невском» (1938, Мосфильм) С. Эйзенштейна, когда музыка С. Прокофьева выступает в качестве суррогата соответствующего шумового эффекта.

<sup>38</sup> 1939, режиссёр Роланд В. Ли.

<sup>39</sup> Skinner F. Underscore. A Combination Method-Text-Treatise on Scoring Music for Film or TV. N. Y.: Criterion Music Corp., 1950.

<sup>40</sup> Hagen E. Scoring for Films. N. Y.: E. D. J. Music, Inc. / Criterion Music Corp., 1971. P. 190–192. Эту же терминологию позднее использует и Ирен Откинс: Atkins I. Kahn. Source Music in Motion Pictures. Rutherford (NJ): Fairleigh Dickinson University Press, 1983.

<sup>41</sup> Rosar W. H. Film Music – What's in a Name? // The Journal of Film Music / University of California. San Diego, 2002. V. 1, No. 1. P. 7–10.



## Современные музыкальные теории звукового фильма

Сегодня, похоже, самое большое количество книг о киномузыке публикуется американцами. Хотя некоторые авторы (Кэтрин Калинак, Гари Марморстейн) подходят к своим работам «облегченно», сосредотачиваясь исключительно на голливудских фильмах<sup>42</sup>, но многие при этом выстраивают обобщающие теоретические концепции.

Так, композитор и музыковед, ученик Д. Мийо и М. Бэббита, профессор Джордж Бёрт<sup>43</sup> строит свое исследование – кстати, высоко оцененное самими американцами, включая режиссёра и большого специалиста по звуку в кино Роберта Олтмена и композитора-теоретика Гюнтера Шуллера, – на разборе музыки голливудского кино 1930–80-х годов (от Эриха Вольфганга Корнгольда до Джона Уильямса). Неслучайно на книгах Бёрта (а также француза Мишеля Шьона) в США последние два десятилетия строятся самостоятельные учебные курсы. Бёрт очень своевременно говорит о многих композиционных и звукорежиссёрских параметрах современной киномузыки, начинающихся ещё на подготовительной стадии работы над фильмом. Исследователь концентрируется на анализе музыкального строения трёх сцен из трёх знаменитых голливудских кинокартин. Это «Лаура» (1944, режиссёр О. Премингер, композитор Д. Раксин), оscarоносные «Лучшие годы нашей жизни» (1946, режиссёр У. Уайлер, композитор Х. Фридрихсхофер) и «К востоку от Эдема» (1955, режиссёр Э. Казан, композитор Л. Росенман). На этих примерах Бёрт рассматривает мотивную повторяемость, дискретность тематического материала, вычленение тематического «ядра» (*truncation*) и другие композиционные особенности киномузыки. В последней, шестой главе своей книги, он рассматривает такое явление, как хронометраж (*timing*), в согласованности с которым выстраиваются действия актёров, движения камеры, диалоги, закадровая речь (*off-camera dialogue*), внутрикадровые звуки (*ambient sounds*) и «архивная» музыка (*source music*). Далее он говорит о темповой синхронизации «оригинальной» музыки со всеми этими изобразительными и звуковыми слоями и основах современной оркестровки в кино, включающей акустические инструменты, а также аналоговые и цифровые синтезаторы, в результате одновременного использования которых возникает смешанный тип музыки – *music mix*<sup>44</sup>.

Естественно, Бёрта занимает и теория музыкальной функциональности. Он очень точно и ёмко описывает роль музыки в современных экранных и микрофонных искусствах – от создания «сверхреалистичности» (*supra-reality*) кадра до выражения ассоциативной информации. Собственно, все функции «компактно» (в отличие от Лиссы, Корганова и Фролова) и упрощенно включены у него либо в категорию «характеристики», либо в «поддержку драматической линии» фильма. Так, в первую (эстетическую) группу входят: характеристика персонажа, группы людей, изображение мыслительных или эмоциональных процессов, авторская ирония, обобщения, кульминации, символические значения музыки, обозначения окружающего времени и места действия (последние чаще выполняются «архивной» музыкой или её стилизацией). Во второй группе больше проступают аудиовизуальные технологии – такие, как музыкальное акцентирование, плавное и внезапное введение музыки в партитуру фильма, внутренние и внешние ритмические структуры, равномерная пульсация и «нарушающие» ритмы, повторяющиеся ритмические модели, синхронизация, реальное и «растянутое» время.

<sup>42</sup> *Kalinak K. Settling the Score: Music and the Classical Hollywood Film* (Wisconsin Studies in Film). Madison: University of Wisconsin Press, 1992; *Marmorstein G. Hollywood Rhapsody: The Story of Movie Music, 1900–1975*. N. Y.: Schirmer, 1997.

<sup>43</sup> В кинематографе он, например, известен как создатель музыки к фильму Роберта Олтмена «Тайная честь» (1984, США), разыгрываемому в одной комнате одним актёром (Филип Бэйкер Холл).

<sup>44</sup> *Burt G. The Art of Film Music*. Boston: Northeastern University Press, 1994. P. 228–232, 244–246.

Отдельно стоят функции «музыкальной тишины», направленные на создание реалистичного «сухого» диалога (*matter-of-fact dialogue*), психологической паузы, акустики места действия, стоп-кадров и иных видеозвуковых эффектов<sup>45</sup>.

Нетрудно заметить, что сложившиеся голливудские традиции сугубо синхронного развития звука (*soundtrack*) и изображения (*imagetrack*), воплощения всех мало-мальски значимых звуковых эффектов, порой приводящие к по-журналистски достоверному изображению и часто не дающие возможности многопланового функционирования музыки, широко проявились и в обширной научно-методической американской литературе о киномузыке. И Бёрт, и многие другие американские авторы ограничивают свои наблюдения этим традиционным подходом, оставаясь в рамках иллюстративного использования музыки в кинофильме<sup>46</sup>.

А вот их французский коллега, композитор и исследователь звука в кино и на телевидении, Мишель Шьон, говоря о технологиях экранного звука вообще, высказывает интереснейшие мысли по поводу аудиовизуальных иллюстративности и контрапункта. Он пишет о музыке «чуткой» (*empathetic*) и «безразличной» (*unempathetic*) к изображению, об аудиовизуальном диссонансе и синхронном синтезе (*synchresis*), когда синхронно соединяются звук и чужеродное ему изображение<sup>47</sup>. Интересно, что Шьон, развивая мысли П. Шеффера об акустике (невозможность видеть источник звука), говорит уже не просто о внутрикадровом (*onscreen*) или закадровом (*offscreen*) звуке, а о звуках, источник которых находится или подразумевается в кадре (*diegetic*), и порой воплощающихся как псевдозакадровый акусметр (*acousmetre* – например, голос призрака), и о звуках без подразумеваемого источника (*nondiegetic*). Это кажущееся незначительным теоретическое уточнение вносит поправку в современную звуковую систему кинематографа и телерадиовещания, где имеют место закадровые музыкально-шумовые спецэффекты, отличные по своим эстетическим и техническим параметрам от «не показываемых» внутрикадровых шумов, о которых писали, например, Эйзенштейн, Лисса и Воскресенская.

Многие музыкально-технологические процессы (в частности, касающиеся инструментовки киномузыки «немой» или «цифровой» эпохи кино), описаны, тем не менее, американцами. Исторично и систематизированно киномузыку исследует Рой Прендергаст. Известный голливудский музыкальный редактор и аранжировщик 1980–2000-х годов<sup>48</sup> из-за отсутствия авторских прав на нотные примеры не упоминает многих современных мастеров киномузыки (например, Дж. Уильямса и Дж. Хорнера) и потому анализирует классические работы голливудских композиторов Леонарда Росенмана («К востоку от Эдема», 1955), Элмера Бернстайна («Человек с золотой рукой», 1955), Джерри Голдсмита («Ветер и лев», 1975), цикл мультфильмов «Том и Джерри» и др. Но важно, что исторический подход Прендергаста к исследованию американской киномузыки от 1930-х годов до современности доходит до телевизионной музыки в её новых технологических условиях *цифровых «видео»* и *«аудио»*. Он даже даёт очень краткий, почти тезисный, к сожалению, мало информативный обзор музыки на телевидении<sup>49</sup>. Но вот Лоуренс Макдональд чуть позже энциклопедично отводит

<sup>45</sup> Ibid. P. 206–216.

<sup>46</sup> Например, Дж. Бёрт только вскользь в первой главе («К истории вопроса») упоминает о таком явлении, как музыкально-визуальный контрапункт: Ibid. P. 6.

<sup>47</sup> Chion M. *Audio-Vision: Sound on Screen* / ed. and transl. from French by Claudia Gorbman, foreword by Walter Murch. N. Y.: Columbia University Press, 1994. P. 37–38, 63.

<sup>48</sup> Как музыкальный редактор Рой Прендергаст, к примеру, подбирал музыку Альбиниони, Рамо, Вивальди, Корелли и т. д. к фильму «Казанова» (2005, США) шведского режиссёра «Лассе» Хальстрёма. Также он участвовал в таких известных кинопроектах, как «Гамлет» (1996, английский режиссёр Кеннет Брана), «Троя» (2004, немецко-американский режиссёр Вольфганг Петерсен).

<sup>49</sup> Prendergast R. M. *Film Music: a Neglected Art. A Critical Study of Music in Films* / 2<sup>nd</sup> ed. N. Y.: W. W. Norton & Co., 1992. P. 274–290.

каждому кинематографическому десятилетию звукового кино (narrative cinema) и его музыке уже отдельную главу своей книги<sup>50</sup>.

Начиная со второго десятилетия XX века Макдональд составляет списки выпущенных кинокартин на каждый год прошедшего столетия (вплоть до 1997 года), ориентируясь прежде всего на композиторов фильма, но не упуская из виду и точные выходные данные фильмов, что представляет для читателя большой интерес, поскольку можно без особого труда проследить киномузыкальных «ровесников» – например, сопоставить работы таких композиторов, как Прокофьев («Александр Невский», СССР) и Онеггер («Пигмалион», Великобритания), появившиеся на экранах в 1938 году, или рассмотреть симфонические партитуры американцев Элмера Бернштейна и Бернарда Херрманна к фильмам 1960 года «Великолепная семёрка» и «Психо», соответственно.

Естественно, что американцы в своих исследованиях опираются больше на голливудское производство. Охватить всю киноиндустрию XX века сложно. Даже изданный в 2006 году британский труд с громким названием «Европейская киномузыка» имеет немалое количество «пробелов» – там практически не представлены советская, датская, турецкая и многие другие школы киноискусства. Антология, состоящая из 12 эссе, интересна тем, что исследователи при использовании метода сопоставления европейской и голливудской киномузыки делают попытку выявить отличительные черты первой.

В книге удачно показан феномен политической пропаганды звуком в нацистском кино, повышенная роль diegetic-музыки в кинофильмах итальянского неореализма, национальная музыка в классическом ирландском кинематографе («Мисс Эйр», 1959, режиссёр Джордж Морризон, композитор Шон О’Рида) и современном кинематографе Испании (на примере творческих тандемов режиссёров и композиторов: Карлос Саура / Луис де Пабло и Педро Альмодовар / Альберто Иглесиас), использование популярной музыки в кино (немецкие фильмы Вернера Херцога с музыкой краут-рок-группы Popol Vuh) и т. д. Замечательно, что один из редакторов книги, заведующий Центром обучения сочинения музыки для экранных искусств в Королевском колледже музыки, композитор Дэвид Бёрнанд рассказывает о собственном опыте работы над фильмом «Эта грязная земля» (2001, Великобритания, режиссёр Эндрю Кёттинг).

Из технологических проблем, поднятых в этой антологии, можно выделить интеграцию оперной музыки (в данном случае из «Билли Бадда» Бенджамина Бриттена) с ассоциативным ей киносюжетом, рассмотренные Хизер Лайнг на примере французского кинофильма Клар Дени «Красивая работа» / Beau Travail (1999), снятого по новелле Германа Мелвилла «Билли Бадд»<sup>51</sup>. Хотя, надо заметить, эта режиссёрская технология ассоциативного контрапункта фрагментарно была применена ещё Ф. Ф. Кополой в сцене «Полета валькирий» в его знаменитом «Апокалипсисе сегодня» (1979, США).

Наука о киномузыке, исследования технологий музыки в фильмах продолжают развиваться. Ещё не написано развернутых работ о музыкально-шумовых аспектах современного блокбастера. Этому, вероятно, только суждено осуществиться.

<sup>50</sup> MacDonald L. E. *The Invisible Art of Film Music*. N. Y.: Ardsley House Publishers, Inc., 1998.

<sup>51</sup> Mera M., Burnand D., eds. *European Film Music*. Aldershot (Hampshire)-Burlington (VT): Ashgate, 2006. P. 163–177.

## СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

- Воскресенская И.* Звуковое решение фильма. М.: Искусство, 1978.
- Закревский Ю.* Звуковой образ в фильме. Изд. 2-е. М.: Искусство, 1970.
- Корганов Т., Фролов И.* Кино и музыка. Музыка в драматургии фильма. М.: Искусство, 1964.
- Лисса З.* Эстетика киномузыки / пер. с нем. А. Зелениной и Д. Каравкиной. М.: Искусство, 1970.
- Лондон К.* Музыка фильма / пер. с нем. под ред. М. Черёмухина. М.–Л.: Искусство, 1937.
- Музыка и телевидение. Вып.1 / сост. Г. Троицкая и Н. Афонина. М.: Советский композитор, 1978.
- Острецов А.* Проблема музыкальной драматургии в тонфильмах // Советская музыка. 1934. № 11.
- Трахтенберг Л.* Мастерство звукооператора. М.: Искусство, 1972.
- Хачатурян А.* Музыка фильма // Искусство кино. М., 1955. № 11.
- Шилова И.* Фильм и его музыка. М.: Советский композитор, 1973.
- Шостакович Д.* Ещё раз о киномузыке // Искусство кино. 1954. № 1.
- Эйзенштейн С.* Вертикальный монтаж // Искусство кино. 1940. № 9, № 12; 1941. № 1.
- Эйзенштейн С., Пудовкин В., Александров Г.* Будущее звуковой фильмы // Советский экран. 1928. № 32.
- Atkins I. Kahn.* Source Music in Motion Pictures. Rutherford (NJ): Fairleigh Dickinson University Press, 1983.
- Burt G.* The Art of Film Music. Boston: Northeastern University Press, 1994.
- Chion M.* Audio-Vision: Sound on Screen / ed. and transl. from French by Claudia Gorbman, foreword by Walter Murch. N.Y.: Columbia University Press, 1994.
- Eisler H., [Adorno Th. W.]* Composing for the Films. N.Y.–L.: Oxford University Press, 1947.
- Hagen E.* Scoring for Films. N.Y.: E. D. J. Music, Inc. / Criterion Music Corp., 1971.
- Kalinak K.* Settling the Score: Music and the Classical Hollywood Film (Wisconsin Studies in Film). Madison: University of Wisconsin Press, 1992.
- MacDonald L.E.* The Invisible Art of Film Music. N.Y.: Ardsley House Publishers, Inc., 1998.
- Marmorstein G.* Hollywood Rhapsody: The Story of Movie Music, 1900–1975. N. Y.: Schirmer, 1997.
- Mera M., Burnand D., eds. European Film Music. Aldershot (Hampshire)-Burlington (VT): Ashgate, 2006.
- Milhaud D.* Music in French Films // Writer's Congress: Proceedings of the Conference Held in October 1943. Berkeley–L.A.: University of California Press, 1944.
- Prendergast R.M.* Film Music: a Neglected Art. A Critical Study of Music in Films / 2<sup>nd</sup> ed. N.Y.: W.W. Norton & Co., 1992.
- Rosar W.H.* Film Music – What's in a Name? // The Journal of Film Music / University of California. San Diego, 2002. V.1, No 1.
- Schaeffer P.* L'élément non-visuel au cinéma // Revue du Cinéma. P., 1946. No 1 [I:], No 2 [II:], No 3 [III:].
- Skinner F.* Underscore. A Combination Method-Text-Treatise on Scoring Music for Film or TV. N.Y.: Criterion Music Corp., 1950.