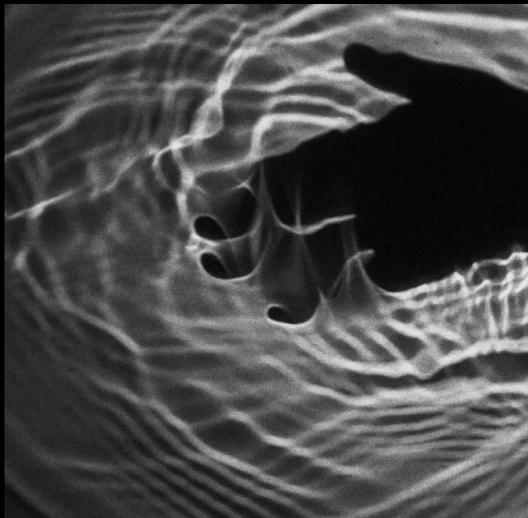


# Музыка в кинематографе: теория и практика – 2025



---

ГОСУДАРСТВЕННЫЙ  
ИНСТИТУТ  
ИСКУССТВОВЗНАНИЯ

---

Государственный институт искусствознания

# Музыка в кинематографе: теория и практика – 2025

Материалы международной  
научной конференции  
26 и 28 ноября 2025 года

Москва 2025

УДК 78.07(791-2)

ББК 85.3

М90

Координаторы конференции:

Ольга Валерьевна Собакина, доктор искусствоведения

Денис Георгиевич Вирен, кандидат философских наук

Идея проекта: О.В. Собакина

**Музыка в кинематографе: теория и практика – 2025.** Материалы международной научной конференции, Москва, 26 и 28 ноября 2025 года [Электронный ресурс] / Отв. ред.-сост. О.В. Собакина, Д.Г. Вирен. – М.: Государственный институт искусствознания, 2025. – 76 с.

ISBN 978-5-98287-247-0

Свойственная кинематографу двойственная аудиовизуальная природа предполагает изучение не только изобразительных решений, но и звуковой составляющей, в том числе музыкальной. Этот аспект по-прежнему недостаточно исследован, именно поэтому весной 2024 года в Государственном институте искусствознания состоялась научная конференция «Музыка в кинематографе: история и современность», привлекая внимание музыковедов, киноведов, культурологов. Выступления были посвящены как проблемам общего характера, так и конкретным примерам сотрудничества кинематографистов и музыкантов из разных стран мира.

Исследования в этом направлении продолжила «вторая серия» конференции «Музыка в кинематографе: теория и практика», на которой обсуждались теоретические и практические аспекты взаимодействия музыкального и кинематографического искусств: использование классической музыки в кино и ее сочетание с современной, специфика киномузыкла / музыкального фильма в ретроспективе, технические аспекты реализации звучания музыки в кино, творческие тандемы «режиссер – композитор», документальные фильмы о композиторах / музыкантах vs. байопики и др. Междисциплинарная конференция позволила представителям различных искусствоведческих дисциплин по-новому взглянуть на популярные музыкальные кинокомедии, анимации или экранизации опер, обратиться к ретроспективам киножанров и стилей, а также технологическим аспектам.

Сборник адресован специалистам и исследователям широкого гуманитарного профиля, а также студентам вузов.

В оформлении обложки использован кадр из фильма Франчишки и Стефана Темерсонов «Глаз и ухо» (1945)

ISBN 978-5-98287-247-0

© Государственный институт  
искусствознания, 2025

© Коллектив авторов, 2025

© Е.А. Сиверс, оформление, 2025

## СОДЕРЖАНИЕ

- 6        *Денис Георгиевич Вирен*  
МУЗЫКАЛЬНЫЕ ЭКСПЕРИМЕНТЫ В ПОЛЬСКОМ ПОСЛЕВОЕННОМ КИНО
- 9        *Сара Вуйошевич-Йованович*  
ОБ ОПЫТЕ ЭКРАНИЗАЦИИ ОПЕРЫ В ЮГОСЛАВИИ В 1980-Е ГОДЫ
- 12       *Ярослав Владимирович Глушаков*  
ГАЙДАЙ – ЗАЦЕПИН. О РОЛИ ПЕСЕННОГО ТЕМАТИЗМА  
НАВСТРЕЧУ 100-ЛЕТНЕМУ ЮБИЛЕЮ ВЫДАЮЩЕГОСЯ  
ОТЕЧЕСТВЕННОГО КОМПОЗИТОРА АЛЕКСАНДРА СЕРГЕЕВИЧА ЗАЦЕПИНА
- 14       *Тамара Михайловна Егорова*  
ДВЕ ВЕРСИИ АНИМЕ «НЕБЕСНЫЙ ЗАМОК ЛАПУТА»:  
КАК ТИШИНА ПРЕВРАЩАЕТСЯ В МУЗЫКУ
- 17       *Ангелина Викторовна Живова*  
ДМИТРИЙ ШОСТАКОВИЧ И АНИМАЦИОННОЕ КИНО
- 19       *Дарья Александровна Журкова*  
ПЕСЕННЫЙ САУНДТРЕК ФИЛЬМА «ПРИКЛЮЧЕНИЯ ЭЛЕКТРОНИКА»
- 22       *Анастасия Сергеевна Звягина*  
МУЗЫКАЛЬНАЯ ГЕОМЕТРИЯ ВИЗУАЛЬНОГО МИРА: ПРЕДСТАВЛЕНИЕ  
ВОЛИ В ДРАМАТУРГИИ МАЙКЛА НАЙМАНА И ПИТЕРА ГРИНУЭЯ
- 25       *Игорь Анатольевич Комар*  
СОНОРИКА В МУЗЫКЕ БЕЛОРУССКОГО КИНО XXI ВЕКА (НА МАТЕРИАЛЕ  
ФИЛЬМА «УНОВИС»)

- 27 *Наталья Геннадьевна Кононенко*  
ARS COMBINATORIA. МУЗЫКА И ИГРА В ТВОРЧЕСТВЕ ИНГМАРА БЕРГМАНА
- 30 *Евгения Давидовна Кривицкая*  
МУЗЫКА КУЗЬМЫ БОДРОВА К ФИЛЬМУ «СОБИБОР»:  
САУНДТРЕК И ЕГО ДАЛЬНЕЙШАЯ СУДЬБА
- 32 *Яна Михайловна Кузнецова*  
«АССА»: КИНОСВИДЕТЕЛЬ АПОГЕЯ РУССКОГО РОКА
- 35 *Анна Васильевна Макарова*  
АКУСМАТИЧЕСКОЕ ПЕНИЕ И НЕДОСТУПНОСТЬ ОБРАЗА ЛЮБИМОГО:  
ТРАГЕДИЯ ОБРАЩЕНИЯ В «МАЛХОЛЛАНД ДРАЙВ»
- 37 *Полина Владимировна Маркина*  
ТЕЛЕВИЗИОННЫЕ БАЙОПИКИ О КОМПОЗИТОРАХ  
В ТВОРЧЕСТВЕ КЕНА РАССЕЛА. ОБРАЗ ГЕРОЯ НА ПРИМЕРЕ ЭДВАРДА ЭЛГАРА
- 40 *Дарья Олеговна Мартынова*  
СПОСОБЫ АУДИОВИЗУАЛИЗАЦИИ ДЕЙСТВИЙ ГЕРОЕВ  
В СОВЕТСКОМ АВАНТЮРНОМ КИНЕМАТОГРАФЕ
- 43 *Юлия Всеволодовна Михеева*  
МУЗЫКАНТЫ-ЭНИГМЫ В КИНО: ПРОБЛЕМА КОНЦЕПТУАЛЬНОГО ПОДХОДА  
В РЕЖИССУРЕ
- 45 *Антон Андреевич Полуэктов*  
*Татьяна Дмитриевна Полуэктова*  
ОСОБЕННОСТИ ПЕРЕВОДА МУЛЬТФИЛЬМА «ГЕРКУЛЕС» (1997)  
НА РУССКИЙ ЯЗЫК: КУЛЬТУРНЫЕ И ЛИНГВИСТИЧЕСКИЕ АСПЕКТЫ
- 48 *Марина Григорьевна Раку*  
«ВСТРЕЧНЫЙ» НА ПЕРЕЛОМЕ КИНОИСТОРИИ:  
ОТ «АГИТПРОПФИЛЬМА» К «ПЕСЕННОМУ ФИЛЬМУ»
- 51 *Ольга Валерьевна Романюк*  
ЭВОЛЮЦИЯ БЕЛОРУССКОЙ КИНОМУЗЫКИ XX – НАЧАЛА XXI ВЕКА

- 54 *Екатерина Викторовна Сальникова*  
ЭСТЕТИЧЕСКИЕ ФУНКЦИИ И СМЫСЛЫ МУЗЫКИ  
В АНИМАЦИОННОМ ФИЛЬМЕ «БРЕМЕНСКИЕ МУЗЫКАНТЫ» (1969)
- 57 *Светлана Степановна Севастьянова*  
МЮЗИКЛ В МУЛЬТИПЛИКАЦИИ
- 60 *Анна Алексеевна Семенихина*  
МУЗЫКАЛЬНЫЕ АНАХРОНИЗМЫ В ДИЕГЕЗИСЕ И ДИСКУРСЕ:  
ОПЫТ МИРОВОГО КИНЕМАТОГРАФА
- 63 *Татьяна Сергеевна Сергеева*  
«ВОСТОК – ЗАПАД» В МУЗЫКАЛЬНО-ЗВУКОВОМ РЕШЕНИИ  
ФИЛЬМОВ БЕРНАРДО БЕРТОЛУЧЧИ
- 66 *Ольга Валерьевна Собакина*  
ПОЛЬСКАЯ КРИТИКА 1930-Х ГОДОВ О ЗАДАЧАХ АКУСТИЧЕСКОГО СЛОЯ  
ФИЛЬМА
- 69 *Анна Геннадьевна Солодовникова*  
ТРИ ПОРТРЕТА ВЕНГЕРСКИХ КОМПОЗИТОРОВ
- 72 *Екатерина Михайловна Тараканова*  
МУЗЫКА В НЕМОМ ФИЛЬМЕ Ф. ЭРМЛЕРА «ДОМ В СУГРОБАХ» (1927)

## *Денис Георгиевич Вирен*

кандидат философских наук

заведующий сектором современного искусства Запада

Государственного института искусствознания

старший научный сотрудник отдела истории культуры славянских народов

Института славяноведения РАН

denis.viren@gmail.com

## **МУЗЫКАЛЬНЫЕ ЭКСПЕРИМЕНТЫ В ПОЛЬСКОМ ПОСЛЕВОЕННОМ КИНО**

*Ключевые слова:* анимация, документальное кино, электронная музыка, авангард, экспериментальное кино, Темерсоны, Эугениуш Рудник

В докладе пойдет речь о не самых известных и очевидных явлениях в истории польского кино, объединенных художественными поисками в области сочетания изображения и звука.

Первые подобные опыты относятся еще к предвоенному десятилетию и связаны с деятельностью Франчишки и Стефана Темерсонов – выдающихся авангардистов, посвятивших кинематографу пятнадцать лет жизни. Еще в раннем теоретическом тексте «Возможности радио» (1928) Темерсон констатировал: «Зрение и слух разошлись друг с другом <...> и “пошли к людям” искать пути, по которым развивается человеческая психика»<sup>1</sup>. Воссоединение оптических и акустических ощущений в звуковом кино происходило в творчестве Темерсонов именно при помощи музыки. Их интерес к оригинальным трактовкам музыкальных произведений на экране заметен уже в первом звуковом фильме «Мелодичная мелочь» (или «Музыкальный момент» / «Drobiazg melodyjny», 1933), который представлял собой рекламный ролик галантерейной фабрики, снятый на музыку Мориса Равеля. В научно-популярной короткометражке «Короткое замыкание» («Zwarcie», 1935) конструкция «точно определяется звуковым сопровождением: каждой ноте соответствует определенное количество кадров»<sup>2</sup>. Музыка для этого фильма написал

<sup>1</sup> Темерсон С. Возможности радио / Пер. с пол. О. Рахяевой // Киноведческие записки. 2007. № 83. С. 96.

<sup>2</sup> Сады М. Темерсоны и киноэксперимент // Киноведческие записки. 2007. № 83. С. 87.

Витольд Лютославский, причем частично заранее, еще до съемок. К сожалению, эти работы не дошли до нас, поэтому судить о них можно лишь по воспоминаниям современников и отдельным сохранившимся кадрам.

Эмигрировав во Францию еще до начала Второй мировой войны, с 1942 года Темерсоны жили в Великобритании. Фильм с характерным названием «Глаз и ухо» («The Eye and The Ear», 1945) оказался итогом их кинотворчества, его следует назвать в полной мере экспериментальным произведением, в котором исследуются возможности сопоставлений визуальных образов и музыки, происходят поиски ее оптических эквивалентов. В основе этой десятиминутной ленты лежит вокальный цикл Кароля Шимановского на стихи Юлиана Тувима «Слопевне» (ор. 46-bis, 1921)<sup>1</sup>. Из пяти песен цикла Темерсоны выбрали четыре, исключив первую, и в каждом случае попытались различными способами визуально интерпретировать музыкальное содержание. Если первая и последняя части «Глаза и уха» носят скорее импрессионистский и в определенном смысле «клиповый» характер, то во второй и третьей авторы искали кинематографические аналогии для того, чтобы выразить и дифференцировать на экране различные инструменты и группы инструментов, вокальную партию, звуковые оттенки, движение дирижерской палочки... В дальнейшем Темерсоны планировали продолжить эксперименты на основе музыки Шимановского, а также Шопена, задумывали проект «оптического фортепиано», однако всем этим многочисленным замыслам не суждено было сбыться из-за отсутствия финансовой поддержки<sup>2</sup>.

В короткий послевоенный период, когда в Польше еще не был внедрен соцреализм и допускались эксперименты, режиссер Тадеуш Макарчиньский снял 18-минутную «Варшавскую сюиту» («Suita warszawska», 1946) на музыку Витольда Лютославского, специально написанную для фильма. Автор подчинил историю разрушения и восстановления столицы трехчастной музыкальной форме, что стало для того времени смелым и оригинальным ходом. Тогда же документалистка Наталия Бжозовская сняла короткометражку «Шахта» («Kopalnia», 1947), в которой музыка Казимежа Сероцкого заменила собой закадровый комментарий. Ее следующая работа «Музыка» («Muzyka», 1948) – в первую очередь монтажный эксперимент, в котором знаковые мелодии разных эпох зарифмованы

<sup>1</sup> См. о нем подробнее, например: *Собакина О.В.* Интерпретация мифа в творчестве Кароля Шимановского: от модерна к неофольклору // PHILHARMONICA. International Music Journal. 2016. № 1. С. 9–16.

<sup>2</sup> См. подробнее: *Сады М.* Темерсоны и киноэксперимент. С. 92.

с изображением. Характерно, что у этих лент вскоре возникли проблемы с цензурой, проповедовавшей диктат соцреалистических канонов<sup>1</sup>.

Следующий виток экспериментов произошел на волне оттепельной либерализации, и, пожалуй, наиболее ярко это проявилось в анимации. Радикальным примером можно считать «Кинеформы» («Kineformy», 1957) Анджея Павловского с музыкой Адама Валячиньского – работа на пограничье кино и видеоарта, представляющая собой игру абстрактных форм, цветных пятен, переливающихся в полутьме. Музыкальный пласт здесь не просто иллюстрация, но равноправная и параллельно развивающаяся линия действия. «Кинеформы» можно вообразить без звука, однако тогда они утратят половину силы своего художественного воздействия.

Музыка в польской анимации периода ее расцвета (то есть со второй половины 1950-х годов) вообще играла особую роль, причем это обязательно должны были быть замысловатые построения, как у Владзимежа Котоньского – пионера польской электронной музыки, сотрудничавшего, например, с Яном Леницей (их самый известный совместный фильм – «Лабиринт» / «Labirynt», 1962). Скажем, композитор Кшиштоф Комеда создавал для картин Мирослава Киёвича характерные джазовые мелодии и вариации, которые стали неотъемлемой частью этих лент. И все же наиболее интересны авангардные поиски, в особенности связанные с Экспериментальной студией польского радио в Варшаве. Отдельно стоит остановиться на фигуре Эугениуша Рудника, который был одним из самых активных кинокомпозиторов и работал не только с крупнейшими аниматорами экспериментального толка (Збигневом Рыбчиньским, Даниэлем Шчехурой и др.), но и с документалистами. Его минималистичные электронные композиции, которые во многих случаях точнее было бы назвать музыкальным оформлением, стали визитной карточкой польской анимации 1970-х годов.

<sup>1</sup> Об этих лентах и контексте их появления мы писали здесь: *Вирен Д.Г.* Эксперимент в польском кино 1970-х. М.: ГИИ, 2018. С. 81–83.

*Сара Вуйошевич-Йованович*

PhD (музыковедение), доцент

заместитель декана по науке и международным связям факультета

драматического искусства Государственного университета Черногории, Подгорица

sara.vujosevic@mail.ru

## **ОБ ОПЫТЕ СОЗДАНИЯ ТЕЛЕОПЕРЫ В ЮГОСЛАВИИ В 1980-Е ГОДЫ**

*Ключевые слова:* телеопера, Миховил Логар, «Паштровский витязь», Арсений Милошевич, Белградское телевидение

Национально-историческая тема всегда доминировала в искусстве Черногории, получая всестороннее воплощение на всех этапах его развития. Не обошла она стороной и такой актуальный жанр, как телеопера. Композиторы стали создавать романтические и исторические оперы, предназначенные исключительно для показа на телеэкране и в прямой взаимосвязи с его спецификой. Возникли камерные по форме произведения, ориентированные на драматургию, создаваемую из зрительного и звукового рядов, на яркий психологизм содержания, динамику развития сюжета. Поиски в этом жанре в творчестве балканских композиторов начинаются с середины 70-х годов XX века: первыми стали телеоперы Станоило Раичича «Караджордже» («Семя зла», 1971) и «Дневник сумасшедшего» (по повести Н.В. Гоголя «Записки сумасшедшего», 1974)<sup>1</sup>.

Первую черногорскую телеоперу «Паштровский витязь» («Paštrovski vitez», 1974) написал Миховил Логар (1902–1998). Это произведение основано на самой известной лирико-эпической новелле Стефана Митрова Любиши «Канёш Маце донович», которая была включена в сборник «Рассказы черногорские и приморские» (1875). Ее сюжет обращен к историческим событиям 1423 года, когда паштровичи (славянское племя черногорского приморья) подписали договор с Венецианской республикой. Миховил Логар, словенец по национальности, рожденный на территории тогдашней Австро-Венгрии (сейчас это Риека, Хорватия),

<sup>1</sup> В это же время создается знаменитая киноверсия мюзикла «Волосы» (1979) Милоша Формана с музыкой Голта Макдермота, позже фильм Эмира Кустурицы «Время цыган» («Дом для повешения», 1988) с саундтреком Горана Бреговича и т.д.

в качестве своей новой родины выбрал Белград. Став профессором в Белградской музыкальной академии (с 1945 по 1972 год), в пятидесятых годах (с 1952 по 1957) он возглавлял сербский Союз композиторов. Познакомившись с широко известным рассказом Любиши «Канёш Мацедонович» и долгое время находясь под сильным впечатлением от сюжета, Логар решил написать телеоперу. Либретто было составлено Михайло Ражнатовичем, причем оно довольно сильно отличается от первоисточника в силу необходимой адаптации текста к новому жанру.

«Паштровский витязь» композитор изначально планировал как телевизионную постановку, опера была заказана Логару Белградским телевидением и потому написана им достаточно быстро, в течение нескольких месяцев, а снята в конце того же, 1974 года. Известно, что первая запись исполнения «Паштровского витязя» была сделана под фортепиано, и в настоящее время она вместе с рукописной партитурой оперы хранится в архиве композитора (собственность госпожи Радмилы<sup>1</sup>). В ходе работы над произведением Логар говорил, что телевидение требует краткости содержания и лаконичности действий, о которых можно рассказать в течение одного часа. Телеформат диктует свои законы реализации оперного замысла, в связи с чем сюжет развивается более стремительно и преимущественно в речитативах и диалогах действующих лиц, придерживаясь условных рамок ограничений во времени. Также отсутствует разделение на акты, что продиктовано канонами телевизионной оперной драматургии, требующей цельности музыкальной архитектоники.

Своего выхода на экран телеопера «Паштровский витязь» ждала почти восемь лет. В 1975 году ее попробовал адаптировать для показа на телеэкране известный театральный и телевизионный режиссер Славолюб Стефанович-Раваси (1927–1996), но съемки не состоялись. И только в 1982 году режиссер Арсений Милошевич выпустил телевизионную версию «Паштровского витязя». Драматическое развитие организовано таким образом, что происходившие в разных местах события показаны как воспоминания, поэтому продолжительность всех действий сжимается

<sup>1</sup> Жена композитора.

<sup>2</sup> *Logar M. Paštrovski vitez (Štampana muzikalija) muzička igra u tri čina: prema libretu Mihaila Ražnatovića (priredila Zečević M. Ana) M. Logar. Reževići: Spomen dom «Reževići»; Podgorica: Udruženje kompozitora Crne Gore; Budva: Art Plus, 2000. S. 12.*

до одного часа<sup>1</sup>. Авторы стремились сделать оперу зрелищной, вследствие чего приняли решение «перекроить» партитуру: музыкальный режиссер и звукооператор Миодраг Сеович изменил порядок действий, соблюдая при этом логику в изложении музыкального материала и не выходя за рамки телевизионных стандартов. Логар после просмотра этой телевизионной версии отметил, что опера приобрела совершенно новый формат. В этой постановке Арсений Милошевич талантливо решил непростые художественные задачи, и в результате, сохранив и передав оригинальность композиторского замысла в формате спектакля, созданного для киноэкрана, придерживаясь при этом всех законов телевизионной специфики, авторы постановки смогли внести заметный вклад в жанр телеоперы.

<sup>1</sup> В творческую группу также входили: главный оператор Милое Лазич, режиссер по свету Йован Чедич, звукорежиссер Миодраг Сеович, костюмер Снежана Лазаревич, хор и симфонический оркестр Белградского телевидения под управлением дирижера Младена Ягушта, хоры культурно-художественных обществ «Иво Лола Рибар» и «Бранко Цветкович», балетная труппа под руководством Темиры Покорни, фольклорный коллектив под руководством Братислава Грбича.

### *Ярослав Владимирович Глушаков*

кандидат искусствоведения

старший преподаватель кафедры теории музыки Российской академии музыки

имени Гнесиных, Москва

gloushakov@gnesin-academy.ru

## **ГАЙДАЙ – ЗАЦЕПИН. О РОЛИ ПЕСЕННОГО ТЕМАТИЗМА**

Навстречу 100-летию юбилею выдающегося отечественного композитора Александра Сергеевича Зацепина

*Ключевые слова:* советское кино, Леонид Гайдай, Александр Зацепин, песенный тематизм, музыкальная драматургия, художественный синтез

В кинокартинах Леонида Гайдая песенный тематизм выступает не просто музыкальным фоном, но важнейшим элементом художественной композиции, раскрывающим внутренний мир героев и поддерживающим драматургию.

Музыкальный материал в картинах Гайдая тесно связан с видеорядом, формируя единое целое – границы между звуком и изображением стираются. Такой подход достигается за счет тщательного сочетания ритмоформул с ритмом сценического действия, объединяя их в единую структуру, где ритм музыки становится неотделимым от движений и эмоций героев. Таким образом формируется ощущение целостности, при которой художественный синтез звука и изображения усиливает драматические и смысловые слои фильма. Использование остинатных ритмических формул в песнях – это ключевой инструмент, выявляющий динамику кинодействия и создающий ощущение постоянной турбулентности. Эти повторяющиеся ритмические структуры позволяют музыке органично сочетаться с картинкой, превращая ее в активный элемент сценического действия. Благодаря этому зритель ощущает непрерывное движение, а музыка перестает быть просто сопровождающим элементом и становится частью сложной драматургической системы, усиливающей и обогащающей каждую сцену. В результате в фильмах Гайдая музыка воспринимается не как отдельный фон, а как неотъемлемая часть визуального и смыслового целого, что обеспечивает более глубокое эмоциональное воздействие. Создается глубоко органичный кинематографический язык, способный не только иллюстрировать происходящее, но и активно участвовать в его формировании.

Роль песни в советском кино претерпела значительную трансформацию. В ранние годы она выступала как самостоятельный элемент формы, задающий ритм и тему, однако зачастую мешала сохранению внутренней целостности произведения. В картинах Гайдая происходит переосмысление этой роли – песни перестают играть ведущую роль как формообразующие элементы, они интегрируются в фильм более тонко и гармонично. Так, музыкальные номера уже не выступают самостоятельными акцентами, а становятся частью общего художественного оформления, позволяя использовать музыку как средство эмоциональной выразительности и важнейшего инструмента раскрытия внутреннего мира героя.

Философия Гайдая, заключающаяся в соединении комедийного абсурда с глубокими смыслами, выражается через музыкальные приемы, создающие особый кинематографический язык. Использование повторяющихся ритмов и тематических повторов усиливает комическую экспрессию, одновременно раскрывая многогранность человеческой природы. Музыка у режиссера становится частью его метафорического и символического языка, который объединяет (казалось бы) противоположные элементы – юмор и философию, цирковую абсурдность и глубинные психологические размышления. В итоге музыка в фильмах Гайдая служит мощным инструментом для усиления художественного воздействия, позволяя режиссеру выразить свои идеи максимально ярко и многогранно.

### *Тамара Михайловна Егорова*

кандидат искусствоведения

преподаватель кафедры композиции и инструментовки

Нижегородской государственной консерватории имени М.И. Глинки

egorova.tamara-nn@yandex.ru

## **ДВЕ ВЕРСИИ АНИМЕ «НЕБЕСНЫЙ ЗАМОК ЛАПУТА»: КАК ТИШИНА ПРЕВРАЩАЕТСЯ В МУЗЫКУ**

*Ключевые слова:* Дзе Хисаиси, Хаяо Миядзаки, «Небесный замок Лапута», японская анимация, аранжировка саундтрека

В 2026 году исполняется 40 лет со дня выхода первого фильма студии «Гибли» (Studio Ghibli) – «Небесный замок Лапута». Работа стала не только классикой Хаяо Миядзаки, но и одним из самых узнаваемых в мире образцов японской анимации. В фильме сочетаются черты сказки, эстетика стимпанка и элементы приключенческой драмы. Верный своим идеалам, Миядзаки размышляет в «Небесном замке» о гуманности и жажде власти, противостоянии человека и машины, затрагивает антивоенную и экологическую тематику.

Музыку к фильму создал бессменный композитор работ Миядзаки – Дзе Хисаиси. Их сотрудничество началось в 1984 году с «Навискаи из Долины ветров» и продолжается до сих пор. Сегодня невозможно представить работы режиссера без музыки Хисаиси, которая стала неотъемлемой частью волшебной вселенной Миядзаки. В 1986 году «Небесный замок Лапута» вышел в прокат в Японии. Международная аудитория познакомилась с фильмом через англоязычную версию «Замок в небе» («Castle in the Sky»), подготовленную компанией «Дисней» (Disney) в 1998 году. Одним из условий проката за рубежом стала адаптация саундтрека фильма для западной аудитории. Так возникла версия, в которой музыкальное оформление было переосмыслено в духе диснеевской киномузыки. Доклад посвящен сравнению двух версий – 1986 и 1998 годов.

Главная трудность в создании адаптированной версии заключалась в сохранении авторского духа оригинала. Работа велась Хисаиси в двух направлениях: композитор существенно увеличил продолжительность саундтрека и создал новую аранжировку, соответствующую западному подходу. Оригинал 1986 года отражает характерное для японского кинематографа обращение к концепции *ma* (間) – «активной тишине».

*Ma* воспринимается как пространство между звуками, наполняющее паузы смыслом. Часто *ta* проявляется в разговорных сценах, где остаются только голоса персонажей, фоли и эмбиент – каждый элемент преувеличенно выразителен. Контраст звука и тишины усиливает эмоциональную реакцию, дает возможность погрузиться в ощущения и отрефлексировать происходящее на экране. Концепция *ta* влияет на структуру повествования, отношение к звуковому оформлению. В японской анимации (в частности в работах студии «Гибли») заметно стремление к линейной, последовательной организации элементов: музыки, речи, шумов и эффектов. Элементы не накладываются друг на друга постоянно, а скорее чередуются, уступая место друг другу.

Западный подход, ярко проявляющийся в диснеевских фильмах, напротив, основан на полифонии в звуковом оформлении. Музыка, фоли, диалоги и эффекты наслаиваются и создают плотный звуковой поток. Именно этот принцип Хисаиси применяет в новой версии «Замка в небе», расширенной преимущественно за счет тематического материала оригинального саундтрека. Музыка в ней звучит почти постоянно: задает эмоциональный тон, поддерживает темп повествования и непрерывное драматургическое развитие.

Второе направление работы Хисаиси связано с созданием аранжировки саундтрека, которая объединила бы исходный музыкальный материал и новые фрагменты, а также соответствовала бы привычному для западной аудитории звучанию. В оригинальной версии композитор активно использует синтезаторы, что отражает дух 1980-х – время экспериментов со звуком. Он сочетает электронное и оркестровое звучание, создавая яркую и запоминающуюся партитуру. По-разному работая с синтезаторами, композитор характеризует персонажей-антагонистов, создает волшебные образы. Тембровое решение отражает основные художественные контрасты фильма – добра и зла, человеческого и сверхъестественного начал.

В новой версии композитор осуществляет переаранжировку: ведущим становится симфонический оркестр, что определяет более цельное и привычное для западной аудитории звучание. Электронные тембры сохраняются, но применяются умеренно, имитируют акустические инструменты. Хисаиси опирается на принципы западной тембровой драматургии: разные группы инструментов ассоциируются с определенными эмоциональными характеристиками или образами. В результате звучание обновленной версии становится подобным диснеевским саундтрекам конца XX века.

Две версии «Небесного замка Лапута» отражают разные культурные установки. В оригинале Хисаиси выступает как художник-экспериментатор,

активно работающий с электронными тембрами; в адаптации – как мастер оркестрового синтеза, разговаривающий на языке западной киномузыки. В новой версии композитор знакомит зарубежного зрителя с новым художественным пространством, но деликатно, не разрушая привычные представления о музыкальном оформлении фильма. Сравнение двух саундтреков показывает, как музыкальная адаптация становится пространством культурного диалога. Новая версия, по признанию самого Хисаиси, превратилась в самостоятельное произведение, но при этом сохранила дух оригинала. Сила и выразительность творческого метода Миядзаки обеспечивают узнаваемость его работ даже в адаптированном для иной культурной и языковой среды варианте.

## *Ангелина Викторовна Живова*

PhD (музыковедение)

преподаватель курсов по аудиовизуальным искусствам в Университете города Удине –

Università degli studi di Udine, Италия

lina.zhivova@gmail.com

## **ДМИТРИЙ ШОСТАКОВИЧ И АНИМАЦИОННОЕ КИНО**

*Ключевые слова:* Дмитрий Шостакович, музыка к анимационному кино, Михаил Цехановский, Александр Введенский, Самуил Маршак, «Сказка о глупом мышонке», «Сказка о попе и о работнике его Балде», аудиовизуальная синхронизация

Среди многочисленных произведений Дмитрия Шостаковича для кино (начиная с музыки к немому фильму «Новый Вавилон» (1929) и заканчивая фильмом «Король Лир» (1970) – композитором написана музыка более чем к тридцати лентам) лишь два связаны с анимационными картинками – и оба созданы в сотрудничестве с Михаилом Цехановским, художником-графиком, иллюстратором и одним из основателей русской анимации. Эти сказки – «Сказка о попе и о работнике его Балде» (1933–1936) и «Сказка о глупом мышонке» (1940) – имеют разные истоки и развитие: первая основана на тексте Пушкина, к которому – по заказу Цехановского – поэт-обэриут Александр Введенский написал дополнительные сатирические стихи и местами переработал классический пушкинский текст; вторая принадлежит Самуилу Маршаку – центральной фигуре детской литературы и основателю детских журналов «Чиж» и «Еж», ставших убежищем для гонимых поэтов-авангардистов и важнейшими площадками культурного эксперимента 1930-х годов.

Созданные с разницей в несколько лет, эти фильмы и их музыка отражают радикально различные политико-культурные условия. «Сказка о попе и о работнике его Балде» была задумана как «кинолубок», по собственному определению Цехановского. Судя по восстановленной партитуре и сохранившемуся литературному сценарию, фильм замыслился как достаточно длинное и художественно сложное произведение, включающее несколько вставных сцен и большое количество визуальных и музыкальных аллюзий. Однако работа над ним была прервана по распоряжению чиновников. В то же время Шостакович подвергся резкой критике за формализм оперы «Леди Макбет Мценского уезда» (ор. 29, 1932), а художественный контекст характеризовался переходом от авангарда

к доктрине социалистического реализма и, в частности, в анимации – подражанием эстетике Диснея и переходом к его производственным методам. Для выполнения этого запроса на «диснеизацию» была создана студия «Союзмультфильм», и пространство для экспериментальной анимации, соответственно, существенно сократилось. Сохранился лишь небольшой фрагмент фильма. После того как производство было остановлено, материалы были переданы в архив «Ленфильма», где они почти полностью погибли в пожаре, вызванном бомбардировками Ленинграда в 1941 году; уцелел только эпизод продолжительностью две минуты двадцать шесть секунд.

Судьба второго фильма – «Сказка о глупом мышонке» – сложилась значительно благополучнее, но и сам проект был куда менее амбициозным. Фильм был адресован детской аудитории, соответствовал установке на диснеевскую эстетику, и даже финал, в котором кошка съедает мышонка, был переделан на благополучную развязку, где все персонажи остаются целы и невредимы. Тем не менее музыка Шостаковича в этой картине чрезвычайно изобретательна: в партитуре множество оригинальных оркестровых находок, тонких стилистических нюансов, завуалированных отсылок к другим сочинениям композитора и примеров блестящей аудиовизуальной синхронизации, демонстрирующих его тонкое чувство ритма и сценического действия. В более общем плане этот опыт также показывает интерес Шостаковича к работе с формой и его желание найти новые условия для взаимодействия музыки и изображения.

В докладе будет показано, с одной стороны, как перемены культурного и политического климата повлияли на изменения в музыкальном и визуальном языке авторов, а с другой – как эти произведения связаны с оперным опытом Шостаковича и отражают его стремление к поиску нового жанра – «кино-оперы», о чем сам композитор писал в статье «Музыка в кино. Заметки композитора», опубликованной на страницах «Литературной газеты» в 1939 году. Кроме того, важно подчеркнуть, что оба фильма – несмотря на различие масштабов и творческих задач – представляют собой редкое, но крайне ценное свидетельство того, как Шостакович пытался расширить границы музыкального языка в кино и как сотрудничество с режиссерами-аниматорами стимулировало его интерес к новым формам драматургии.

*Дарья Александровна Журкова*

кандидат культурологии

старший научный сотрудник сектора художественных проблем массмедиа

Государственного института искусствознания

jdacha@mail.ru

**ПЕСЕННЫЙ САУНДТРЕК ФИЛЬМА  
«ПРИКЛЮЧЕНИЯ ЭЛЕКТРОНИКА»**

*Ключевые слова:* «Приключения Электроника», детский мюзикл, Евгений Крылатов, Илья Кукулин, «Крылатые качели»

Трехсерийный фильм «Приключения Электроника» (1979, режиссер К. Бромберг, композитор Е. Крылатов, поэт Ю. Энтин) можно смело называть детским мюзиклом несмотря на то, что шесть из одиннадцати песен в нем звучат за кадром и не сопровождаются липсинком. Важная особенность заключается в том, что многие музыкальные композиции мини-сериала выходят далеко за пределы «служебных» функций развития сюжета и напрямую корреспондируют с умонастроениями не только подрастающего поколения, но и позднесоветской эпохи в целом.

В основательной статье об этом фильме Илья Кукулин уделяет немало внимания песням и, в частности, выдвигает гипотезу, что «песни в фильме представляют разные концепции детства: контркультурную («Мы маленькие дети»), романтико-солипсическую («Крылатые качели»), героически-прогрессистскую («Ты – человек»)»<sup>1</sup>. Мы же склонны систематизировать весь песенный саундтрек «Приключений Электроника» в парадигме между конвенциональностью и провокационностью.

В этом случае на одном полюсе оказываются композиции с одобряемыми морально-нравственными ориентирами – «Крылатые качели», «Колокола», «Ты – человек». Они звучат от лица коллективной общности и рассчитаны на хоровое исполнение. Самой идеологически выдержанной является композиция «Ты – человек», отсылающая к семантике пионерских песен. Мобилизационной риторикой наполнены как слова

<sup>1</sup> Кукулин И. Четвертый закон робототехники: фильм «Приключения Электроника» и формирование «поколения 1990-х // Веселые человечки: Культурные герои советского детства. М.: Новое литературное обозрение, 2008. (Научное приложение. Вып. LXXIV). С. 477.

(общечеловеческий масштаб, глаголы в повелительном наклонении: будь, делай, не стой, пойми), так и музыка песни (речитативный характер мелодики, кварто-квинтовые скачки в кульминациях фраз). Однако несмотря на то, что песня «Ты – человек» звучит в финале фильма, она не становится его смысловой кульминацией, а воспринимается как «реверанс» вышестоящим инстанциям<sup>1</sup>. Роль содержательной доминанты берет на себя песня «Крылатые качели». Она лишена прямых идеологических посылов и запечатлевает эйфорию от раздолья и парения над будничностью, становится квинтэссенцией предвкушения исключительно счастливого завтра. Правда, контрапунктом безоблачной радужности слов выступают минорное наклонение куплета и обилие нисходящих интонаций в мелодике всей песни.

На другом смысловом полюсе располагаются песни крайне спорного (с точки зрения официальной идеологии) содержания. Вполне закономерно, что «крамольные» песни формально принадлежат отрицательным героям: бандитам Урри и Стампу, шалопаю Сыроежкину до периода его нравственного преображения. Однако и сами песни, и исполняющие их герои настолько обаятельны, что в восприятии композиций начинают доминировать вторые смыслы. Песни уже не столько характеризуют героев, сколько иронизируют над идеалами советского общества.

Так, бесстрашный Урри (Николай Караченцов), лицемерно подлизываясь к шефу, провозглашает в пику всем работникам пропаганды: «Я только в одном глубоко убежден – не надо иметь убеждений». А сам шеф – бандит Стамп (Владимир Басов) – профанирует просветительские штампы, подменяя духовные ценности их денежным эквивалентом и жаждой наживы («Давайте будем нести искусство людям / Берут они охотно старинные полотна»).

В свою очередь, Сыроежкин (Юрий Торсуев, вокал Елены Камбуровой) поначалу посредством песен бунтует. «Мы маленькие дети» – это бунт против школярства и коллективного послушания («А мы не хотим шагать! / Нам хочется гулять!»). «До чего дошел прогресс» – это чуть ли не гимн тунеядству, а на самом деле – ирония над достижениями технического прогресса и прославление свободного, никем не контролируемого и ничем не ограниченного досуга («А теперь гуляй по свету / Хочешь с песней, хочешь без!»). Впоследствии Сыроежкин в двух других

<sup>1</sup> Подтверждением того, что эта композиция носит исключительно служебно-идеологический характер, служит тот факт, что она является единственной песней во всем фильме, интонации которой не используются в инструментальном закадровом саундтреке.

драматургически «зеркальных» песнях раскаивается. В «Грустной песенке» он, прибегая к штампам романтической поэзии, расписывается в своей никчемности и безрадостном одиночестве («Никто не проявляет интереса / К моей навек загубленной судьбе»). А в песне «Это что же такое?» на смену эйфории от никем не контролируемого досуга приходит прикрываемая ворчанием радость востребованности в суете («Волокут меня в спешке – / Выручай, Сыроежкин!»).

Немного в стороне как от конвенциональных, так и от провокационных песен находятся композиции, рассчитанные на младшую детскую аудиторию – «Песенка игрушек» и «Это знает всякий». В них мир детства предстает в непосредственности игровой стихии и персонифицируется преимущественно через образы животных. С концептуально-драматургической точки зрения, эти песни направлены на объединение разновозрастных детей, на унификацию и депроблематизацию мира детства как такового. Таким образом, песенный саундтрек «Приключений Электроника» демонстрирует далеко идущую смысловую полифоничность и уникальную возрастную пластичность.

*Анастасия Сергеевна Звягина*

аспирантка Новосибирской государственной консерватории имени М.И. Глинки  
nastena.zvyagina.95@gmail.com

## **МУЗЫКАЛЬНАЯ ГЕОМЕТРИЯ ВИЗУАЛЬНОГО МИРА: ПРЕДСТАВЛЕНИЕ ВОЛИ В ДРАМАТУРГИИ МАЙКЛА НАЙМАНА И ПИТЕРА ГРИНУЭЯ**

*Ключевые слова:* Майкл Найман, Питер Гринуэй, аудиовизуальная драматургия, монтажный ритм, минимализм, семиотический код

Сотрудничество композитора Майкла Наймана и режиссера Питера Гринуэя представляет уникальный пример аудиовизуальной драматургии, где музыка не только традиционно сопровождает изображение, воплощая образно-эмоциональное семантическое ядро единого художественного замысла каждого фильма. Наравне с визуальной композицией кадра она задает параметры монтажного ритма, формируя в фильме собственную звуковую логику, которая не дублирует визуальный ряд, но существует параллельно ему, создавая эффект двойного кодирования.

Особенностью аудиовизуального стиля тандема Наймана и Гринуэя становится пространственный контрапункт, при котором звук и изображение вступают в диалог, являясь взаимосвязанными способами структурирования кадровой логики: устойчивые ритмические паттерны, характерные для наймановского минимализма, задают внутренний метр, которому подчиняется монтаж и организация движения внутри пространства. Таким образом, саундтреки выполняют функцию своеобразной «опорной сетки», структурной матрицы, через которую зритель воспринимает визуальный материал. Гринуэй, обладающий изначально живописным типом мышления, использует музыкальные закономерности как метод создания экранного орнамента. В результате и возникает многослойное восприятие: кадр «читается» не только глазами, но и ушами – как система симметрий, циклов, ритмов и повторов.

Так, в «Контракте рисовальщика» («The Draughtsman's Contract», 1982) переработанные Найманом фрагменты партитур Генри Перселла образуют музыкальный эквивалент рационализированной, холодной аристократической культуры. Эта цикличность задает не просто эмоциональный фон, а структурный алгоритм, подчеркивающий детерминированность поведения персонажей и механистичность причинно-следственных

связей сюжета. Музыка здесь буквально «держит» пространство кадра, создавая ощущение театральности и предопределенности.

В картине «Зет и два нуля» («ZOO: A Zed & Two Noughts», 1985) обращение к аллюзиям на барочную музыкальную модель приобретает иной смысл. Здесь это акцентирует выстраиваемую Гринуэем симметрию в кадре – становится звучащей метафорой визуальной строгости композиции, основанной на зеркальных построениях, повторяющихся мотивах и геометрическом кадрировании. На этом фоне возникает напряжение: музыкальный порядок вступает в конфликт с темой разложения, распада биологических форм и энтропии, которые лейтмотивом проходят через весь фильм.

В «Отсчете утопленников» («Drowning by Numbers», 1988) числовые последовательности, выстроенные по принципу скрытой игры, находят прямой аналог в метрической структуре саундтреков. Тотальная арифмомания – игровой код, на котором держится сюжетная и визуальная драматургия.

В фильме «Повар, вор, его жена и ее любовник» («The Cook, the Thief, His Wife & Her Lover», 1989) саундтреки превращаются в знак эстетизированного насилия. Сохранение *бельканто* и помпезности музыки работает не на выделение красоты, а на создание эффекта гротеска: величественная музыка вступает в резкое несоответствие с изображенной жестокостью, тем самым усиливая ее эмоциональный и смысловой резонанс. Контрапункт здесь обретает форму иронического несоответствия, где эстетика противостоит этике.

Кульминацией развития аудиовизуального языка тандема становятся «Книги Просперо» («Prospero's Books», 1991), где музыка превращается в полноценный второй семиотический код. Она не иллюстрирует действие, а артикулирует внутренний монолог Просперо, становясь акустическим выражением его сознания, памяти, власти над текстом и образом мира.

Майкл Найман и Питер Гринуэй, по-разному вводя звук в кадр, формируют «музыкальную геометрию» фильма, где партитура подчас претендует на единоличное управление драматургическим процессом. Хотя музыка и не отображает действия персонажей как объектов, обладающих волей, она воплощает явление самой воли – визуально не улавливаемой, но полноценно присутствующей в пространстве кадра. Значит, музыка в фильмах Гринуэя теперь указывает всему видимому, физическому на нечто метафизическое, выходящее за пределы рассудочной обусловленности и становящееся злым роком, прессом неизбежности, управляющими внутренней жизнью локальных симулякров реальности, все более

несхожих с реальностью подлинной. Обретение кинодраматургией Наймана – Гринуэя этого драматургического эффекта – подлинная революция в кино: то, что можно определить как очередной «новый звуковой поворот», который, презрев «вторые роли», такие как комплементарное сопровождение «картинки», перехватывает управление сюжетной логикой и изобразительным рядом. Этот поворот обеспечивает прорыв к бессознательному, радикально обновляя качество дискурса и языка в сфере кинематографа.

*Комар Игорь Анатольевич*

декан оркестрового факультета Белорусской государственной академии музыки, Минск  
iharkomar@mail.ru

## **СОНОРИКА В МУЗЫКЕ БЕЛОРУССКОГО КИНО ХХІ ВЕКА (на материале фильма «УНОВИС»)**

*Ключевые слова:* белорусское киноискусство, «УНОВИС», сонорная техника композиции, VST-плагины, электроника, звуковая среда

Самостоятельным направлением использования сонорики современными белорусскими композиторами в ХХІ столетии стала музыка для кино (фильмы «УНОВИС», «Следы на воде», «Это я, Минск», «Новогодний калейдоскоп», «Киношники»). Сонорные эффекты способствовали созданию уникальной акустической атмосферы, обеспечивая когерентность звукового ряда драматургическим задачам аудиовизуального произведения. Музыкальное сопровождение современных белорусских кинематографических произведений создается профессиональными академическими композиторами: В. Копытько, С. Бельтюковым, О. Ходоско, Е. Леванович и И. Комаром. В настоящее время белорусское киноискусство в целом развивается в русле современной мировой тенденции в области кинозвука. Открываются новые возможности художественного формирования звуковой среды в экранном искусстве. Сонорика является основным средством создания музыкального сопровождения фильма, объединяя музыку, шумы, разговоры героев и т.д.

Среди примеров использования сонорных явлений в музыкальном сопровождении кинофильма выделяется лента «УНОВИС»<sup>1</sup>, созданная в 2018 году. Музыка к фильму была создана композитором Е. Леванович (род. в 1981) посредством компьютерных программ и виртуальных музыкальных инструментов (VST-плагинов). Сонорика проявляется через использование электроники (электронных звуков, эффектов), совмещение

<sup>1</sup> Документальный фильм «УНОВИС» раскрывает особенности феномена художественной жизни Витебска начала 20-х годов ХХ века. В этот период времени в Народном художественном училище творческую и педагогическую деятельность совмещал Казимир Малевич (1879–1935), благодаря которому на базе данного учреждения было создано творческое объединение «УНОВИС» – Утвердители НОВОго ИСкусства.

трех основных составляющих (музыка, шумы и видеоряд), а также подчеркивание ключевых (смысловых) моментов с помощью «звуков-точек» и звуковых пластов, что только усиливает сонорную природу музыкального ряда фильма.

Музыка кино представляет особый интерес с точки зрения использования современными авторами сонорной техники композиции. При анализе способов достижения сонорных эффектов в музыкальном сопровождении кинолент XXI столетия выделяется использование «тембровой инверсии», сверхмногоголосия, шумов, необычных музыкальных инструментов и современных способов звукоизвлечения на инструментах. Все это прекрасно моделируется компьютерными программами и, соответственно, не требует от композиторов нотной фиксации сонорных музыкальных произведений.

*Наталья Геннадьевна Кононенко*

кандидат искусствоведения

старший научный сотрудник сектора художественных проблем массмедиа

Государственного института искусствознания

tintinnio@yandex.ru

## **ARS COMBINATORIA. МУЗЫКА И ИГРА В ТВОРЧЕСТВЕ ИНГМАРА БЕРГМАНА**

*Ключевые слова:* Ингмар Бергман, «Волшебная флейта», Моцарт, игровое конструирование фильма, комбинаторика, сонатная форма, компенсаторная функция

В художественной вселенной Ингмара Бергмана весьма значимо игровое начало. Этот интуитивно ощущаемый факт представляется связанным с глубокой погруженностью режиссера в мир музыки венских классиков с его экзистенциальной событийностью и витальной энергией. Бергман использует в кинокартинах довольно внушительный ряд произведений Моцарта и Бетховена – мастеров, чьи произведения по-разному развивают идею агонального взаимодействия темных и светлых жизненных сил, Фатума и чувственной красоты. Квинтэссенцией музыкально-образной двойственности и витализма в творчестве режиссера становится полнометражный фильм – телевизионная постановка оперы В.А. Моцарта «Волшебная флейта» («Trollflöjten», 1975). При этом образ инфантилизма моцартовского творчества, связанный с мифом о «чудо-ребенке», оказывается ярко реализованным в периферийных экранных формах – трейлере, домашнем видео, рекламе.

Через произведения Моцарта режиссер интуитивно постигает законы *ars combinatoria* – ученой практики и светской музыкальной игры. Популярная в XVIII веке *Würfelspiel* (игра в кости) представляла собой систему сочинения музыкальных композиций с помощью приспособлений, использующих элемент случайности. Метод предполагал перетасовывание заранее заготовленных построений, что создавало искусную иллюзию самопроизвольного возникновения музыкальной композиции. Бергман достигает похожего эффекта, пересочиня хронологию литературных первоисточников, жонглируя театральными и экранными системами условности, монтируя музыкальные эпизоды фильмов в соответствии с алеаторическим принципом. Более того, игровое конструирование фильма становится сюжетным мотивом. В «Седьмой печати» («Det sjunde

insegllet», 1957) мотив игры Рыцаря и Смерти в шахматы, заимствованный из фрески Альбертуса Пиктора, становится способом организации всей временной структуры фильма.

Комбинаторика возникает на уровне игры дискурсами и медийными «поверхностями». Так, структура бергмановской «Волшебной флейты» включает режимы зингшпиля, народной феерии, барочного театра, переключения между работой в театральной коробке и уличными съемками. Интермедиаальный ребус «Часа волка» («Vargtimmen», 1967) содержит в качестве смыслового ядра фрагмент кукольной постановки моцартовской «Волшебной флейты». Здесь миниатюрная сцена при помощи кинематографического масштабирования преобразуется в обычную театральную коробку с живым актером. В духе подобного музыкального конструктора Бергманом решен и рекламный ролик «Bris» (1951–1953), смонтированный на музыку клавирной версии Менуэта из «Маленькой ночной серенады» («Eine kleine Nachtmusik», KV 525), где пространства королевских покоев затейливо микшируются со съемочной площадкой. В фильме «К радости» («Till glädje», 1950) использование флейтового Квартета ля мажор Моцарта оказывается сопряженным с комбинированием творческих дискурсов (словесного и музыкального) и модальностей видения (субъективной и объективной), что создает особую ситуацию мерцания статуса звучащего музыкального фрагмента между автономным произведением и киномузыкой, «присвоенной» сознанием автора.

Одной из ключевых игровых стратегий классицистской музыки является сонатный принцип. В его основе лежит архетипический конфликт тем и его разрешение. Симптоматично, что Бергман, включая звучание сонатной формы в фильм, зачастую игнорирует ее глубинную сущность. При синхронизации звука и изображения визуальная часть интерпретирует форму как репризную или рондообразную. Подобные ситуации находим как в общепризнанных бергмановских шедеврах, так и в маргинальных опусах мастера. Примерами здесь могут послужить, с одной стороны, Увертюра к «Волшебной флейте», с другой – трейлер к фильму «Как в зеркале» («Såsom i en spegel», 1961), где Бергман использует Рондо ре мажор (К. 485) Моцарта. Подобные ситуации говорят о подсознательном стремлении режиссера к сглаживанию конфликтного начала, утверждению идей уравновешенности, гармонии и стабильности. Неслучайно и в фильме «К радости» драматический фабульный ряд осмысливается как флешбэк. Временной осью настоящего и драматургической аркой в картине служит перманентно длящийся процесс оркестровой репетиции, где бесконечно воспроизводится «Freudenmelodie» («мелодия

радости») из финала Девятой симфонии Бетховена – символ «надзвездного универсума» и «вселенской простоты» человеческого братства.

Очевидно, что в упомянутых художественных конструкциях зачастую реализует себя картина мира, не совпадающая с вербально декларируемой в фильмах философией. Интуитивно найденный Бергманом способ работы с музыкой действует аналогично компенсаторной функции мифа, способствуя нейтрализации в картинах режиссера мотива неуверенности в фундаментальных основах бытия.

*Евгения Давидовна Кривицкая*

доктор искусствоведения

профессор кафедры истории зарубежной музыки Московской государственной

консерватории имени П.И. Чайковского

ведущий научный сотрудник сектора теории музыки

Государственного института искусствознания

главный редактор журнала «Музыкальная жизнь»

krivits@mail.ru

## **МУЗЫКА КУЗЬМЫ БОДРОВА К ФИЛЬМУ «СОБИБОР», САУНДТРЕК И ЕГО ДАЛЬНЕЙШАЯ СУДЬБА**

*Ключевые слова:* Кузьма Бодров, «Собибор», саундтрек, саунд-дизайн, Константин Хабенский

В 2018 году вышел в прокат фильм «Собибор», в основе сценария которого – реальная история массового восстания в лагере смерти Собибор на территории оккупированной Польши, организованного советским офицером Александром Печерским. Фильм стал режиссерским дебютом Константина Хабенского, исполнившего также главную роль. Дебютом он стал и для композитора Кузьмы Бодрова, впервые создавшего музыку к кинофильму (до этого за его плечами были работы в театре). 11 сентября 2019 года в Большом зале Московской консерватории прозвучала 50-минутная музыкально-литературная композиция «Собибор», основанная на материале музыки к фильму.

По словам композитора, «так получилось, что каждый номер, звучащий в этой сюите, – это полноценный номер, звучащий в фильме»<sup>1</sup>. Музыка сделана так, что это не просто небольшие фрагменты по 10–11 секунд, как часто бывает в современных кинокартинах, но в подавляющем большинстве полноценные двух-трехминутные номера. В фильме рассказывается история, и музыка возникает в конкретные моменты, в концертной сюите чтец читает письма узников в концентрационных лагерях. Это была идея Константина Хабенского, который сам записал эту версию на компакт-диске. «Можно говорить, что это новая жизнь музыки к фильму. Тема, конечно, близкая, но все-таки получилась новая композиция, с другой драматургией – номера скомпонованы по логике контрастов и содержанию включенных сюда текстов», – говорит Кузьма Бодров.

<sup>1</sup> Здесь и далее – цитаты из интервью автора с К. Бодровым.

В концертной версии звучит хор, солисты, симфонический оркестр. В фильме к живому звучанию голосов и акустических инструментов добавлены электронные звуки, элементы саунд-дизайна. Кузьма Бодров объясняет это так: «Если бы играл просто симфонический оркестр, как бы хорошо он ни звучал – а Оркестр кинематографии сейчас в роскошной форме, – все равно будет ощущение, что нет актуальности и современности. Особенно в том, что касается разного рода экшн-сцен, когда идут бои, какие-то панорамные вещи. Там неизбежно нужно добавлять электронный саунд, чтобы добиться эмоционального напряжения». Работа шла очень кропотливо, Константин Хабенский постоянно контролировал процесс, отслушивал музыкальные темы по мере их создания, отбирал варианты, просил сделать новые, если его не устраивали идеи композитора.

Кузьма Бодров поделился «секретами» творческого процесса, тем, как технически шла работа: «Я сочинял музыку очередного эпизода, делал демо-версию на компьютере и отправлял на ознакомление – не только режиссеру, но и продюсеру, а также режиссеру монтажа. И каждый высказывал мне свои впечатления, пожелания. Был момент, когда мне пришлось сделать 14 или 15 вариантов, пока мы не нашли тот, который устроил всех. Как правило, проблема была в том, что я слишком эмоционально подходил к картинке. Для меня в работе над “Собибором” самое сложное было “высушивать” музыку, чтобы она как бы объективно комментировала события фильма, а не участвовала активно эмоционально». Кузьма Бодров также подчеркнул, что все добавления электронных пластов, а также элементов саунд-дизайна он расписывал как схему в партитуре (волнистыми линиями с комментариями, что и где надо добавлять). А потом его супервайзер делал это на компьютере и отсылал на студию, где производился окончательный монтаж и сведение звуковых дорожек. Таков современный процесс производства музыки в кино.

*Яна Михайловна Кузнецова*

аспирантка Школы философии и культурологии Национального исследовательского университета «Высшая школа экономики», Москва  
ynazuk@yandex.ru

**«АССА»: КИНОСВИДЕТЕЛЬ АПОГЕЯ РУССКОГО РОКА**

*Ключевые слова:* советская рок-культура, «Асса», Сергей Соловьев, ансамбль «Аквариум»

Перестройка стала временем глобальных изменений в культурной сфере, в том числе и в музыке<sup>1</sup>. Такие исследователи, как Т. Невская, отмечают, что именно в этот период советская рок-культура, зародившаяся еще в 1960-х годах, достигла своего пика<sup>2</sup>. Этому способствовали не только ослабление цензуры и демократизация общества, но в первую очередь преодоление «железного занавеса»: за доступностью иностранного рока по радио, телевидению, в виде пластинок и международных рок-фестивалей (Moscow Music Peace Festival) потянулись и советские рок-исполнители. Рок-тематика выходит за пределы музыкальной сцены и попадает в кино: не только документальный фильм «Рок» (1987, режиссер А. Учитель), но и множество игровых фильмов, где упоминаются рок-концерты: «Авария, дочь мента» (1989, режиссер М. Туманишвили), «Меня зовут Арлекино» (1988, режиссер В. Рыбарев), «Трагедия в стиле рок» (1988, режиссер С. Кулиш) и др. Однако фильмом, который буквально впитал в себя рок-волну 1980-х, была именно «Асса» (1987, режиссер С. Соловьев).

Г. Кортэ, как и другие исследователи кино, утверждает, что кино и другие аудиовизуальные медиа имеют не только развлекательную, но и иные функции: общественные, политические и др.<sup>3</sup>. Вслед за Кортэ мое исследование «Ассы» не будет ограничиваться анализом художественных форм фильма, но попытается соотнести их с проблемами окружающей действительности в рамках создания кинокартины.

<sup>1</sup> Дмитриевский В.Н. Эпоха перестройки: формирование новых культурных парадигм // Художественная культура. 2019. № 4 (31). С. 564–579.

<sup>2</sup> Невская Т.Н. Становление молодежной рок-культуры в СССР в конце 50-х – начале 80-х годов XX века // Известия Российского государственного педагогического университета им. А.И. Герцена. 2008. № 36 (77). С. 343–349.

<sup>3</sup> Кортэ Г. Введение в системный киноанализ. М: Издательский дом ВШЭ, 2018.

«Асса» была не просто фильмом о трагической судьбе молодого музыканта, но киносвидетелем пика развития «русского рока» и детищем художественного авангарда перестройки. Рок-присутствие здесь не ограничивается музыкой, созданной Б. Гребенщиковым<sup>1</sup> и ансамблем «Аквариум» специально для фильма, в кинокартине принимали участие (в том числе буквально находились в кадре) такие группы, как «Аквариум», «Браво», «Союз композиторов» и «Кино». Особенно важным в этом анализе представляется выход В. Цоя в финале и исполнение песни «Хочу перемен!», которое становится метафорой основной проблемы фильма и его главным вопросом: желание перемен, столкнувшееся с позднесоветской действительностью (ритуализованной и двойственной, по А. Юрчаку<sup>2</sup>). Рок-музыка группы «Кино», по И. Нехаевой, озаменовала собой наступление эпохи новой чувственности, когда переживания молодых людей ставились выше идеологических стандартов<sup>3</sup>.

Это же глубинное противоречие можно найти и в истории создания «Ассы». Даже без рок-композиций она остается музыкальным фильмом: Крымов напевает в одном из эпизодов «Песню о друге» В. Высоцкого, артисты театра лилипутов исполняют оперетту «Сильва» И. Кальмана, некоторые эпизоды сопровождаются музыкой Баха, а в одном из эпизодов даже появляется песня Стинга «Moon over Bourbon Street» и многие другие музыкальные элементы. С. Соловьев планировал создать «трогательную чеховскую историю» с современной музыкой, а в итоге объединил рок-музыкантов (как представителей молодых и неформальных) и кинематографистов (которые считались взрослыми конформистами)<sup>4</sup>.

В рамках этого исследования будут рассмотрены рок-композиции, используемые в фильме «Асса»: «Здравствуй, мальчик Бананан» (группа «Веселые ребята»), «Иду на ты», «Мочалкин блюз», «Плоскость», «Старик Козлодоев», «Город золотой» (ансамбль «Аквариум»), «ВВС» (группа «Союз композиторов»), «Чудесная страна» (группа «Браво»), «Хочу перемен»

<sup>1</sup> Признан в РФ иностранным агентом.

<sup>2</sup> Юрчак А.В. Это было навсегда, пока не кончилось. Последнее советское поколение / Пер. с англ.; предисл. А. Беляева. М.: Новое литературное обозрение, 2014.

<sup>3</sup> Нехаева И.Н. Феномен новой чувственности и молодежные субкультуры: на примере творчества группы «Кино» // Вестник Санкт-Петербургского государственного института культуры. 2019. № 3 (40). С. 87–91.

<sup>4</sup> Новикова А. «Асса» forever. Почему главный фильм русского рока до сих пор актуален и любим // knife.media: электронный журнал. URL: <https://knife.media/assa-forever/> (дата обращения 29.10.2025).

(группа «Кино»). Важно проанализировать не только, как эта музыка соотносится с нарративной составляющей фильма, как она работает в качестве художественного средства, но также и каким образом она резонирует с проблематикой фильма и контекстом его создания.

В качестве результатов исследования можно вынести три основных тезиса. Первый касается того, что дихотомия старого в лице Крымова и нового в лице Бананана на деле уходит глубже в основу создания фильма и поддерживается на уровне звука. Второй тезис состоит в том, что рок-композиции в «Ассе» являются не просто художественной формой в рамках фильма, но резонируют с проблематикой картины, усиливая ее. Третий тезис опирается на идею, что «Асса» не просто музыкальная картина, – она фиксирует «звучание эпохи» и говорит со зрителем на языке перестроечных лозунгов и проблем.

*Анна Васильевна Макарова*

студентка 3 курса философского факультета Государственного академического университета гуманитарных наук, Москва

gooldencalf@mail.ru

## **АКУСМАТИЧЕСКОЕ ПЕНИЕ И НЕДОСТУПНОСТЬ ОБРАЗА ЛЮБИМОГО: ТРАГЕДИЯ ОБРАЩЕНИЯ В «МАЛХОЛЛАНД ДРАЙВ»**

*Ключевые слова:* «Малхолланд Драйв» (*Mulholland Drive*), Дэвид Линч, акусматическое пение

В докладе анализируется сцена в клубе «Silencio» из фильма «Малхолланд Драйв» («Mulholland Drive», 2001) режиссера Дэвида Линча. Сюжетная рамка задает не столько фабульную, сколько аффективно-музыкальную перспективу: восхождение героини Бетти / Дайаны по траектории желанного внутри сновидения прерывается в подземном пространстве клуба «Silencio», где ведущий, декламируя «No hay banda», переводит внимание зрителя с визуальной драматургии на акустическое событие, – и именно здесь, в исполняемом *a capella* «Llorando», разворачивается ключевая драма героини фильма, в которой музыка выступает формой трагедии. Реперсонификация звучания в конце сцены страданий Дайаны делает слышимым то, что прежде оставалось фоном, – страдание как таковое, уже только «звучащее», получает статус суровой истины о невозможности быть услышанной.

Музыка выступает медиумом между говоримым и осязаемым: то, что не может быть высказано словами, проявляется в непрерывности плача, его интонациях утраты, не нуждающаяся в доказательствах. Продолжающееся после физического падения исполнительницы пение иллюстрирует чувственный поток, которому не хватает лишь одного – адресата, способного принять.

Субъект переживания – спящая Дайана, во сне которой клуб «Silencio» наделен функцией подсознательного уровня, где страдание предъясняется без опоры на привычную диалогичность: отсутствует не «я», а «ты» – фигура, способная стать «местом встречи». В этом отсутствии раскрывается то, что в бодрствовании маскируется рационализациями: невозможность раскрыть сознание Другому и невозможность войти в чужую внутреннюю тьму, поскольку и язык, и тело – посредники, смягчающие остроту, но не отменяющие принципиальную «невместимость» одного

сознания в другое. Монологичность «Llorando» – способ существования чувства там, где коммуникация не имеет власти. Поэтому слезы Бетти / Дайаны – не сочувствие, а признание собственного, «невыразимого вовне» ядра боли: здесь музыка, освобожденная от физического контекста, выносит страдание на поверхность. Музыка здесь не отменяет границу, но делает ее явной, позволяя пережить то, что обычно рассеивается между объяснениями, оправданиями и нарративами, – чистую интенцию любви, которая терпит крушение не в момент исчезновения, а в момент собственной избыточности.

Падение певицы превращается в эмблему гибели адресуемости: телесная фигура, гарантирующая присутствие «говорящего», устраняется, остающееся звучание обнажает чувство и этим обращается к зрителю с требованием признать, что правда о любви иногда обнаруживается не в созвучии, а в «невстрече», где один голос неизбежно остается «чужим» даже тогда, когда он до боли «свой». Так формируется философский смысл сцены: недоступность Другого получает драматическое выражение в музыкальном событии, которое подтверждает реальность аффекта и одновременно указывает границы адресности; голос, не совпадающий с телом, становится исчерпывающим по содержанию образом, а сон – способом сказать правду о любви без иллюзии взаимного проникновения. Музыка занимает центральное место не как украшение действия, а как форма глубинного переживания, форма высказывания боли.

*Полина Владимировна Маркина*

студентка 2 курса магистратуры историко-теоретико-композиторского факультета

Российской академии музыки имени Гнесиных, Москва

kuaizoukai@gmail.com

## **ТЕЛЕВИЗИОННЫЕ БАЙОПИКИ О КОМПОЗИТОРАХ В ТВОРЧЕСТВЕ КЕНА РАССЕЛА. ОБРАЗ ГЕРОЯ НА ПРИМЕРЕ ЭДВАРДА ЭЛГАРА**

*Ключевые слова:* Кен Рассел, Эдвард Элгар, Elgar: «Fantasy on a Composer on a Bicycle», байопик, британское кино

Генри Кеннет Альфред Рассел (1927–2011), известный публике как Кен Рассел, – одна из ключевых фигур XX века в британском кино и телеиндустрии. «Бунтарь, пересмешник и маньерист», которого называют как «патриархом британского кино», так и «провозвестником постмодернизма», а эпатажную манеру характеризуют самыми яркими эпитетами и сравнивают с Федерико Феллини. Творческий почерк Рассела формировался, с одной стороны, на фоне кино Британской новой волны, в том числе в эпоху движения «рассерженных молодых людей», отражавшего социальные и культурные конфликты послевоенной Англии; с другой – небывалого технического прогресса, благодаря которому просмотр телефильмов стал намного доступнее.

Кен Рассел был большим любителем музыки. Он создал порядка двадцати фильмов на музыкальную тематику, среди которых особенно выделяются байопики: как полностью игровые, например «Любители музыки» («The Music Lovers», 1971) – о Чайковском, «Малер» («Mahler», 1974), «Листомания» («Lisztomania», 1975), «Тайна доктора Мартину» («The Mystery of Dr Martinu», 1991), так и телевизионные фильмы, более близкие к документалистике. Одним из самых плодотворных в этом отношении периодов стало время работы Рассела на BBC. В 1950–1960-х годах для передачи «Монитор» он снял фильмы «Элгар» («Elgar», 1962), «Барток» («Bartók», 1964), «Дебюсси» («The Debussy Film», 1965), «Дилиус: Песнь Лета» («Delius: Song of Summer», 1968), «Воан-Вильямс. Симфонический портрет» («Vaughan Williams: A Symphonic Portrait», 1983) и др.

В докладе мы подробнее коснемся образа одного из самых важных композиторов для Рассела – Эдварда Элгара. Режиссер снял две ленты о композиторе – в 1962 и 2002 годах, – которые обрамляют его творческий путь.

В первом фильме («Элгар», 1962) Рассел ввел актерскую реконструкцию – изначально запрещенную BBC в телефильмах, тем самым расширяя возможности телевизионного жанра. Он раскрывал внутренний мир Элгара через детальные мизансцены и музыкальное сопровождение, сопровождая героя на пути его становления – от жизненных трагедий и трудностей в карьере до большого творческого успеха.

44 года спустя режиссер вернулся к образу Элгара в телефильме «Элгар: фантазия о композиторе на велосипеде» («Elgar: Fantasy on a Composer on a Bicycle», 2002). За четыре с лишним десятилетия идея трансформировалась: в конце своего творческого пути Рассел снял уже не драматичный портрет Элгара, а «солнечный дивертисмент»<sup>1</sup>, в котором эпизоды жизни композитора сменяют друг друга.

Обобщая достижения Кена Рассела на поприще телевизионных биографических фильмов о композиторах, стоит обратиться к словам Джона Тиббетса: «...первое проявление тематической и структурной стратегии, которая будет развиваться во всех последующих фильмах режиссера: в этом “горельефе” воплощены три аспекта личности Элгара – историческая фигура, миф вокруг нее и собственное видение Рассела». Действительно, Рассел создавал не только пространство и время действия на экране, но и собственные мифы об избранных героях, основанные на документальных фактах, чтобы рассказать о том, что волновало его лично. Режиссер вписывал фигуру героя байопика в классическую для сценаристов структуру, которая отражает концепцию мономифа Джозефа Кэмпбелла<sup>2</sup>. Так, Элгар представлен как герой, услышавший «зов приключений» в детстве и преодолевавший жизненные трудности вплоть до позднего признания.

Телевизионные фильмы – как и другие инструменты медиа (от лат. *medium* – посредник) – помогают аудитории формировать мнение об определенной личности, том или ином явлении культуры. Кен Рассел не воссоздавал исторические фигуры (и никогда не декларировал такого намерения), не воспроизводил стереотипы, но занимался, как любой большой художник, тем, что волнует его самого. В рамках телевизионных байопиков ему удалось создать для зрителей того времени уникальный нарратив, особенностями которого стали: отражение переживаний художника в фильме, показ влияния событий жизни на творчество, интерпретация жизни композитора в связи с идеями, заложенными в его

<sup>1</sup> *Tibbetts J.C. Composers in the Movies: Studies in Musical Biography.* New Haven: Yale University Press, 2005. P. 213.

<sup>2</sup> *Кэмпбелл Д. Тысячеликий герой / Пер. О.Ю. Чекчурина.* СПб.: Питер, 2018.

произведения, и создание общего фантазийного, мифического пространства, в котором композитор предстает перед публикой как герой-творец, историю которого рассказывает режиссер. С помощью этих средств Кен Рассел открывал зрителям новое культурное и музыкальное пространство. Он сочинял слова и образы, которыми можно говорить о музыке, и помогал аудитории полюбить композиторов и их произведения так, как он любил их сам.

*Дарья Олеговна Мартынова*

кандидат искусствоведения

старший преподаватель Института истории Санкт-Петербургского государственного университета

d.o.martynova@gmail.com

## **СПОСОБЫ АУДИОВИЗУАЛИЗАЦИИ ДЕЙСТВИЙ ГЕРОЕВ В СОВЕТСКОМ АВАНТЮРНОМ КИНЕМАТОГРАФЕ**

*Ключевые слова:* способы аудиовизуализации, советское авантюрное кино, семиотическая оппозиция, визуальные и перформативные стратегии, культурный смысл

В рамках настоящего доклада будет проведен комплексный анализ способов аудиовизуализации действий героев советского авантюрного кино. Особый акцент будет сделан на жесты, позы и амплуа «антиидеальных» образов персонажей советского авантюрного кино и их семиотическую и культурно-историческую функцию. Цель автора заключается в выявлении и систематизации способов и приемов, посредством которых рецепция элементов кабаре, врачебных практик, а также музыкальных практик интегрировалась в кинематографические действия и поведенческие модели героев советского авантюрного кинематографа.

Основная гипотеза доклада формулируется следующим образом: в советских фильмах определенные актеры посредством своих телесных выразительных средств осуществляли маркировку «старого мира» с его социальными пороками и моральной деградацией (например образ зубочелюстного или выступления в кабаре), выступая в роли своеобразных «знаков» критики событий прошлых лет. В то же время иные персонажи, напротив, воплощали и манифестировали новые социальные роли, в частности амплуа «новой женщины», что способствовало усилению и визуализации антропологических идеалов советского общества. Так, «неидеальные» танцовщицы посредством специфики своих движений, поз и сценического поведения не только усиливали положительные коннотации «идеального» героя советского кино, но и вступали с ним в динамическую, порой конфликтную, семиотическую оппозицию внутри ленты, что отражало сложность и многогранность социальных трансформаций эпохи.

Особое внимание уделяется анализу фильмов 1920-х годов, снятых на территории советского Востока. Так, в выступлении будет рассмотрено

изображение «патологичной» женственности, которая подчеркивается через использование определенных сцен и образов. «Восточные» фильмы активно используют визуальные средства для выразительного отображения женских тел и поведения: сцены обнажения, снятия платка или головного убора, а также ярко выраженные телесные жесты и мимика. Такие эпизоды служат не только символами личной свободы или протеста, но и метафорами внутренней борьбы, а иногда и критикой традиций региона.

Важное значение имеют сцены, демонстрирующие физические проявления нарушений здоровья – конвульсии, обмороки, приступы, – которые в фильмах часто воспринимаются как свидетельство разрушительного воздействия адата на женское тело и психику. Эти визуальные образы служат подчеркнутым намеком на опасность устаревших обычаев, вызывая ассоциации с их социальной и культурной разрушительностью. В частности, фильмы «Намус» и «Легенда о Девичьей башне» используют протест девушек, выраженный через их тела и жесты, для противопоставления существующим культурным нормам и традициям. Этот протест представлен не только словесно, но и через резкие телесные движения, позы, различные формы танца. Такой визуальный язык создает напряжение между личным желанием свободы и навязанными социальными и культурными нормами, явно подчеркивая конфликт между индивидуальностью и коллективными традициями региона. Кроме того, в сюжетах фильмов часто показываются сцены с участием традиционной музыки, концертов и исполнения народных песен и инструментов. Эти сцены служат дополнительной опорой для символического противопоставления: они трактуются как свидетельства культурного наследия, которое должно быть сохранено, и как фон, подчеркивающий акты протеста героинь. Таким образом, киноленты 1920-х годов используют динамичный синтез визуальных образов тела, традиционных элементов и сцен обнажения как средства для акцентирования антиидеальных и идеальных моделей поведения. Этот подход позволяет авторам фильмов не только показать конфликт между личностью и коллективными ценностями, но и стимулировать зрителя к размышлению о необходимости перемен в социальной и культурной сферах региона.

В качестве основного эмпирического материала для анализа выбраны ключевые произведения советского кино разных лет: «Тридцать три», «Господин оформитель», «Похождения Октябрины», «Гонка за самогонкой», «Злой дух», «Веселая канарейка», «Медвежья свадьба», «Кукла с миллионками», «Чертовое колесо», «Ледяной дом», «Вся королевская рать», «Неуловимые мстители», «Человек-амфибия». Эти фильмы представляют собой

богатый корпус для изучения визуальных и перформативных стратегий, посредством которых формировались и деконструировались культурные смыслы, связанные с образом «старого» и «нового» в советском кинематографе.

В результате исследования сформулированы выводы, свидетельствующие о том, что кабаре и артисты кабаре и мюзик-холлов, а также различные музыкальные интермедии выступали не только как *locus* – пространственная и культурная среда, но и *modus agendi* – активный субъект действия и трансформации, играя роль рупора критики и одновременно акцентируя положительные черты антропологических идеалов советского кино. Таким образом, подобные перформативные и музыкальные практики и их кинематографическая репрезентация способствовали формированию сложной и многослойной визуальной риторики, направленной на переосмысление и переоценку социально-культурных норм.

*Юлия Всеволодовна Михеева*

доктор искусствоведения, доцент

профессор кафедры звукорежиссуры Всероссийского государственного университета

кинематографии имени С.А. Герасимова, Москва

jujmikheeva@gmail.com

**МУЗЫКАНТЫ-ЭНИГМЫ В КИНО: ПРОБЛЕМА  
КОНЦЕПТУАЛЬНОГО ПОДХОДА В РЕЖИССУРЕ**

*Ключевые слова:* энигматические личности, диегезис, Боб Дилан, Дэвид Боуи, байопик, философия звука

В последние десятилетия заметным явлением стали кинопроизведения с героями-музыкантами, представляющими интерес не только как творческие, но и *энигматические* личности, то есть заключающие в себе некую тайну. Внутренний мир этих киногероев вызывает у зрителей не меньший интерес, чем их музыка. Точнее, личность музыканта и его творчество составляют единый, но многогранный образ, к которому хочется обратиться и слух, и взгляд.

Музыканты-энигмы стали героями ряда заметных неигровых и игровых картин последних двух десятилетий. Среди неигровых лент можно назвать: «Скотт Уокер. Человек ХХХ столетия» («Scott Walker. 30 Century Man», режиссер С. Киджак, Великобритания, 2006) – об американско-британском поп-певце, поэте и композиторе Скотте Уокере; «В поисках Сахарного человека» («Searching for Sugar Man», режиссер М. Бенджеллуль, Швеция, Великобритания, Финляндия, 2012) – об этно-рок-певце Родригесе; «20 000 дней на Земле» («20,000 Days on Earth», режиссер Дж. Поллард, Я. Форсис, Великобритания, 2014) – об австралийском рок-певце Нике Кейве; «Кобейн: чертов монтаж» («Cobain: Montage of Heck», режиссер Б. Морген, США, 2015) – об американском рок-музыканте и лидере группы «Нирвана» Курте Кобейне; «Олег и редкие искусства» («Oleg y las raras artes», режиссер А. Дюке, Испания, 2016) и «Последний вальс» (режиссер Ю. Бобкова, Россия, 2017) – о российском композиторе Олеге Каравайчуке, и др.

Отличительная особенность этих неигровых работ при всех стилистических различиях режиссерского почерка состоит в том, что из диегезиса, как правило, элиминируются подробности интимной жизни героя, а бытовые детали даются в минимальном объеме, если они нужны в качестве

очень значимой детали. В этих картинах больше внимания уделяется крупным и сверхкрупным планам (лицу, глазам) героя, его речи (в которой часто важнее интонация и паузы, нежели содержание), иногда дневниковым записям, рисункам и, собственно, музыке, которая становится не просто искусством, но философией звука, что означает, по большому счету, *философию жизни* как пространства творчества и духовной свободы.

Игровой кинематограф также проявляет интерес к музыкантам-энигмам, некоторые из которых стали легендами, «иконами» и вызывают живейший интерес зрительской аудитории. Среди них можно назвать фильмы о Дэвиде Боуи («Бархатная золотая жила» / «Velvet Goldmine», режиссер Т. Хейнс, 1998; «Дэвид Боуи. Человек со звезды» / «Stardust», режиссер Г. Рэндж, 2020); о Бобе Дилане («Меня там нет» / «I'm not there», режиссер Т. Хейнс, 2007; «Боб Дилан: никому не известный» / «A Complete Unknown», режиссер Дж. Мэнголд, 2024); о Дэйве Ван Ронке («Внутри Льюина Дэвиса» / «Inside Llewyn Davis», режиссер И. Коэн, Дж. Коэн, 2012). Однако как игровой, так и неигровой кинематограф сталкивается с трудностями в драматургическом и режиссерском подходах, с необходимостью выхода за границы «шаблона» музыкального байопика при воплощении на экране образа музыканта-энигмы, что будет продемонстрировано на примере ряда фильмов.

*Антон Андреевич Полуэктов*

кандидат философских наук, доцент  
anton.a.poluektov@gmail.com

*Татьяна Дмитриевна Полуэктова*

кандидат филологических наук  
старший преподаватель кафедры иностранных языков и русского языка как иностранного  
Северного государственного медицинского университета, Архангельск  
uniquespirit@yandex.ru

## **ОСОБЕННОСТИ ПЕРЕВОДА МУЛЬТФИЛЬМА «ГЕРКУЛЕС» (1997) НА РУССКИЙ ЯЗЫК: КУЛЬТУРНЫЕ И ЛИНГВИСТИЧЕСКИЕ АСПЕКТЫ**

*Ключевые слова:* мультфильм «Геркулес», музыкальная анимация, контекст перевода, мюзик-холл, американская массовая культура,

Мультфильм «Геркулес» («Hercules», режиссеры Д. Маскер и Р. Клементс, 1997) студии «Дисней» – одно из знаковых произведений в жанре музыкальной анимации – стал первым за долгое время полноценным мюзиклом в этом виде кинопродукции. Сочетая элементы классической греческой мифологии с характерными чертами массовой американской культуры, он становится интересным объектом для исследования особенностей межкультурного перевода и адаптации.

### *Культурный контекст и восприятие*

Несмотря на коммерческий успех и популярность среди широкой аудитории «Геркулес» вызвал неоднозначную реакцию. Многие греческие зрители восприняли его как проявление культурной апроприации – по сути, посягательство на национальное культурное наследие. В частности, они увидели в мультфильме коммерциализацию и массовую переработку культурных мифов с целью получения прибыли, зачастую пренебрегающей исторической и культурной аутентичностью. Этот момент особенно важен для понимания контекста перевода, поскольку он требует не только передачи смыслового содержания, но и учета культурных ожиданий и чувств целевой аудитории.

### *Образцы американской массовой культуры и их роль в мультфильме*

Создатели мультфильма активно привлекают элементы американской массовой культуры, что отражается в музыкальных жанрах, стилях и отсылках. В «Геркулесе» используются стили из госпела и мюзик-холла, а также присутствуют отсылки к популярным эпохам и исполнителям, таким как группа «ABBA» и другие. Эти компоненты выступают не только как развлекательные элементы, но и как культурные коды, требующие аккуратной передачи при переводе.

Передача музыкальных элементов связана с необходимостью сохранить их стилистическую и эмоциональную насыщенность. В русском переводе зачастую приходится искать компромисс между дословной адаптацией и свободной интерпретацией. Например, при переводе песен и музыкальных номеров важно учитывать ритмическую и мелодическую составляющие, чтобы сохранить эффект оригинала и обеспечить понимание зрителем культурных аллюзий.

### *Лингвистические особенности и сложности перевода*

Одной из наиболее сложных задач при переводе мультфильма является передача устойчивых выражений, идиом и языковых игр. В «Геркулесе» широко используются каламбуры, двусмысленности и культурные ассоциации, которые трудно передать дословно. Переводчики сталкиваются с необходимостью адаптировать эти элементы так, чтобы сохранить юмор и стилистическую окраску.

В официальных дубляжах и закадровых переводах зачастую применяются разные подходы. Официальный перевод ориентирован на максимальную точность и сохранение оригинальной стилистики, в то время как закадровые переводы иногда используют более свободные интерпретации для усиления комического эффекта или адаптации к особенностям целевой аудитории. Например, английское выражение «It's all Greek to me» переводится как «Это для меня – греческий язык» или адаптируется под русское «Это для меня – китайская грамота», что демонстрирует разные стратегии передачи идиом.

### *Передача языковых игр и юмора*

Особое внимание при переводе уделяется языковым играм, каламбурам и двусмысленностям, которые являются важной частью комического стиля мультфильма. В оригинале они часто основаны на лингвистических особенностях английского языка, что усложняет их адаптацию на русский. Переводчики используют различные стратегии: либо ищут русские

эквиваленты, либо заменяют шутки на аналогичные, понятные русскоязычной аудитории.

Например, в одном из диалогов Геркулес использует игру слов, связанную с его силой и мускулатурой, что требует креативных решений для передачи в русском варианте. Иногда переводчику приходится идти на значительные компромиссы, чтобы сохранить комический эффект и стилистическую целостность произведения.

#### *Трудности и особенности перевода музыкальных номеров*

Музыкальные номера в мультфильме – важный элемент его стилистики и эмоциональной насыщенности. Перевод песен требует не только точной передачи смысла, но и сохранения ритма, рифмы и мелодической структуры, что особенно сложно из-за различий в музыкальной культуре и языке. В русских версиях зачастую используют поэтические формы, которые подходят к мелодии, а также адаптируют лирику, чтобы сохранить эмоциональный посыл. Иногда переводчики вынуждены пересматривать оригинальные тексты полностью, чтобы добиться гармонии между лирикой и музыкой, что требует творческого подхода и музыкальной чувствительности.

*Марина Григорьевна Раку*

доктор искусствоведения

ведущий научный сотрудник сектора истории музыки

Государственного института искусствознания

профессор Российской академии музыки имени Гнесиных

raku@ Rambler.ru

**«ВСТРЕЧНЫЙ» НА ПЕРЕЛОМЕ КИНОИСТОРИИ:  
ОТ «АГИТПРОПФИЛЬМА» К «ПЕСЕННОМУ ФИЛЬМУ»**

*Ключевые слова:* кинофильм «Встречный», Дмитрий Шостакович, Фридрих Эрмлер, Сергей Юткевич, «Нас утро встречает прохладой», массовые жанры, «агитпропфильм»

На рубеже 1920–1930-х годов советская киноотрасль стала испытывать мощное давление новой политической стратегии СССР. Главенствующую роль начинает выполнять «агитпропфильм», оттесняя на обочину все многообразие художественных поисков предшествующего десятилетия некой новой системой жанров. Фильм «Встречный», посвященный соцсоревнованию (борьбе за «встречный план») на одном из ленинградских заводов, замышлялся в агитационно-пропагандистском духе, а выпуск его был приурочен к 15-й годовщине Октябрьской революции. Авральные условия – премьера ленты должна была неминуемо состояться в праздничный день 7 ноября – привели к необходимости использования «коллективного способа» работы, типичного в те годы для разных областей искусства. В создании сценария приняли участие сразу четыре автора – Лео Арнштам, Д. Дэль (псевдоним Леонида Любашевского), Фридрих Эрмлер и Сергей Юткевич; постановку осуществил режиссерский тандем Эрмлер – Юткевич.

Сценарий «Встречного» в его первых вариантах неизбежно нес на себе отпечаток влияния «агитпропфильма». Главный герой «агитпропфильма» – трудящаяся масса, а его основной сюжет жидется на противопоставлении современного капитализма и советской России. Образцовым совмещением двух этих локусов и демонстрацией соответствующей «черно-белой» картины мира стал фильм Всеволода Пудовкина «Дезертир» («Теплоход “Пятилетка”»), вышедший на экраны в 1933 году. Музыка Юрия Шапорина занимает в его звуковом оформлении самое скромное место, буквально оттесненная на обочину действия иным звуковым фоном – лозунговой речью персонажей и производственными шумами.

Оригинальное композиторское высказывание звучит лишь в самом конце фильма, когда песня, напетая кем-то за кадром, вырастает в большой симфонический финал – эпизод смертельного столкновения немецких коммунистов с полицией. «Саунд» фильма Пудовкина в результате во многом отсылает к опыту «Симфонии Донбасса» (1931) Дзиги Вертова и к идее «Симфонии гудков» Арсения Авраамова – «симфоний советского киноавангарда»: хаос шумов и разобщенных звуков организуется в единство «песней борьбы».

Однако первому звуковому фильму Пудовкина суждено было стать одним из завершающих аккордов истории «агитпропфильма». Недовольство этим направлением как коммерчески неуспешным нарастало не только в руководстве кинопроизводством, но и в руководстве страны, предъявлявшем киноруководителям претензии экономического плана. Направление стремительно устаревало. В этом смысле особенно показательна история «Встречного». Начатый в заданных рамках «агитпропфильма», он уже в 1935 году попал в рейтинг «лучших советских фильмов», которые были причислены к недавно провозглашенному искусству «соцреализма».

Историческое значение «Встречного», обозначившего переход от жесткой по отношению к зрителю дидактической парадигмы к сочетанию воспитательной и развлекательной функций киноискусства, дополняется еще и его поистине судьбоносной ролью «песенного фильма», утвердившего этот киножанр. Для создания песни, которую подхватили бы массы, нужен был автор, известный своими удачами в этом роде композиции. Они среди советских музыкантов уже появились. Приглашение Дмитрия Шостаковича с этой точки зрения было решением странным: в его активе ни до, ни после таких шедевров не значилось. Надо думать, что выбор пал на него после появления трех совершенно разнородных его кинопартитур, не имевших прямого отношения к песенному жанру («Новый Вавилон» (1929) и «Одна» (1931) Григория Козинцева и Леонида Трауберга, а также «Златые горы» (1931) Сергея Юткевича), лишь потому, что он выказал себя с первых же шагов в кинематографе настоящим мастером инструментовки и готовым к экспериментам со звуковой техникой профессионалом.

«Ударная», легко запомнившаяся аудитории песня Шостаковича на слова Бориса Корнилова «Нас утро встречает прохладой» из «Встречного» многократно варьировалась в картине, оттесняя из памяти любую иную музыкальную сферу и выполняя в ней роль лейтмотива, порой излишне навязчивого в своих преобразованиях – от бодрой увертюры с хоровым рефреном на титрах до «оминоренного» романса под аккомпанемент гитары. За этой настойчивостью постановщиков видится закрепление

важного драматургического приема. Буквально захватив все звуковое пространство фильма, «Песня о встречном» осталась главным художественным «следом» картины в киноистории. При этом она совершенно лишена отпечатка индивидуального стиля Шостаковича, в ней он заговорил буквально «чужим голосом», хотя впоследствии еще несколько раз использовал ее в своих сочинениях – киноленте Александра Довженко «Мичурин» (1949) и оперетте «Москва, Черемушки» (1959). Подобной удачи в жанре массовой песни на долю Шостаковича больше не выпадало – этим, возможно, объясняется столь настойчивое автоцитирование. Между тем эпоха как будто не оставляла кинокомпозиторам выбора – они обязаны были становиться мастерами массового жанра.

Звуковой кинематограф уверенно двинулся в заданном направлении уже начиная с 1932 года. Песенный жанр наиболее активно и на вполне законных основаниях апроприировал музыкальное сопровождение фильмов о рабочих и фильмов о крестьянах: и тут и там находились герои, из уст которых песня звучала органично. Это, собственно говоря, и оказалось сбывшимся пессимистичным пророчеством «Заявки» Александрова – Пудовкина – Эйзенштейна о звуковом кино: с его приходом музыка вошла в кадр как иллюстрация действия, которое, в свою очередь, становилось бытовым оправданием музыкального звучания и отнимало у музыки более существенные свойства комментирования смыслов. В 1935 году в фильме «Подруги» Лео Арнштама Шостакович сделал одну из последних попыток отстоять права композитора в кинематографе, создав особую камерную атмосферу этой ленты, столь резко отличающейся по своему духу от привычных революционных эпопей. Ей «Подруги» обязаны исключительно музыке. Иначе складывалось соотношение сил в его ближайших киноработах, неизбежно приводивших его предложения к ожидаемому и предсказуемому результату кинемейнстрима советских 1930-х. Для иных композиторских решений воцарение «песенного фильма» практически не оставляло места.

*Ольга Валерьевна Романюк*

аспирантка Белорусского государственного университета культуры и искусств, Минск  
oliosha09@gmail.com

## **ЭВОЛЮЦИЯ БЕЛОРУССКОЙ КИНОМУЗЫКИ XX – НАЧАЛА XXI ВЕКА**

*Ключевые слова:* белорусская киномузыка, «национальное кино», «Беларусьфильм», музыкальные фильмы, многоуровневая звуковая драматургия

Эволюция белорусской киномузыки связана с переходом от иллюстративного сопровождения к самостоятельной драматургической функции, где театральность выступает ключевым фактором формирования звукового образа фильма. Методологическая опора исследования включает положения классической и современной кинотеории (С. Эйзенштейн, З. Лисса, Т. Эльзессер, М. Хагенер, В. Смаль, Г. Ратников, Г. Тарасевич, А. Красинский, А. Карпилова).

Историко-эстетические предпосылки развития белорусского кино свидетельствуют о том, что кинематограф Беларуси имеет сложную и неровную траекторию развития, где периоды творческого подъема чередуются с этапами застоя и переосмысления художественных ориентиров. Эти колебания закономерно отражались и в музыкальной составляющей киноискусства. В советский период понятие «национальное кино» имело относительный характер: белорусские фильмы создавались в рамках общесоюзного кинопроизводства, но сохраняли национальные черты благодаря тематике, музыке белорусских композиторов, участию белорусских творческих коллективов и производству на студии «Беларусьфильм».

В 1920-е годы музыка функционировала преимущественно вне экрана – как таперное или концертное сопровождение, тогда как с появлением звука в 1930-е годы перед композиторами встала задача уравнивания визуального и звукового планов фильма. Уже в ранних лентах Ю. Тарича («Лесная быль» (1926), «До завтра» (1929)) проявилась тенденция к органичному синтезу визуального и музыкального ритма, что положило начало формированию «авторского звучания белорусского кино».

Период 1930–1950-х годов характеризуется становлением звуковой эстетики и доминированием иллюстративной функции музыки, выполнявшей идеологические задачи. Особое место здесь занимают ранние музыкальные фильмы, где закладывались основы национальной формы

жанра. Одним из первых стал фильм В. Корш-Саблина «Моя любовь» (1940) с музыкой И. Дунаевского – фундаментальный пример взаимодействия белорусской кинопоэтики и традиции советского музыкального кино. В этот период музыкальное оформление активно использовалось как инструмент создания героического и оптимистического звучания экранного образа.

Знаковым явлением стали также фильмы-концерты «Родные напевы» (1948) с музыкой С. Полонского и «Белорусский концерт» (1955), представлявшие собой своеобразную энциклопедию музыкальной культуры БССР. В них на уровне художественной формы удалось воплотить идею национальной идентичности через фольклор, академическую музыку и синтетическую сценографию, что превращает эти картины в ранние образцы национально ориентированного музыкального кинематографа.

С 1960-х годов начинается новый этап – переход от иллюстративности к драматургической функции музыки. «Новая волна» белорусского авторского кино выдвигает музыку в ряд активных соавторов экранного образа. Происходит, по выражению А. Карпиловой, «смена поэтики фильма»: музыка перестает быть фоном и превращается в смыслообразующий компонент<sup>1</sup>. Композиторы В. Оловников и Ю. Бальзацкий («Улица младшего сына», 1962, режиссер Л. Голуб), Е. Глебов («Я родом из детства», 1066, режиссер В. Туров; «Запомни этот день», 1067, режиссер В. Корш-Саблин) формируют выразительный лейтмотивный язык, в котором тембровая символика и ритмическая организация способствуют раскрытию внутренней драмы персонажей.

1970–1980-е годы в советском искусстве стали временем жанрового расширения и расцвета *музыкального фильма* (режиссер Л. Нечаев: «Приключения Буратино» (1975), композитор А. Рыбников; «Про Красную Шапочку» (1977), композитор В. Лебедев). В белорусском искусстве картины Ю. Цветкова «После ярмарки» (1972, композитор Е. Глебов), «Ясь и Янина» (1974, композитор Э. Ханок) формируют пласт национального музыкального кино, где белорусский фольклор, поэтика народной песни и театральность сцены превращаются в основу художественного высказывания. Музыка становится не просто украшением, а частью национальной идеи, средством идентификации культурной принадлежности.

<sup>1</sup> Карпилова А.А. 100-летие белорусского кино в аспекте экранной музыки // Дзяржава і творчая асоба: матэрыялы XV Міжнароднай навукова-практычнай канферэнцыі, 16 красавіка 2024 г., г. Мінск / рэдкалегія: С.П. Вінакурава (старшыня) [і інш.]. Мінск, 2024. С. 31–36.

На рубеже 1980–1990-х годов в силу исторических факторов начинается процесс обновления эстетических ориентиров белорусского киноискусства. Появляется новое поколение режиссеров (И. Волчек, Е. Трофименко, А. Кудиненко) и композиторов (Л. Захлевный, П. Альхимович, О. Оловников, А. Леденев, В. Кондрусевич), ориентированных на синтез национальной интонации и современных аудиотехнологий. Музыкальная ткань фильмов этого времени становится более фрагментарной и экспериментальной: появляются элементы электроакустики, минимализма, полистилистики. Тем не менее сохраняется тяготение к традиционным фольклорным звучностям, которые трансформируются в символический звуковой пласт.

Современный этап (2000–2020-е годы) характеризуется диверсификацией звукового решения фильмов и интеграцией музыки в общее аудиовизуальное решение фильма. Границы между шумом, речью и музыкой становятся подвижными; формируется концепция «звуковой среды» как целостного драматургического пространства. Современные композиторы (В. Копытько – «Мы живем на краю» (2002), режиссер В. Аслук; О. Федосеев – «Волки» (2009), режиссер А. Колбышев; О. Ходоско – «Масакра» (2010), режиссер А. Кудиненко; «Как служил же я у пана» (2012), режиссер М. Тумеля) устремлены к максимальному взаимодействию экранного повествования, создавая уникальные модели звуковой драматургии, в которых музыка не только сопровождает, но и структурирует экранное действие, выступая носителем концептуального смысла.

Таким образом, эволюция белорусской киномузыки XX – начала XXI века представляет собой взаимодействие трех процессов: функциональной трансформации от иллюстративности к смыслообразующему контрапункту, обретения звуком статуса автономного семантического компонента и формирования многоуровневой звуковой драматургии, создающей в фильме самостоятельное художественное измерение.

*Екатерина Викторовна Сальникова*

доктор культурологии, кандидат искусствоведения

заведующая сектором художественных проблем массмедиа Государственного института

искусствознания

k-saln@mail.ru

## **ЭСТЕТИЧЕСКИЕ ФУНКЦИИ И СМЫСЛЫ МУЗЫКИ В АНИМАЦИОННОМ ФИЛЬМЕ «БРЕМЕНСКИЕ МУЗЫКАНТЫ» (1969)**

*Ключевые слова:* советская авторская анимация, профессиональные музыканты, вокально-инструментальный ансамбль (ВИА), пастораль, сказка, официальная культура, модернизация архетипических мотивов

Режиссер Инесса Ковалевская, сценаристы Юрий Энтин и Василий Ливанов объединяют сюжет о Бременских музыкантах с архетипическим сказочным сюжетом о женитьбе бедняка / изгоя на прекрасной дочери правителя. В центр приключений героев поставлена именно музыкально-вокальная составляющая, пронизывающая всю материю анимационного фильма. Работа композитора Геннадия Гладкова и художника-постановщика Макса Жеребчевского складывается в удивительно плотный аудио-визуальный текст.

Особенностью фильма является его тотальная мюзикловость – персонажи проявляют себя исключительно посредством песенно-музыкальных партий. Вербальный ряд за пределами текстов песен попросту отсутствует. Нет и речитативных или «ариозных» диалогов внутри песен. Поведение большинства «звучащих» персонажей состоит в значительной мере из номеров, в которых они ведут самопозиционирование и / или реагируют на уже состоявшееся чужое представление, чужой «музыкальный портрет».

Нашей целью будет не анализ музыки как таковой, но ее эстетических функций в общей драматургии и визуальной материи фильма, в построении образов персонажей, их коммуникационной среды и общей атмосферы происходящего. Для этого нам необходимо обратить внимание не только на сами песни и звучание музыки, но также на пластику и костюмировку фигур, немзыкальные звучания и подробности предметно-пространственных решений, сюжетные повороты. Поэтому может показаться, что мы постоянно делаем отступления от нашей темы. Но только

таким образом можно осмыслить сам анимационный фильм и роль музыки на всей его протяженности.

По сравнению со сказкой братьев Гримм конфигурация героев меняется. Сказочные звери вместе с Трубадуром образуют ВИА, у них есть музыкальные инструменты и фургончик. Их жизнь показана не как скитания в поисках социализации, но как гармония перманентных процессов творческой самореализации и путешествия. Главная песня героев – «Ничего на свете лучше нету...» – является своего рода выражением их личной идеологии, корреспондируя с мечтами многих советских граждан в эпоху «железного занавеса».

В развитии внутрикадрового действия музыка работает то на нейтрализацию исторических рамок происходящего, то на их подчеркивание, превращая хронотоп фильма в игровую среду, как бы ведущую диалог с советскими реалиями и с традициями авантюрного жанра.

Бременские музыканты трактованы в фильме как самокупаемые независимые артисты. И как ни интерпретируй их хронотоп – абстрактное внеисторическое время и место или абстрактное прошлое в западноевропейских координатах – параметры взаимодействия общества / государства и творческой личности в этом хронотопе альтернативны советским. Перед нами пасторальная утопия творческой жизни, протекающей как бы даже вне общественной среды, но с заездами «на гастроли».

Атмосфера средневекового города, визуализируемая под звуки трубы Кота, сочетается с образом посттоталитарной и постмодернистской власти, которая готова быть частью медийного пространства с его аттракционами и скорее забавлять, нежели вселять благоговение и страх. Статуя Короля оказывается в этой структуре своего рода динамической инсталляцией.

Музыка создает «мизансцены любви» и включает взаимоотношения Трубадура и Принцессы в магический природный универсум. Участвует в конфликте бродячего ВИА с королевской властью, во временном примирении с ней и создании компромиссных ситуаций (игрового конформизма).

Песня Атаманши (аккомпанирующей в кадре на традиционной гитаре) эстетизирует самопрезентацию разбойников, удерживая абстрактный жанровый «историзм» образов и как бы игнорируя визуальную портретную отсылку к гайдаевской троице Труса, Балбеса и Бывалого. Возникает эффект советских персонажей-масок, вырванных из своей привычной среды и встроенных во вневременные приключения. Гайдаевские маски оказываются в ансамбле с уникальным персонажем, соло которого усиливается этнической «экзотикой» – архетипическими чертами цыганки на

уровне визуально-пластического решения (гадание на картах, крупные броские украшения, черные как смоль волосы, характерные танцевальные движения плечами). Мужеподобие в деталях костюма носит скорее комический оттенок. Оттенки же маскулинности в голосовом решении придают героине лидерскую властность и надгендерный шарм (озвучили героиню Олег Анофриев – в фильме и Муслим Магомаев – в аудиозаписи для диска песен из мультфильма).

Песня будто объединяет всю четверку и нейтрализует «советскость» трех масок. А некоторые предметные детали, напротив, вновь напоминают о советском происхождении этих разбойников – три кружки пенящегося пива ассоциируются с антуражем сцены из «Кавказской пленницы», как и танцевальные движения всех разбойников и даже Атаманши, напоминающие твистовые (которому обучал отдыхающих Бывалый). Тем самым музыка, пластические решения и визуально-предметный мир словно обмениваются репликами. На вербальном уровне песня разбойников являет рассказ о плане ограбления Короля, а в контексте внутрикадрового движения и предметных деталей – это связующая звуковая среда для коллажирования условного жанрового и советского хронотопа.

В докладе будут рассмотрены и художественные функции звуков и музыки в поведении мнимых разбойников, Короля, придворных музыкантов, Трубадура и Принцессы. Особые акценты в музыкальной материи фильма создают немзыкальные звуки – скрип, свист, пушечный залп, восторженные аплодисменты городской толпы, гневный рык его величества («окрик власти»), реальные лесные голоса животных и симуляции чужих звериных голосов в сцене изгнания разбойников из лесного домика и др. Они усиливают драматизм отдельных моментов и обыгрывают моменты резкого возрастания конфликтности в кадре.

Музыка способствует модернизации сказочных мотивов и внутренней «десоветизации» сюжетных паттернов, формально созвучных официальной идеологии.

## Светлана Степановна Севастьянова

кандидат искусствоведения

преподаватель музыкально-теоретических дисциплин Астраханского музыкального

колледжа имени М.П. Мусоргского

svetlana-sev@list.ru

## Мюзикл в мультипликации

*Ключевые слова:* мультипликационный мюзикл, Уолт Дисней, визуальные лейтмотивы, синтетический музыкальный стиль, музыкальный театр

«Мюзиклу можно все», – настаивает И.И. Емельянова<sup>1</sup>, указывая на исключительное многообразие сценарного содержания произведений этого жанра. Его литературные первоисточники обращены к таким ярким образцам, как «Ромео и Джульетта» Шекспира, «Собор Парижской Богоматери» Гюго, «Евгений Онегин» Пушкина, «Анна Каренина» Толстого, «Сирано де Бержерак» Ростана. Мюзикл сумел «переформатировать» не только «Богему» Пуччини и «Аиду» Верди, но и отважился на церковные сюжеты. В современном музыкальном пространстве жанра принцем Египта предстает пророк Моисей, а Иисус Христос объявлен суперзвездой.

С появлением звукового кинематографа произведения мюзикла обретают экранные формы. Партитура такого музыкального художественного фильма (по общей классификации, предложенной О.Ф. Нечай<sup>2</sup>) может складываться из эстрадных песен популярной шведской группы «ABBA» («Мамма mia») или композиций отечественного ансамбля «Секрет» («Ничего не бойся, я с тобой»). Изначально свойственный жанру джазовый колорит, оттенки рок-н-ролла давно усилены музыкальными символами барокко, цитатами из музыкальной классики и фольклорными стилизациями.

Мультипликационный мюзикл заявил о себе как самостоятельный жанр экранного музыкального театра, начиная с полнометражных фильмов Уолта Диснея. «Белоснежка и семь гномов» (1937) открыла этот ряд лент, за ней последовали «Спящая красавица» (1959) и «Русалочка» (1989). Со временем в его русло вливаются итальянские и советские

<sup>1</sup> Емельянова И.И. Мюзиклу можно все // Великие мюзиклы мира. М.: Олма-Пресс, 2002. С. 5–26.

<sup>2</sup> Нечай О.Ф. Основы киноискусства. М.: Просвещение, 1989.

ленты «Легенда “Титаника”», «Бременские музыканты», «По следам бременских музыкантов», «Пес в сапогах». В 1990-е годы пространство мультипликационного мюзикла представлено американскими мультфильмами «Красавица и чудовище», «Алладин», «Покахонтас», «Король Лев», «Геркулес», «Горбун из Нотр-Дама», «Анастасия». В дальнейшем наблюдается и ожидаемый обратный процесс, когда мультипликационные мюзиклы переходят на театральную сцену. Подобные истории случились у «Красавицы и чудовища», «Короля Льва», «Русалочки», «Бременских музыкантов» и некоторых других мюзиклов. В новом XXI веке мультипликация оставляет за собой это жанровое пространство. Его представляют российские, американские, французские и ирландские мультипликационные мюзиклы «Новые бременские», «Труп невесты», «Монстр в Париже», «Холодное сердце», «Песнь моря», «Зверопой», «Тайна Коко», «Энканто».

Большая часть мультипликационных мюзиклов обращена к лучшим детским сказочным образам Ш. Перро, Г. Андерсена, Р. Киплинга, братьев Гримм, и даже шекспировский «Гамлет» разворачивается в мире животных («Король Лев»). *Happy end* также становится очевиден («Горбун из Нотр-Дама», «Легенда Титаника»).

Данный жанр определяется новым обликом мультипликационного героя (куклы-маски, оживающие звери и птицы, фантастические персонажи) и условным пространством, в котором возможна безграничная свобода перемещения. Образная и сюжетная исключительность в рамках названного жанра призвана возместить недоступную пышность зрелища сценической постановки.

Многочисленные музыкальные сцены изначально заложены в сценариях многих мультипликационных мюзиклов. Диснеевские Ариэль и Аврора – обладательницы удивительных голосов, а Трубадур, Осел, Кот и Петух – музыканты из Бремена. Отдельное место занимают в сценариях песни-воспоминания, как, например, колыбельная в «Анастасии», выполняющая в фильме функцию лейтмотива.

Ориентированный на современный музыкальный язык жанр мультипликационного мюзикла обозначил проблему органичного соединения музыкального материала разных стилей. На противопоставлении индейского и европейского музыкально-интонационных материалов построена музыкальная драматургия мультипликационного мюзикла «Покахонтас». Эпоха Средневековья, во время которой развивается действие «Горбуна из Нотр-Дама», обозначена в музыке посредством хорального пения. Звучащие латинские молитвы «*Dies irae*» и «*Kyrie eleison*», колокольные звоны становятся музыкальными символами Средневековья. Среди успешно

выстраивающих стилевой баланс в партитурах мультипликационных мюзиклов – композиторы А. Менкен, Х. Циммер, Г. Гладков, М. Джаккино, Д. Эльфман.

Мультипликационный мюзикл занимает свою нишу в современном мегапространстве музыкального театра. В силу его синтетической природы в произведениях этого искусства хранятся генетические коды как сценического музыкального театра, так и кинематографа. Уже почти на протяжении столетия он выступает как самостоятельный жанр экранного музыкального театра, который, с одной стороны, отвечает законам музыкальной драматургии (песенным – сольным и хоровым – портретным характеристикам, лейтмотивной технике, масштабности музыкальных построений, преодолевающих номерную структуру и объединяющих разговорные эпизоды и музыкальные сцены в единое композиционное целое), а с другой – характеризуется средствами выразительности, свойственными мультипликационному экранному искусству (визуальными лейтмотивами и живописными символами, собственно анимацией изображения, а также монтажной техникой и различными видами комбинированных съемок). Совмещая в себе закономерности музыкального театра и экранного искусства, этот жанр предстает как синтетическое образование именно экранного музыкального театра. Динамично обновляющийся и перспективный, он открывает широкое пространство для новых поисков и экспериментов.

*Анна Алексеевна Семенихина*

аспирантка Всероссийского государственного университета кинематографии

имени С.А. Герасимова, Москва

heyannie17@gmail.com

## **МУЗЫКАЛЬНЫЕ АНАХРОНИЗМЫ В ДИЕГЕЗИСЕ И ДИСКУРСЕ: ОПЫТ МИРОВОГО КИНЕМАТОГРАФА**

*Ключевые слова:* диететический и дискурсивный звук, музыкальный анахронизм, Сергей Эйзенштейн, Голливуд, музыкальные фильмы, иллюстративная музыка, внедренная музыка, саундтрек

Возможность синхронной записи изображения и звука решила огромное количество проблем, стоявших перед кинематографистами, однако данное революционное изменение привело к необходимости переосмысления основ киноязыка. Взгляды разделились: советские режиссеры Эйзенштейн, Пудовкин и Александров в своей знаменитой заявке 1928 года «Будущее звукового фильма»<sup>1</sup> довольно радикально обозначили невозможность, по крайней мере на первых порах, использования какого-либо звука, кроме контрапунктического, резко не совпадающего с изображением – для эффекта максимального воздействия на зрителя. Но, конечно, для коммерческого кинематографа актуальным был выбор более традиционных и очевидных решений. В Голливуде для музыкальных фильмов 1930-х годов создавались и записывались песни, которые позднее выпускали отдельно на пластинках, а вскоре музыка стала неотъемлемой частью кинолент практически всех жанров.

К XXI веку мировым и отечественным кинематографом было освоено огромное количество практик и приемов, касающихся создания музыкального сопровождения к фильму, в том числе постмодернистских. Многие из них успешно применяются в современных фильмах, однако глобально их можно разделить на две большие группы:

1) *иллюстративная музыка*, призванная подчеркнуть и дополнить визуальный ряд, усиливая воздействие той или иной сцены; так, в саундтреках к вестернам зачастую задействована губная гармошка, ассоциирующаяся с образом ковбоев (достаточно вспомнить классический фильм

<sup>1</sup> Эйзенштейн С., Пудовкин Вс., Александров Г. Будущее звукового фильма // Жизнь искусства. 1928. № 32.

Серджио Леоне «Хороший, плохой, злой» / «Il buono, il brutto, il cattivo», 1966); в нуарах и триллерах используется тревожная музыка, нагнетающая саспенс. До абсолюта это доведено в фильме Альфреда Хичкока «Психо» («Psycho», 1960) – композитором картины выступил Бернард Херманн, музыка которого, созданная специально для триллера Хичкока, сейчас легко узнаваема даже теми, кто не смотрел фильм.

2) *внедренная музыка*, несущая определенную информацию, расширяющая семантическое и метафорическое поле повествования.

Музыкальные анахронизмы, конечно, относятся ко второй категории. Более того, здесь пригодится еще одна классификация, а именно – разделение звука в кинематографе на диегетический и дискурсивный. Первый звучит внутри пространства фильма, он слышен в том числе и героям, зачастую в кадре присутствует непосредственно источник звука – в случае с музыкой: магнитофон, виниловый проигрыватель, колонка и т.д. Дискурсивный же звук слышен исключительно зрителю. Тем не менее существуют примеры парадоксального соединения двух этих категорий, например удачная находка Тодда Филлипса для фильма «Джокер» («Joker», 2019) – звучащая в финале композиция Фрэнка Синатры «That's Life» воспринимается как очевидно дискурсивная, потому что ей попросту неоткуда взяться в пространстве психиатрической лечебницы, однако неожиданно главный герой начинает подпевать – так режиссер подчеркивает безумие Джокера.

Возвращаясь к музыкальным анахронизмам, следует уточнить, что они могут относиться и к дискурсивному, и к диегетическому звуковому пространству – во втором случае они, конечно, более заметные и акцентные. Но их использование в качестве закадрового саундтрека может быть весьма любопытным. Так, например, в фильме Софии Копполы «Мария-Антуанетта» («Marie Antoinette», 2006) помимо барочной музыки звучат песни, написанные во второй половине двадцатого века. Этот выбор вместе с хулигански мелькнувшими в одном из кадров лавандовыми кедами бренда «Converse» приближает героиню к современному зрителю, подчеркивает ее бунтарский характер и одновременно с этим нежный возраст: девушка покидает свою семью и выходит замуж, будучи четырнадцатилетней. По сути, Копполу интересует не столько исторический контекст, сколько раскрытие героини через ее девический возраст. Отсюда обилие музыки течения нью-вейв, которое приобрело значительную популярность, когда сама кинематографистка была подростком.

Не раз обращался к данному приему Баз Лурман. Главные герои фильма «Ромео + Джульетта» («Romeo + Juliet», 1996) хоть и говорят строго шекспировскими строками, но живут при этом в девяностых в Верона-Бич,

потому и музыка для фильма выбрана соответствующая: «The Cardigans», «Radiohead», «Everclear» и т.д. Анахроничность музыки как таковая отсутствует, но ощущается зрителем на интуитивном уровне, потому что пьеса Шекспира явно не ассоциируется с современными для девяностых рок-коллективами. Еще смелее режиссер поступает, экранизируя Фрэнсиса Скотта Фицджеральда – время действия фильма «Великий Гэтсби» («The Great Gatsby», 2013) совпадает со временем действия одноименного романа (20-е годы прошлого века), при этом на роскошных вечеринках, которые устраивает Джей Гэтсби, толпа танцует под песни Ланы Дель Рей, американской певицы, родившейся в 1985 году. Несмотря на то, что звучание в фильме песни «A Little Party Never Killed Nobody» рушит достоверность, композиция вместе с тем органично вписывается в наше представление о «ревущих двадцатых»; для Лурмана важнее передать миф об эпохе, чем документально воспроизвести ее на экране. То же самое можно сказать об одном из самых заметных и известных массовому зрителю режиссеров-постмодернистов – Квентине Тарантино, который, снимая «Однажды в... Голливуде» («Once Upon a Time in... Hollywood», 2019) или «Джанго освобожденного» («Django Unchained», 2012), не сильно заботился о выборе песен, вышедших строго до происходящих в его кинолентах событий.

Музыкальные анахронизмы могут в том числе универсализировать историю, приблизить ее к зрителю не только во времени, но и в пространстве. В фильме итальянского режиссера Пьера Паоло Пазолини «Евангелие от Матфея» («Il Vangelo secondo Matteo», 1964) все диалоги строго цитируют литературный первоисточник. Зато удивляет разнообразием саундтрек: в картине звучит музыка Баха и Прокофьева, а снимают Иисуса с креста под песню «Ой ты, степь широкая...». Использование данного приема, казалось бы, должно выбивать зрителя из состояния погружения и сосредоточенности, создавать дискомфорт и диссонанс. Однако на практике осознанное использование режиссером музыкальных анахронизмов зачастую оказывается довольно удачным решением, делающим историю, разворачивающуюся в фильме, и вовсе вневременной.

*Татьяна Сергеевна Сергеева*

доктор искусствоведения, доцент

доцент кафедры менеджмента и медиатехнологий музыкального искусства

Казанской государственной консерватории имени Н.Г. Жиганова

serguva@mail.ru

**«Восток – Запад» в музыкально-звуковом решении фильмов Бернардо Бертолуччи**

*Ключевые слова:* Бернардо Бертолуччи, «Маленький Будда», «История о воде», Рюити Сакамото, рага, буддийская музыка Тибета, буддийский стиль ян

Бернардо Бертолуччи (1941–2018), знаменитый итальянский кинорежиссер, по-особому относился к Востоку и, в частности, к Индии. В своем творчестве он дважды обращался к теме Индии: в игровом фильме «Маленький Будда» («Little Buddha», 1993) и короткометражном фильме «История о воде» («Histoire d’eaux») из киноальманаха «На десять минут старше. Виолончель» (2002).

Бертолуччи видел в Востоке антипод Запада, его прагматичности и техницизма. Можно говорить об идеализации Востока режиссером, когда он акцентирует лишь сильные стороны индо-буддийской культуры – духовность, мифологичность, верность традиции, неразрывную связь с природой и ее обожествление. Неслучайно в своей «восточной трилогии» кинорежиссер сотрудничал с японским композитором Рюити Сакамото (1952–2023). В кинокартине «Маленький Будда» музыка Сакамото помогает режиссеру создать неповторимый образ буддийской культуры.

Рецензенты отмечают цветовой контраст в фильме – это серо-голубой Запад (показ событий в Америке) и оранжево-красный Восток (древняя Индия, Катманду и Бутан). Такой же контраст передан и в музыке. В сценах, происходящих в Америке, почти отсутствует мелодизм. Показательна сцена, предшествующая телефонному разговору Джесси с мамой, когда звучит начальный фрагмент с ударными инструментами из пьесы Арво Пярта «Саре было 90 лет». Эта закадровая музыка передает дискомфорт душевного состояния женщины, одновременно являясь характеристикой атмосферы мегаполиса. И по контрасту – выразительный мелодизм, разнообразие музыкальных красок, насыщенная «светящаяся» оркестровка с преобладанием струнных инструментов и мелодии у скрипок в высоком регистре, изощренное использование электронных средств, богатство

инструментальных и вокальных тембров и стилей, – все это связано с «восточной» частью фильма.

В ключевых моментах задействована рага – высшее достижение индийской музыкальной культуры. Так, рага наики канхра в исполнении девушки, аккомпанирующей себе на вине, становится главным импульсом «прозрения» Сиддхартхи. В другой поворотной сцене, прощания Сиддхартхи со спящей женой и сыном, звучит ночная рага кирвани с мелодической партией саранги. В сцене постижения Сиддхартхой срединного пути фоном идет алап раги чандранидан (в исполнении на сароде Али Акбара Хана). Соединяя эти важные моменты фильма с рагой, композитор и режиссер акцентируют те духовные смыслы, которые не передать ни словом, ни изображением. Подобные «музыкальные инкрустации», включая тембр традиционных инструментов, играют первостепенную роль в создании образа индо-буддийской культуры.

Однако в ключевой сцене ритуальной траурной церемонии сожжения на костре умершего, когда Сиддхартха впервые почувствовал сострадание, авторы фильма сознательно не вводят рагу, и монотонные траурные мантры переходят в оркестровый эпизод на материале темы Сиддхартхи (темы сострадания).

Другой составляющей образа буддийской культуры в кинокартине стала древняя буддийская музыка Тибета, связанная с тантризмом, документально переданная создателями кинокартины. Так, в заснятой религиозной церемонии посвящения «детей-претендентов» звучит инструментальная музыка на духовых и ударных инструментах в исполнении монахов. Она сопряжена с религиозной символикой и канонической ритуальностью.

В фильме мы слышим и подлинный буддийский стиль ян в предельно низком (по высоте) гортанном совместном пении монахов, которое предназначено для общения с божествами. Монахи поют «Сутру сердца». Эта же сутра, только в европейской интерпретации, в исполнении оперной певицы, будет завершать весь фильм как гимн буддийской философии жизни, распространившейся как на Западе, так и на Востоке.

В короткометражке «История о воде» также используется музыка Востока и Запада для передачи главной идеи фильма – сохранения культурной идентичности через призму воплощения идеи времени. Режиссер подает историю во многом через музыкально-звуковое решение на сопоставлении двух миров, двух временных континуумов, основанных на линейном (для западной культуры) и цикличном (для восточной культуры) понимании времени. Кроме того, в фильме через музыку передается национальное начало. Причем задействована разная индийская

музыка – популярная, традиционная, классическая.

Показателен эпизод свадьбы, в которой музыка двух культур (популярный итальянский вальс «*Speranze perdute*» и фрагмент индийской раги традиции Хиндустани) символизирует брак главных героев – итальянки и индуса. Эмоциональной кульминацией является радостная встреча всей семьи под внутрикадровое звучание песни «О, любовь моя» из индийского фильма «Владыка судьбы». Контрастом воспринимается драматическая сцена после аварии в полной тишине.

Визуальные и звуковые символы в эпизоде со старцем (и в начале, и в конце фильма) погружают во вневременное пространство архаики, обнаруживая связь с индийской мифологией (звучание флейты, огромное дерево, глаз быка). И в завершении фильма – звук проносщегося поезда как символ реального времени...

Таким образом, на примере двух фильмов Бертолуччи, связанных с индо-буддийской культурой, можно проследить, как музыкально-звуковая составляющая киноязыка режиссера, использовавшего музыку Запада и Востока, способствует передаче главной идеи в его кинокартинах.

*Ольга Валерьевна Собакина*

доктор искусствоведения

ведущий научный сотрудник сектора теории музыки Государственного института

искусствознания

olas2005@mail.ru

**ПОЛЬСКАЯ КРИТИКА 1930-х ГОДОВ О ЗАДАЧАХ  
АКУСТИЧЕСКОГО СЛОЯ ФИЛЬМА***Ключевые слова:* польское звуковое кино, Зофья Лисса (Zofia Lissa),

Ян Маклякевич (Jan Maklakiewicz), акустический слой, Рене Клер

Интенсивные поиски в области применения музыки и, в частности, звука в диегетическом плане в киноискусстве вызвали оживленную полемику в польской критике. С момента создания звуковой фильм в Польше считали синтетическим видом искусства, где музыка имеет специфические взаимосвязи с изображением и другими акустическими элементами. Еще в конце 1920-х годов огромный потенциал «кинематографической музыки» стал предметом заинтересованной дискуссии, которая касалась прежде всего необходимости синхронизации музыкального оформления с сюжетом фильма. Кароль Стромэнгер предпринял попытку ввести систематическую классификацию новаторских звуковых фильмов: после фестиваля в Баден-Бадене, обозначившего рубеж в развитии звукового кино, он опубликовал статью в газете «Wiadomości Literackie», пытаясь систематизировать услышанные эксперименты. Согласно его тексту, первые звуковые образцы можно разделить на три категории: «разговорное кино» (с диалогами), «шумовое кино» (с аутентичными звуками природы и быта) и «музыкальное кино», запечатлевшее выступления выдающихся артистов. Затем вопрос об акустическом слое фильма, воспринимаемого целостно, обсуждался многими критиками и композиторами<sup>1</sup>. Идеальную модель такого синтеза обычно находили в анимационных фильмах и фильмах Рене Клера. Главный редактор журнала «Музыка» Матеуш Глиньский считал целью звукового кино сочетание разнообразных звуков и речи с музыкой для создания нового акустического результата. Он называл акустический слой первых звуковых лент «иллюстративной музыкой», понимая его как замену «живой» музыки, звучавшей ранее в кинозалах,

<sup>1</sup> *Bocheńska J. Polska myśl filmowa do roku 1939: Antologia. Wrocław, 1977.*

механическим воспроизведением. Роль звука Глиньский видел прежде всего в его переплетении с движением и в выполнении задачи создания «психологического» перевода действия.

Иллюстративно-сопроводительная роль музыки в кино исследовалась в последующие годы XX века многими киноведами (среди которых Зофья Лисса, Зигфрид Кракауэр, Ежи Плажевский) главным образом с позиций эстетического, теоретического и социокультурного осмысления. Понимаемая и с точки зрения техники, и с точки зрения киноязыка как эстетический объект и символ, а также как комментарий и герой действия, киномузыка представляла в едином синтезе с шумами, устной речью и тишиной, образуя единый акустический слой.

Ивонна Линдштедт, оценивая теоретическое осмысление нового аудиовизуального искусства в 1930-е годы, подчеркивает значение публикаций Зофьи Лиссы, которая впервые заявила о том, что звуковой фильм является синтетическим видом искусства, где музыка имеет специфические взаимосвязи с изображением и другими акустическими элементами<sup>1</sup>. Именно Лисса впервые на уровне теоретического осмысления подняла вопрос о специфике взаимосвязи музыки, звуков разного характера и изображения. Несколько ее предвоенных работ нашли впоследствии убедительное продолжение в фундаментальной концепции труда «Эстетика киномузыки»<sup>2</sup>. В ней Лисса рассматривает кино как многослойное произведение искусства, анализируя его в двух ракурсах: эстетическом и психологическом, уделяя особое внимание анализу визуального (внешние образы, изображаемые объекты, действие, психологические элементы) и акустического (музыка в кадре и за кадром, шумы, речь, тишина) слоев, а также взаимосвязи их отдельных компонентов. В ранних публикациях Лиссы также интересны размышления о проблемах психологического характера, касающихся роли музыки в восприятии фильма зрителем-слушателем.

Среди музыки к фильмам разных жанров выделяются работы известных, но тогда совсем молодых композиторов Романа Палестера, Анджее Пануфника, Яна Маклякевича, Михала Кондрацкого, Петра Перковского. Довольно часто композитор участвовал в создании ленты уже при сочинении сценария. Композиторы активно высказывали в прессе свое

<sup>1</sup> *Lindstedt I.* Polska refleksja o muzyce w kinie dźwiękowym w latach trzydziestych XX wieku. Główne idee i perspektywy badawcze w muzykologii // *Muzyka*. 2018. № 2. URL: <https://czasopisma.ispan.pl/index.php/m/article/view/530> (дата обращения: 18.10.2025).

<sup>2</sup> *Lissa Z.* *Estetyka muzyki filmowej*. Kraków: PWM, 1964.

видение нового искусства, например после сочинения звукового сопровождения к таким фильмам, как «Под Твою защиту» («Pod Twoją obronę», 1933, режиссер Юзеф Лейтес) и «Бродяжка» («Przybłąda», 1933, режиссер Ян Новина-Пшибыльский), Маклякевич опубликовал свои идеи по поводу роли музыки в кино. Он воспринимал ее как зависящую от предмета изображения и среды действия фильма, а среди ее функций называл соединение сцен, подчеркивание действия, добавление смысловых акцентов, поддержку зрителя в ощущении действия и подчеркивание накала сильных эмоций. В другом выступлении Маклякевич также обозначил конкретную группу композиционных проблем, которые представляли собой препятствие на пути повышения художественного уровня польского кино, в основном связанных с привлечением непрофессиональных авторов и исполнителей.

Создание киномузыки стало важнейшим аспектом осмысления перспектив развития польского кино, а дискуссия запечатлела социокультурные ориентиры и художественные предпочтения той яркой, насыщенной художественными событиями эпохи.

*Анна Геннадьевна Солодовникова*

научный сотрудник сектора искусства стран Центральной Европы

Государственного института искусствознания

annaprel@mail.ru

## **ТРИ ПОРТРЕТА ВЕНГЕРСКИХ КОМПОЗИТОРОВ**

*Ключевые слова:* Дьёрдь Лигети, Дьёрдь Куртага, Петер Этвёш, Пьер Булез, документальный фильм, венгерская музыка, венгерское кино

В фокусе нашего внимания окажутся три документальных фильма, представляющие трех крупнейших венгерских композиторов-авангардистов второй половины XX и начала XXI века – Дьёрдя Лигети, Дьёрдя Куртага и Петера Этвёша. Все они являются по своей сути фильмами-портретами, но отличаются друг от друга по способу подачи материала, по-разному репрезентируя жизненную и творческую биографию героев и подсвечивая нужные факты и события. Режиссером фильмов о Куртаге и Этвёше и сценаристом фильма о Лигети выступила Юдит Келе – венгерская художница, сценограф, художник по костюмам, кинорежиссер, прошедшая до создания фильмов большой творческий путь художницы и перформансистки.

Фильм «Дьёрдь Лигети» («György Ligeti», 1993, режиссер Мишель Фолин) представляет биографию композитора, рассказанную им самим. Наряду с важными событиями, произошедшими в его жизни, Лигети делится и некоторыми, на первый взгляд, малозначимыми воспоминаниями, оказавшими, однако, колоссальное влияние на его творчество. Как, например, его детский страх пауков и паутины, поспособствовавший созданию техники микрополифонического письма, суть которой состоит в чрезвычайно сжатом расположении по высоте большого количества голосов,двигающихся в разных ритмических рисунках и темпах, оставаясь при этом в строгих рамках канона. Описывая микрополифонию, он так и говорил, что мы слышим «что-то вроде очень плотно сплетенной паутины». Или прочитанный в очень раннем детстве рассказ Дьюлы Круди, под впечатлением от которого Лигети много лет спустя написал несколько сочинений, в том числе знаменитую «Симфоническую поэму для 100 метрономов». «Где бы я ни был – в Вене, Гамбурге, Париже, Нью-Йорке или Будапеште – в моем сердце я дома», – говорит Лигети в фильме. Поэтому метафорой композитора-космополита – «венгерского еврея, родившегося в Трансильвании, с трудом получившего гражданство

Венгрии, эмигрировавшего в Австрию, но так и не ставшего западноевропейцем» – становится проходящая пунктиром через весь фильм сцена едущего в поезде Лигети, которая к тому же олицетворяет все время меняющийся стиль композитора, творческим кредо которого было постоянное движение вперед.

Дьёрдь Куртаг в фильме «Человек-спичка» («György Kurtág: Der Streichholzmann», 1996, режиссер Юдит Келе) показан более тонко. О себе композитор рассказывает мало – скорее, рассуждает об исполнительстве и искусстве интерпретации, о том, какое значение имеют для него ученики, о таинстве рождения сочинения и о роли музыки в своей жизни. Его образ словно бы рассеивается в высказываниях о нем других участников фильма, в беседе Куртага с учениками или коллегами-музыкантами, с дирижерами и певцами во время репетиций своих сочинений, в совместной игре в четыре руки с женой – пианисткой Мартой Куртаг, представляя нам разные грани этого хрупкого, очень деликатного и чуткого человека. Композиторское творчество Куртага имело первостепенное значение для молодых композиторов, особенно в 1960-е годы, когда музыкальная жизнь в Венгрии была весьма провинциальной и консервативной. Об этом рассказывают в фильме его молодые коллеги – Ласло Видовски, Золтан Йёней, Андраш Вильхейм, стоявшие вместе с сыном композитора Дьёрдем Куртагом-младшим и другими композиторами у истоков Студии новой музыки в Будапеште. Большое место в фильме занимает еще одна важная сторона Куртага – его педагогическая деятельность. Он сам говорит, что именно во время работы со студентами открывает для себя что-то новое: «Я по-настоящему понимаю музыку только, когда преподаю».

Название фильма о Петере Этвёше «Седьмая дверь» («La Septième Porte», 1998, режиссер Юдит Келе) отсылает к опере Белы Бартока «Замок герцога Синяя Борода», определяя общий ход повествования, а также фиксируя «местоположение» композитора на момент съемок. Основные вехи жизненного и творческого пути Этвёша метафорически уподоблены семи дверям, в которые он последовательно входил на протяжении жизни. Музыкальное детство, период обучения в Академии музыки Листа, период создания музыки для театра и киномузыки, среди которой музыка к фильмам «Дневное затмение» («Nappali sötétség», 1963, режиссер Золтан Фабри), «Пора мечтаний» («Álmodozások kora», 1964, режиссер Иштван Сабо), пришедшийся на совсем юные годы композитора. Период обучения и работы в Студии электронной музыки в Кёльне под руководством Карлхайнца Штокхаузена – один из самых значимых для Этвёша. Долгим и плодотворным был период сотрудничества с ансамблем Пьера

Булеза InterContemporain – Этвёш был назначен Булезом первым музыкальным руководителем и дирижером ансамбля и пребывал на этом посту с 1979 по 1991 год. Также фильм не обошел стороной и личную трагедию композитора. Важными эпизодами фильма, ставшими его обрамлением, являются блок сочинений, связанных с космической темой, – «Kosmos» (1961), «Psychokosmos» (1993) и «Psy» (1996), и эпизод с последним (на момент съемок фильма) сочинением Этвёша, принесшим ему мировую славу, – оперой «Три сестры». Несколько завершающих сцен как раз демонстрируют ценные кадры с репетиции оперы.

В пандан к этим фильмам рассмотрим еще два: «Все облака – это часы» («All Clouds are Clocks», 1976/1991, режиссер Лесли Мегахи) и «Петеру Этвёшу – 75» («Péter Eötvös 75», 2017–2019, режиссер Андраш Шураньи). В них другая режиссерская оптика. Фильм о Лигети приближен к жанру интервью, где композитор раскрывается в беседе, в ответах на вопросы, с энтузиазмом рассказывает о процессе создания сочинений, демонстрируя партитуры и черновики. Фильм об Этвёше из всей творческой биографии высветил то важное, что волнует композитора на данном этапе его жизни, и представил это не только в высказываниях самого Этвёша, но и во множестве свидетельств вдохновленных им коллег-музыкантов – композиторов, исполнителей, дирижеров.

*Екатерина Михайловна Тараканова*

кандидат искусствоведения

старший научный сотрудник сектора современного искусства Запада

Государственного института искусствознания

доцент Института современного искусства

musiccate@list.ru

**МУЗЫКА В НЕМОМ ФИЛЬМЕ Ф. ЭРМЛЕРА  
«ДОМ В СУГРОБАХ» (1927)**

*Ключевые слова:* Фридрих Эрмлер, немое кино, звуковой кинематограф, Тарас Буевский, музыкальная драматургия

«Дом в сугробах» занимает особое место в фильмографии 1920-х годов и в творчестве Фридриха Эрмлера. Парадоксально, но героем немой киноленты становится музыкант. Данный фильм раскрывает тему, волновавшую Эрмлера в те годы: режиссер был уверен, что выходец из дореволюционной России сможет вписаться в реалии современного советского быта, что человек «из бывших» обязательно найдет свое место в новом сообществе. Олицетворением такого человека стал гениальный актер Федор Никитин. Благодаря его игре картины воспринимались неоднозначно, приобретали особую глубину и даже трагическую окраску при общей нацеленности режиссера и его сценаристов на жанр «комической мелодрамы»<sup>1</sup>.

Еще до появления первых советских звуковых фильмов Эрмлер участвовал в одном из проектов по соединению немой кинокартины со специально написанной для нее музыкой (партитура к «Обломку империи» была создана композитором-конструктивистом Владимиром Дешевовым, 1929). С появлением звукового кинематографа интерес Эрмлера к музыке еще более укрепился. Он сотрудничал с Дмитрием Шостаковичем, Гавриилом Поповым, Сергеем Слонимским и другими композиторами, мечтал снять фильм о Бетховене (замысел не удалось реализовать).

<sup>1</sup> «Пародийность превратилась в вещь серьезную...». Дискуссионный просмотр картины Эрмлера «Дом в сугробах» в АРПКе 6 апреля 1928 г. / Публ. и коммент. С.М. Ишевой // Киноведческие записки. 2003. № 63. URL: <http://www.kinozapiski.ru/ru/article/sendvalues/180/> (дата обращения 14.11.2025).

Но «Дом в сугробах» так и остался единственной лентой Эрмлера, посвященной судьбе музыканта.

В основу сюжета лег крайне мрачный рассказ Е. Замятина «Пещера» (1921), который соединил в себе черты фантастического реализма и экспрессионизма, – рассказ, пропитанный образами смерти. То, что было когда-то Петербургом, превратилось в пещерный, голодный, замерзающий скалистый ландшафт из каменного века. Последним проблеском оставшей любви становится скляночка с ядом, которую герой уступает своей умирающей жене.

Конечно, у Эрмлера и его сценариста Бориса Леонидова сюжет переосмыслен и конец оптимистичен. Выпукло и подробно выявлено несколько линий. Массовые сцены показывают будни времен Гражданской войны: боевые действия, строительство укреплений, отбывание жителями трудовой повинности, празднование победы красных над белыми. Крупным планом выделены лирико-психологические, трагические переживания музыканта и его жены. Им противопоставлен здоровый оптимизм двух детей, которые живут в холодном подвале со своим отцом-рабочим, крутят шарманку, оставшуюся от умершего квартиранта, танцуют и радуются жизни. Еще один крупный план – супружеская пара спекулянтов-контрреволюционеров, которые будут наказаны по заслугам.

Любопытно рассмотреть знаки присутствия музыки в рассказе и фильме. Помимо рояля в рассказе упоминается пианино, на котором играла в юности героиня, и «вечный шарманщик» из счастливой прошлой жизни. Фраза «умер вечный шарманщик» означала прощание с этими воспоминаниями, с любовью и жизнью. Неслучайно в рассказе присутствуют ноты опуса 74 Александра Скрябина (по воспоминаниям Леонида Сабанеева, Скрябин сравнивал прелюдию № 2 из этого опуса с «астральной пустыней», с самой смертью; опус 74 – последнее сочинение Скрябина на пути к неосуществленной Мистерии)<sup>1</sup>.

В фильме – другие ноты: куплеты Трике «Какой прелестный этот день...» из оперы Чайковского «Евгений Онегин», которые героиня сжигает в печке-буржуйке после своего вконец испорченного дня рождения. Обращают на себя внимание портреты, висящие на стене в доме музыканта: Лист, Бетховен, а между ними – Шаляпин в небольшой овальной раме, в какой могла бы висеть фотография близкого друга семьи. Возвращаясь домой после трудовой повинности, герой видит на стене дома объявление о «грандиозном митинг-концерте с участием

<sup>1</sup> Сабанеев Л.Л. Воспоминания о Скрябине. М.: Классика XXI, 2000. С. 313–315.

Ф.И. Шаляпина» в «Клубе Володарского»: интертитр передает прямую речь героя: «Великий артист заблуждается. Даже его искусство не нужно теперь никому»<sup>1</sup>.

Сохранившаяся часть кинокартины (практически половина) была восстановлена в 1997 году с музыкой Тараса Бувеского. В соответствии с ведущими содержательными линиями композитор выстроил рондообразную симфоническую форму. Главным лейттебром становится фортепиано: его ностальгически-задумчивый, исповедальный голос мягко оттеняется богатой и утонченной оркестровой палитрой, воссозданной на компьютере с применением его широких технологических возможностей. Щемлящая, проникновенная лирическая лейттема открывает фильм. Это и портрет героя, и портрет навсегда ушедшей эпохи. Продолжением темы является хрупкая и нежная мелодия флейты, которая проводится полностью или отдельными интонациями. Хорал струнных создает объемный пространственный фон, наполняясь сиянием, словно исходящим от главного героя-музыканта, внутренний мир которого одухотворен и глубоко человечен.

В зависимости от ситуации музыкальная аура меняется. Тембр расстроенного рояля передает состояние дисгармонии, в котором пребывает герой, вдруг оказавшийся лишним. Иронично воспринимается интертитр: «Любовь к музыке объединяла нижний и верхний этажи» (то есть детей рабочего и семью музыканта-интеллигента). Мальчик подбирает популярный мотивчик «Собачьего вальса», затем музыкант пытается исполнить «Революционный этюд» Шопена, но вместо этого мы слышим ужасающий надтреснутый тембр расстроенного инструмента. Внезапный стук прерывает мучительные попытки извлечь из промерзшего рояля осмысленные звуки.

Поворот в сюжете наступает тогда, когда герой неожиданно для себя получает приглашение выступить для рабочих в ознаменование победы на фронте. Музыкант начинает играть что-то, напоминающее лирику Шопена, но, видя скучающие и зевающие лица вокруг, резко меняет характер исполнения. Во многих источниках говорится, что здесь могла звучать знаменитая матросская песня «Яблочко», но Тарас Бувеский сочиняет бравурные вариации на известную песенку «Чижик-пыжик». Ситуация решена композитором в ироничном ключе.

<sup>1</sup> Шаляпин был первым Народным артистом республики, художественным руководителем Мариинского театра. В 1922 году артист уехал на гастроли за рубеж и больше не возвращался. В 1927 году его лишили звания Народного артиста республики и права возвращения в СССР.

Массовый праздник, где музыкант дирижирует армейским оркестром, озвучен печальной мелодией флейты, являясь своеобразным послесловием к этой сказке со счастливым концом. Таким образом, современный композитор не иллюстрирует события, а выявляет их обобщенный внутренний смысл, мыслит крупным штрихом, объединяет кадры музыкальной драматургией и создает свои контрапункты, в которых сквозит ностальгия по ушедшему времени и людям, чьи неповторимые лица сохранены для потомков на мерцающем киноэкране.

# Музыка в кинематографе: теория и практика – 2025

Материалы международной  
научной конференции  
26 и 28 ноября 2025 года

Редактор *Н.А. Борисовская*  
Корректор *Г.А. Мещерякова*  
Оформление: *Е.А. Сиверс*  
Компьютерная верстка: *Н.В. Мелкова*

Подписано в печать 24.11.2025

Формат 60 × 90<sup>1</sup>/<sub>16</sub>

Гарнитура PT Serif Pro.

Усл.-печ. л. 4,75

Оригинал-макет подготовлен  
в Государственном институте искусствознания  
125009, Москва, Козицкий пер., д. 5

Свойственная кинематографу двойственная аудиовизуальная природа предполагает изучение не только изобразительных решений, но и звуковой составляющей, в том числе музыкальной. Этот аспект по-прежнему недостаточно исследован, именно поэтому весной 2024 года в Государственном институте искусствознания состоялась научная конференция «Музыка в кинематографе: история и современность», привлекая внимание музыковедов, киноведов, культурологов. Выступления были посвящены как проблемам общего характера, так и конкретным примерам сотрудничества кинематографистов и музыкантов из разных стран мира.

Исследования в этом направлении продолжила «вторая серия» конференции «Музыка в кинематографе: теория и практика», на которой обсуждались теоретические и практические аспекты взаимодействия музыкального и кинематографического искусств: использование классической музыки в кино и ее сочетание с современной, специфика киномузыкла / музыкального фильма в ретроспективе, технические аспекты реализации звучания музыки в кино, творческие тандемы «режиссер – композитор», документальные фильмы о композиторах / музыкантах vs. байопики и др. Междисциплинарная конференция позволила представителям различных искусствоведческих дисциплин по-новому взглянуть на популярные музыкальные кинокомедии, анимации или экранизации опер, обратиться к ретроспективам киножанров и стилей, а также технологическим аспектам.

Сборник адресован специалистам и исследователям широкого гуманитарного профиля, а также студентам вузов.

Эту книгу, а также другие труды Государственного института искусствознания можно найти на сайте: [www.sias.ru](http://www.sias.ru)