

# Музыка в кинематографе: история и современность



---

ГОСУДАРСТВЕННЫЙ  
ИНСТИТУТ  
ИСКУССТВОВЗНАНИЯ

---

Государственный институт искусствознания

# Музыка в кинематографе: история и современность

Научная конференция  
с международным участием  
27 и 29 марта 2024 года

Тезисы докладов

Москва 2024

УДК 78.07(791-2)

ББК 85.3

М90

Координаторы конференции:

*Ольга Валерьевна Собакина*, доктор искусствоведения

*Денис Георгиевич Вирен*, кандидат философских наук

**Музыка в кинематографе: история и современность.** Научная конференция с международным участием. Москва, 27 и 29 марта 2024 года: Тезисы докладов [Электронный ресурс] / Отв. ред. О.В. Собакина, Д.Г. Вирен. – М.: Государственный институт искусствознания, 2024. – 50 с.

ISBN 978-5-98287-216-6

В сборнике представлены тезисы докладов ученых из России и Беларуси. Музыковеды, искусствоведы, киноведы и культурологи рассматривают в своих исследованиях разнообразные аспекты взаимодействия музыкального и кинематографического искусств на протяжении XX–XXI веков. Анализируются как проблемы теоретического характера (жанровая гибридность, музыкальный анахронизм, тишина в кино), так и конкретные произведения. Особое внимание авторы уделяют советской киномузыке, но речь также идет об Аргентине, Беларуси, Великобритании, Польше, США и Франции.

В оформлении обложки использован кадр из фильма Питера Гринуэя «Контракт рисовальщика» (1982)

ISBN 978-5-98287-216-6

© Государственный институт  
искусствознания, 2024

© Коллектив авторов, 2024

© Е.А. Сиверс, оформление, 2024

## СОДЕРЖАНИЕ

- 6 *Вирен Денис Георгиевич*  
«НЕ ИСПОЛЬЗУЙТЕ СЛОВО „ВДОХНОВЕНИЕ“»:  
О ФИЛЬМЕ КШИШТОФА ЗАНУССИ «КШИШТОФ ПЕНДЕРЕЦКИЙ»
- 8 *Вискова Ирина Владимировна*  
МАГИЧЕСКИЙ РЕАЛИЗМ В ПОЛЬСКОМ КИНЕМАТОГРАФЕ:  
Ян Якуб Кольский и Зыгмунт Конечный
- 10 *Власова Наталья Олеговна*  
ОПЕРА В НЕМОМ КИНЕМАТОГРАФЕ: СЛУЧАЙ «КАВАЛЕРА РОЗЫ» (1926)
- 12 *Журкова Дарья Александровна*  
ОБНОВЛЕНИЕ ЖАНРА МУЗЫКАЛЬНОГО РЕВЮ  
В СОВЕТСКОМ КИНЕМАТОГРАФЕ 1960-х ГОДОВ
- 14 *Звягина Анастасия Сергеевна*  
«КОНТРАКТ РИСОВАЛЬЩИКА» – «КНИГИ ПРОСПЕРО»:  
ЭВОЛЮЦИЯ СОВМЕСТНОГО ТВОРЧЕСКОГО МЕТОДА ГРИНУЭЯ – НАЙМАНА
- 16 *Кононенко Наталия Геннадьевна*  
ПРИНЦИП СЕМАНТИЧЕСКОГО РЕДУКЦИОНИЗМА И СТРАТЕГИИ  
КИНЕМАТОГРАФИЧЕСКОГО ЗВУКА: ОТ ЭДГАРА ВАРЕЗА ДО МИШЕЛЯ ФАНО
- 18 *Кривицкая Евгения Давидовна*  
СОЗДАНИЕ МУЗЫКИ ДЛЯ КИНОЭКРАНА – РЕМЕСЛО ИЛИ ВЫСОКОЕ  
ИСКУССТВО?
- 20 *Крина Анна Ивановна*  
МУЗЫКАЛЬНЫЙ АНАХРОНИЗМ КАК ПРИЕМ В ИСТОРИЧЕСКОМ КИНО

- 22 *Мартынова Дарья Олеговна*  
Язык жестов в индустрии зрелищ во Франции  
на рубеже XIX–XX веков
- 24 *Михеева Юлия Всеволодовна*  
Сотрудничество А.Г. Шнитке и А.Ю. Хржановского:  
актуальна ли полистилистика в современной анимации?
- 26 *Мирза Михаил Борисович*  
SIAMÉS и RUDO Co – творческий союз
- 28 *Оношко Ирина Юрьевна*  
Музыка к кинофильмам в фортепианных транскрипциях  
(на примере творческой деятельности И.В. Оловникова)
- 30 *Полуэктова Татьяна Дмитриевна*  
*Полуэктон Антон Андреевич*  
Восприятие перевода песен зрителем  
на примере диснеевских мультипликационных фильмов
- 32 *Саганенко Анастасия Гарриевна*  
Опыт кинематографической тишины:  
призрачное присутствие зрителя
- 34 *Сальникова Екатерина Викторовна*  
Роль песни в позднесоветском немзыкальном фильме
- 36 *Сапегина Татьяна Анатольевна*  
Что поем, док? Опера в голливудской анимации  
«золотой эры»
- 38 *Севастьянова Светлана Степановна*  
Жанровые гибриды музыкального кинематографа
- 40 *Собакина Ольга Валерьевна*  
Экранизации опер Станислава Монюшко в контексте  
польского музыкального фильма первой половины XX века
- 42 *Солодовникова Анна Геннадьевна*  
Музыка Дьёрдя Лигети в кинодраматургии Стэнли Кубрика

- 44 *Сушлякова Ася Александровна*  
ДРАМАТУРГИЧЕСКАЯ РОЛЬ ТАНГО А.Г. ШНИТКЕ В КИНОМУЗЫКЕ  
К ИСТОРИЧЕСКОЙ ДРАМЕ «АГОНИЯ» Э.Г. КЛИМОВА
- 46 *Тараканова Екатерина Михайловна*  
НЕМОЙ ФИЛЬМ И ЕГО НОВАЯ МУЗЫКА (1990-е)
- 48 *Царик Ольга Славомировна*  
КИНОМУЗЫКА КОМПОЗИТОРОВ МИНСКОЙ ОБЛАСТИ В КОНТЕКСТЕ  
МУЗЫКАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЫ БЕЛАРУСИ ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ XX ВЕКА

*Вирен Денис Георгиевич*

кандидат философских наук  
заведующий сектором современного искусства Запада ГИИ  
denis.viren@gmail.com

**«НЕ ИСПОЛЬЗУЙТЕ СЛОВО „ВДОХНОВЕНИЕ”»: О ФИЛЬМЕ КШИШТОФА ЗАНУССИ «КШИШТОФ ПЕНДЕРЕЦКИЙ»**

Классик польского кинематографа Кшиштоф Занусси (р. 1939) известен своей суховатой аналитической режиссурой и приверженностью традиционному повествовательному киноязыку, не предполагающему особых формальных экспериментов. Тем не менее на раннем этапе карьеры Занусси все же прибегал к авангардной поэтике – как на уровне формы (достаточно вспомнить снятый в коллажно-эссеистском стиле фильм «Иллюминация», 1973), так и в плане обращения к опыту современных художников, представляющих другие виды искусства.

В книге «Пора умирать» режиссер признавался, что музыка занимает в его жизни особое место: «По-настоящему я увлекся музыкой, учась в университете, когда мы всем нашим физическим факультетом посещали концерты “Варшавской осени”. Я тогда познакомился со всей современной музыкой, а дома возник новый повод для бурных споров с отцом»<sup>1</sup>. И дальше: «Когда-то мне казалось, что революция в музыке отражает переломный момент в жизни нашего поколения. Один из моих первых фильмов – о Пендерецком. И сегодня я вижу, какой большой эволюционный путь он прошел, как, впрочем, и многие другие, которые начинали когда-то с авангарда, а сейчас, быть может, уже переросли его»<sup>2</sup>. Эти слова во многом применимы и к тому, как развивался творческий метод самого Занусси: от «новой волны» к «кино морального беспокойства» (в самом общем виде, разумеется).

<sup>1</sup> Занусси К. Пора умирать / Пер. с пол. В.А. Фенченко, М.М. Черненко. М.: Зебра-Е, 2005. С. 358.

<sup>2</sup> Там же. С. 358–359.

В докладе идет речь о малоизвестном документальном фильме «Кшиштоф Пендерецкий», снятом в 1968 году для телевидения. Удивительно, что эта работа крайне редко упоминается в исследованиях о режиссере, в то время как в момент выхода ее заметили: она получила второй приз на Международном фестивале документальных и анимационных фильмов в Лейпциге, а также серебряный приз за лучший телефильм на Краковском фестивале короткометражного кино. Это первый кинопортрет знаменитого композитора, сделанный в тот момент, когда он только прославился и стремительно набирал популярность, а еще – исключительно много работал в кино, главным образом в анимации. Впоследствии о Пендерецком было снято еще около десятка картин, однако работа Занусси интересна и как пионерская в плане темы, и как попытка визуализации музыкальных произведений, звучащих на экране.

Со свойственной себе противоречивостью и любовью к интеллектуальным провокациям Занусси заявляет: «...я пришел в кино не из живописи и поэтому люблю подчеркивать, что мне ближе звук»<sup>3</sup>. Действительно, его фильмы порой упрекают в том, что они якобы недостаточно кинематографичны, что большая роль в них всегда отводится слову. Тем не менее в кинопортрете Пендерецкого повествование делится на две основные, практически равные части: привычные интервью с композитором, в которых он с иронией и подчеркнутой дистанцией (смеем полагать, близкой режиссеру) рассказывает о принципах работы, и фрагменты сочинений. Последнее особенно интересно, поскольку Занусси находит для каждого из них собственный визуальный образ, помогающий зрителю погрузиться в атмосферу произведения и понять его смысл. Это могут быть хроникальные кадры, интерьерные съемки костела, съемки природы и т.д. В каждом конкретном случае следует говорить не просто о «дополнении», иллюстрации к музыкальному тексту, но о цельном аудиовизуальном образе. Занусси старался создать нечто вроде кинематографического аналога музыки Пендерецкого, при этом оставаясь в рамках телевизионной документалистики.

<sup>3</sup> Занусси К. Пора умирать. С. 359.



*Вискова Ирина Владимировна*

кандидат искусствоведения  
доцент кафедры теории музыки  
Московской государственной консерватории  
имени П.И. Чайковского  
viskova2001@mail.ru

**МАГИЧЕСКИЙ РЕАЛИЗМ  
В ПОЛЬСКОМ КИНЕМАТОГРАФЕ:  
ЯН ЯКУБ КОЛЬСКИЙ И ЗЫГМУНТ КОНЕЧНЫЙ**

Магический реализм – это эстетическое направление, возникшее в немецкой живописи в 20-е годы XX столетия и проникшее в различные сферы искусства. Во второй половине XX века его идеи начинают давать ростки в кинематографе. К этому течению относят «Время цыган» (1988) Эмира Кустурицы и «Дитя человеческое» (1991) латвийского режиссера Яниса Стрейча. Его черты находят в фильмах «Большая рыба» (2003) американского режиссера Тима Бёртона и «Амели» (2001) Жана-Пьера Жене. В магическом реализме мир иллюзий проникает в реальную сюжетную линию. Он привносит в повествование мир мифов, народного фольклора и фантазий режиссера.

В польском кинематографе к этому направлению относят фильмы Яна Якуба Кольского: «Янчо-Водяной», «История кино в Попелявах», «Жасмин». В них режиссер обращается к христианским символам, поднимает пласт народного фольклора и легенд. Они проникают в сферу реальных событий, в подлинную жизнь главных героев. Создавая эти фильмы, режиссер сотрудничал с польским композитором Зыгмунтом Конечным. Его музыка имеет характерный, легко узнаваемый стиль, оригинальность которого помогает раскрыть внутренний, глубоко скрытый смысл повествования. Кольский досказывает недосказанное музыкальными средствами, комментируя практически все действие картины.

В юности композитор много работал с певцами в литературном кабаре «Подвал под Баранами». Его относят к первому поколению авторов, представляющих популярный в послевоенной Польше жанр поэтической

песни (*poezja śpiewana*). Отправной точкой в творческой работе для него служил литературный текст, смысл которого было необходимо передать в песенных жанрах. В эти годы композитор постигает мастерство воплощения музыкальной драматургии. Спустя десятилетия он реализует его в совместной работе с Яном Якубом Кольским.

Фильмы «Янчо-Водяной» (1993) и «Жасмин» (2006) представляют два взгляда на христианство, бытующие в глубинах польской народной культуры: в «Янчо-Водяном» – это христианская мифология, в «Жасмине» – народное христианство. Конечный, следуя за замыслом режиссера, выбирает средства музыкальной выразительности и выстраивает параллельную драматургическую линию. В «Янчо-Водяном» музыка имеет глубокие связи с народной песенностью, композитор использует жанровые элементы, музыкальный фон звучит непрерывно. В фильме «Жасмин» он уходит к средствам выразительности, находящимся в русле минимализма, драматургия основана на двух главных темах, наравне с музыкальным материалом используются звуки природы (диегетические звуки). Конечный всегда точно выстраивает драматургию и следует за замыслом режиссера.

По словам польского киноведа Гражины Стахувны, Яну Якубу Кольскому удалось «создать оригинальный мир, придать ему особый шарм и наполнить необыкновенной аурой и поэзией»<sup>4</sup>. Остается только добавить, что этот мир он создавал в совместной работе с композитором Зыгмунтом Конечным.

<sup>4</sup> *Stachówna G.* Filmowy Jańcioland Jana Jakuba Kolskiego // Kino. 1998. № 12. S. 23.

*Власова Наталья Олеговна*

доктор искусствоведения  
ведущий научный сотрудник сектора теории музыки ГИИ  
руководитель Научно-издательского центра  
«Московская консерватория»  
natagraphia@mail.ru

**ОПЕРА В НЕМОМ КИНЕМАТОГРАФЕ:  
СЛУЧАЙ «КАВАЛЕРА РОЗЫ» (1926)**

Доклад посвящен немому фильму «Кавалер розы», снятому по мотивам знаменитой оперы Рихарда Штрауса на либретто Гуго фон Гофманстала режиссером Робертом Вине. Его премьера состоялась 10 января 1926 года в Дрезденской опере в сопровождении оркестра под управлением композитора – там же, где 15 годами ранее состоялась премьера самой оперы. Задумывая свой фильм, его создатели рассчитывали в новом жанре повторить успех этой популярнейшей музыкальной комедии. Особенностью фильма стало то, что к моменту съемок музыкальное сопровождение для него уже имелось. На основании оперной партитуры под руководством Штрауса его подготовили композитор Отто Зингер и дирижер Карл Альвин. Музыка оперы была сокращена и перекомпонована, дополнена другими сочинениями Штрауса (главным образом маршами, предназначенными для военных сцен). Фильм должен был «приспосабливаться» к музыкальному ряду, которому в этой кинопродукции принадлежала ведущая роль.

В докладе рассматривается соотношение оперы и фильма: трансформации фабулы, переосмысление характеров, изменения музыкальной партитуры. Фильм не является точным воспроизведением оперы. Хотя ее основные сюжетные мотивы сохранены, они преобразованы и обогащены новыми ситуациями. Самое заметное изменение – введение нового персонажа, Маршала, который в опере лишь упоминался. В фильме широко использованы возможности кино для показа разнообразных мест действия, флешбэков, массовых сцен на открытом воздухе. Оба наиболее сложных персонажа, Маршалыша и Барон фон Окс, предстают в фильме

психологически более заурядными. Его концовка, где объединяются три пары, решена в духе добропорядочного *happy end*.

Для партитуры фильма очевидно стремление максимально сохранить музыкальные характеристики персонажей и отдельных ситуаций, а также важнейшие тональные центры оперы. Подобно опере, кинопартитуру объединяют сквозные темы, однако в фильме некоторые из них приобретают иной смысл: с характеристики персонажа акцент переносится на передаваемый темой аффект. Изменившееся соотношение музыки и действия в кадре порой приводит к переосмыслению поведения героев (Окс).

Воссоздание в 2000-е годы фильма, считавшегося ранее утраченным, позволяет оценить его как единственный в своем роде эксперимент эпохи раннего кинематографа.

*Журкова Дарья Александровна*

кандидат культурологии  
старший научный сотрудник сектора художественных  
проблем массмедиа ГИИ  
jdahca@mail.ru

**ОБНОВЛЕНИЕ ЖАНРА МУЗЫКАЛЬНОГО РЕВЮ  
В СОВЕТСКОМ КИНЕМАТОГРАФЕ 1960-х годов**

В докладе рассмотрены три фильма режиссера Михаила Григорьева: «Короткие истории» (1963), «Красное, синее, зеленое» (1966) и «Вчера, сегодня и всегда» (1969). Разбирая эти фильмы, мы видим, какую эволюцию претерпевает жанр музыкального ревю на протяжении оттепельного десятилетия: как меняется сюжетная канва, связывающая отдельные музыкальные номера, как трансформируется тематика и жанровая основа песен, какие средства привлекаются для того, чтобы сделать музыкальный номер более зрелищным.

Все три исследуемых фильма являются телевизионными. С драматургической точки зрения важно, что Михаил Григорьев не пытается искусственно укрупнить жанр песни, предпочитая выстраивать повествование через серию отдельных новелл. В фильме «Короткие истории» сатирические и лирические зарисовки в духе киножурнала «Фитиль» перемежаются музыкально-хореографическими номерами. Примечательно, что большая часть песен в фильме звучит на венгерском языке, получая тщательно отточенное театрализованное воплощение с различными визуальными эффектами.

В фильме «Красное, синее, зеленое» (композитор Г. Фиртич) сценаристы (Д. Иванов, В. Трифонов) и режиссер полностью отказываются от диалогов, раскрывая сюжеты трех новелл с помощью пантомимы, музыкальных и хореографических номеров, а также посредством ярких цветовых эффектов – эта работа стала первым цветным фильмом на советском телевидении. Во всех трех новеллах авторы отталкиваются от привычного конфликта, основанного на противостоянии отрицательного начальника-бюрократа и его очаровательной и инициативной помощницы (прямая

отсылка к «Карнавальной ночи» Э. Рязанова). Однако из-за отсутствия диалогов жанр музыкального ревю предельно поэтизируется, получает возможность легко жонглировать музыкальными стилями и играть с различными квазиисторическими эпохами.

Сюжетной канвой фильма «Вчера, сегодня и всегда» стала тема преклонения перед женщиной, причем в самых разных, отнюдь не всегда привлекательных ее ипостасях. В отличие от предыдущих двух фильмов, режиссер начинает относиться к песне не только как к развлекательному, но и как драматическому жанру, затрагивая с его помощью философские вопросы жертвенности в любви, старения и угасания, жизненного предназначения. Вместе с тем режиссер значительно расширяет и укрупняет элемент мюзик-холльного шоу, вводя в структуру фильма полноценный показ моделей и многочисленный кордебалет. Таким образом, жанр музыкального ревю начинает балансировать между гиперзрелищностью и драматизмом.

*Звягина Анастасия Сергеевна*

студентка Новосибирской государственной консерватории  
имени М.И. Глинки  
(кафедра теории музыки, теоретико-композиторский факультет)  
nastena.zvyagina.95@gmail.com

**«КОНТРАКТ РИСОВАЛЬЩИКА» –  
«КНИГИ ПРОСПЕРО»: ЭВОЛЮЦИЯ  
СОВМЕСТНОГО ТВОРЧЕСКОГО МЕТОДА  
ГРИНУЭЯ – НАЙМАНА**

В совместной фильмографии Майкла Наймана и Питера Гринуэя сравнение этих фильмов указывает на эволюцию творческих взглядов, изначально разделяемых обоими, и позволяет оценить движение к исчерпанию некогда единой драматургической и аудиовизуальной концепции. Организация визуального и музыкального рядов от «Контракта рисовальщика» (1982) к «Книгам Просперо» (1991) эволюционирует в область визуальной многозначности. Оптика киногероев и операторских взглядов в «Контракте рисовальщика» образует как минимум два визуальных плана: первый – это сама реальность во всем многообразии ландшафтной природы и сюжетно-событийной канвы. Второй сформирован видением рисовальщика, переносимым на бумагу, где и формируется изображение, то есть образ реальности. Два этих плана время от времени присутствуют в кадре одновременно, образуя эффект «кадра в кадре». В «Книгах Просперо» идея «кадра в кадре» получает максимально широкое воплощение.

Музыкальная составляющая в сравниваемых фильмах обнаруживает больше принципиальных отличий, чем сходства. Главное состоит в том, что в «Книгах Просперо» музыка – способ разделения и переключения логики кадровой разверстки с одного визуального плана на другой, в то время как в «Контракте рисовальщика» музыка объединяет видимую реальность и ее графический образ в кадре общей стилистикой звукового сопровождения «картинки». Второе важное отличие состоит в выборе первичных звуковых объектов для последующей бриколажной обработки.

В «Контракте рисовальщика» Найман избирает конкретные музыкальные номера из произведений Пёрселла и одновременно подвергает бриколажной переработке ранее уже выполненный им бриколаж, в свою очередь полученный в результате переработки первичного материала Пёрселла. В «Книгах Просперо» Найман оперирует не цитируемыми фрагментами, а стилевыми аллюзиями без явной отсылки к авторским прототипам. Эти стилевые аллюзии замещают узнаваемые образцы музыки пёрселловского времени, лишая бриколажную технику очевидной «привязки» к конкретным музыкальным объектам. Остаются лишь надындивидуальные узнаваемые интонационные модели, обобщенно репрезентирующие музыкальный стиль барокко. Таким образом, бриколаж Наймана в «Книгах Просперо» с его обобщенной квазибарочной стилизацией выполняет роль ассоциативного «моста» между планами реальности и фантазии.

К неизменным творческим приемам Наймана – Гринуэя следует отнести циркуляцию потоков оригинального и трансформированного бриколажем. И в первом, и во втором фильмах она неравновесна. Культурные потоки из прошлого – манифестация всего подлинного: оригиналов музыки Пёрселла, стилевых маркеров английской барочной оперы, традиционной детективной интриги, шекспировской драмы. Встречный поток бриколажных приемов преобразует подлинное в утрированный музыкальный контент и переосмысленный пересказом нарратив. Техника бриколажа, основанная на искажающей рефлексии культурных потоков, становится аллегорией уничтожения культуры. И если в первом фильме смерть культуры еще связана с личностью творца, как жертва с жертвой, то во втором фильме она оборачивается символическим бегством творца и его творения в воображаемое инобытие.



*Кононенко Наталия Геннадьевна*

кандидат искусствоведения  
старший научный сотрудник сектора художественных проблем  
массмедиа ГИИ  
tintinnio@yandex.ru

## **ПРИНЦИП СЕМАНТИЧЕСКОГО РЕДУКЦИОНИЗМА И СТРАТЕГИИ КИНЕМАТОГРАФИЧЕСКОГО ЗВУКА: ОТ ЭДГАРА ВАРЕЗА ДО МИШЕЛЯ ФАНО**

Доклад посвящен выявлению аналогий между идеями семантического редукционизма в электроакустической музыке и стратегиями выстраивания «звукового континуума» в проектах Э. Вареза 1950-х и фильмах А. Роб-Грийе 1960–1970-х годов с участием композитора М. Фано.

Характерная акустическая установка на «редуцированное» слышание предполагает восприятие звучания вне его физического источника и «сильных значений», обусловленных культурной традицией. Аналогично П. Шефферу, рассуждающему в «Трактате о музыкальных объектах» (1967) о базовых элементах звукового потока, воспринимаемых человеческим сознанием, Э. Варез преследует идею стирания предметной индексальности. В музыке к фильму Т. Бушара «Вокруг и о Жоане Миро» (1955), используя простейшие приемы электронной обработки, композитор трансформирует шумовые, речевые и музыкальные звучания в абстрактные фактуры гула, трения, перкуссии, скрежета, дуновения. В сочинении «Пустыни» (1949–1954, 1961) автор создает особый сюжет языкового мифотворчества, согласно которому два встречных потока сонорных форм (оркестровый и электроакустический) поглощают культурно-исторические референции, обращенные к военизированной западной цивилизации и экзотической афро-кубинской культурной среде.

М. Фано, в свою очередь, разрабатывает особый кинематографический концепт единого «звукового континуума» (*continuum sonore*) фильма, призванный интегрировать три компонента звуковой триады (речь – шумы – музыка) в некое подобии ленты Мёбиуса с непрерывно варьирующимся

уровнем смысловой плотности. В картине А. Роб-Грийе «Человек, который лжет» (1968) алгоритм семантического и функционального переосмысления звуковых элементов, транспонируемый в визуальную сферу, позволяет авторам добиться эффекта музыкализации всей структуры фильма. Комбинаторный принцип становится выражением «номиналистской» концепции реальности, согласно которой последняя не имеет статуса объективной данности, существующей вне ее частных интерпретаций. Принцип нанизывания вариантов биографии персонажа становится инструментом осмысления экзистенциального хаоса событий Второй мировой войны.

*Кривицкая Евгения Давидовна*

доктор искусствоведения, профессор  
ведущий научный сотрудник сектора теории музыки ГИИ  
главный редактор журнала «Музыкальная жизнь»  
krivits@mail.ru

**СОЗДАНИЕ МУЗЫКИ ДЛЯ КИНОЭКРАНА –  
РЕМЕСЛО ИЛИ ВЫСОКОЕ ИСКУССТВО?**

В СССР существовало понятие «прикладная музыка», к которому в первую очередь относили музыку для театра, кино и телеспектаклей. Это понятие имело ярко выраженный негативный оттенок, считалось, что создание «прикладной музыки» отвлекает композиторов от высоких и серьезных задач – сочинения «чистой музыки», то есть опер, симфоний, сонат. Более того, «киномузыка» считалась низменной, так как за нее платили деньги (иногда очень большие, например композитор Микаэл Таривердиев вспоминал, как купил машину на гонорар от какого-то из кинофильмов), а вот симфония или концерт – это то, что создавалось по велению души.

Парадокс заключался в том, что известность к композитору приходила как раз благодаря кино- или театральной музыке, как это было, например, с Альфредом Шнитке или упомянутым Микаэлом Таривердиевым, а их серьезные сочинения обретали поклонников гораздо позже. Также работа в кино давала импульсы для творческих идей серьезных сочинений, темы, образы вначале формировались из киноряда, сюжетных коллизий, а затем становились основой чистых жанров. Можно вспомнить классиков: например музыка Сергея Прокофьева к кинофильму «Александр Невский» затем была переработана композитором в одноименную кантату. Существуют воспоминания Прокофьева о том, как протекала работа (в самом тесном содружестве с Сергеем Эйзенштейном): либо режиссер показывал композитору законченный кусок отснятой пленки, предоставляя ему самому решать, какова должна быть музыка к нему, либо Прокофьев заранее писал тот или иной музыкальный эпизод, а Эйзенштейн строил зрительный ряд, основываясь на этой музыке. Бывало и так, что режиссер рассказывал Прокофьеву о каком-то эпизоде, иллюстрируя его карандашными рисунками, а потом снимал, исходя из готовой музыки.

Много яркой, выразительной музыки писал и Дмитрий Шостакович. Однако сейчас можно услышать критическое мнение о принципах создания музыки к кино в эпоху 1950–1960-х годов. Режиссер Никита Михалков на мой вопрос, хотел бы он, чтобы к его фильмам написал музыку Шостакович, ответил так: «Коварный вопрос, но я отвечаю: нет. Хотя я считаю его великим композитором. Но он работал в кино, когда музыка выполняла роль иллюстрации: страшная сцена – страшная музыка, любовная сцена – нежная музыка. Но для меня она такой сильный “допинг”, которым в кино можно пользоваться тогда, когда все остальные средства исчерпаны». Подход Михалкова ведет к современному взгляду ряда режиссеров на музыку как на оформление, саунд-дизайн. «Когда вы говорите про музыкальность моих картин, вы не обращаете внимания на то, что весь звуковой ряд – это выстроенная партитура, включая скрип половиц, пение птиц, ветер в проводах, шелест листья, конский топот», – подчеркивает Н. Михалков. «Музыка – все. И если к этому относиться именно так, то получаешь в руки огромное подспорье, связанное с аудиовлиянием. Оно намного сильнее и эмоциональнее, чем видеовлияние. Если вы не видите, что происходит, но слышите что-то – ваше восприятие обостряется, вы тогда ходите увидеть то, что слышите»<sup>5</sup>.

Саунд-дизайн – лишь одно из возможных решений в современной киномузыке, однако с сожалением приходится констатировать, что часто из-за экономии мы слышим в фильмах «моделированное» звучание, когда из библиотеки тембров комбинируют звучание симфонического оркестра, солирующих инструментов. И в этом случае даже красивая, мелодичная музыка звучит искусственно, искаженно, теряя главное – эмоциональное воздействие на зрителя. Скажем, можно привести как отрицательный пример музыку Игоря Корнелюка к сериалу «Мастер и Маргарита» режиссера Владимира Бортко и как положительный пример – музыку Джона Уильямса к фильмам о Гарри Поттере, записанную с живым симфоническим оркестром. Поэтому – возвращаясь к главной теме выступления, – высокое искусство может быть в любом высказывании композитора, будь то кино или непрограммная инструментальная музыка, если оно несет в себе искру таланта, внутреннего вдохновения и мастерства, и может быть ремеслом также в любом жанре, особенно, если ориентироваться на современные средства мультимедиа, способные подменить собой чистый звук и живую эмоцию.

<sup>5</sup> Никита Михалков: «Любое искусство пытается быть похожим на музыку» // Музыкальная жизнь. 2023. № 9. URL: <https://muzlifemagazine.ru/nikita-mikhalkov-lyuboe-iskusstvo-pyta/> (дата обращения: 12.03.2024).

*Крина Анна Ивановна*

студентка бакалавриата СПбГУ  
(факультет свободных искусств и наук,  
направление «Кино и видео»)  
krina.an7@gmail.com

## **МУЗЫКАЛЬНЫЙ АНАХРОНИЗМ КАК ПРИЕМ В ИСТОРИЧЕСКОМ КИНО**

Жанр исторического кино неизбежно требует определенной степени реализма в изображении исторической эпохи и в то же время, с точки зрения профессиональных историков, чаще всего является не более, чем разновидностью драмы в исторических декорациях. Наличие анахронизмов в контексте этого жанра принято считать ярким тому подтверждением. Однако если мы обратимся к саундтреку в историческом кино, то обнаружим, что чаще всего используется оригинальный саундтрек, тогда как принадлежащая эпохе музыка – лишь фрагментарно. Более того, в музыкальном поле жанра все чаще фигурируют современные музыкальные треки, которые являются намеренными анахронизмами. Анахронизм становится приемом, а не «ошибкой» создателей. Цель данного доклада – выяснить, каким образом музыкальный анахронизм изменяет зрительское восприятие и опыт взаимодействия с образом исторической эпохи на материале фильма «Мария-Антуанетта» (2006). Предполагается, что историческая музыка как коммуникативный аппарат часто является недоступной современному зрителю. С другой стороны, музыкальный анахронизм является приемом, который обеспечивает максимальную доступность в восприятии саундтрека, но в то же время вступает в конфликт с принципом реализма.

Сразу следует очертить границы того, как понятие реализма может фигурировать в рамках жанра, можем ли мы вообще говорить о репрезентации исторической реальности в контексте кино или это только зрительская иллюзия. И если последнее, то где граница, когда анахронизмы нарушают эту иллюзию или, наоборот, способствуют реалистичности художественного образа. Анахронизм также анализируется в контексте

теоретических положений из работ Джозефа Лuzzi и Стива Маккаффри. В музыкальных анахронизмах мы выделяем паттерны того, как они функционируют на конкретных примерах, касаемся того, какой потенциал открывает использование современной музыки как анахронизма для исторического кино.

Таким образом, музыкальные анахронизмы становятся сильным приемом для создания доступного зрителю образа героя и эпохи, позволяют закладывать в саундтрек читаемые мотивы, упрощают интерпретацию и в то же время позволяют современным языком передать самобытность исторического факта. Исследование подготовлено на основе научных работ (W. Guynn (2006), J. Luzzi (2009), S. McCaffery (2012), H. Kellner (2014), G. McIver (2022)).

*Мартынова Дарья Олеговна*

кандидат искусствоведения  
старший преподаватель Института истории  
Санкт-Петербургского государственного университета  
d.o.martynova@gmail.com

**ЯЗЫК ЖЕСТОВ В ИНДУСТРИИ ЗРЕЛИЩ  
ВО ФРАНЦИИ НА РУБЕЖЕ XIX–XX ВЕКОВ**

В связи с законом 1848 года, в результате принятия которого было запрещено исполнять песни на определенные темы, певцам пришлось использовать выработанную жестовую систему для трансляции зрителю скрытого смысла. Впоследствии через кабаре и мюзик-холлы эта скрытая жестовая система проникла в немое кино, что отразилось и на сюжетах ранних фильмов: достаточно большое количество лент 1890–1900-х годов было посвящено танцам – «В кабаре» Алис Ги, «Мулен Руж» (1900), «Серпентина» (1898) и многие другие. Основная гипотеза доклада заключается в том, что, по мнению автора, визуальная связь между жестовой системой исполнителей индустрии зрелищ и ранним кино определена прямым и сознательным копированием жестов социальных и низовых танцев для диалога со зрителем.

Выдвинутый тезис связан с тем, что раннее кино было немым, аудиовизуализации и жесты играли значительную роль для расшифровки сюжетных линий, и именно в социальных танцах уже была сформирована такая аудиовизуальная «языковая» система, которая часто заменяла как звуки, так и музыку. Кроме того, использование кинесики, попытки аккумулировать мышечную память зрителя обращением к популярным танцевальным практикам позволяют анализировать ранние киноленты сквозь призму концепции о поликодовом тексте: отсутствие звука стимулировало своего рода визуальную гаптику, то есть зритель «ощупывал» образ глазами. Для комфортного понимания смысла режиссеры зашифровывали танцевальные па и в ленты, не связанные с рецепцией танцевальных или музыкальных практик: в «Вальсе Бауэри» (1897) можно наблюдать некоторые движения из социальных танцев, которые

указывали на маргинальность персонажей. Задача доклада – анализ и осмысление рецепции и аудиовизуализации жестов индустрии зрелищ, а также объяснение значения ретрансляции замысла ленты и визуализации звука с помощью репрезентации танцевальных поз в немом кино 1890–1900-х годов. Кроме того, автор прослеживает перенос жестовых систем из ранних немых фильмов в ленты 1930–1960-х годов.



*Михеева Юлия Всеволодовна*

доктор искусствоведения, доцент  
профессор кафедры звукорежиссуры  
Всероссийского государственного университета кинематографии  
имени С.А. Герасимова (ВГИК)  
julmikheeva@gmail.com

**СОТРУДНИЧЕСТВО А.Г. ШНИТКЕ  
И А.Ю. ХРЖАНОВСКОГО:  
АКТУАЛЬНА ЛИ ПОЛИСТИЛИСТИКА  
В СОВРЕМЕННОЙ АНИМАЦИИ?**

В 2024 году отмечается 90-летие композитора А.Г. Шнитке и 85-летие режиссера-аниматора А.Ю. Хржановского. В этой связи хотелось бы обратиться к сотрудничеству двух мастеров, длившемуся многие годы (с 1968 по 1990-й) и ознаменованному созданием ряда анимационных фильмов, новаторских для своего времени в отношении художественного языка и звукозрительной образности. Общеизвестно, что с именем А.Г. Шнитке неразрывно связан феномен полистилистики, однако в визуальной ипостаси он был присущ и творческому методу А.Ю. Хржановского, что отражало веяния своего времени.

В 1970–1980-х годах усложнение поэтики отечественной анимации было значимым явлением в контексте духовных и интеллектуальных поисков, свойственных интеллигентской среде на исходе советской эпохи. Идеология правящей власти налагала ограничения на возможности высказывания творцов, потому особое значение приобретали метафоричность художественного языка и нюансы языковой игры, отсылающие – иногда лишь интонационно – к подтекстовым смыслам вербальных, музыкальных или визуальных образов. «Полистилистический подход» тандема Хржановского – Шнитке проявлялся, прежде всего, в коллажности, аллюзийности и цитатности как в музыкальном, так и визуальном рядах анимационного фильма, что позволяло уйти от прямого авторского высказывания.

Но принцип полистилистики ни в коей мере не должен рассматриваться лишь как инструмент «культурной оппозиции» авторов «официозу» советского искусства. Гораздо важнее и для режиссера, и для композитора был диалог со зрителем, с *человеком*, а точнее – полилог, в котором слышны голоса и *других* собеседников, доносящиеся сквозь разные времена и пространства. Этот интертекстуальный полилог зачастую имел характер философско-метафорического разговора, но также мог выражаться в интеллектуальной игре или даже иронически-пародийной стилизации. В этом ракурсе в докладе представлен анализ некоторых совместных творческих работ А.Я. Хржановского и А.Г. Шнитке («Стеклянная гармоника», 1968; «В мире басен», 1973; «Я к вам лечу воспоминаньем...», 1977; «И с вами снова я...», 1980; «Осень», 1982), а также ставится вопрос об актуальности полистилистического подхода в музыкальных и визуальных решениях современной анимации.

### *Мирза Михаил Борисович*

студент бакалавриата МГУ  
(исторический факультет, отделение истории искусств  
кафедра всеобщей истории искусств)  
misha.mirza@yandex.ru

## **SIAMÉS и RUDO Co – ТВОРЧЕСКИЙ СОЮЗ**

В докладе рассматривается творческий союз инди-поп/рок группы SIAMÉS и анимационной студии Rudo Company (обе из Аргентины). Вместе они создали несколько музыкальных видео, в которых воедино сливаются анимация и приемы, использованные Rudo Co. В ходе работы были рассмотрены шесть музыкальных видео. Выделены следующие стилистические тенденции: влияние японской анимации, упрощенные геометрические формы в дизайне персонажей, расширение значения текста песен посредством образов, акцентирование ритмического узора с помощью визуальных приемов.

*The Wolf* – первое музыкальное видео, выпущенное группой SIAMÉS и студией Rudo Co. Основными стилистическими особенностями являются монохром (белый, черный, красный), использование негативного пространства, применение принципа «сакуга» (в японской анимации – наиболее проработанные фрагменты). На примере этого клипа видно, как студия работает с визуальным ритмом и как это связано с музыкой: повторение геометрических форм и определенных фрагментов, рифмующихся с фрагментами музыки. Значимые действия совпадают с первой, сильной долей музыкальной фразы, а развитие сюжета и динамика сцен напрямую зависят от развития динамики в музыке.

Клип *Summer Nights* дает нам пример прямого влияния японской анимации (режиссера Маасаки Юасы) в плане колористических приемов фона. Использование замедленного действия, достигнутого через проработанную покадровую анимацию, создает интересный эффект в слиянии музыки и визуальности: замедленное действие всегда связано с припевом, который на уровне текста отсылает исполнителей к их юности – воспоминания замедляют время. *No Lullaby* стилистически выделяется

среди остальных видео, имеет яркий колорит. Стилистически он мог быть вдохновлен детской японской анимацией («Тиби Маруко-тян», «Дораэмон» и др.). Действие и динамика наиболее сильно привязаны в этом видео к музыке: основные доли и выделяющиеся аккорды отмечены сменой кадра; динамические эпизоды рифмуются с припевом и кульминационными моментами в музыкальной партии; образы видео расширяют значение текста, рассказывая отвлеченную историю. Клип *All The Best* представляет две различные стилистики, которые взаимодействуют в контексте слов песни, как академизм и авангард в начале XX века. Самым выразительным в плане связи музыки с анимацией является момент на отметке 1:42. Ритм четверть с точкой/восьмая рифмуется с волочащимися ногами ребенка. Второй «волнообразный» прием достигает кульминации во время припевов. Текст песни наполняет образы витальностью.

Творческий союз студии и группы показывает потенциал взаимодействия анимации и музыки через акцентирование ритма, расширение значения текста песен, взаимодействие динамики музыки и рисунка.

*Оношко Ирина Юрьевна*

кандидат искусствоведения, доцент  
заведующий кафедрой музыкальной педагогики,  
истории и теории исполнительского искусства  
Белорусской государственной академии музыки  
onoshkoira@yandex.by

**МУЗЫКА К КИНОФИЛЬМАМ  
В ФОРТЕПИАННЫХ ТРАНСКРИПЦИЯХ  
(на примере творческой деятельности  
И.В. Оловникова)**

Кино невозможно представить без музыки, однако киномузыка может вести самостоятельную жизнь и «вне экрана», возрождать в памяти знакомые кадры и оживлять в воображении образы киногероев. У слушателя вызывает интерес знакомство с новой, фортепианной версией хорошо известных мелодий, которые раскрываются в непривычных ракурсах.

Творческий потенциал представителей фортепианного искусства индивидуально и самобытно реализуется в их транскрипторской деятельности. Доклад посвящен транскрипциям к кинофильмам белорусского пианиста, профессора Белорусской государственной академии музыки, народного артиста Беларуси И. Оловникова, которые получили широкое распространение не только в нашей стране, но и за рубежом, постоянно включаются в концертный и конкурсный репертуар, используются в педагогической практике. Он автор свыше 130 талантливых концертных образцов жанра (транскрипций вокальных, органных, скрипичных, оперных, симфонических, балетных произведений и киномузыки), сделанных с великолепным мастерством и безупречным пониманием специфики фортепиано.

Исполнительский репертуар пианиста включает мелодии мирового кинематографа, охватывающие значительный временной промежуток. В него входят и транскрипции разных авторов, и собственные транскрипции: первые образцы жанра (музыка К. Сен-Санса к кинофильму «Убийство герцога де Гиза», 1908), шедевры советской киноклассики

(музыкальные иллюстрации к фильмам С. Прокофьева, Д. Шостаковича, Г. Свиридова; музыка И. Дунаевского, М. Таривердиева, Е. Доги, А. Шнитке в обработке И. Оловникова), современные саундтреки (транскрипции музыки Дж. Уильямса и И. Корнелюка). Сквозь призму исполнительской деятельности маэстро воссоздается панорама фортепианных транскрипций киномузыки.

Определенная трудность при создании транскрипций музыки из фильмов состоит в передаче театральной природы киномузыки средствами одного инструмента – фортепиано. Работу усложняет отсутствие изданного нотного материала, в таком случае она выполняется по слуху: так были написаны сюита «Мастер и Маргарита» из одноименного сериала (композитор И. Корнелюк), сюита для двух фортепиано из кинофильма «Экипаж» (композитор А. Шнитке). При обращении к киномузыке отношение транскриптора к воссозданию атмосферы фильма и драматургической интенсивности, к музыкальному обобщению еще больше интенсифицируется. Внося композиционные изменения в авторский текст, маэстро пользуется своим основным принципом – минимальное вмешательство в оригинал и максимальное соответствие основам музыкального мышления композитора.

*Полуэктова Татьяна Дмитриевна*

кандидат филологических наук, доцент, старший преподаватель  
Северного государственного медицинского университета  
uniquespirit@yandex.ru

*Полуэктон Антон Андреевич*

кандидат философских наук, доцент  
Союз кинематографистов Архангельской области  
anton.a.poluektov@gmail.com

**ВОСПРИЯТИЕ ПЕРЕВОДА ПЕСЕН  
ЗРИТЕЛЕМ НА ПРИМЕРЕ ДИСНЕЕВСКИХ  
МУЛЬТИПЛИКАЦИОННЫХ ФИЛЬМОВ**

Кинокомпания Дисней с самых ранних ее мультипликационных фильмов уделяла большое внимание музыкальному сопровождению видеоряда. Начиная с третьего периода «диснеевских принцесс» количество песен в мультфильмах в значительной степени увеличивается, яркими примерами чего становятся «Холодное сердце», «Принцесса Лягушка» и мюзиклы «Геркулес», «Тайна Коко», «Энканто». Таким образом, песенный материал обретает все более тесную связь не только с изображением, но и с сюжетными линиями.

Перед современными переводчиками возникает необходимость учитывать не только смысл переводимого материала, его фонетические и лексические особенности, но и визуальный ряд, характер персонажа, которому принадлежит песня как высказывание, этнические особенности героев и специфику языка, на который осуществляется перевод. В сочетании со стилистическими особенностями музыкального первоисточника (ритмом, музыкальным жанром, темпом и т.д.) это создает многогранный палимпсест – головоломку, решение которой зависит от знаний переводчика, его таланта и чутья. Причем как языкового, так и музыкального. Проблемы, с которыми сталкивается переводчик в процессе создания такого прецедентного текста, находятся сейчас в фокусе внимания ученых в России и в мире.

Целью данной статьи было рассмотреть проблему под иным ракурсом и обратиться к респондентам, зрителям, воспринимающим данные тексты в различных вариантах их перевода. Материалом для исследования послужили песни одного из последних анимационных фильмов диснеевской киностудии «Энканто» (2021). Оригинальный текст песен, текст субтитров и дублированный перевод в ряде случаев имеют существенные различия, на основании которых был поставлен эксперимент. Мы сравнили между собой оригинальные тексты песен, официальный дублированный перевод и субтитры. Существенные и стилистически незначительные расхождения переводов легли в основу вопросов анкеты, целью которой было выявление того, действительно ли похожие внешне друг на друга варианты перевода воспринимаются зрителями одинаково. В начале эксперимента нами была выдвинута гипотеза, заключающаяся в том, что один из вариантов ответа в каждом из вопросов анкеты будет для респондентов более предпочтительным относительно второго варианта.



*Саганенко Анастасия Гарриевна*

студентка бакалавриата

Санкт-Петербургского государственного университета

(факультет свободных искусств и наук,

направление «Кино и видео»)

i.am.anastasiia.sagan@gmail.com

**ОПЫТ КИНЕМАТОГРАФИЧЕСКОЙ ТИШИНЫ:  
ПРИЗРАЧНОЕ ПРИСУТСТВИЕ ЗРИТЕЛЯ**

Кинематографическая тишина в полной мере начинает проявлять себя после рождения звукового кино и «эстетической революции», которую оно повлекло за собой. Неразрывная связь тишины и звука, обеспечивающая им взаимодействие в кинематографе, обосновывается дихотомической основой тишины, балансирующей между буквальным и метафорическим значением (тишина как метафора «отсутствия» и тишина как буквальное отсутствие). Идея доклада базируется на феноменологической методологии анализа аудиовизуального произведения, а феномен кинематографической тишины я напрямую связываю с восприятием зрителя, который заполняет отсутствие звука своим призрачным присутствием.

Я разделяю кинематографическую тишину на две категории: «звучащую» тишину (когда тишина конструируется при помощи звуков) и «техническую» тишину (когда тишина конструируется при помощи выключения звуковой дорожки видеоряда). Подобное разделение подчеркивает не только разные способы существования тишины в кино, но и различные способы воздействия тишины на зрительское восприятие. Все разновидности звучащей тишины так или иначе функционируют как комментарий к изображению и либо усиливают впечатление от репрезентируемого материала, либо возвращают зрителю способность рефлексии. Воздействие технической тишины иное. Выведенная из материала фильма напрямую, она с наибольшей вероятностью заостряет внимание на медиум-специфичности кинематографа, поэтому переживание, созданное такой тишиной, неразрывно связано с восприятием зрителем «технического».

Особенность дихотомической природы тишины, связанная с метафорической интерпретацией понятия, заранее связывает зрителя и зрительское восприятие отсутствия звука не только с буквальным, но и с метафорическим значением. Опыт – это связующее звено между тишиной и зрителем. Настоящее исследование опыта кинематографической тишины основано на работе Вальтера Бенямина про разделение опыта на «Erlebnis» и «Erfahrung».

*Сальникова Екатерина Викторовна*

доктор культурологии

заведующая сектором художественных проблем массмедиа ГИИ

## **РОЛЬ ПЕСНИ В ПОЗДНЕСОВЕТСКОМ НЕМУЗЫКАЛЬНОМ ФИЛЬМЕ**

В музыкальных фильмах сталинского времени было заложено представление о вокальном самовыражении героев как об эстетической норме, существующей стабильно и непрерывно. Эта форма песенности была художественно актуальна и символична в ту эпоху. В оттепельные и последующие годы наиболее отвечающей духу времени, художественно близкой современности оказывается песня в немзыкальном фильме. Развивается переживание песенной гармонии как труднодостижимого эстетического и эмоционального чуда, которого могло бы и не случиться. Оно не гарантирует наступления стабильной гармоничной эры (в отличие от песенных номеров в тоталитарном кино, которые подразумевали нечто вроде эстетических гарантий близости и достижимости коммунистического рая, общественного, а стало быть, и личного благоденствия). Теперь концепт целого поменялся, как и концепт индивидуального. Личность все более отстраняется от общественного целого, а целое становится все более неопределенным, непредсказуемым, несовершенным, его вероятная и возможная гармония сначала откладывается, потом утрачивает прямую актуальность и перестает внутренне обсуждаться.

Переживание гармонии (или же – личных усилий намеренной, напряженной гармонизации фрагмента времени, фрагмента бытия) посредством песни становится дискретным, «точечным», связано с переживанием особых мгновений и моментов. В каком-то смысле от песенки «Пять минут» в «Карнавальная ночь» эстетический вектор идет к песне о мгновениях в «Семнадцати мгновениях весны» и к «Есть только миг» в «Земле Санникова». Песня отслаивается от прямой событийности в сюжетном развитии фильма. По сути, она является прежде всего актом самовыражения – персонажа, эпохи, пространства, авторов фильма или всего этого сразу. Песня все менее является актом коммуникации персонажей и все

больше – обращением героя к себе, внутрь себя или к имперсональности окружающего мира, и обращением создателей фильма к аудитории. Герои больше не поют от имени идеальных советских граждан вообще. Каждый поет от лица своей неповторимой индивидуальности, человеческой личности, не уместяющейся в рамки понятия правильного советского человека, а то и прямо противоречащей этому понятию.

Звучащая за кадром или в кадре песня создает особую атмосферу диетического действия. Присутствие же в кадре персонажей не обязательно. Песня не столько формирует жанровую условность фильма, сколько создает эффекты параллельных настроенческих «слоев», дополнительных атмосферных флюидов. Они могут исходить как от персонажей, усложняя и динамизируя их индивидуальность, так и от самого окружающего мира, не зависящего от мироощущения героев и продолжающего жить своей жизнью. Прийти в согласие с ней у главных действующих лиц может не получиться, в ряде случаев – они перестают к этому стремиться.

*Сапегина Татьяна Анатольевна*

главный специалист отдела международных связей и творческих проектов

преподаватель кафедры музыкальной журналистики  
Российской академии музыки имени Гнесиных  
tanya.sapegina@gmail.com

**Что поем, док? ОПЕРА В ГОЛЛИВУДСКОЙ  
АНИМАЦИИ «ЗОЛОТОЙ ЭРЫ»**

Классическая музыка занимает очень заметное место в голливудской анимации «золотой эры». Многие популярные темы настолько прочно вошли в анимационный саунд, что стали ассоциироваться у слушателя именно с мультфильмами. Кроме того, есть целый пласт короткометражек, пародирующих академическую музыкальную практику, концертную или оперную. Объектом иронического переосмысления в них становятся самые яркие клише, связанные с устройством оперного театра или концертного зала, внешним видом исполнителей, их поведением на сцене и за кулисами, взаимоотношениями с публикой. В качестве примеров можно вспомнить такие ленты, как *Orphan's Benefit* (Walt Disney Productions, 1934), *Mickey's Grand Opera* (Walt Disney Productions, 1936), *Long Haired Hare* (Warner Brothers, 1949), *Rabbit of Seville* (Warner Brothers, 1950) и др.

В ряду многочисленных пародий особое место занимает *What's Opera, Doc?* (Warner Brothers, 1957), короткометражный шедевр Чака Джонса, в котором он не просто воспроизводит отдельные элементы оперного спектакля, а создает полноценный мультфильм-оперу продолжительностью 6 минут 49 секунд, вмещающий в него все наиболее типичные представления об оперном жанре, укоренившиеся в сознании массовой американской аудитории. В качестве ориентира режиссер опирается на оперы Рихарда Вагнера, в частности на тетралогию «Кольцо Нибелунгов», однако выстраивает свой «спектакль» в полном соответствии с форматом «cartoons», короткометражных анимационных комедий. Действующими лицами фильма становятся «звезды» серии *Looney Tunes* Багз Банни и Элмер Фадд, сюжетной основой – традиционная схема погони,

а в качестве сопровождения используются вагнеровские темы, неоднократно звучавшие в других короткометражках.

На примере мультфильма *What's Opera, Doc?* можно выявить некоторые механизмы включения оперы в поле массовой культуры: это снижение жанра, которое в данном случае выполнено с помощью приема бурлеска, отбор наиболее популярного музыкального материала, смена ассоциативного ряда в результате многократного использования в контексте, отличном от первоисточника, формирование аудиовизуальных «гештальтов» за счет точной координации музыки и изображения, возникновение комического эффекта благодаря подчеркиванию жестовой природы музыки.

*Севастьянова Светлана Степановна*

кандидат искусствоведения, преподаватель

Астраханского музыкального колледжа имени М.П. Мусоргского  
svetlana-sev@list.ru

**ЖАНРОВЫЕ ГИБРИДЫ МУЗЫКАЛЬНОГО  
КИНЕМАТОГРАФА**

Кинематограф стал музыкальным вскоре после своего рождения, поскольку аккомпанемент тапера был востребован как для звуковой иллюстрации, так и для устранения технических проблем, связанных с шумом несовершенной техники. В дальнейшем с появлением собственно звукового кино складываются предпосылки к становлению экранного музыкального театра с характерными для него жанрами фильма-оперы, -оперетты, -мюзикла, -балета, музыкальной мультипликации и видеоклипа. Однако музыкальное пространство имеет место и в игровом, и в документальном кинематографе.

«Кинематографический жанр всегда помнит себя при всех его превращениях и не забывает свое родовое значение», – считает С. Фрейлих. Однако жанр в произведениях искусства – явление динамичное и обновляющееся в каждом новом его воплощении. Учитывая специфику бытования музыкальных произведений в условиях кино, логично при их анализе использовать классификацию, применяемую в теории кинематографа и в музыковедении.

Как правило, в искусстве жанр в чистом виде проявляет себя реже, чем в смешанных формах. Это касается как кино, так и музыкальных произведений. В кино выбор сделает режиссер, он решит, какой будет его лента: игровой, документальной или мультипликационной; но в процессе его работы над произведением помимо параметров родового жанра будут действовать условия, диктуемые видовой жанровой разновидностью как кинематографической, так и музыкальной.

Законы музыкальной драматургии в кинематографе широко распространяются в разных направлениях, образуя порой затейливые сплетения. В ряду подобных художественных образцов можно назвать

многочисленные байопики, где признаки музыкально-биографического фильма дополнены элементами мелодрамы, комедии или психологической драмы.

Совмещение признаков документального фильма и фильма-спектакля присутствует в ленте «Шостакович смеется» (ЦНФ, 1993, режиссер В. Берман). «Казимир Малевич. Преображение» («Квадрат-фильм», 1990, режиссер А. Кривonos) предстает как фильм-выставка в сочетании с неигровым музыкальным фильмом. Авторы ленты «Мой добрый гений» («Перспектива», 2002, режиссеры В. Захарян, И. Романовский) обращаются к историческим фактам об отношениях П. Чайковского и Н. фон Мекк, а также вводят в фильм концертную запись «Патетического трио» композитора в стенах дома-музея в Клину. *L'Opéra Imaginaire* (1993) французских кинематографистов воспринимается как результат совмещения жанровых признаков мультипликационного концерта и серии мультипликационных видеоклипов. Параллельно с музыкой Восьмого струнного квартета Шостаковича режиссер Б. Дворкин в своей «Эпитафии» («55», 2007) воссоздает на экране документальную картину жизни композитора и его современников.

Решает режиссер, но и жанровые особенности музыкальной партитуры он не может не учитывать. В итоге жанровые гибриды музыкального кинематографа возникают на пересечении законов экранного и музыкального искусства, образуя уникальный феномен, достойный специальных исследований.



*Собакина Ольга Валерьевна*

доктор искусствоведения

ведущий научный сотрудник сектора теории музыки ГИИ

olas2005@mail.ru

**ЭКРАНИЗАЦИИ ОПЕР СТАНИСЛАВА МОНЮШКО  
В КОНТЕКСТЕ ПОЛЬСКОГО МУЗЫКАЛЬНОГО  
ФИЛЬМА ПЕРВОЙ ПОЛОВИНЫ XX ВЕКА**

Польское кино межвоенного периода представляло собой преимущественно легкие комедийные постановки с участием множества звезд того времени, но только в 1930 году появился звуковой музыкальный фильм «Мораль пани Дульской», ставший знаковым и до сих пор упоминаемым событием (при том, что первый «музыкальный» фильм «Певец джаза» вышел тремя годами ранее). Звук и диалоги были записаны на грампластинках, которые не сохранились. Лидером польского мюзикла был композитор еврейского происхождения Х. Варс, написавший музыку более чем к 50 фильмам. Его актуальные и ныне хиты исполняли такие звезды, как Т. Манкевичувна, Э. Бодо, Х. Ордонувна и А. Дымша. Историк польского кино П. Ситкевич подчеркивает, что «если какие-либо фильмы межвоенного периода и заслуживают места в качестве канона в истории польского кино, то это – наряду с еврейскими фильмами – именно мюзиклы. <...> Музыкальное сопровождение и песни позволяют кратко выразить эмоции героев, объединить сцены, заменить диалоги, замедляющие действие»<sup>6</sup>.

«Архипроизведение» жанра, музыкальная комедия Ю. Гардана «Разве Люцина девушка?» (1934), увлекательная «комедия ошибок» Л. Тристана «Этажом выше» (1937, с наиболее яркими звездами музыкальных фильмов межвоенного двадцатилетия Я. Смосарской и Э. Бодо), востребованная в мире американо-польская музыкальная комедия «Юдел играет на скрипке» (1936) – эти фильмы наиболее ярко отражают главную тенденцию польского довоенного кинематографа. Однако польская комедия тех лет также ассоциируется с неудачным звуковым сопровождением и неправильно использованной традицией литературного кабаре.

<sup>6</sup> *Sitkiewicz P.* Przedwojenna polska komedia muzyczna. Próba rehabilitacji // Pleograf. Kwartalnik Akademii Polskiego Filmu. 2019. № 4. – URL: <https://akademiapolskiegofilmu.pl/pl/historia-polskiego-filmu/artykuły/przedwojenna-polska-komedia-muzyczna-proba-rehabilitacji/699> (дата обращения 18.03.2024).

Помимо этого доминирующего направления, можно отметить и интересные работы в жанре «серьезного», а также короткометражного художественного фильма. Известная польская музыковед И. Линдштедт, оценивая теоретическое осмысление нового аудиовизуального искусства в 1930-е годы, подчеркивает значение публикаций М. Глиньского и З. Лиссы, которые считали звуковой фильм синтетическим видом искусства, где музыка имеет специфические взаимосвязи с изображением и другими акустическими элементами: «Лисса предложила исчерпывающую систематизацию функций акустического слоя фильма и осмыслила ряд проблем, в том числе функционирования современной музыки в кино»<sup>7</sup>. Музыкальное оформление польских фильмов принадлежит ведущим композиторам того периода – в их числе Р. Палестер, А. Пануфник, Я. Маклякевич; интересно, что обычно композитору предлагали участвовать в процессе создания фильма уже на этапе сочинения сценария.

В такой плодотворной творческой ситуации в Польше не могли остаться без внимания свои оперные шедевры: еще в 1913 году появилась несохранившаяся киноверсия «Гальки», хотя и трудно себе представить немую экранизацию оперы. Поставленная режиссером К. Меглицким в конце эпохи немого кино новая версия спустя три года, в 1932 году, была переработана с добавлением звукового сопровождения. Главные роли пели известные польские исполнители – З. Карин и В. Кепура, а роль Гальки сыграла жена режиссера, звезда польского кино З. Шиманьская. Материалы фильма сохранились, и на основе их переработки была представлена полнометражная реконструированная цифровая версия (Filmoteka Narodowa – Instytut Audiowizualny, 2017).

Еще одним киноподходом к самой известной польской опере была «Галька» (1937) режиссера Ю. Гардана, который пригласил к сотрудничеству выдающихся польских авторов: музыку написал Р. Палестер, диалоги – Я. Ивашкевич, а сценарий создал Л. Шиллер. Однако фильм получился слишком театральным, а игра – слишком статичной. Экранизация оперы «Зачарованный замок» менее известна, поскольку режиссер Л. Бучковский изменил ее сюжет и превратил оперу в музыкальный фильм (где певческие сцены перемежаются разговорными). Однако именно этот жанр впоследствии принес ему большую популярность.

<sup>7</sup> Lindstedt I. Polska refleksja o muzyce w kinie dźwiękowym w latach trzydziestych XX wieku. Główne idee i perspektywy badawcze w muzykologii / Instytut Sztuki PAN // Muzyka. 2018. № 2. – URL: <https://bibliotekanauki.pl/articles/28408927> (дата обращения 18.03.2024).

*Солодовникова Анна Геннадьевна*

научный сотрудник сектора искусства стран  
Центральной Европы ГИИ  
annaprel@mail.ru

**Музыка Дьёрдя Лигети  
в кинодраматургии Стэнли Кубрика**

Начиная с «Космической одиссеи–2001» (1968), первого фильма, в котором Кубрик обратился к классической музыке, режиссер выработал оригинальные методы использования музыкального материала, всякий раз особым образом организуя взаимодействие изобразительного и музыкального уровней целостной концепции. Важное место в его музыкальной кинодраматургии занимает лейтмотивная техника. Характерно, что лейтмотивы привязаны не к персонажам, а к образам / группе образов, определенным ситуациям, настроениям.

Музыка Лигети звучит в трех картинах Кубрика, и в каждой из них она по-своему решает смыслообразующие задачи. В музыкальной драматургии «Космической одиссеи» за ней (в противовес музыке Р. Штрауса, И. Штрауса и А. Хачатуряна) закреплены все «космические» образы, но в разных ипостасях: за *Atmosphères* закреплено изображение космического хаоса, за *Kyrie* из Реквиема – воплощение высшего инопланетного разума, фрагмент из *Lux Aeterna* звучит в эпизоде миссии на Луне, *Aventures* – миссии на Юпитер.

В «Сиянии» (1980) при общей (ставшей уже классической для хоррора) концепции использования музыки как средства нагнетания напряжения и при условном разделении образов на «бескровные» и «кровавые» видения и злонамеренные действия, можно отметить закрепленность первых за музыкой Лигети (в отличие от музыки К. Пендерецкого, за которой закреплена вторая группа). *Lontano* Лигети звучит в момент проявления сверхъестественных способностей мальчика, его видений – так называемых «сияний», а также еще в одной драматургически важной сцене, демонстрирующей окончательное помешательство главного героя.

В фильме «С широко закрытыми глазами» (1999) сюжетообразующей становится одна музыкальная тема – вторая часть фортепианной сюиты Лигети *Musica Ricercata*. Она строится всего на трех звуках – *eis-fis* (в разных октавах) и появляющемся только во второй половине пьесы звуке *g*. И если сама пьеса звучит в наиболее драматичных сценах киноповествования, то на звук *g* приходится максимально напряженные моменты видеоряда, что делает его как бы «лейтмотивом в лейтмотиве».

Представляется чрезвычайно интересным проследить, какое место занимает музыка Лигети в общей музыкально-драматургической партитуре каждого из этих фильмов.

*Сушлякова Ася Александровна*

аспирантка кафедры истории музыки  
Новосибирской государственной консерватории имени  
М.И. Глинки  
sumb7673@gmail.com

**ДРАМАТУРГИЧЕСКАЯ РОЛЬ ТАНГО  
А.Г. ШНИТКЕ В КИНОМУЗЫКЕ  
К ИСТОРИЧЕСКОЙ ДРАМЕ «АГОНИЯ»  
Э.Г. КЛИМОВА**

Танго – метажанр, играющий ключевую роль в творческом наследии А.Г. Шнитке. Он претворен в значимых для композитора сочинениях, среди которых Concerto grosso № 1 (1977), Полифоническое танго (1979), кантата «История доктора Иоганна Фауста» (1983), балет «Эскизы» (1985), опера «Жизнь с идиотом» (1991). Но первым обращением к жанру «третьего пласта» (выражение В. Дж. Конен) стала музыка, созданная по заказу для двухсерийного фильма «Агония» Э.Г. Климова (съемки были завершены в 1974 году).

Несмотря на внушительный интерес музыковедения к проблемам киномузыки композитора (монография А.О. Богдановой, диссертация А.Ф. Мрошкиной, ряд статей) остаются неразрешенными несколько принципиальных вопросов. Один из них – образно-драматургические расхождения авторской «матрицы» танго и ее «прикладная» трактовка, продиктованная замыслом режиссера. Инвариант и интерпретация ретроспективного символа культуры XX века, генетически наделенного функцией «выразителя» исторических сломов, оказывается носителем трансцендентных смыслов.

С одной стороны, это вопросы экзистенциального характера – лабиринты человеческой судьбы. Сохраняя прообраз жанра, игра внутритекстовых шифров, для которых главным становится принцип кругового развития, реализуется в симметрично оформленных тембровых вариациях, а присущая жанру эмоциональная сторона обогащается новыми психологическими чертами.

С другой – путь метаморфоз «вырванных» фрагментов из целого. Статистическая сторона показывает, что именно танго – это смысловая грань многоуровневого сюжета, стержень, усиливающий волну напряжения и приводящий к неизбежному трагическому финалу: от обобщенно-фрескового «модного танца того времени» (Шнитке) к inferнально-роковым проявлениям – «теме соблазна-ловушки» и «танго смерти». Союз авторов обнаруживает негативную шкалу смыслов в «обломках» инварианта и демонстрирует возможные этапы обличения через жанр.

*Тараканова Екатерина Михайловна*

кандидат искусствоведения  
старший научный сотрудник сектора современного искусства  
Запада ГИИ  
доцент АНО ВО «Институт современного искусства»  
musickate@list.ru

**НЕМОЙ ФИЛЬМ И ЕГО НОВАЯ МУЗЫКА  
(1990-е)**

Последнее десятилетие XX века в России вошло в историю не только как «лихие 90-е», но и как время духовного подъема и надежд на позитивное обновление всех сфер жизни. Тогда интернет еще не получил распространение и рупором идей стало телевидение, куда пришли интересные люди со своими яркими авторскими программами. Ряд телепередач, возможно, не самых заметных на бурлящем новостном и политическом фоне, но очень важных в просветительском и художественно-историческом плане, был посвящен советским немым кинофильмам («Музей кино», «Шедевры старого кино», 1993–1997). Автором и ведущим выступил директор Государственного центрального Музея кино и Эйзенштейн-центра Наум Клейман. Перед создателями программ стоял вопрос: с какой музыкой показывать тщательно отобранные и отреставрированные фильмы различной тематики и жанров? Было принято решение привлечь современного московского композитора Тараса Бувеского, автора оперной, симфонической, хоровой и камерной музыки, которому представился уникальный шанс прикоснуться к творчеству режиссеров, актеров и операторов первой величины.

Композитором была создана оригинальная музыка к десяти фильмам, итогом этой работы стала партитура, написанная по заказу ZDF/ARTE для большого симфонического оркестра к полнометражной ленте Сергея Эйзенштейна «Старое и новое» («Генеральная линия»). Премьера состоялась в Alte Oper во Франкфурте-на-Майне в конце 1997 года к 100-летию со дня рождения и 50-летию со дня смерти режиссера (1898–1948): фильм был показан на большом экране в сопровождении оркестра

Берлинского радио (дирижер Франк Штробель) и транслировался по европейскому телевидению. Эйзенштейн разработал подробный план музыкального сопровождения к своему фильму. Современная музыка дала возможность вступить в диалог эпох, обнажить подтекст, провести новый эмоциональный вектор на основе художественно-звуковых обобщений и запоминающихся индивидуализированных музыкальных образов. Доклад посвящен принципам работы современного композитора с немymi кинолентами.



*Царик Ольга Славомировна*

кандидат искусствоведения, ученый секретарь  
доцент кафедры музыкальной педагогики,  
истории и теории исполнительского искусства  
Белорусской государственной академии музыки  
volga\_lot@mail.ru

**КИНОМУЗЫКА КОМПОЗИТОРОВ  
МИНСКОЙ ОБЛАСТИ В КОНТЕКСТЕ  
МУЗЫКАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЫ БЕЛАРУСИ  
ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ XX ВЕКА**

Расцвет белорусского композиторского творчества в XX веке, его выход на мировую арену поставил перед исследователями проблему изучения музыкальных реалий Беларуси и обозначил особую актуальность проблем истории музыкальной культуры белорусских городов. В творчестве композиторов Минщины второй половины XX века особенно ярко проявились тенденции образно-драматургической, стилиевой и жанровой индивидуализации сочинений, свидетельствующие о достижении качественно нового этапа в белорусском профессиональном искусстве. Включение в общемировой музыкально-стилевой контекст наряду с возвращением целого ряда утраченных имен и традиций национальной культуры в области духовной и светской музыки послужило мощным стимулом для эстетико-стилевого обновления профессиональной музыки этих авторов в конце XX – начале XXI века. Являясь создателями серьезных и монументальных сочинений (симфония, опера, балет и др.), композиторы Минщины не единожды обращались и к сфере прикладной музыки. В частности, весьма широко в их творчестве представлена музыка к кинофильмам, в которой авторы воплощают идею синтеза музыкальных жанров.

К моменту обращения композиторов Минщины к киномузыке она прошла длительный этап развития с 1930-х по 1950-е годы, связанный с отражением в ней главных идеологических ценностей советской жизни и опорой на массово-бытовые жанры (музыка А. Туренкова к кинофильму «Огненные годы», музыка А. Богатырева к кинофильму «Константин

Заслонов», музыка И. Любана к кинофильму «Часы остановились в полночь» и др.). К началу же 1960-х жанр песни, составлявший основу киномузыки предыдущих лет, постепенно начал утрачивать свои позиции, уступив место более сложным жанрам. Так, приоритетной в творчестве композиторов Минской области стала инструментальная музыка, обладающая ассоциативностью, усложняющая зрительные образы и помогающая раскрывать их наиболее полно. В киномузыке этих авторов началось активное освоение авангардных приемов и техник композиторского письма ввиду ее способности ретушировать остроту новаторских исканий в области звуко-тембровой драматургии и усиливать эмоциональную взаимосвязь непривычных с точки зрения традиционного мышления тематических конструкций и звукообразований с конкретными визуальными образами.

Творческое наследие композиторов Минщины в жанре киномузыки значительное. Самобытное и многообразное, оно представляет собой благодатную почву для исследования. Музыка к кинофильмам этих авторов самодостаточна и разнообразна, что позволяет исполнять ее отдельно от фильма, сохраняя при этом красочность и понятность для слушателя. В настоящем докладе внимание сконцентрировано на киномузыке композиторов К. Тесакова, И. Лученка, Р. Бутвиловского, О. Елисеенкова, О. Ходоско, О. Залетнева. Рассматриваются ее основные черты, драматургические, жанровые и полистилистические находки, межжанровые связи, особенности музыкального языка композиторов в этом жанре. На примере анализа музыки к фильмам вышеназванных авторов отмечается, что особенности инструментальной поэтики, выкристаллизованные сначала в театральном жанре, впоследствии отразились и на их киномузыке. Особенно ярко это воздействие обнаруживается в музыке К. Тесакова к фильмам «Демьянова уха» (1972), «Родная земля» (1972), в музыке О. Ходоско к фильмам «Пойти и не вернуться» (1992), «Огненный стрелок» (1994), «Масакра» (2010) и др.

Научное издание

## Музыка в кинематографе: история и современность

Научная конференция с международным участием  
27 и 29 марта 2024 года

Тезисы докладов

[Электронный ресурс]

Редакторы Д.Г. Вирен, О.В. Собакина

Корректор Г.А. Мещерякова

Оформление: Е.А. Сиверс

Компьютерная верстка: Н.В. Мелкова

Оригинал-макет подготовлен

в Государственном институте искусствознания

125009, Москва, Козицкий пер., д. 5

ISBN 978-5-98287-216-6



9 785982 872166

В сборнике представлены тезисы докладов ученых из России и Беларуси. Музыковеды, искусствоведы, киноведы и культурологи рассматривают в своих исследованиях разнообразные аспекты взаимодействия музыкального и кинематографического искусств на протяжении XX–XXI веков. Анализируются как проблемы теоретического характера (жанровая гибридность, музыкальный анахронизм, тишина в кино), так и конкретные произведения. Особое внимание авторы уделяют советской киномузыке, но речь также идет об Аргентине, Беларуси, Великобритании, Польше, США и Франции.

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

