

НОВОЕ  
В ЖИЗНИ, НАУКЕ,  
ТЕХНИКЕ

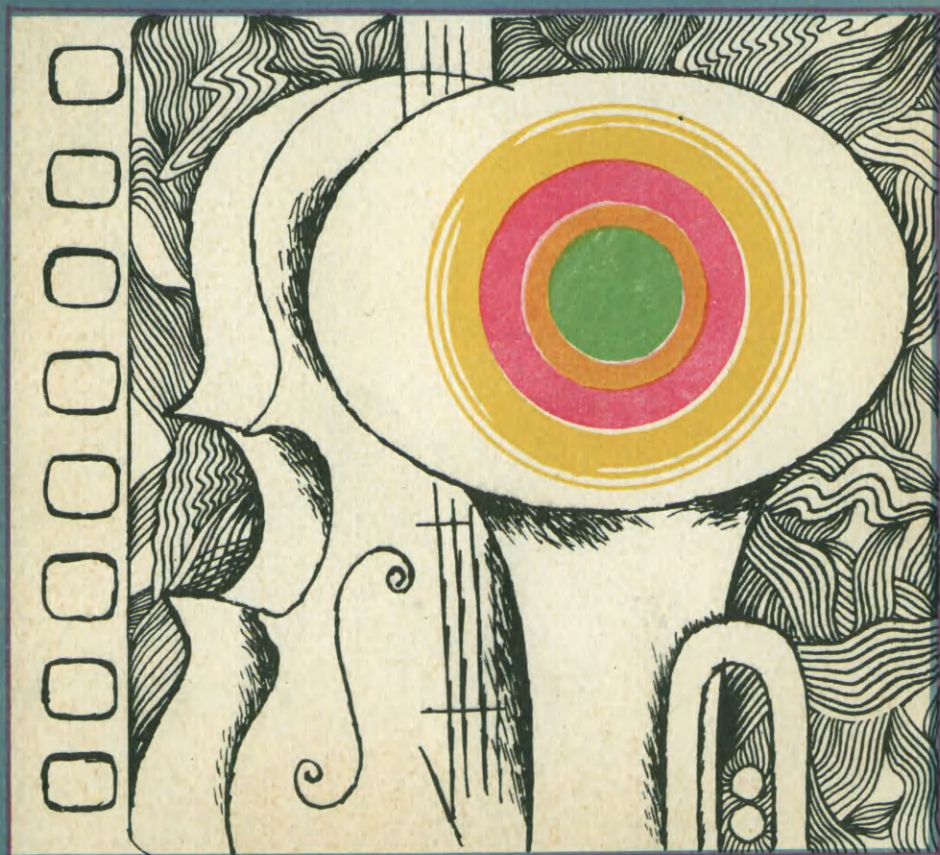
ЗНАНИЕ

1/1973

СЕРИЯ  
ИСКУССТВО

И.М. Шилова

МУЗЫКА  
В КИНО



**И. М. Шилова,**  
кандидат искусствоведения

---

# **МУЗЫКА В КИНО**

**Издательство «Знание»  
Москва 1973**

**Шилова Ирина Михайловна**

**Ш59 Музыка в кино. М., «Знание», 1973.**

48 стр. + вкл. (Новое в жизни, науке, технике. Серия «Искусство», № 1)

В брошюре рассматривается роль музыки в современном фильме, анализируются задачи, решаемые с помощью музыки в советских картинах последних лет.

**8—1—5**

**778С**

## ПРЕДИСЛОВИЕ

С помощью воображения продеваем несложный эксперимент. Представьте себя посетителем небольшого кинотеатра в ту пору, когда кинематограф еще именовался Великим Немым. Вы занимаете свое место, удобно располагаетесь, как сделали бы это сегодня, в зале гаснет свет, вспыхивает экран. Одновременно с изображением начинает звучать музыка — невидимый тапер, музыкант-иллюстратор, глядя на происходящее на экране, стремится «пересказать» развитие действия и переживания персонажей. Закройте глаза, слушайте... Бравурное вступление настроит вас на восприятие стремительных и увлекательных событий. Но вот его сменяет томная, нежная мелодия, которая подскажет вам, что сюжет начинается с сентиментальной или лирической сцены. Музыка становится более напряженной, в ней возникают роковые предзнаменования. Жди беды! Затем галоп — скачки, преследования: действие торопится к развязке, о которой вы, опять-таки не глядя на экран, вполне сможете судить, слушая сопровождающую фильм музыку. Разночтений не может быть, вы точно будете знать, чем закончился фильм: счастливым или печальным финалом. Последние аккорды — в зале зажигается свет.

Так было много лет назад. А сегодня? Попробуйте повторить этот эксперимент. Послушайте музыку к фильму с закрытыми глазами. В очень редких случаях только по ней вы сможете определить ход развития сюжета. Она отнюдь не стремится «пересказать» то, что показывает экран, она решает совсем другие задачи, служит иным целям, выполняет в каждом новом фильме новую функцию.

О музыке, ее роли и значении в современном фильме и пойдет здесь речь.

---

В синтетическом искусстве кино музыка является одним из выразительных средств, способствующих наиболее полному, художественному отражению действительности во всей ее сложности и многообразии. Изучение роли музыки в кинематографическом произведении позволяет не только сделать ряд выводов о ее значении в структуре современного фильма, но и понять главные особенности самой этой структуры.

С момента рождения звукового кино прошло не так уж много времени, однако годы эти были заполнены серьезнейшими творческими поисками и экспериментами. Открыты сотни приемов использования музыки, все они строго классифицированы, изучены и проанализированы. Вокруг тех или иных способов включения музыки в фильм завязывались длительные дискуссии, споры, доказательствами служили кинопроизведения, заставлявшие думать о том, что подлинный художник способен нарушить все ограничения во имя достижения наилучшего творческого результата.

Зритель был включен в этот внутрикинематографический спор. Подчас он был судьей. Но нередко уклонялся от этой миссии. Сложилось в привычку то, что возникло еще в недрах немого кино: не слишком-то внимательно слушать фильм. Ведь не удивительно, что посетитель кинотеатра был назван зрителем. Зритель с трудом привыкал быть слушателем, всерьез относиться к музыке, воспринимать ее как часть общего художественного замысла. Это иногда наносило серьезный урон пониманию кинопроизведения, ибо музыка подчас берет на себя функции не только эмоциональной поддержки, но и служит выразителем авторской позиции, раскрывает философскую концепцию фильма. Постулаты эти нуждаются в объяснениях. Для того чтобы не потонуть в обилии материала, не запутать вопрос, попытаемся организовать огромный поток современной кинопродукции, разграничив материал по чисто формальному, а точнее даже технологическому принципу.

Существуют такие определения: *внутрикадровая музыка* — в этом случае на экране должен присутствовать звучащий предмет, — и *закадровая музыка*, появление которой не мотивировано сюжетом, а призвано прояснить определенную авторскую мысль.

Два эти принципа музыкального сопровождения могут быть использованы в фильме как в «чистом» виде, так и параллельно, взаимно обогащая друг друга. В силу сложившейся традиции внутрикадровая музыка чаще всего воспри-

---

нимается как подсобная, выполняет вспомогательные, второстепенные функции, тогда как на закадровую возлагаются более высокие функции: давать авторский комментарий, раскрывать смысловые задачи.

Современный кинематограф вносит серьезные коррективы в эти устоявшиеся представления, заставляет по-новому относиться к использованию и пониманию этих формальных принципов в рамках каждого современного кинопроизведения.

## **РАССКАЗ**

### **О МУЗЫКЕ, КОТОРАЯ ЗВУЧИТ В КАДРЕ**

В последнее время все чаще выходят фильмы, в которых звучит только внутрикадровая музыка. В ее появлении нет ничего необычного; она, как и другие используемые в кино звуки, — принадлежность той действительности, в которой живут герои и в которой живем мы, зрители. Звучания эти так привычны, что многим зрителям кажется, будто фонограммы ряда фильмов представляют собой фиксацию реальных звучаний окружающего мира, среды, что это есть запись на пленку неотобранных и неотработанных звуков и музыкальных образов самой жизни.

Да, действительно, в ряде современных фильмов авторы стремятся создать иллюзию реального звуко-шумового комплекса жизни, но сами эти задачи требуют от художников огромного труда. Музыкальный образ всегда стремится войти во взаимодействие с образом экранным, прокомментировать его. Звучит, например, лирическая песня, герои идут по улице. Зритель воспринимает ее как характеристику взаимоотношений, самоощущения персонажей. В фильме должен возникнуть звуко-музыкальный образ изображаемой жизни. Сущность требований, которые предъявляются к внутрикадровой музыке, состоит в том, что она должна быть содержательно значимой, соотносящейся со всеми другими компонентами фильма.

В титрах фильма М. Хуциева «Мне двадцать лет» указан композитор Н. Сидельников. В картине звучат несколько написанных им мелодий. Однако не они, как думается, определяют основной принцип звуко-музыкального оформления фильма.

Герои ввергнуты в разноголосый современный мир: их окружают разговоры, споры, многообразие городских шумов, музыка, песни и т. д. Это реальный звуковой фон сегодняшнего столичного города — напряженный, насыщенный, «плотный». Этот фон изменчив — в разные часы дня он складывается из раз-

---

ных звуков: интенсивность одних уменьшается, других увеличивается, на смену одним приходят другие. Эти звуки слышит каждый человек. Они лишь иногда совпадают с душевным состоянием людей.

Фильм «Мне двадцать лет» зафиксировал прежде всего эту объективно существующую перегруженность слуха современного человека звуко-музыкальной информацией. Зритель вступает в фильм как в свой знакомый мир. Итак, первое ощущение: музыка довольствуется положением обычной принадлежности быта — звучит с экранов телевизоров, несется из репродукторов, слышится с пластинок проигрывателей, рвется с лент магнитофонов. Музыка констатирует реальное положение вещей. Музыка, которая звучит в фильме, крайне разнообразна. Это и музыкальная классика, и песни революции и войны, джаз и все формы современной музыки, народная и студенческая песня, и многое другое. С одной стороны, произошло «расковывание» восприятия, с другой — своеобразная дифференциация потока музыкальных образов каждым воспринимающим. В этом обилии стало значительно труднее выбирать ту музыкальную среду, которая наиболее органична, наиболее близка конкретному человеку.

В героях фильма М. Хуциева — людях определенной среды — вначале ощущается как бы неполнота контакта с миром. Но вот в одном из эпизодов происходит то, что по-новому освещает все события фильма, все его проблемы. На вечеринке собралась молодежь. Идут горячие споры о жизни, о прошлом, о настоящем. И вдруг одна из девушек запевает тихую и протяжную народную песню. Все смолкает. Мелодия словно объединяет всех, в ней каждый услышал что-то родное и близкое. Песня положила конец спору, выявила до предела потенции всех собравшихся, стала проверкой их душевной чуткости, реальной полноты мироощущения.

Сопоставление своеобразного «безразличия» музыки с активным звучанием народной песни дает возможность разгадать этот фильм до конца, понять серьезность и глубину размышлений режиссера о судьбах современной молодежи.

На титрах фильма «Тишина» звучит песня. Она служит своего рода прологом, рассказом о том, что осталось за рамками фильма: о войне, о прошлом. И текст, и мелодия (композитор В. Баснер) подготавливают зрителя к восприятию именно данной истории. Закончились титры — закончилась песня. В ней отразился целый исторический период. Шум, грохот, смерть отошли. Тишина...



---

Реальную тишину нарушают теперь только звучащая речь и шумы мирной жизни. Казалось бы, все продумано тонко и точно. Но вот в середине картины песня повторяется. Ее поет один из героев, поет долго, изобразительное решение сцены скучно, маловыразительно. Ни в смысловом, ни в эмоциональном отношении этот эпизод ничего не прибавляет к рассказу, но отяжеляет его, вызывает законное раздражение воспоминанием о передаче «Запомните песню».

Подобный момент есть и в фильме «Путь к причалу» (режиссер Г. Данелия, композитор А. Петров). Вся сцена на пристани чиста и поэтична. Тихо и небрежно насвистывает мелодию один из троих прогуливающих парней. Увидел девушку — замер. Прошла она мимо, ребята проводили ее взглядами — и опять зазвучала грустная и лирическая тема, вызывающая в памяти слова о том, что «третий должен уйти». Небольшой этот эпизод выполнен тонко и кинематографично, без этой песни он потерял бы свое обаяние. Но авторам фильма нравится песня, и они не могут отказать себе в удовольствии повторить ее, так сказать, «на бис». Один из героев берет в руки гитару и... в фильме появляется лишний, тормозящий действие кусок.

В истории советского кино песня сыграла значительную роль. Трудно назвать картину 30-х годов, в которой не появилась бы хорошая песня. Новое социалистическое общество способствовало рождению новой массовой песни. Песня вышла на улицу, зазвучала на митингах и демонстрациях. В ней воплотились патриотические чувства народа, в ней воспевались подвиги, труд, дружба, любовь, мечта. В ней выражались коллективные устремления, надежды, дерзания. Именно из-за этой своей важности в жизни песня и стала одной из почти обязательных форм выражения человека и пафоса его существования в киноискусстве.

Меняется мир, меняется структура кинопроизведения. Художники стремятся познать вновь складывающиеся отношения, разгадать смысл тех связей, которые существуют между сегодняшним человеком и окружающим его песенным фоном.

Вернемся к началу. Внутрикадровая музыка наряду с шумами и человеческой речью стремится дать своеобразный аналог реальности. Она как бы документирует происходящее. Если, например, в фильме звучит репродуктор, то транслируемая музыка воспринимается как объективная данность: в ту минуту, когда произошло то-то и то-то, по радио действительно передавали именно эту музыку.

Сложность подобного разговора состоит в том, что задача,



---

осуществляемая художником кино в области звука вообще и в области внутрикадровой музыки в частности, всегда конкретна.

И все-таки не так редки случаи, когда внутрикадровая музыка оказывается «смысловой», а сама эта принципиальная «неотобранность» музыкальных образов, имитирующих реальность,— продуманной и принципиальной. Это происходит тогда, когда из огромного потока музыкальных образов эпохи кинематографистам удается отобрать те, которые в наибольшей степени способствуют реализации художественного замысла. В фильмах одни и те же события могут быть повернуты то своей лирической стороной, то взгляд художника отметит их героическую, гражданственную направленность. Каждому из этих взглядов, естественно, будет сопутствовать отбор музыкальных образов. Поэтому в конкретном фильме и репродуктор воспроизведет не случайную песню или мелодию, но именно ту, которая сообщит данной сцене определенный настрой, вызовет непосредственную реакцию у героев или зрителей.

## **РАССКАЗ ВТОРОЙ О СЛОЖНОСТИ МУЗЫКАЛЬНОЙ ДРАМАТУРГИИ**

В руки режиссера попал сценарий. Замысел драматурга импонирует режиссеру: значительна проблематика, интересны характеры, серьезен и глубок конфликт. Кроме того, сценарий очень кинематографичен: уже при чтении можно представить себе его изобразительное решение. Но вот когда дело касается звуко-музыкальной стороны, возникает ряд трудностей.

Известно, что кино — искусство синтетическое. Это означает, в частности, что каждый компонент кинопроизведения должен находиться в строгом, продуманном соответствии с другими его компонентами. Полнота выражения общего замысла и будет зависеть от того, насколько тонко и полноценно взаимодействуют эти голоса фильма. Причины, ведущие к провалу киноленты, иногда невероятны: прекрасные актеры, каждый из которых блистательно исполняет свою роль, могут не создать нужного ансамбля; музыка, прекрасная сама по себе, может нанести ущерб фильму, если будет неуместно включена в кинематографическую ткань, и так далее.

Однако в том идеальном случае, который описан в начале этой главы, все складывается как нельзя лучше. Но есть в сценарии одна сложность, которая требует принципиального реше-

---

ния. Состоит она в том, что в тексте даны указания на внутрикадровое звучание музыкальных пьес, песен, танцевальной музыки. Причем эти музыкальные фрагменты несут на себе определенную драматургическую нагрузку, помимо того, что создают фон и атмосферу действия. Если режиссер решит использовать в своем фильме лишь внутрикадровый принцип, то все более или менее просто. Но если для реализации замысла режиссеру необходима музыка закадровая, авторская, которая будет выполнять важную смысловую роль, поможет художнику выразить свое отношение к происходящему, обнаружит ту мысль, которая существует лишь в подтексте, то организация музыкальной драматургии значительно усложнится. Действительно, в фильме в этом случае образуются как бы два музыкальных потока, выполняющие разные функции.

Внутрикадровая музыка должна определить ритмику отдельных сцен, помочь проявить самоощущение героев, дать характеристику места действия: танцплощадка, демонстрация, вечеринка и т. д. — создать определенное настроение или ввести в атмосферу того или другого эпизода.

Закадровая музыка должна помочь выявлению идеи всего фильма в целом, авторского отношения к воспроизведенной на экране истории.

Причем совершенно ясно, что оба эти музыкальные пласта в соответствии с выполняемыми ими задачами должны определенным образом и восприниматься. То есть зритель должен услышать разность их функций. Опасность же здесь состоит уже в том, что обилие музыкальных образов почти неминуемо ведет к ослаблению внимания. (Зритель привык не слышать музыку иллюстративную, которой не только злоупотребляли в истории кино, но достаточно злоупотребляют и в наши дни). Можно привести не один пример того, как интересный музыкальный прием был погублен именно перегрузкой звуковой части, растворился в бесконечных музыкальных фрагментах, использованных в фильме. Но при всех сложностях такого рода построения музыкальной фонограммы, где главное должно закономерно сочетаться с второстепенным, современный кинематограф предлагает ряд чрезвычайно интересных и продуманных решений.

Плодотворны в этом смысле работы Д. Д. Шостаковича в кино. Можно сказать, что почти в каждой своей киноработе композитор использовал и внутрикадровую, и закадровую музыку, находя возможности смыслового сосуществования отдельных музыкальных рядов.

---

В фильме «Гамлет» (режиссер Г. Козинцев) зритель слышит и музыку бала в Эльсиноре, и мелодию танца Офелии, и призывные звучания труб. Все это музыка фона, мотивированная внутрикадровая музыка. Ее появление всякий раз подтверждено присутствием оркестрантов или изображением инструмента на экране.

Но зритель слышит и тему Гамлета, и музыкальную картину, сопровождающую смерть Офелии, слышит финальный траурный марш и много другой авторской закадровой музыки.

Хочется сразу отметить, что композитор сближает два музыкальных потока, так как оба они служат одной цели — раскрытию общего замысла, авторской интерпретации изображаемого события.

Заучен и безжизнен танец Офелии. Чужие руки заковывают ее в каркас одежд, заставляют повторять чужие позы, чужие движения. Музыкальная тема мелодична, но холодна. Композитор в этой внутрикадровой музыке не столько стремится дать портрет Офелии, но как бы дает самую обобщенную характеристику среды, убившей в прекрасной девушке живое, сделавшей ее марионеткой в руках обитателей Эльсинора. Музыкальный фрагмент невелик и скромн. Но высказано уже определенное соображение, первая предварительная оценка.

Трагически складывается судьба Офелии: убит отец, Гамлет отвернулся от нее. События, обрушившиеся на девушку, заставили ее выйти из-под гипноза: она увидела мир таким, как он был, и это сводит ее с ума. Сумасшедшая Офелия напевает песенку. В этом напеве нет ничего от придворного танца. Все заученное, привычное ушло. Наивная народная мелодия, забытая в мрачных стенах Эльсинора, вдруг возникает в помутившемся сознании девушки.

Над водой, ставшей, по словам Роденбаха, «гробницей Офелии», звучит развернутая симфоническая картина. Д. Шостакович говорит в полный голос. Здесь как бы подводятся итоги. Музыкальная тема широка и поэтична. Все скрытое, приглушенное, искаженное очищается, выступает в своем естественном виде. Музыка возвеличивает Офелию, в ней слышится та полнота чувств, которая и делала Офелию достойной любви Гамлета.

Все три музыкальные темы (мелодия танца, песенка и симфоническая картина) характеризуют образ, предлагают разные точки зрения на него. Но только в последней авторской, закадрово звучащей теме раскрыт смысл, дана важнейшая для всего фильма в целом оценка образа.

---

Эта симфоническая картина ищет связи внутри фильма с другими, тоже авторскими музыкальными образами. Прежде всего, это главная мелодия, сопровождающая Гамлета. Она возникает впервые в эпизоде монолога «Быть или не быть». Шостакович стремится передать процесс мышления Гамлета, его раздумья, сомнения. Не так-то просто для него покарать, убить, отомстить. Не страх останавливает его, но боязнь пойти по пути, по которому шли целые поколения предшественников, для которых убийство, борьба за власть, мщение были нормами жизни.

Если музыка основных сцен ярка, темпераментна, динамична, то в теме Гамлета явно ощутимы мягкость и духовность. Шостакович толкует сомнение Гамлета как источник подлинной гуманности. Поэтому музыка подчеркивает исключительность героя, объясняет его колебания, переносит акцент на активность мысли. Так, Шостакович и здесь выступает как интерпретатор, не только могущий предложить свою версию прочтения великого образа, но и глубоко понимающий те внутренние кинематографические связи, которые возникают между отдельными музыкальными темами — основными и второстепенными.

Темы Офелии и Гамлета в чем-то родственны, однако в них есть и серьезное различие. В музыке Офелии подчеркнуто чувство, его полнота и сила; в музыке Гамлета раскрыт смысл его раздумий, его «мука мыслью».

Заканчивает фильм грандиозный траурный марш. Шостакович пишет музыку подлинно трагической мощи. И слушая эту музыку, зритель словно становится участником процессии, провожающим Гамлета в его последний путь.

Так в сложной музыкальной драматургии композитор точно и художественно убедительно прочерчивает смысловые линии, помогает изображению обрести могучую поддержку в музыке.

Музыкальные темы находятся в сложных и подчас перекрещивающихся связях, вступают в противоречивые взаимоотношения. Но это только помогает оттенить эмоциональную нагрузку определенной темы, ее роль в музыкальной драматургии фильма. А точно построенная, художественно тонко организованная фонограмма, в свою очередь, завершает представление об общем философском и художественном замысле создателей кинопроизведения.

Вариантов взаимодействия внутрикадровой и закадровой музыки огромное множество. По существу, почти в каждом фильме за редкими исключениями зритель сталкивается с такими

---

сложными построениями. В известной степени это объясняется вполне понятными причинами. Современный человек живет в звучащем мире и поэтому полностью отказаться от музыки как реальной принадлежности быта — значит отнять у действительности какую-то ее важную часть. С другой стороны, введение закадровой музыки подчас абсолютно необходимо авторам фильма для выражения существеннейших идей замысла, обобщения частных сюжетных мотивов, высказывания своего отношения к событиям и героям.

Чаще других в современном кинематографе используется принцип взаимоперехода внутрикадровой музыки в закадровую. Принцип этот был апробирован еще в фильмах 30-х годов.

Фильм «Родная кровь» (режиссер М. Ершов, композитор В. Баснер) в музыкальной части строится именно на авторском переосмыслении мелодий, которые появляются как внутрикадровые.

Фильм рассказывает о встрече двух людей в трудные дни войны: солдата, приехавшего домой на побывку, и женщины, попавшей во время эвакуации в чужие для нее места. Это очень скромная история, и авторы стремятся рассказать ее так же скромно. Но они вносят в фильм важную интонацию, благодаря чему вся история получает неожиданный эмоциональный и смысловой подтекст.

Сделано это исключительно с помощью музыки.

...Соня и Федотов (так зовут героев фильма) отправляются в город в кино. Афиша повешена, народ собрался — многие пришли издалека, но выясняется, что демонстрация не состоится, так как киномеханик ушел на фронт. Федотов спасает положение: в переполненном, душном зале вспыхивает экран.

Этот эпизод — фильм в фильме — чрезвычайно важен для раскрытия основной авторской мысли. На экране экзотическая страна, бурные страсти, скачки, поединки, цветистая праздничность, фантастическая любовь. Мексиканская история рассказана конспективно, но общие контуры событий в этом кратком пересказе достаточно очевидны. Собственно, авторам фильма «Родная кровь» важен не сюжет иностранной ленты, а общий смысл, общее настроение этой кинематографической цитаты.

Яркая, буйная, танцевальная мексиканская тема врывается с экрана в притихший и замороженный зал кинотеатра. Затив дыхание, слушают ее Соня и Федотов.

Этот фрагмент находится в немыслимом противоречии с той жизнью, которой живут главные герои фильма. Война, разруха,

---

нищета, люди, согнанные со своих мест, брошенные в трудную и непривычную жизнь. Как уже было сказано, авторы не стремятся приукрасить ни быт, ни чувства своих героев. И только в музыке раскрывается то, что живет в них подспудно.

После неоднократного показа фильма (неоднократного потому, что другие люди уже пришли на следующий объявленный сеанс и отказать им, естественно, нельзя — ведь это минуты отдыха от труда и забот) Соня и Федотов возвращаются из города домой.

Раннее-раннее утро. С скромный среднерусский пейзаж. Тишина. Молчат герои. И вдруг, словно вырываясь из их воспоминаний, возникает фантастическая, буйная и прекрасная мексиканская мелодия. Она звучит приглушенно, но явно и всеподчиняюще. На фоне русской природы мелодия эта, исполненная на русских народных инструментах, с вплетающимся в нее пением птиц, воспринимается как символ. Тихо и напевно звучит музыка, но она все равно волшебна и поэтична, может быть, даже чуточку таинственна в новом изложении.

И здесь-то с предельной ясностью открывается главная мысль рассказа: чувства этих незаметных, скромных, обычных людей удивительны, высоки и поэтичны. Поэтому и музыка преобразается, отзываясь в душе сегодняшнего зрителя болью и радостью.

В ряде фильмов кинематографисты используют песню и как средство характеристики времени, среды, атмосферы, и как исходный материал, помогающий организовать внутри произведения ассоциативные ряды. В таких случаях нет необходимости трансформировать мелодию, ибо при сопоставлении с разным изобразительным материалом одна и та же песня приобретает разный смысл.

В фильме «Судьба человека» (режиссер С. Бондарчук, композитор В. Баснер) исходными, отправными точками стали две песни: частушка «Дроля мой, ах, дроля мой, на сердце уроненный» и сентиментальное немецкое танго «О, донна Клара». Обе эти мелодии, заявленные как внутрикадровые, в конце концов помогают передать и самоощущение героев, и авторское отношение к тем внутренним процессам, которые определяют мысли и поступки Андрея Соколова.

Дымкой дорогих воспоминаний овеяны первые кадры фильма, возвращающие зрителя к довоенной жизни Андрея Соколова. Свежие леса новостройки, девушка в белой блузке с короткой стрижкой комсомолки 20-х годов. Все светло и ясно в жизни этих людей. Может быть, лишь в воспоминании мир

---

представляется настолько гармоничным, чистым и прекрасным. Память очищает былое, и первое свидание при всей его конкретности видится неповторимым в своей нежности и красоте.

Медленно идут два человека — Ирина и Андрей Соколов, и гармонь тихо выводит незамысловатую мелодию. Она звучит где-то рядом, как часть их жизни, как часть их настроения. И она настолько слилась с теми событиями, что так и сохранилась в памяти — неотделимая от них.

И какой щемящей болью отзовется этот мотив в душе Соколова, когда сквозь лающие выкрики фашистских молодчиков в лагере послышится ему далекий, милый и родной мотив! Мелодия возвращает что-то утраченное, но незабытое. Контраст ситуаций только подчеркивает дистанцию между былым и настоящим, усугубляя трагизм настоящего.

Первое появление другой мелодии тоже оправдано сюжетом.

...Эшелон с пленными подходит к железнодорожной станции. Лагерь уничтожения. Черные клубы дыма над высокой трубой крематория. Все организовано здесь четко, «с заботой». Все «культурно», все основано на новейших достижениях цивилизации. Приехавших встречает оркестр, и трубачи старательно выводят не гитлеровский марш, а популярную ласкающую слух мелодию танго «О, донна Клара». Объявления по радио звучат на разных языках, и на разных языках написаны аккуратные белые стрелки-указатели. В очереди к крематорию тщательно «сортируют» людей — по национальности и по возрасту. Здоровые девушки-«арийки» отдирают у матерей их детей. Текут к кирпичному зданию ровные людские ленты. И черные клубы дыма уходят в небо. А над всем этим звучит легкомысленная и успокаивающая мелодия.

Появление танго в этой ситуации — тонкий художественный прием. Разрыв между музыкой и изображением подчеркивает напряженность момента. Поразительна и та смысловая нагрузка, которая ложится на этот пошленький напевчик. Привкус сентиментальности, заключенный в нем, как и известная бюргерская аккуратность, с которой совершаются чудовищные по бесчеловечности акции, оказываются близкими, родственными по существу.

Пройдет время, вернется Соколов из плена. Все уничтожено, разрушено, сметено войной. Погибла семья, мертв дом. И совершенно неожиданно трофейная пластинка воскрешает сентиментальную песенку. Она звучит поначалу вполне ре-



---

ально, сопровождаемая только шипением иглы. Но вдруг звучание начинает расширяться за счет неожиданных напластований — инородных шумов, лая собак, иностранной речи. Так слышит эту мелодию Соколов, так будет слышать ее всегда. Память, опять-таки память, как и в случае с частушкой, воспроизводит событие, связанное с музыкой: тот страшный приезд в концлагерь.

Эффект контрастов помог создателям фильма установить сложные ассоциативные связи, объединить разные ряды изображения и благодаря музыке обнаружить существеннейшие стороны психологических изменений в мироощущении героя, в его оценке реально происходящего.

Есть одно любопытное свойство у песни. Если она популярна, если слова ее широко известны, то включение ее в фильм чревато самыми разнообразными последствиями. Особенно если мелодия песни звучит в оркестре, без слов. Это один из самых безотказных способов комментирования фильма. Так можно сделать ситуацию смешной, так можно проявить ее внутренний драматизм. Так можно связать разнопорядковые явления, объединить и обнажить смысл несхожих событий.

...Идут колонны демонстрантов. Это последняя демонстрация «Рот-Фронта». Хроника. Суровые лица людей. Звучащий текст точно информирует о происходящем. Поют демонстранты. Звучит маршевая песня Ганса Эйслера в исполнении Эрнста Буша и хора. Волевая, ритмичная, мужественная, она плотнее сдвигает ряды борцов, символизируя их внутреннее единство, их готовность выстоять, не сдаться.

...«Но была и другая Германия...» — эти слова озвучивают кадры совсем другой части фильма М. Ромма «Обыкновенный фашизм». Режиссер опять говорит о несдавшихся, о выстоявших. Среди них и те герои, которых зритель уже видел на экране, и мальчик с плакатом на груди: «Он всегда говорит «нет». Среди них и те, кто погиб.

А затем долгая панорама по колючей проволоке концлагеря. Очень тихо звучит гитара. Знакомая, уже слышанная мелодия воскрешает слова. Не умерла идея, не умерла вера. Единый фронт действует...

Гитара здесь — уже авторский голос. Художник заставляет зрителя понять глубокий смысл музыкального сопоставления. Неспетые слова песни, сама эта песня, знакомая многим поколениям, стала наиболее точным и эмоционально впечатляющим комментарием к трагическим кадрам. Она позволила

---

и приблизиться к изображению — мелодия звучит тихо и сдержанно, в ней скорбь и боль, — и отдалиться от него, ибо это все та же самая песня, тот самый марш, зовущий к борьбе и победе.

Фильм доказал, что этот прием трансформации внутрикадровой музыки в закадровую очень плодотворен. Сохраняя неизменность смысла, одна и та же мелодия может изменяться, проясняя авторскую точку зрения.

Среди фильмов со сложной музыкальной драматургией хочется выделить один, в котором с особой очевидностью проявились и удачные стороны, и просчеты.

Фильм «Бег» (режиссеры А. Алов и В. Наумов, композитор Н. Каретников) — это попытка экранизации одноименной пьесы Булгакова. Причем авторы стремятся расширить материал пьесы за счет эпического фона — по мысли кинематографистов, причины и следствия каждой единичной судьбы связаны с событиями эпохи.

Создатели фильма «Бег», следуя за Булгаковым, совмещают самые разнородные вещи: эпiku и анекдот, трагическое и мелодраматическое, лирическое и фарсовое.

Композитор старается не сбиваться на иллюстративность — вслед за режиссерами он ищет «точку опоры» в драматургии. По замыслу авторов, две темы должны стать сквозными и ведущими: тема Родины и тема любви. Однако структура фильма такова, что большинство эпизодов требует музыкального оформления. Отсюда большое количество внутрикадровой музыки. Композитор использует только одну известную мелодию: это шарманочная «Разлука ты, разлука». Все остальные — стилизации. Композитор стремится и воссоздать время, и прокомментировать события. Звучат и парижский блюз, и танго в ресторане на текст И. Северянина, и скрипка в кофейне, и тараканий гимн, и два галопы — цирковой и тараканий, и марши. И при всей точности отдельных зарисовок, удаче соотношения музыки и изображения все-таки приходит ощущение утомляющего разнообразия музыкальных фрагментов, тем более что и закадровой музыки в фильме очень много.

Обратимся к фильму и подробнее проследим, как строится его музыкальная фонограмма.

Фильм открывают колокола. Тревожный звон возникает на титрах, настраивая и предопределяя будущие события. Он и в дальнейшем будет в фильме подготавливать появление новых тем, будет служить своего рода знаком времени. Удары

---

колокола будут возвещать о приближении драматических коллизий, будут напоминать об обретенном или потерянном. Удары колоколов будут переходить в звон часов: в доме Корзухина во время карточной игры, при монтажном стыке сцен Парижа и Стамбула. Их услышит Чарнота в своем видении России. Не колокола, но имитация колоколов, воспроизведенных виброфоном и флейтой, прозвучат в финале, когда Голубков и Серафима вновь обретут Родину. Именно в тембре звучания колоколов — связь двух ведущих музыкальных тем фильма.

Отзвучали колокола вступления — родилось настроение тревоги, настроение ожидания. Следует эпизод в монастыре. Возникает тема любви, которая сменяется темой Родины. Эта последняя звучит и активно, и в то же время остраненно. Тема эта ценна и важна для авторов, в ней, по их представлению, суммировано главное, и поэтому она будет возникать нечасто — лишь в наиболее ответственные моменты.

Как строгое напоминание, прозвучит она в эпизоде Сиваша. Колокол откроет похороны Баева, и опять торжественно и траурно прозвучит тема Родины. И еще раз, когда Красная Армия подойдет к Севастополю, и огромная панорама движущихся войск заполнит экран, зритель услышит эту мелодию. Она прозвучит тихо и очень задумчиво.

Все названные эпизоды образуют как бы один пласт рассказа. Соотношение музыки и изображения здесь прямо и едино по смыслу.

Но вот совсем другой эпизод. В толчее эвакуации, среди панического бегства одних и растерянности других ищет Голубков Серафиму. Он почти потерял надежду: беспомощно следит за спящими людьми — и вдруг видит мальчишку, который сидит прямо на земле возле непонятно откуда взявшейся пишущей машинки и сосредоточенно стучит по клавишам. Среди всеобщего мельтешения, паники и неразберихи мальчишка с его чудным и неуместным занятием вдруг как бы останавливает время. Тема Родины звучит как колыбельная. В ней источник спокойствия и любви. Исчезают шум и звуки реального мира, мелодия умиротворяет и гипнотизирует. Она помогает Голубкову опомниться, выключиться из суеты, услышать истину.

Тема Родины вновь звучит на титрах второй серии. Виолончели и контрабас воспроизводят эту тему в наиболее сумеречном, мрачном звучании. Преобразование существенно: эпика уступает место трагифарсу. И только в финале (а эта

---

тема открывает и заканчивает вторую серию) тема Родины обретает свою цельность и гармонию. Кинематографисты приводят своих героев к спасению — герои возвращаются в Россию. Мелодия словно распахивается, звучит чисто и свободно. Ее уже не обременяют никакие «внешние» человеческие перипетии. Она идеальна и только звуки природы — крики галок, шорох замерзших ветвей, скрип снега — соединяют ее с реальностью.

Такова вторая музыкальная линия фильма. Но она не исчерпывает того идейного содержания, которое возложено на музыку кинематографистами. Поэтому рядом с ней через фильм проходит музыкальная тема любви.

Голубков впервые видит Серафиму — беспомощную, больную, потерянную. Замирает мир: исчезают звуки взрывов, выстрелов, крики, топот копыт. Воцаряется тишина и тихо, но властно звучит музыка. В ней забвение всего во имя открытия главного. Столкнувшись с немыслимыми зверствами и жестокостью, человек обретает новое зрение, новый слух. Серафима бросает свои обвинения Хлудову, и ее крик звучит как призыв к любви, поправленной, забытой.

Хлудов и Голубков ждут сообщения о судьбе Серафимы: расстреляна или не расстреляна? Их фигуры словно окаменели на фоне огромной карты России. А музыка говорит... Какими бы разными ни были эти люди, сейчас они думают об одном: нравственные потери Хлудова и потеря Голубкова есть следствие их заблуждений, их вины. Звучание деревянных духовых холодно и трагично. Важно, однако, что это тема любви: она как бы открывает меру заблуждений, прозрений и надежды.

И совсем уже неожиданно возникает эта тема в эпизоде, где Голубков сообщает Серафиме о своем решении вернуться в Россию. Здесь круг замкнулся — тема любви переросла самое себя и слилась с темой Родины: частное и общее совместились.

С двумя основными темами роднится еще одна. Это вальс — медленный, грустный, напевный. Музыка возникает как бытовая в эпизоде, где Чарнота рассказывает Люське, как он удрал от красных, — и во второй раз, когда Чарнота приводит свою дивизию к Хлудову. В этих сценах вальс звучит в обычном духовом оркестре. Музыка словно ставит под сомнение браваду Чарноты, оттенки происходящее какой-то личной, даже интимной интонацией. Еще раз этот вальс прозвучит в Стамбуле. Люська не выдержала нищей и по-

---

стыдной жизни. Она бросает Чарноту, отправляется искать счастья в Париже. Вальс звучит совсем иначе, его даже трудно узнать: словно разорвалась его ткань, нарушена ритмическая устойчивость. Он теряет четкие очертания, «размывается». Музыка уже не мотивирована изображением. Она — преобразованное воспоминание. И еще раз возникает эта тема (во время встречи Люськи и Чарноты в доме Корзухина) и прозвучит как прощание, как разрыв последней связи.

В сложной структуре фильма значительную роль играют сны Хлудова. Их определяет строгая графичность изображения, его монохромность, отсутствие звучащей речи.

Бойтся спать Хлудов, страшится самого себя, собственного приговора себе. В страхе уснуть, он требует, чтобы ординарец непрерывно заводил граммофон. Звучит ухарская полька. Кончилась пластинка, шипит игла — начинается сон.

...Огромное пространство экрана заполнено слепыми. Весь мир ослеп, словно это картины Брейгеля или сцены Метерлинка. Беспомощные, бредущие в никуда фигуры постепенно сползают в ров с водой. Крики паровозных гудков предваряют музыку, проникнутую болью и страхом. Эту музыкальную тему теснит искаженное звучание польки. Две ткани существуют как бы параллельно. Изображение однозначно и фантастично, музыка вносит в него и приметы реальности, и душевное смятение.

Второй сон — суд. Опять графическая четкость изображения: строгий пунктир рядов солдат, все застыло, окаменело. Двигается только телега с Хлудовым. Мелодия эмоционально выражает болезнь и отчаяние человека, звучит на фоне четкого ритма барабанов. Но внезапно в барабанную дробь вторгаются звуки все той же знакомой граммофонной польки. Это уже издевка, злобная шутка жизни над человеком, приговаривающим самого себя к смерти.

Третий сон — казнь. Сон начинается в цирке, реальном цирке, где находится Хлудов с Серафимой. Резкая смена изображения: многоцветие цирка сменяют одноцветные кадры. Цирковой галоп резко переходит в погребальный хор. Перебивка в музыке прямая, встык. Звучит хор и опять как примета реальности врывается скрип телеги. Окончился сон, прервался, будит Серафима Хлудова. В изображении опять цирк. А музыка сна все еще продолжает звучать — не сразу очнется Хлудов, фантастическая история сна для него сейчас реальнее действительности.

---

Даже это короткое перечисление основных музыкальных тем заставляет задуматься: будут ли восприняты они зрителем, сможет ли он в сложной ткани обнаружить связи и переплетения, услышит ли смысловые трансформации, выделит важнейшее? А ведь от ответа на эти вопросы зависит многое. Если, утомившись от почти непрерывных звучаний, зритель перестанет ощущать смысловую и эмоциональную нагрузку, которую несут, скажем, две основные музыкальные темы — любви и Родины, потеряет их, то, вероятно, и часть точно продуманного авторами плана окажется нереализованной, акценты нерасставленными. Ответ на этот вопрос должен дать сам зритель, вспоминая или вновь просматривая фильм.

В финале авторы стремятся объединить музыкальное разнообразие, привести основные темы к логическому завершению.

Хлудов на берегу. Звучит хор «На постриг». Хлудов принял решение, и музыка досказывает то, что совершилось в нем: самоосуждение обрело конкретные формы именно в хоре.

На пароходе Голубков и Серафима, они отплывают в Россию. Возникает лицо мальчика, того самого, виденного Голубковым в разрушенном Севастополе. И вместе с этим изображением вступают колокола. Из них рождается тема Родины, широкая, ясная, светлая. Она звучит впервые громко и отчетливо. Инструментовка очень прозрачна. Возникает тема любви. Она подводит итог, заключает рассказ. Из многообразия мелодий только эти получили право звучать в финале, чтобы довершить размышления авторов.

### **РАССКАЗ ТРЕТИЙ О МУЗЫКЕ, ЗВУЧАЩЕЙ ЗА КАДРОМ**

Закадровая музыка является прямым и наиболее эффективным способом выражения авторского отношения к происходящему.

Одним из основных признаков, характеризующих музыку как самостоятельный вид искусства, является большая мера обобщения — качества, несомненно, присущего всем искусствам, но в данном случае произносимого как бы с ударением. Передавая самые малоуловимые движения человеческой души, глубочайшие переживания, сокровенные помыслы, тончайшие нити духовной жизни, а также самые бурные потря-

---

сения, трагические сломы человеческой психики, высшие формы отчаяния и буйство радости, выразить которые подчас бессильно даже слово, музыка достигает такой силы и точности, когда понятия — радость, гнев, счастье, печаль — выступают в своем наиболее чистом, первичном виде, как бы обнажая одновременно свою частность и всеобщность. Каждый человек способен ощутить в музыке интимность и общечеловечность. Большое внимание именно этим особенностям музыки уделял С. М. Эйзенштейн.

Взяв в качестве примера работу Д. Дидро, в которой анализируется попытка переложить на музыку монолог Клитемнестры из «Ифигении» Расина и где со всей наглядностью проводится сопоставление мыслей и чувств, выраженных словами и музыкой, Эйзенштейн указывает на сущность происходящего смыслового сдвига в сторону значительно большей обобщенности сказанного музыкой. «И собственно «цель» переложения в музыку и ощущается как... желание дать сквозь изображение поведения и поступков Клитемнестры еще и «космическое» обобщение (здесь чисто эмоционального порядка). Гнев и Ужас с большой буквы; Гнев и Ужас сквозь гнев и ужас Клитемнестры».

Это качество музыки с особой силой появилось в кинематографе — искусстве конкретных, фотографически достоверных образов. Обратимся еще раз к Эйзенштейну. «...Функцию обобщенного образа по отношению к изображенному явлению должна играть музыка. Конечно, вполне допустим и обратный случай: тогда изображение играет роль обобщенного образа по отношению к звуку. Этот случай [встречается] реже. И это лежит в самой природе музыки и изображения. Первая менее изобразительно конкретна и предметна и больше приспособлена к обобщению. Второе с большим трудом достигает обобщения, зато намного вещественнее первой».

Способность музыки к обобщению еще одно свидетельство того, что этот компонент, эта часть кинематографического произведения может нести на себе серьезную содержательную нагрузку, выражать некую центральную обобщающую мысль. В некоторых фильмах музыка становится выразителем основных эмоциональных и смысловых моментов замысла: авторская концепция находит в концепции музыкальной последовательное и яркое воплощение.

Употребив термин «музыкальная концепция», необходимо определить то содержание, которое в него вкладывается. Ра-



---

зумеется, было бы наивно понимать под музыкальной концепцией только некое формальное построение, некий единый рисунок музыкального оформления фильма, т. е. его композицию. Правда, и это уже немало, так как, к сожалению, все еще часто на экраны выходят фильмы, музыкальная фонограмма которых представляет собой достаточно случайное и подчас бессмысленное скопление разнообразных музыкальных фрагментов.

Под музыкальной концепцией фильма подразумевается реализуемое внутри данного произведения единым художественным приемом наиболее плодотворное осуществление той части общего содержания произведения, которое может быть полнее всего выражено именно через этот компонент.

Особенность звукового решения фильма, частью которого является музыка, по отношению к области изобразительной состоит в том, что здесь авторы могут допускать наибольшее число нарушений, вольностей. Эта своеобразная автономность звукового ряда была открыта еще на заре звукового кино, так же как и возможность наибольшей условности звукового решения. Скажем, музыка может появляться и исчезать без ярко выраженной мотивировки этого, может соотноситься с изображением прямо и контрапунктически, может звучать на протяжении всего фильма или только в отдельных эпизодах. Однако, разумеется, это не анархическое, бессистемное, произвольное дело. В подлинном произведении киноискусства всегда можно обнаружить художественную логику общего звукового решения и его существеннейшей части — решения музыкального.

Обратимся к оригинальному сценарию и попробуем на его основе сделать предположение о тех функциях, которые может выполнять музыка в фильме.

Сценарий «Баллада о солдате». Авторы В. Ежов, Г. Чухрай. На время забудем о фильме и предложим иную возможную версию прочтения литературной основы.

Сценарий рассказывал о юности, прерванной войной, об обычном мальчишке, как будто ничем не примечательном, который тем не менее всей своей короткой жизнью убеждает в удивительной силе человечности, доброты, душевной красоты. При углублении в материал начинаешь понимать, что сценарий рассказывает отнюдь не только об этом пареньке. Перед нами своеобразный проход через трудное и жестокое время, некое путешествие в мир, перевернутый войной.

---

Постепенно мы разгадываем и конструкцию произведения, видим, как последовательно, даже симметрично авторы выстраивают эпизоды, в откровенной тенденциозности которых раскрывается пристрастность художников в их отношении к тем или иным явлениям жизни.

Авторы не стремятся к детальной разработке характера Алеши, ибо в статичности, заданности его, несомненно, заключен определенный смысл.

Жизнь Алеши Скворцова в сценарии составляет пять дней. И этот срок, дни, проведенные в тылу по дороге домой, раскрывают перед нами картины многих человеческих жизней, в которые также ворвалась война со своими жестокими законами.

Война не может сделать Алешу другим, изменить его отношение к людям. И вот здесь-то, как представляется, и заключено то главное, что таил в себе сценарий: Алеша Скворцов живет по законам мира — добрым, спокойным, неторопливым, и в этом с особой силой проявляется национальная природа его характера. Мысль о ритмической несообразности, взаимоисключаемости ритма войны и ритма мира могла стать ведущей при режиссерском воплощении сценария, а так как речь идет о ритмах, то музыкального решения прежде всего. Музыкальный рисунок фильма мог быть построен на драматическом противопоставлении двух и ритмических и мелодических сфер: В этом случае произошло бы драматическое нагнетание, ибо ритм войны, изображение которой осталось за рамками картины, способствовал бы дополнению общей атмосферы, служил бы знаком отсчета для действий героя.

Такова одна из возможностей данного сценария. Такой могла быть и его музыкальная концепция.

Обратимся теперь к одноименному фильму, снятому режиссером Г. Чухраем, и посмотрим, какую роль он отвел музыке в своем произведении.

Г. Чухрай далек от трагического толкования материала. Он создает балладу, лирический сказ. История, о которой повествует картина, поэтична, добра и печальна. Такому толкованию действительно противопоставлено все внешне эффектное.

Композитор М. Зив находит основную интонацию, которая совпадает со смысловым заданием фильма эмоционально, но усиливает и поэтизирует его. Музыкальные образы основаны на образах народных. Тема прозрачна и мелодична. Здесь

---

нет и напоминания о войне. Музыка проявляет и акцентирует все гуманистическое, что заложено в сценарии.

В ней решаются и более частные, формальные задачи: она объединяет, связывает в целое все новеллы фильма. Но и здесь музыка становится чем-то значительно большим, чем просто связка, она раскрывает смысл кажущейся эпизодичности фильма, подчеркивает, очерчивает точное движение, последовательное устремление авторской мысли.

Итак, другое прочтение — иное музыкальное решение, правомочность и силу воздействия которого оценили, вероятно, зрители и слушатели всего мира.

Можно было бы предложить и еще ряд толкований. Именно режиссерская трактовка драматургического материала определит музыкальное решение, только в этом случае оно поможет авторам создать целостное кинопроизведение. Г. Чухраю близок стиль баллады, и музыка решает эту задачу. Другой, воображаемый, художник на материале сценария, может быть, попытался бы рассказать трагическую историю, и музыка выполняла бы тогда иную функцию. Для нас важно было остановить внимание на неразрывной взаимосвязи между режиссерской интерпретацией литературного сценария и ролью музыки в фильме.

Однако музыка, написанная к фильму, может иметь не только прикладную, но и вполне самостоятельную ценность. В таком случае другой кинематографист, реализовав свой замысел, обращается к ней вновь, и художественный результат здесь зависит от того, насколько точно известная музыкальная тема соединяется с другой кинематографической тканью.

Фильм «Время, вперед!» режиссера М. Швейцера начинается с хроники.

...Десятиминутной увертюрой открывается эта двухсерийная кинокартина. Десять минут музыки Г. Свиридова и десять минут смонтированной хроники начала 30-х годов: новостройки, созидательный труд людей, кадры зарубежной хроники. Похороны Маяковского...

Задача ясна. Современный зритель должен быть введен в атмосферу тех бурных лет, подготовлен к тому, чтобы единичное событие, которое и станет предметом рассказа, было воспринято в ряду других, его определивших. Происходящее в мире по-разному важно, по-разному значительно. Но каждый человек, его дела, поступки неразрывно связаны с общими переменами, общими ритмами времени. Изобразительный ряд фильма называет, перечисляет факты,



Кадры из фильма «Гамлет»





Кадр из фильма «Три дня Виктора Чернышева».

Кадр из фильма «Путь к причалу».





Кадр из фильма «Девять дней одного года».



Кадр из фильма «Баллада о солдате».

Кадр из фильма «Родная кровь».







Кадр из фильма «Тишина».

Кадр из фильма «Судьба человека».





Кадр из фильма «Бег».

Кадр из фильма «В огне брода нет».





Кадр из фильма «Пятнадцатая весна».

Кадр из фильма «Жил певчий дрозд».





Кадр из фильма «Зной».

---

ставит их один за другим. Музыка обобщает и объединяет их.

Хроника — документ того времени, музыка же — голос современного художника, глядящего в те годы с определенной исторической дистанции. Таким образом, музыка должна и воспроизвести то время, и оценить его.

То, что дальше будет происходить в фильме, определено полной самоотдачей молодежи, ее убежденностью в том, что только так можно и нужно работать, чтобы социализм стал реальностью. Таково было самоощущение того поколения.

И эту сущность периода, заставившего человека существовать в «завышенном» темпо-ритме, должна была выразить и раскрыть музыка. И именно музыка вступления, ибо те мелодии, которые будут возникать в игровой части фильма, есть образы самой этой реальности, «музыка времени». Сейчас же речь идет об увертюре.

В этой первой части фильма музыка прежде всего связывает эпизоды хроники. По существу, она — общий знаменатель, определяющий эти разные события. Любопытно, что, будучи временным искусством, музыка здесь затормаживает время. Этому не противоречит ее динамичность и внутренняя напряженность. Слушая музыку, зритель фильма получает возможность уловить доминирующий ритм, главную интонацию и сосредоточиться на них.

Два инструмента — рояль и барабан — начинают синхронно с кадрами свое движение в звуках. Именно движение. Неумолимое, властное. Движение, которое остановить невозможно. Резка и напряженна пульсация музыки. Есть в этом пульсе даже что-то трагическое — повторяются и повторяются фразы, не находя разрешения, как бы в замкнутом круге. И кажется, что выход не будет найден, и станет вечным это движение...

Но здесь врываются скрипки. Снова те же повторяющиеся фразы, но более энергичные и с уже обозначенным выходом. Он — в победной теме фанфар. Тема настолько неожиданна, настолько чиста и утверждающа, что сразу становится главной, основной в этом круговороте звуков. Все, что было в музыке до ее появления, продолжает звучать, став аккомпанементом. Однако тема эта звучит чуточку отдельно, оторванно от фона. Это отстояние темы и проявляет смысл общего вступления в фильм. В ней есть чистота и идеальность, это призыв, который как бы указывает цель. Здесь время подано крупным планом, с его будничным, каждодневным героизмом и той идеей, ради которой люди совершают подвиг.

---

Так музыка ставит зрителя перед проблемами, о которых будет говорить фильм. Так зритель, благодаря изображению и музыке становится и соучастником, и наблюдателем событий прошлых лет. И когда в финале музыка вступления повторяется (пусть в сокращенном варианте), слушающий ее вторично получает возможность не только воспринять эмоционально, но и понять, разгадать смысл, основную идею произведения.

Но вот на экране другой фильм — десятиминутная хроникальная лента «Начало» режиссера А. Пелешана. Музыкальная увертюра к фильму «Время, вперед!» озвучивает это самостоятельное произведение. На первый взгляд между двумя этими фильмами есть огромное сходство: одна музыкальная фонограмма и хроникальный материал в изображении. Однако во втором фильме музыкальный ряд «прочитан» автором фильма несколько иначе. Если во «Времени, вперед!» изображение перечисляло самые разные события и сенсации времени, давало общую историческую картину, слагающуюся из важнейших и конкретных явлений, то в короткометражном фильме «Начало» режиссера интересует только один аспект истории: собственно процесс, движение, динамика становятся смысловой доминантой рассказа. Экран заполняют движущиеся, бегущие, несущиеся человеческие массы. Революция — это движение, это перемена. А в музыке, как было уже сказано, есть своего рода остановка, движение на месте. Ритмическое сочетание изображения и музыки и наталкивается в восприятии на это несовпадение двух смысловых и эмоциональных рядов. И так же скрипичная тема открывает тот идеал, во имя которого началось это народное революционное движение. Истолкование музыки приобретает символический, вселенский характер. Так появляется новая кинематографическая интерпретация музыкальной картины. Музыка Г. Свиридова действительно имеет собственную ценность, открывает современному слушателю огромный простор для истолкований, помогает глубже понять недавнее историческое прошлое. (Вполне закономерным представляется, что музыка эта долгое время была опять-таки увертюрой к телевизионной программе «Время»).

Усложняется драматургия — усложняются задачи, которые встают перед кинематографистами. Подводные рифы могут преодолеть только те, кто владеет кинематографической полифонией.

В фильме «В огне брода нет» (режиссер Г. Панфилов)

---

в самом изображении присутствуют как бы две формы — живописная, вернее графическая, и кинематографическая. Рисунки Тани Теткиной, которые играют для фильма столь эстетически важную роль, отнюдь не иллюстрация к происходящему.

Таня Теткина любит жизнь. В мире, который принадлежит и ей, поют птицы, шумят деревья, льются песни и грохочут марши. Играет гармонист на завалинке, откуда-то издали доносятся звуки духового оркестра в момент возвращения Тани с ее первого неудачного свидания. Поет парнишка, песней прерывая объяснение с Теткиной:

Солнышко садилось за рекой Окой,  
А парнишке снилось...  
Он, красноармеец, храбро идет в бой.  
Солнышко садилось...

В другой сцене поет раненый:

Без любви прожить — не получится.  
А с любовью жить — только мучиться.  
А с любовью жить — только маяться,  
Почему же так получается?

Уходят красноармейцы на фронт — играет духовой оркестр марши.

Эта музыка, как и слова песен, принадлежность самой жизни, в них закреплены реальные и земные переживания людей.

Рисунки Тани Теткиной вырастают из изобразительного строя фильма. Они появляются задолго до того, как зритель узнает, что Таня рисует. Явившиеся на титрах рисунки строги и примитивны, но одновременно с ними звучит соборное песнопение, хорал, торжественный и высокий. Пять раз возникают на экране рисунки — пять раз звучит этот хорал. То это мужской хор с оркестром, то смешанный хор, то хор а-капелла. Пение вносит в фильм элемент мистерии, обряда. Это уже не музыка будней, не музыка быта, это музыка как бы рожденная искусством. Сурова и гармонична она — это как некое народное ладовое звучание. Но вслушаемся в слова. Четко и внятно звучит текст:

Как пошли наши ребята  
В Красной гвардии служить...

И в другом месте:

Мы на горе всем буржуям  
Мировой пожар раздуем...



---

Слова, которые здесь звучат, одного ряда с теми, что попевают герои фильма. Однако строки эти в те далекие революционные годы имели свою музыку (вероятно, существовало даже несколько вариантов мелодии). Время разъединило две стихии — музыкальную и поэтическую, разъяло их. Кинематографисты подвергли изменению именно музыку, потому что словам было легче сохранить свою историческую привязанность, а музыке стать современным интерпретатором и комментатором слов.

И режиссер, и композитор имели в виду еще и то, что частушки эти были стилизованной частью литературного произведения — блоковской поэмы «Двенадцать». И там они уже были знаком времени.

Композитор В. Биберган написал к известным словам ту музыку, которая смыкается с традицией народного соборного песнопения. Непривычная двойственность — даже разнохарактерность слов и мелодии — здесь становится выражением авторского замысла: бытовое, рожденное конкретным историческим этапом, одновременно является и голосом народным, и голосом искусства. Не порывая связи с той эпохой, через слова сообщаясь с ней, песня в новом изложении и сама входит в сферу высокого искусства. Так в фильме смыкаются разные кинематографические ряды: бытовой, реальный; графика рисунков Теткиной; музыкальный. А только на пересечении их и рождается понимание центрального образа и авторского отношения к нему. Так в фильме было обречено подлинное кинематографическое многоголосие, где каждое выразительное средство осуществляет свою конкретную задачу, а при взаимодействии с другими помогает точному пониманию рассказанного художниками.

В фильме «Три дня Виктора Чернышева» (режиссер М. Осемян; композитор А. Рыбников) довольно много музыки, и в отдельных сценах она играет чисто вспомогательную роль. Авторы стремились создать фильм-хронику из жизни простого парня, рабочего завода. Он живет, как многие, следуя течению жизни, не размышляя, не задумываясь. Виктор скучает на комсомольском собрании, без раздражения наблюдает за не слишком-то честными поступками приятелей, оказывается участником отвратительной истории — избиения пожилого человека. Нет, конечно, он не зачинщик, он пассивный наблюдатель. Такова его жизненная позиция. Эту позицию и исследуют создатели фильма. Они исследуют тип, вскрывают то важнейшее для них обстоятельство, что

---

вот такой Виктор Чернышев — не плохой, не хороший — обычный, слишком долго (не по возрасту!) остается материком, сырьем, из которого обстоятельства могут сделать самые разные варианты человека: героя и подлеца. Авторы фильма не морализируют, не поучают. Они, как кажется, объективно повествуют о Викторе в эти ничем особенно не примечательные дни. И музыка этих дней — в основном бытовая, мотивированная: играет ансамбль в ресторане, куда Виктор заходит с другом, звучат репродукторы, слышится вполне случайная мелодия на велодроме. Однако позиция художников отнюдь не так беспристрастна, как может показаться на первый взгляд.

Виктор Чернышев вместе с другими ребятами едет «на картошку». Он поселяется в доме старой крестьянки, которая рассказывает гостям историю своей жизни. С ее рассказом входит в фильм очень важный мотив: ее жизнь обычна, так живут тысячи, но сама она — живой, самобытный, обаятельный человек. Вот муж с фронта вернулся, дом начал строить, да помер. Похоронили его здесь, недалеко от дома. Пойдет старая женщина на кладбище, и покой к ней, даже радость придет: у всех мужья бог весть где лежат, а ее здесь, рядом. Ее эмоциональная жизнь поражает своей достоверностью и в то же время редким своеобразием. У нее свое отношение к жизни, к людям, к событиям.

Совсем иное Виктор, ведь он-то как раз и лишен индивидуального, живого, неповторимого, в нем человек еще не родился. Так авторы начинают свой суд над Виктором Чернышевым.

Уезжают рабочие из колхоза. В кузове грузовика сидят усталые люди. Тихо вступает народный мотив, звучит колыбельная песня. Идут машины по шоссе. Грустно и покойно поют женские голоса. Смысл включения песни в этот эпизод не читается сразу. Зритель только заметит, эмоционально воспримет появление какого-то неожиданного музыкального образа.

Но вот история досказана. На экране возникают фотографии: молодые люди, подростки, дети на руках счастливых матерей... Как сложится их судьба? Вновь звучит народная песня. Все то подлинно народное, глубоко интимное и духовное, что открыл в фильме рассказ старой крестьянки, обретает цельность. В колыбельной сосредоточилась надежда, надежда каждой матери на счастливое будущее ребенка. Эти

---

кадры — обращение к людям. Песня делает их еще более напряженными, более общезначимыми.

Музыка в этой сложной системе играет чрезвычайно важную роль. Вспоминаются слова Г. Гейне, называвшего музыку чудом. Он писал, что музыка стоит между мыслями и явлениями; как случайная посредница, она стоит между духом и материей; она родственна обоим и, однако, от обоих отличается — она дух, но дух, который нуждается в мере времени; она материя, но материя, могущая обойтись без пространства. Эта мысль, необыкновенно глубокая, служит ключом к некоторым кинематографическим решениям, помогает понять, как музыка становится «посредницей» между кинематографическими компонентами, как и на какой основе ищет с ними связь.

Сюжет фильма «Зной» может показаться на первый взгляд вполне традиционным. Молодой парнишка Кемель похож на многих других экранных героев, отправившихся на целину, чтобы своим трудом помочь сделать этот край цветущим и плодоносным. Кемель попадает в бригаду, члены которой пахут мертвую, сухую землю.

В маленьком сообществе выделяется один — Абакир, передовик в прошлом, сегодня — эгоистичный и озлобленный человек. Его жизнь сложилась трудно и драматично. Он «вкальывает», потому что любит работу, потому, что не мыслит жизни без нее. Но теперь этот труд потерял для него всякий смысл, Абакир убежден, что пустыня никогда не станет плодородной. Он ненавидит людей, презирует их, потому что считает их повинными в собственных бедах.

Столкновение Абакира и Кемеля — первый конфликтный ряд, который мог стать источником построения музыкальной концепции. Есть и другой.

Фильм называется «Зной», но в нем есть и некое противостояние образу этого зноя, безжизненности почвы, опаляющей ярости солнца. Родник возникает как символ жизни, вокруг него та крошечная обетованная земля, напоенная водой, внушающая веру в оживление мертвой почвы. Два этих образа — своеобразная парафраза человеческим взаимоотношениям в сюжете. Этот контраст также мог стать ключом к музыкальному решению.

Кроме того, в произведении заключены и серьезные нравственные проблемы, обозначенные в отношениях Абакира и влюбленной в него Калипы, Калипы и Кемеля, всей бригады и двух основных героев.

---

Композитор Р. Леденев не пытается досказать музыкой то, что достаточно ясно и убедительно проявлено через разговорный текст и изображение. Композитору сразу же пришлось столкнуться с реальными трудностями: фильм требовал серьезной звуко-шумовой разработки, так как шумы и диалоги захватывали большую часть звуковой фонограммы. Таким образом, композитор должен был определить и смысл включения музыки, и место, и время ее звучания, и эмоциональный эффект с тем, чтобы не утяжелить замысел, не усложнить восприятие целого.

Фильм начинается с тихого музыкального вступления, звучащего еще на титрах. Это тягучая, печальная мелодия, вобравшая в себя не очень подчеркнутые национальные обороты. Солирует флейта. Постепенно тоскливость, «затерянность» темы начинается преодолеваться за счет большей интенсивности звучания. Мелодия не завершается, а как бы прерывается изображением: тусклые, серые кадры сменяются яркими, солнечными — музыка исчезает.

Проходят разговорные сцены. Они безмузыкальны. Только короткий перебор гитары отмечает уход бригады на работу.

На экране источник, родник. Льется вода. Музыка словно бы только называет видимое, своими средствами характеризует его, но в то же время предлагает образ: звучит четкая ритмическая формула, расширяющая представление о предметном изображении и вносящая в него чуть грустную, элегическую интонацию.

Двигается трактор. Оглушительный ритмичный шум его, кажется, поглотил все другие звуки. Но вдруг тихо начинает звучать флейта.

Опять родник. Кемель видит прелестную девочку — нежную, тоненькую, почти волшебную. Она появилась неизвестно откуда — как этот источник среди высохшей, мертвой земли. Музыкальное звучание расширяется, возникает новая тема, которая звучит в скрипичном изложении.

Бежит Кемель по полю. Стихает музыка. А затем долгий план — Кемель на телеге, скрипят колеса, создавая ощущение пустоты, усталости и бездумности. И опять вступает первая флейтовая тема — герой выполняет свою скучную и необходимую работу.

Резким контрастом выступают шумы и музыка в следующем эпизоде. Вороний крик, хищный, отчаянный, а на смену ему сразу — встык — тихая и светлая мелодия. Звучание флейты дополняют скрипки и арфы. Это таинственная и вол-

---

шебная минута, и экран подтверждает музыкальное предвидение: возникает силуэт девочки на коне.

Эпизод скачки весь построен на несовпадении двух ритмов: изобразительного и музыкального. Изобразительный ряд подкреплен реальными, ему принадлежащими шумами — топотом копыт. Музыкальная тема тоже динамична, но при этом глубоко самостоятельна, хотя вначале может показаться, что она тоже воплощает движение, напряжение скачек. Поэтому-то и не происходит полного слияния, растворения музыки в изображении. Это один из редких случаев, когда композитору удается разрушить штамп: скачки в изображении — галоп в музыке. Музыкальная информация не дублирует изобразительную, но помогает раскрытию главной мысли.

Две темы — и первая, флейтовая, и вторая, скрипичная, здесь впервые соприкасаются, обнаруживая возможность взаимного перехода. Здесь можно впервые объяснить исходный замысел композитора: толчок, данный символикой изображения и воплощенный в антитезе пустыня — родник, существен только тогда, когда речь идет о человеческих внутренних переживаниях, о жизни человеческого сердца. Только в человеке живущие идеалы могут претвориться в его делах, могут возродить мир.

Вечер. Медленно идет Кемель по холму. Темнеет, оживает природа — это звучание шумов реального мира и объективно и в то же время как бы материализует душевное состояние Кемеля. Музыка «вписывается» в эту звуковую симфонию, как бы уравнивается с шумами, не претендуя на главенство. Она только гармонизирует звуковой мир, и этот мир обретает духовную завершенность и целостность.

После жестокого объяснения с Абакиром уходит Кемель из бригады. Приглушенно, траурно звучит флейтовая тема, в ней скорбь и одиночество. Опять родник: темы возникают как напоминание, скрипичная тема звучит особенно напевно, словно стремится стать песней.

И становится. Встречает Кемель колонну машин, узнает радостную весть: поднимают уже подземные воды, мечта становится реальностью. В торжественном грохоте несущихся машин призывно звучит женский голос, без слов напевающий первую флейтовую тему.

А в финале после возвращения Кемеля уже навсегда будет уходить Абакир. И та же флейтовая тема будет что-то напоминать ему, о чем-то просить, к чему-то звать, ненавязчиво, осторожно, печально. Это обращение к его сердцу.

---

Но он не услышит этот призыв, не оглянется, не поймет. Тихо прозвучит колокол.

Как ни ясен сюжет, как ни очевидны основные конфликты, есть в этом произведении и то, что определяет суть прозы Чингиза Айтматова. Ее поэтичность апеллирует не только к зрению, но и к слуху. Она музыкальна по своей природе, и только тот, кто способен уловить своеобразие стиля писателя, откроет душу его произведений.

Мир прозаика пантеистичен, одухотворен. Природа имеет свой голос, свой напев. Она может быть враждебной и доброй по отношению к человеку, она может нуждаться в помощи и излечивать духовные раны.

Р. Леденев постиг сердце этого мира, поэтому музыка и не стала выразительницей конфликта, но, напротив, стала носителем гармонического контакта природы и человека, понимающих друг друга.

Как видим, только о нескольких фильмах шла речь в этой главе. Но каждый фильм оказался уникальным явлением, в котором музыка не только выполняет самые различные задачи, но и служит самым разным целям.

Привычным стало то, что музыка поэтизирует, приподнимает, возвышает. И кинозритель привычно ждет от музыки такого воздействия: ее тонкая проникновенность вызывает слезы, ее напряженность и динамика заставляют волноваться и переживать полнее и интенсивнее, ее спокойствие мгновенно передается воспринимающему... Однако эти знакомые свойства музыки отнюдь не исчерпывают ее возможностей. Напротив, каждый фильм требует, чтобы зритель словно бы откасался от предшествующего опыта, смотрел и слушал фильм непредвзято и внимательно. И тогда он заметит, что в одном фильме музыка действительно не только поэтизирует действие, но и разгадывает, открывает авторскую точку зрения на происходящее, в другом комментирует изображение, в третьем раскрывает не внешний конфликт, но сферу внутреннего драматизма, в четвертом сдерживает зрительские эмоции и так далее, до бесконечности. Проще говоря, каждое кинопроизведение — особый мир, в котором действуют свои законы и который открывает свою душу только тем, кто оказался тонким и сосредоточенным зрителем-слушателем.

---

## РАССКАЗ ЧЕТВЕРТЫЙ ОБ ИСПОЛЬЗОВАНИИ МУЗЫКАЛЬНОЙ КЛАССИКИ В КИНО

В 1948 году английский теоретик кино Э. Линдгрэн написал книгу «Искусство кино». В разделе «Музыка в фильме» можно прочесть следующее: «Использование хорошо знакомой музыки отвлекает еще больше, и кроме того, она имеет тот недостаток, что часто вызывает у зрителя определенные ассоциации, иногда совершенно не соответствующие тем, которые продюсер намерен создать в своем фильме. В качестве примера я могу назвать диснеевскую трактовку «Пасторальной симфонии» Бетховена в фильме «Фантазия», оставившую у меня самое неприятное воспоминание. Она настолько нарушила мое привычное отношение к этой музыке, что в течение долгого времени я боялся, что мне никогда не удастся выбросить из головы образы Диснея и они будут постоянно портить мне удовольствие, получаемое от музыки Бетховена. В звуковом фильме использование классической музыки является крайне нежелательным; к счастью, это общепризнано, и в наши дни даже к самым скромным документальным фильмам заказывается специальная музыка».

Все эти соображения Э. Линдгрена требуют самого внимательного анализа тем более, что современная кинопрактика стремится к опровержению основного тезиса теоретика.

Первую опасность Э. Линдгрэн видит в том, что классическая музыка вызывает у зрителя определенные и устойчивые ассоциации. Наблюдение это вполне справедливо. Действительно, хорошо знакомая музыка, появившись в фильме, приносит с собой поток уже пережитых и вновь возникающих эмоций, мыслей, чувств. И, естественно, эти личные ассоциации могут идти в разрез с тем замыслом, который осуществляют создатели фильма. Поэтому, естественно также, что сами авторы ленты должны представлять себе тот дополнительный эмоциональный груз, который принесет с собой известное музыкальное сочинение. Вот почему подобные включения должны не только опираться на слушательское знание — а в ряде случаев это-то и привлекает кинематографистов, — но и точно «вписываться» в контекст произведения, в котором толкование музыкальных образов будет конкретизировано, уточнено общей идейной направленностью и изобразительным строем фильма.

---

И еще одна очень важная сторона дела. Классическая музыка обладает одним свойством, которое может обернуться силой, враждебной производству экрана. В музыке сконцентрировано проверенное веками представление человечества о красоте, духовности, гармоничности. Эти музыкальные образы стали символами совершенства и чистоты человеческих стремлений, порывов, надежд. Музыка Баха и Бетховена, Моцарта и Вагнера, как и всех величайших композиторов мира, вступая во взаимодействие с экранными образами, может давать им невиданное духовное наполнение, говорить о преемственности духовных ценностей, об извечности лучших человеческих надежд. Но сколь разрушительной силой оказываются эти музыкальные образы, если произведение, в которое они включены, и изобразительно, и философски беспомощно. Режиссеру может показаться, что достаточно включить в фильм классическую музыку, и все ошибки, просчеты, несовершенства будут скрыты. Но не тут-то было. Музыка обнаружит, подчеркнет, раскроет все непродуманное, сделает его смешным и откровенно нелепым. Она выступит как критик от лица веков, произносящий приговор современному произведению. Нужно обладать большой художественной смелостью, чтобы решиться включать классику, не боясь, что современное кинопроизведение не выдержит суда классических музыкальных образов. Есть и еще одна опасность, которую можно считать чисто технической, но которая в конечном счете доставляет много неприятностей создателям фильма. При просмотре некоторых лент можно заметить, что кинематографисты достаточно вольно обращаются с музыкальной тканью. Если музыка написана современным композитором к фильму, то он знал, что она должна длиться только две с половиной минуты, например. И именно в это время он укладывает свой замысел. Создавая компиляции, композитор или звукорежиссер фильма вынужден, исходя из общих законов кинопроизведения, разрывать музыкальную ткань, «усекать» музыкальную тему. И здесь все уже зависит от музыкальности, художественного вкуса, такта и тонкости того, кто взял на себя смелость решать такие задачи.

Музыкальная классика в различных фильмах решает самые разнообразные задачи. Режиссеры ищут в этой музыке и некие ценностные свойства, избирают ее как эталон человеческих откровений и так далее. Но могут быть и более личные причины. «Желание использовать для сопровождения фильмов уже написанную так называемую классическую му-



---

зыку зародилось у меня прежде всего из боязни, что мне свойственна некоторая сентиментальность, которая меня немного пугает, тогда как классическая музыка дает нам образец сдержанности выражения, и это мне чрезвычайно помогает», — пишет известный французский режиссер Жан Ренуар, неоднократно обращавшийся к классическим музыкальным произведениям.

Использование классической музыки в советском кино долгое время было ограничено рамками биографического фильма. Естественно, что в фильмах о Мусоргском или Римском-Корсакове, Чайковском или Глинке (а их в истории советского кино было два) звучала музыка этих композиторов. Однако в этих лентах, к сожалению, музыка выполняла функции прикладные, иллюстрируя развитие сюжета. Все было просто: в такой-то период своей биографии композитор сочинил такое произведение, в другой — другое. Выбор музыкальных фрагментов определялся их популярностью и прямо адресовался к памяти слушателя. Однако в этой работе мы не будем касаться достижений и просчетов в такого рода фильмах — они образуют вполне самостоятельную группу, характеризуются особенностями, несколько отстоящими от общих процессов и закономерностей, определяющих пути развития советского и мирового киноискусства.

Известны опять-таки довольно многочисленные случаи, когда в тот или иной фильм привлекается классическое музыкальное произведение, звучание которого точно мотивируется: либо герои присутствуют на концерте, либо слышат его по радио и т. д. Необязательность включения в фильм именно данного произведения или же эпизодичность, частный характер такого решения, обычно мало связанного с общей музыкальной концепцией фильма, способны нанести урон цельности кинопроизведения. Музыкальная цитата требует довольно значительного времени и подчас тормозит действие, становится вставным концертным номером.

Сейчас нас интересуют только те примеры использования в фильме классической музыки, когда, не будучи связана с сюжетом впрямую, она способствует раскрытию существеннейших идейно-тематических задач.

Советские кинематографисты обращаются к музыкальной классике пока еще очень осторожно, если не сказать робко. Связано это с многими причинами, но главная уже была названа: классическая музыка способна не только подчеркнуть или раскрыть пафос произведения, но и разрушить или даже

---

уничтожить средний замысел, который не выдержит проверки на зрелость и художественную полноценность со стороны старшей музы.

Среди фильмов последних лет хочется выделить прежде всего фильм О. Иоселиани «Жил певчий дрозд», в котором использован фрагмент из «Страстей по Матфею» Баха.

Живет среди людей один паренек, работает в оркестре театра, вечно куда-то спешит, вечно чего-то не успевает, хватается за десятки дел, не заканчивает и половины. Не хватает пареньку суток, не хватает и дней жизни. Он живет в большом городе, где другие тоже много суетятся, не все успевают, но заняты неким важным делом, работой, трудами. И всем им, обремененным заботами, делами, неприятностями, хлопотами, нужен этот незаметный паренек. Нужен, чтобы ими переживаемые чувства получили полноту, чтобы достигнуто было ощущение легкости и всепонимания. Личность героя соткана из «духовного вещества». Он являет собой как бы воплощение человеколюбия, внеэгоистического, чистоты.

Звуко-музыкальный комплекс фильма разработан режиссером и как реальное дополнение изображения и как вполне самостоятельный, законченный образ. Шумовое решение заставляет услышать мир города в его пронзительной напористости. Речевые характеристики документируют национальный колорит, национальный характер. Внутрикадровая музыка устанавливает длительные и случайные связи: в структуре фильма каждый музыкальный образ имеет свое глубокое, расширяющее емкость фильма значение. (Достаточно вспомнить старинный романс, который исполняет родственница героя в день своего рождения. Здесь и традиции, и отношение к ним разных людей, и сама мелодия и ее исполнение — близкий и дальний круг ассоциаций и связей).

Но режиссеру нужна и еще одна музыкальная характеристика. Национальные признаки не должны скрыть, затушевать главный нерв рассказа. Лирико-комедийная ткань фильма в своем основном устремлении должна выдвинуть идею более эмоционально напряженную, вбирающую в себя весь конкретный материал, но поднимающую его как бы на новую ступень. И здесь в музыке реализуется томительное предчувствие, образованное всем ходом повествования. В фильм входит мелодия из «Страстей по Матфею» Баха. Разумеется, в музыкальной партии и сюжете фильма не следует

---

искать вульгарной аналогии. Однако драматический мотив мифологизирует образ героя.

Обращение к классике становится все более эффективным для тех художников, которые толкуют нравственные проблемы. Здесь для них открывается неисчерпаемый кладезь апробированных веками ценностей и духовных накоплений человечества.

Именно так определяют свою задачу создатели фильма «Пятнадцатая весна» (режиссер И. Туманян). Это рассказ о подростке, счастливое детство которого было прервано войной.

В маленьком городке, утонувшем в садах, начинаются летние каникулы. Река, лес, поля — все таит свою прелесть, свою загадку, свое очарование. «Счастливая, счастливая, невозвратимая пора детства...» Герой фильма Шурик не может привыкнуть к красоте и волшебству мира. А главное — он каждую секунду чувствует себя охранителем, защитником этой красоты.

И вот — война. Шурик знает, что еще мал, но знает и то, что не может остаться в стороне. Он дает честное слово, что не возьмет в руки наган, что будет только наблюдателем.

Не только жестокости фашистов вызывают в нем желание нарушить данное слово, но все это подневольное существование, перевернувшее привычные представления о жизни. Ему претят и трусливая покорность, и желание приспособиться к «новым условиям». Он понимает, что все не так просто, и он не даст в обиду сына полиция, потому что глубоким нравственным чувством постигнет всю меру страдания измученного мальчишки... И сам пойдет на смерть, на казнь, не приняв спасения ни от предателя, ни от фашистов.

Фильм «Пятнадцатая весна» — это своеобразные три акта драмы. Каждая новелла по смыслу и стилистически совершенно самостоятельна. Сложность организации материала, прием, определяющий лицо каждой новеллы, цветовое или черно-белое решение разных по характеру эпизодов создавали огромные трудности в создании звуко-музыкальной концепции. Композитор фильма М. Таривердиев увидел выход в конкретных решениях. И это, видимо, было неизбежно. Наряду со стилизацией под старую, классическую музыку, которой озвучены первые — солнечные, радостные, мирные части и те цветные куски последней новеллы, когда Шурик

---

идет в город, в фильме появилась музыка Моцарта и Вагнера.

М. Таривердиев исходил, видимо, из той мысли, что история, рассказанная в фильме, пафосом своим менее всего принадлежит только нашему времени. Трагический материал войны позволил основным мыслям о красоте и духовности человека прозвучать более активно, более ярко и целенаправленно. Идеи эти и глубоко современны и вечны. Поэтому и возникли в фильме образы, навеянные воспоминаниями о гармоническом представлении о мире. Клавесин в первой новелле звучит чуточку инородно, странно, механистично. Но это и создает нужную меру остранения и обобщения.

Первый день прихода немцев. Помрачневший, перевернувшийся мир. И этот мир увиден глазами Шурика. Экран реализует не только сюжетный ход: Шурик получил задание все видеть, все запоминать. Герой вообще умеет видеть окружающее, как никто, об этом уже было сказано. Однако звучание этого обезображенного войной мира авторы фильма воссоздают музыкальными средствами. Так разводят они два ряда: видимый и слышимый. Возникают фрагменты из вагнеровского «Тангейзера». Мальчик видит чудовищные конкретные события, авторы видят общечеловеческую трагедию. Из мозаики событий рождается образ, который слагают два потока информации: изобразительный и звуко-музыкальный.

Наиболее сложной для реализации была сцена допроса Шурика. Зритель не слышит голосов участников сцены. Закадровый голос рассказывает о происходящем: тогда Шурика спросили, а он ответил... Разговор конкретен, немцам нужно сломить волю мальчика, всеми возможными демагогическими способами убедить его предать. Но умный и хитрый фашист не может понять одного: для Шурика жизнь — это не просто существование. Жить — значит быть человеком.

Вся сцена идет под музыку: офицер включил приемник, и из него льются звуки моцартовской соль-минорной симфонии. Разговор длится много часов, полковник измучен, он пугает, пытается привести новые и новые доводы. Шурик стоит на своем. При чем же здесь музыка? Ведь уже и так эту сцену сложно воспринимать: напряженный немой изобразительный ряд, непрерывно звучащий голос за кадром, комментирующий действие. С каким именно образом, с каким материалом музыка ищет контакты, какую мысль подчеркивает, что оттеняет?

---

И опять действует в фильме все тот же единый принцип остраниения. Разговор с самого начала обречен. Чистота и бескомпромиссность жизни героя выводит конкретную ситуацию за ряд конкретности — всегда, во все времена только так и стоило жить. Музыка подтверждает эту идею, подчеркивая ее безусловную и единственную справедливость.

Значительно менее важным представляется, узнает ли не узнает музыкальное произведение зритель-слушатель фильма, поймет ли он, что в фильм включена только немецкая классическая музыка, сделает ли он вывод о том, что было две Германии: фашистская и та, что дала миру великую культуру. Важно, что музыка присоединила жизнь скромного мальчика к вечной традиции гуманизма и чистоты духа.

## **РАССКАЗ ПЯТЫЙ О ФИЛЬМЕ БЕЗ МУЗЫКИ**

Разумеется, не было злого умысла у тех кинематографистов, которые пришли к выводу, что присутствие музыки в их фильмах может нанести ущерб, исказить замысел, отвлечь, театрализовать и так далее. Напротив, именно эти режиссеры оказали кинематографу великую услугу, подвергнув сомнению обязательность звучания музыки в фильме: Только сомнение могло нарушить незыблемость традиции, сложившейся еще в годы «немого» кино и распространившейся повсеместно. Собственно, полностью «омузыкаленные» современные фильмы представляются анахронизмами.

Но не только верность традиции заставляла кинематографистов пребывать под музыкальным гипнозом. Отдельные работы в звуковом кино вновь подтверждали опасность отказа от музыки: появлялись эмоциональные провалы, особенно заметные в кульминационных сценах.

Еще в период Великого немого было замечено, что кинематограф не выносит молчания, вернее сказать, молчания не выносит зритель. Исследователи кино нередко обращали внимание и на то, что в звуковом кино шум или музыка помогают создать образ тишины. Только художественное совершенство, развитость и полноценность внезвукового комплекса могли вытеснить музыку, если она, в свою очередь, не вносила в фильм некую самостоятельную мысль.

Отказ от музыки может быть продиктован и частными художественными соображениями, но может выполнить и бо-

---

лее серьезное смысловое задание. Фильм «Живые и мертвые» (режиссер А. Столпер) представляется именно таким случаем. В хроникальной манере изложения событий войны, в особом внимании к истинным ее звукам: гулу орудий, взрывов, пулеметным очередям, грохоту, скрежету, крикам, в особом внимании к произнесенному слову, которое может оказаться для говорящего последним, и именно в отсутствии музыки можно прочесть мысль художника. Перед зрителем на экране война как она была. Режиссер отказывается от музыки как способа дополнительной авторской характеристики. И отказ от музыки выглядит принципиальным.

Режиссер понимал, что традиционное использование музыки в фильме о войне (а здесь, естественно, существует своя традиция: песня на привале, симфонические зарисовки боев, наступлений, атак, умиротворенная музыка передышек и так далее) вызовет только нежелательные кинематографические ассоциации. Более того, в процессе создания картины стало ясно, что любое авторское включение музыки будет противоречить стилистике фильма. Основная мысль создателей фильма и заключалась в том, что война ставит человека в условия ненормальные, нарушающие естественное течение человеческой жизни. Шумы и звучащая речь документировали событие. Признаком же ненормальности, трагической исключительности военной жизни людей как раз и служило отсутствие музыкальных образов.

Бой курантов в финале заставляет зрителя как бы «натолкнуться» на нечто отсутствовавшее в фильме, на то, что оставлено за его рамками как атрибут мирной жизни. Так, отсутствие музыки помогло кинематографистам с полной ясностью выразить свой замысел, помогло вынести приговор войне.

Итак, отказ от музыки это сугубо принципиальный и ответственный шаг. Он может обогатить фильм, способствовать проявлению основных его идей, и может стать причиной других самых разнообразных последствий.

Несколько упрощая вопрос, можно сказать, что полноценность кинопроизведения зависит от того, решил ли режиссер еще в процессе написания режиссерского сценария зачем и для чего появится музыка в его фильме, какую роль она будет выполнять, а если ее не будет, то что именно должно означать ее отсутствие. Причем, здесь необходимо принять во внимание одно обстоятельство: отсутствие музыки в фильме может восприниматься пассивно и активно. Оно

---

может быть замечено и не замечено. В случае активного восприятия это отсутствие поможет зрителю-слушателю понять что-то важное в фильме; в первом же случае поможет активизировать другие звучащие компоненты, а эта их активизация и даст необходимый художественный эффект.

Если, например, спросить у зрителя, есть ли музыка в фильме «9 дней одного года» (режиссер М. Ромм), то зритель даже после некоторого раздумья не сможет с уверенностью на него ответить, и мало кто вспомнит, что музыки в фильме почти нет.

Фильм «9 дней одного года» вводит зрителя в атмосферу жизни ученых, в их повседневное бытие. И эта задача — показ жизни ученых-атомщиков не только в минуты открытий, потрясающих основы нашего знания о мире, но и в обычные, будничные дни — во многом определила структуру фильма. Это привело к ряду ограничений в использовании кинематографических средств выражения, так как закадровая музыка, скажем, могла нарушить эту атмосферу реальности быта, разговоров, всего поведения героев. (А слушательский штамп восприятия закрепил за возникновением музыки в фильме, особенно закадровой, несколько мелодраматический эффект, связанный с появлением чуть утрированных или очень значительных, самим режиссером подчеркиваемых чувств и переживаний. Именно эта «привычность» отношения к музыке приносит ущерб произведению, в которых музыка несет серьезную смысловую нагрузку).

В фильме М. Ромма звуки присутствуют только те, которые слышали бы и зрители, окажись они в той же комнате, что и герои фильма; музыка только та, которую они слышали бы (причем, слышали бы, не вслушиваясь), попав на свадьбу Гусева и Лели или проходя мимо звучащего репродуктора на улице в тот миг, когда голова занята другим. Никаких душевных музыкальных излияний героев, никаких авторских музыкальных галопов или юморесок для выражения настроений или иллюстрации пробегов, никаких симфонических картин в сценах драматических.

В фильме действительно был сделан первый шаг на пути такого воссоздания естественного звукового мира. Но эта задача, совпадающая с основной тенденцией произведения, оказалась осуществленной только частично прежде всего потому, что и сам фильм явление промежуточное: в нем проявились черты современных поисков, но в значительной степени была отдана и дань традиции. В результате, как бы слу-

---

чайность, даже неорганизованность звукового комплекса входит в некое противоречие с точностью, продуманностью, построенностью драматургического материала. Это противоречие нетрудно заметить и в фонограмме фильма. Освобождение от шумовых и музыкальных кинематографических штампов привело к своей противоположности: родилось ощущение вакуума, очищенности, даже стерильности звуковой части. Ей не хватает жизни, подлинности, естественности. Это частичная победа, потому что поколеблен штамп, разрушена привычная для слуха правдоподобная кинематографическая звуко-музыкальная среда; это частичная неудача, ибо в стремлении к правде, естественному звуковому изображению реальности произошло смещение в условность, неестественность звуко-шумового фона, противоречащее замыслу.

Поэтому-то и у зрителя-слушателя не может быть твердого убеждения в том, что в фильме не могли зазвучать, например, струнные для передачи тех или иных традиционно развивающихся отношений между персонажами, их переживаний. Интуитивное стремление к документальности не опиралось еще на аналогичные изменения в драматургии произведения. Это было как бы предчувствием назревающих в кинематографе изменений, связанных с повышенным интересом к воссозданию всего строя современной жизни в его действительном реальном качестве.

## **ЗАКЛЮЧЕНИЕ**

Заметки о роли музыки в кино подходят к концу. Точнее было бы сказать — о роли музыки в фильме. Разнообразны кинопроизведения, о которых шла речь, в каждом из них музыка выполняет особые задачи, реализует часть конкретного замысла. Каждый фильм — это определенный мир, в котором действуют свои законы.

Случилось так, что еще на заре звукового кино крупнейшие советские композиторы заинтересовались жизнью молодого искусства. И это не был интерес сторонних наблюдателей. Киноискусство манило к себе всех, кто искал, экспериментировал. Музыку к фильмам писали С. Прокофьев, Д. Шостакович, А. Хачатурян, Д. Кабалевский и многие другие. Ими было положено начало традиции, благодаря которой музыка стала полноправным компонентом при создании



---

фильма. Лучшие из молодых композиторов развивали и обогащали эту традицию, тонко чувствовали те перемены, которые происходили в процессе общего становления, искали новые формы использования музыки. Поиск принципиальных музыкальных решений, определение общих задач, стоящих перед музыкой в данном конкретном произведении и, наконец, высокий профессиональный уровень выполнения этих задач — вот те особенности, которые всегда отличали работы мастеров советского кинематографа. Ведущие композиторы работают в кино не случайно, не эпизодически. Подчас именно в киномузыке рождаются музыкальные образы, которые позднее получают разработку в симфоническом или других формах музыкального творчества. Работа в кино становится своеобразной школой точности, лаконизма.

Совершенно естественно, что такое серьезное отношение композиторов к кинематографу, создание художественно совершенных музыкальных фонограмм ставило и перед зрителем определенные и не всегда простые задачи, важнейшей из которых была необходимость понять музыкальное решение, услышать его, разгадать авторский замысел.

Нет ничего более страшного, чем зрительская привычка исходить из установившихся и действительно реально существующих стереотипов. Все известно заранее: сюжет будет развиваться так, актеры будут действовать так, музыка звучит в фильме для того... Зритель утрачивает возможность увидеть и услышать фильм в его единственности, в его неповторимости, а стало быть, и понять все своеобразие существующих в нем художественных связей, воспринять его идейно-художественный замысел. Особый урон на такие штампы восприятия наносят музыкальному решению фильма, тогда как многие современные режиссеры возлагают на музыку большие надежды. Разумеется, сами кинематографисты в значительной мере повинны в рождении привычки невнимательно относиться к звуко-музыкальному комплексу фильма и по сей день на экраны выходят десятки кинолент с небрежным, непродуманным или вторичным музыкальным решением. Поэтому мы и избрали особый путь — выделить из продукции последних лет только те отдельные произведения, музыкальное решение которых представляется интересным, продуманным и художественно результативным.

Музыка — это удивительный и своеобразный голос кинематографической полифонии. Ее эмоциональная сила, ее обобщенность и тонкость в передаче сложных движений

---

человеческих чувств делают ее способной выразить серьезные и значительные идеи. Поэтому-то так важно открытие в каждом конкретном произведении той сферы, которая может осуществиться только благодаря музыке. Проблема эта двуделина: она имеет отношение как к создателям фильма, так и к его зрителям. Сегодня — это одна из важнейших проблем, стоящих перед творческими работниками, ибо музыка как вспомогательное средство, «дотягивающее» эмоциональное напряжение эпизода, «штопающее» эмоциональные «дырки», становится неприемлемым для истинных художников. Сегодня — это один из важнейших вопросов, обращенных к зрителю, который должен быть в состоянии воспринять всю полноту кинематографического многоголосия.

Современный этап развития музыкального оформления фильма характеризуется прежде всего тем, что музыка выделяется в самостоятельный голос, нуждающийся в понимании и истолковании. Музыка становится нередко ключом, разгадкой к пониманию фильма. Кинопроизведение начинает предъявлять к зрителю значительные требования, так как усложнился сам язык киноискусства. Речь идет о восприятии не поверхностном, которое фиксирует лишь самые общие сюжетные перипетии, а о восприятии самой художественной ткани произведения.

«Музыка многомысленна, — писал А. В. Луначарский. — Вы можете вкладывать в нее различное содержание, смотря по строю своей собственной души. Только одно несомненно (если мы будем говорить о настоящей музыке): она необыкновенно благородна, необыкновенно глубока и все — скорбь и радость, мечту, порыв, волю — превращает в чистое золото необычайной напряженной и в то же время спокойной красоты». Вот эти особенности музыки и делают ее столь необходимой кинематографу, который и отдает ей право быть вершителем авторского правосудия.

Кинематограф сегодня обращается к зрителю, предполагая в нем умного и подготовленного человека. Только любовь к искусству, стремление понять его обогащают личность.

«Любителями и знатоками музыки не рождаются, а становятся... Чтобы полюбить музыку, надо прежде всего ее слушать... Любите и изучайте великое искусство музыки. Оно откроет вам целый мир высоких чувств, страстей, мыслей. Оно сделает вас духовно богаче, чище, совершеннее. Благодаря музыке вы найдете в себе новые, неведомые вам прежде силы. Вы увидите жизнь в новых тонах и красках», —

---

эти слова Д. Д. Шостаковича могут быть обращены ко всем тем, кто любит кинематограф, кто стремится узнать и понять его.

«Синтетическое искусство», «полифоническое искусство» — говорят теперь о кино. И это не просто правильные определения. Это своеобразные экзаменационные вопросы, обращенные к каждому. Воспримете ли вы эту сложную гармонию действия, пластики, звуков, музыки — от ответа зависит, приобщитесь ли вы к истинному произведению сложного и глубокого искусства — искусства кино.

Ввиду небольшого объема данной брошюры лишь немногие фильмы стали предметом нашего анализа. Но вывод, который можно сделать даже на основе этого анализа, состоит в том, что во взаимодействии кинокомпонентов — всех выразительных средств — возникает своеобразная органика, определяемая строем произведения: сюжетом, ролью звучащего текста, особенностями пластического решения и так далее. Музыкальное решение — часть этого общего авторского замысла, способ реализации идей, эмоциональной настроенности, иногда даже философской направленности. Становясь частью кинематографической структуры, музыка и сохраняет родовые свои свойства, и приспосабливается к новой роли. Роль эту не нужно ни преувеличивать, ни преуменьшать. Просто нужно научиться слушать музыку в фильме, понимать то, что она открывает, объясняет, разгадывает.

В зале гаснет свет. Еще не вспыхнул экран, но уже звучит музыка. Зрители еще переговариваются, усаживаются, удобнее устраиваются на своих местах, некоторые недоумевают — почему не появилось изображение. А разговор кинематографистов со зрителями уже начался, музыкальное вступление открыло фильм, обнаружив особый замысел режиссера. Появилось изображение, зазвучали шумы, вновь звучит музыка. Вслушайтесь в нее...

---

## СОДЕРЖАНИЕ

ПРЕДИСЛОВИЕ . . . . .	3
РАССКАЗ О МУЗЫКЕ, КОТОРАЯ ЗВУЧИТ В КАДРЕ . . . . .	5
РАССКАЗ ВТОРОЙ О СЛОЖНОСТИ МУЗЫКАЛЬНОЙ ДРАМАТУРГИИ . . . . .	8
РАССКАЗ ТРЕТИЙ О МУЗЫКЕ, ЗВУЧАЩЕЙ ЗА КАДРОМ . . . . .	20
РАССКАЗ ЧЕТВЕРТЫЙ ОБ ИСПОЛЬЗОВАНИИ МУЗЫКАЛЬНОЙ КЛАССИКИ В КИНО . . . . .	34
РАССКАЗ ПЯТЫЙ О ФИЛЬМЕ БЕЗ МУЗЫКИ . . . . .	40
ЗАКЛЮЧЕНИЕ . . . . .	43

**Ш И Л О В А Ирина Михайловна**

## **МУЗЫКА В КИНО**

**Редактор С. П. Столпник**  
**Художественный редактор Л. С. Морозова**  
**Художник Г. Басыров**  
**Технический редактор Т. В. Самсонова**  
**Корректор Л. С. Соколова**

A01917. Сдано в набор 19/X-1972 г. Подписано к печати 1/XII-1972 г. Формат бумаги 60×84/16. Бумага офсетн. № 2. Бум. л. 1,5+0,25 вкл. Печ. л. 3,0+0,5 вкл. Условн. печ. л. 2,79+ +0,476 вкл. Уч.-изд. л. 2,68+0,46 вкл. Тираж 75000 экз. Издательство «Знание». Москва, Центр, Новая пл., д. 3/4. Заказ № 1945. Цена 13 коп.

Набор этого номера произведен на фотонаборном автомате 2НФА с перфоленты, изготовленной с помощью устройства «Север-2»

Чеховский полиграфический комбинат «Союзполиграфпрома» при Государственном комитете Совета Министров СССР по делам издательств, полиграфии и книжной торговли.

г. Чехов, Московской области.

13 коп.

Индекс 70095

---