

© Ли Цзянь, Медведева, Н.В., 2024

УДК 78.083.628

DOI: 10.24412/2308-1031-2024-1-34-44

## КОМПОЗИТОР И РЕЖИССЕР: О ТВОРЧЕСКОМ МЕТОДЕ СОЗДАНИЯ КИНОМУЗЫКИ

Ли Цзянь<sup>1</sup>, Н.В. Медведева<sup>1</sup>

<sup>1</sup> Российский государственный педагогический университет им. А.И. Герцена, Санкт-Петербург, 191186, Российская Федерация

**Аннотация.** С момента возникновения звукового кино многие известные композиторы брались за сочинение саундтрека. В статье исследуются особенности процесса создания звукового оформления фильма. Сочинение музыки для кино происходит на разных этапах работы над картиной. Иногда композитор видит только сценарий и указания режиссера, а в других случаях просматривает отснятый материал. Нередко первая удачная работа режиссера и композитора приводит к созданию творческого тандема на долгие годы. Удачное музыкальное решение способствует популярности кинофильма, а иногда песни и инструментальные темы выходят за рамки картины, исполняются в концертах. В данной публикации проводится комплексный анализ Увертюры С. Прокофьева из фильма «Иван Грозный» С. Эйзенштейна и романсов В. Бибергана из кинофильмов разных режиссеров. На примере этих двух авторов заметно отличие в подходе к созданию киномузыки: в рамках театральной традиции (тематические комплексы по образцу оперы, балета и музыки к спектаклям) и с опорой на зрительный образ (фоновые звуковые и шумовые эффекты, сопровождающие кинокадр). Изучение принципов существования современного медиапространства, взаимодействия киноискусства с другими сферами творчества представляет актуальную область исследований. В статье выявляется разнообразие подходов при создании атмосферы фильма музыкальными средствами: воплощение точной звуковой характеристики эпохи, психологических портретов героев при помощи тембров голосов и инструментов. Основой для исследования стали работы о киномузыке Ю. Абдокова, Т. Егоровой, А. Смирнова, Т. Шак.

**Ключевые слова:** история кино, киномузыка, С. Прокофьев, С. Эйзенштейн, «Иван Грозный», В. Биберган, лейттематизм, фоновая музыка

**Конфликт интересов.** Авторы заявляют об отсутствии конфликта интересов.

**Для цитирования:** Ли Цзянь, Медведева Н.В. Композитор и режиссер: о творческом методе создания киномузыки // *Вестник музыкальной науки*. 2024. Т. 12, № 1. С. 34–44. DOI: 10.24412/2308-1031-2024-1-34-44.

## COMPOSER AND DIRECTOR: ABOUT THE CREATIVE METHOD OF CREATING FILM MUSIC

Li Jian<sup>1</sup>, N.V. Medvedeva<sup>1</sup>

<sup>1</sup> A.I. Herzen State Pedagogical University of Russia, Saint Petersburg, 191186, Russian Federation

**Abstract.** Since the advent of sound cinema, many famous composers have taken on the task of composing soundtracks. The article examines the features of the process of creating film sound design. Composing music for cinema occurs at different stages of work on a film. Sometimes the composer only sees the script and the director's instructions, while other times he views the footage. Often the first successful work of a director and composer leads to the creation of a creative tandem for many years. A successful musical solution contributes to the popularity of a film, and sometimes songs and instrumental themes go beyond the scope of the film and are performed in concerts. This publication provides a comprehensive analysis of S. Prokofiev's Overture from the

## ИСТОРИКО-ТЕОРЕТИЧЕСКИЕ ВОПРОСЫ МУЗЫКОЗНАНИЯ

film “Ivan the Terrible” by S. Eisenstein and V. Bibergan’s romances from films by various directors. Using the example of these two authors, there is a noticeable difference in the approach to creating film music: within the framework of the theatrical tradition (thematic complexes modeled on opera, ballet and music for performances) and based on the visual image (background sound and noise effects accompanying the film frame). The study of the principles of existence of the modern media space, the interaction of cinema with other spheres of creativity represent a relevant area of research. The article reveals a variety of approaches to creating the atmosphere of a film using musical means: embodying the exact sound characteristics of the era, psychological portraits of characters using the timbres of voices and instruments. The research was based on the works on film music by Yu. Abdokov, T. Egorova, A. Smirnov, T. Shak.

**Keywords:** history of cinema, film music, S. Prokofiev, S. Eisenstein, “Ivan the Terrible”, V. Bibergan, leitthematism, background music

**Conflict of interest.** The authors declare the absence of conflict of interests.

**For citation:** Li Jian, Medvedeva, N.V. (2024), “Composer and director: about the creative method of creating film music”, *Journal of Musical Science*, vol. 12, no. 1, pp. 34–44. DOI: 10.24412/2308-1031-2024-1-34-44.

Киномузыка представляет особое направление в звуковом искусстве XX–XXI вв. Музыкальный материал в фильме выступает как один из компонентов всего кинотекста. Т.Ф. Шак для комплексного анализа искусства кино использует понятие медиатекст. Она пишет, что «медиатекст – это разновидность художественного (синтетического) текста, сложная поливидовая и полижанровая структура, организованная через систему элементов – визуальных и звуковых (вербальные, музыкальные, шумовые) – на основе их иерархической соподчиненности, коммуникативной функциональности, смысловой интерпретации» (2010, с. 13).

А. Смирнов в статье, посвященной синтезу искусств, рассматривает понятие «визуальная музыка». Он применяет данный термин к саундтрекам, сопровождающим абстрактный видеоряд. Исследователь дает девять интерпретаций этого выражения и подчеркивает объединяющий фактор, что новое слияние, которое возникает благодаря развитию мультимедиа, имеет в своей основе те же психологические и смысловые ассоциации, что и изначальное музыкальное искусство (Смирнов А., 2002, с. 106).

В фильме музыка вступает во взаимодействие с другими видами искусства. Композиторы совместно с режиссерами используют звуковые композиции для замены слова или подчеркивания его со-

держания. Именно музыка придает динамику действию, делая более выразительными поступки героев, а также сжимая или растягивая время на экране. Среди важнейших особенностей саундтрека стоит выделить пять параметров:

связь с видеорядом (отражение эпохи, страны);

иллюстративность (дополнение естественного шумового поля);

монтажность (эпизодичность звучания, прерывистость включения);

доступность (растворение в «картинке», запоминаемость, эмоциональная яркость);

программность (жанровая конкретность, звукоизобразительность).

Нередко исследователи кино проводят сравнение нового искусства с музыкально-сценическими жанрами, в частности, с оперой, так как произведения киносферы являются примерами зрелищных, синтетических жанров. Аналогии между кино и оперой касаются формы и драматургии (например, средства создания кульминации, музыкальный тематизм). Наиболее частым приемом служит системная организация музыкально-драматургических ролей – введение лейттематизма. Такой репрезентативный индивидуализированный музыкальный материал нередко становится «визитной карточкой» кинофильма. В ленте он функционирует внутри кадра и за его пределами, соче-

таясь с текстом и видео. Его появление подчиняется вербально-сюжетному ряду, монтажному ритму и видению режиссера: «Лейтмотивы связаны интонационно, взаимодействуют и взаимовлияют друг на друга, причем данная интонационная связь обусловлена идеей произведения, драматургическими закономерностями целого. Именно через лейтмотивную драматургию (драматургию интонаций) раскрывается основной конфликт произведения, прослеживается развитие образов» (Шак Т., 2017, с. 21).

Саундтрек нередко запоминается зрителю сильнее, чем киносцены, тогда он выходит за пределы фильма и может стать самостоятельным. Среди музыки советских композиторов стоит назвать песни Андрея Петрова из кинофильмов «Жестокий романс», «Я шагаю по Москве», «О бедном гусаре замолвите слово». Для «Служебного романа» композитор написал тринадцать мелодий. Самый известный номер – это «Песенка о погоде» (слова Э. Рязанова), которую узнают по первой строчке «У природы нет плохой погоды». В лирической комедии нередко главные герои (работники офиса 1970-х гг.) спешат на службу под проливным осенним дождем или по первому снегу. В музыке, тексте и на картинке зритель наблюдает не только «природные» обновления, но с ними и душевные перемены персонажей (поиск и обретение равновесия снаружи и внутри).

Для кинофильма необходимо сохранять баланс между содержанием видеоряда и музыкальным сопровождением. Отсутствие смыслов и логики повествования режиссер может постараться скрыть при помощи звуковой дорожки. Однако возникает крайность – музыка полностью затмевает фильм. Его даже могут и не вспомнить. Ю.Б. Абдоков в исследовании киномузыки Бориса Чайковского приводит такую цитату композитора,

обращенную к ученикам: «Если режиссер предлагает вам сочинять звуковые заплатки и дублирующие кадр декорации, если с самого начала он не заботится о внутреннем ритме всего, что происходит на съемочной площадке и фиксируется на пленке, бегите от него...» (цит. по: (Абдоков Ю., 2022, с. 119)).

Ярким примером является музыка Г.В. Свиридова к двухсерийному кинофильму М. Швейцера «Время, вперед!» (1965, по одноименной повести В. Катаева) и музыкальные «иллюстрации» к повести А.С. Пушкина «Метель» (фильм В. Басова, 1964). В 1967 г. появилась сюита из шести частей на основе музыки к фильму Швейцера (самая известная – румба – использовалась в заставке информационной программы «Время»). В 1974 г. композитор сделал переложение девяти номеров из «Метели» для симфонического оркестра. Эти версии стали знамениты, вытеснив из восприятия слушателя связь с фильмом.

Музыкальный материал кино нередко составляют авторская музыка, цитаты известных произведений, синтез специально написанной музыки и цитат. Благодаря появлению заимствований возможно активизировать и поддерживать подтекстовые функции, что направлено на ассоциативную память просвещенного зрителя. Режиссер усложняет полифоническую структуру фильма, привносит, добавляет и расставляет смысловые акценты, что провоцирует контрапункты смыслов в визуально-сюжетном ряду киноленты.

В поисках музыкального материала в работе режиссеров и композиторов есть отличия. Для драматургического наполнения фильма необходимо выбрать три формата, в которых будет «работать» музыка. Ее задачи определяются качественным (жанры, характер тематизма, конкретные выразительные средства для создания образов), количественным

## ИСТОРИКО-ТЕОРЕТИЧЕСКИЕ ВОПРОСЫ МУЗЫКОЗНАНИЯ

(одна или несколько репрезентативных тем), процессуальным (развитие музыкального материала) параметрами. Для режиссеров оказывается важным найти «своего» композитора.

*Цель данной статьи* – рассмотреть продолжительное взаимодействие композиторов и кинорежиссеров, сравнить творческий метод С. Прокофьева – С. Эйзенштейна и В. Бибергана. Действительно хорошей киноработой становится такой творческий союз, где авторы легко друг друга понимают. Степень свободы и работа в рамках «экранного времени», согласие в идеях и интерпретациях действий героев – это необходимые условия для создателей кинопродукции. Разные жанры и время, в которое трудились авторы, накладывало свои отпечатки. Восприятие музыки как самостоятельного или подчиненного элемента в кадре, создание атмосферы тембрами оркестра, инструментов или голосов выдает различное мышление кинокомпозиторов: ориентация на театральные жанры, в первую очередь, и встраивание законченных номеров для киноэпизодов или движение от экранных эпизодов, создание свободных форм.

**Киномузыка С. Прокофьева.** Сергей Сергеевич Прокофьев (1891–1953) является автором музыкальных эпизодов к восьми кинолентам. Режиссер Сергей Михайлович Эйзенштейн (1898–1948) сделал несколько своих самых известных кинопроектов совместно с Прокофьевым. В декабре 1938 г. на экраны вышел «Александр Невский» – первый звуковой фильм режиссера. Эта кинолента пользовалась успехом и оказалась актуальной в связи с совершающимися историческими событиями. Эйзенштейн за фильм был удостоен Сталинской премии первой степени (1941).

До работы с этим режиссером Прокофьев уже выступил как кинокомпозитор. Одним из его первых сочинений для

экрана была музыка к фильму А. Файнциммера «Поручик Киж» (1933). Сюжет сатирической повести Юрия Тынянова воссоздает атмосферу павловской эпохи в характере исторического анекдота. Для Прокофьева этот опыт стал лабораторией по поиску тембров (сцена на Марсовом поле, где одновременно играют четыре оркестра) и погружению в прошлое («историческое» звучание, использование напевов старинных русских песен).

Некоторые фильмы в силу различных обстоятельств не вышли на экран, и музыка к ним осталась неизвестной. Большинство кинотембров Прокофьева вошли в симфонические опусы<sup>1</sup>. Из музыки к «Поручику Киж» была составлена симфоническая сюита (ор. 60, 1934). «Александр Невский» чаще всего исполняется как кантата для смешанного хора, оркестра и меццо-сопрано (ор. 78, 1938–1939). Нередко концерт строится из двух версий киномузыки Прокофьева в переложении для симфонического оркестра. Помимо кантаты «Александр Невский» звучит музыка к фильму «Иван Грозный»<sup>2</sup>.

Уже при создании «Александра Невского» режиссер и композитор сделали множество открытий в области киномузыки и взаимодействия видеоряда со звуковой дорожкой. Эйзенштейн использует термин «звукозрительная синхронность» – настоящий симбиоз изображения и музыки. Это становится возможным при создании вертикального монтажа, т.е. построения цепочки кадров по принципу «партитуры»: представить музыкальные партии, реплики, шумовое оформление и видеоряд как одновременное наложение партий-дорожек. М.Л. Зырянов пишет: «Звуковые треки и кадры перемещают в вертикальной и горизонтальной плоскостях, добиваясь идеального сочетания звука и изображения – так и рождается медиатекст» (2021, с. 17).

Фильм в двух сериях «Иван Грозный» стал последней кинокартиной режиссера студии «Мосфильм» С. Эйзенштейна. В январе 1941 г. от руководства Госкино (при поддержке Кремля) он получил заказ на создание двухсерийной киноэпопеи, посвященной жизни царя Ивана Васильевича Грозного (Ивана IV) и России времени его правления. Выбор сюжета был не случайным. Через образы выдающихся деятелей прошлого широкому зрителю рассказывали о действиях современных политиков: главной целью являлось укрепление власти руководства страны и воспитания граждан в духе государственной идеологии. Большой интерес к таким сюжетам накладывал на деятелей искусств определенные запреты. Все произведения подвергались строгой цензуре.

Изначально Эйзенштейн собирался создать трехсерийный фильм. Первая серия о начальном правлении Ивана Грозного утверждала идею завоеваний (взятие Казани) и объединения земель «ради Русского царства великого». Во второй серии разворачивался сюжет о полном разгроме боярской оппозиции («Боярский заговор»). В финале – кульминация ратных подвигов Грозного: его поход против ливонских рыцарей и победоносный выход к водам Балтики. Но в процессе работы режиссер изменил смыслы этой серии от торжественного прославления царя до почти открытого показа его несправедливых казней. Заключительные кадры серии были посвящены пиру опричников и убийству Владимира Старицкого<sup>3</sup>.

Прокофьев получил сценарий фильма в марте 1942 г. О порядке сочинения музыки он рассказывал Д. Кабалевскому: «Первое: просмотр с Эйзенштейном очередного заснятого кадра. Второе: составление хронометража этого кадра и точное “обговаривание” с Эйзенштейном характера необходимой музыки. Третье: перевод хронометража в количество тактов,

в зависимости от принятого темпа музыки данного эпизода. Четвертое: сочинение музыки с таким расчетом, чтоб она точно уложилась в составленную тактовую сетку. Пятое: проигрывание написанной музыки (с метрономом) под изображение и запись на пленку в авторском исполнении на фортепиано. Шестое: просмотр эпизода с подложенной пробной записью музыки. Седьмое: если музыка полностью совпала с изображением, и не требует никаких исправлений, – написание оркестровой партитуры. Восьмое: запись музыки в оркестровом исполнении...»<sup>4</sup>.

Такого плана авторы придерживались не всегда. По словам Эйзенштейна, они с Прокофьевым долго торговались, «кто – первый» будет работать над следующим фрагментом: «Писать ли музыку по несмонтированным кускам изображения – с тем, чтобы, исходя из нее, строить монтаж, – или, законченно смонтировав сцену, под нее писать музыку»<sup>5</sup>. Об отношении режиссера к музыкальному оформлению композитор вспоминал: «В иных случаях он [Эйзенштейн] готов был “подтянуть” пленку со зрительным изображением вперед или назад, лишь бы не нарушить целостности музыкального отрывка»<sup>6</sup>. В ходе работы порой делались изменения (в том числе вычеркивания фрагментов) для подгона музыки к кинокадру. Подробно эта тема раскрывается в исследовании М.П. Рахмановой рукописных документов из Государственного центрального музея музыкальной культуры им. М.И. Глинки для издания полной партитуры<sup>7</sup> музыки к кинофильму (2000, с. 230–236).

Прокофьев во многом работал со сценарием как с литературным произведением, что перекликается с его обращением к роману Л.Н. Толстого «Война и мир» для написания оперы. Он последовательно воплощал в звуках ситуации в кадре: венчание на царство, взятие Казани и др.

## ИСТОРИКО-ТЕОРЕТИЧЕСКИЕ ВОПРОСЫ МУЗЫКОЗНАНИЯ

При этом Эйзенштейн давал четкий план по таймингу музыки и ее наполнению. У Прокофьева в распоряжении имелись рисунки режиссера и темник, где Эйзенштейн описал возможные звуковые образы и подлинные темы, которые задумывал во время написания сценария. Свобода творчества заключалась в выборе цитат и написании музыки с использованием различных оркестровых красок по своему усмотрению.

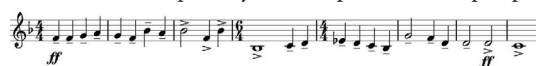
Первая серия музыкально разработана очень подробно. Здесь стоит отметить разделение тем по соотношению с кадром: иллюстрации действия (музыка в кадре) и звучание с подтекстом (музыка за кадром). Примером музыки в кадре являются мелодии из сцены венчания на царство в Успенском соборе («Многая лета» авторства Прокофьева и песнопения подлинных церковных напевов) и свадебного пира, где звучат два женских хора на народные тексты, которые посвящены главным персонажам – жениху-Ивану («Величание: как на горочке дубчики стоят») и невесте-Анастасии («Лебедь»).

Одной из центральных сквозных тем является музыка Ивана Грозного. Впервые она появляется в начале фильма, где Эйзенштейн планировал показать напряженную атмосферу, сопутствующую восхождению Грозного на престол (Пролог). Этот номер у Прокофьева называется Увертюра. Она написана в трех частях (в средней части звучит хор).

Музыка крайних разделов связана с образом главного героя. Это характеристика Грозного как государственного деятеля, соответствующая официальной идеологии («сильная» личность, держащая в руках центральную власть). Основная тема фильма появляется на фоне бесконечного вихреобразного движения скрипок в высоком регистре. Величественная поступь Ивана Грозного воплощается

у четырех валторн и двух тромбонов на фортиссимо (пример 1).

Пример 1. С. Прокофьев. Музыка к кинофильму «Иван Грозный». Увертюра



В момент звучания музыки Грозного на экране располагался текст, который в окончательном варианте, прошедшем цензуру, выглядел так: «...О человеке, который в XVI столетии впервые объединил нашу страну, о московском князе, который из отдельных разобщенных и своекорыстных княжеств создал единое мощное государство, о полководце, который возвеличил военную славу нашей родины на востоке и на западе, о государе, который для решения этих великих задач впервые возложил на себя венец царя всея Руси...». Характер героя и его роль (в том числе, сквозь призму советской идеологии) передает музыка Прокофьева: маркатное поступенное движение ровными длительностями в умеренном темпе, ходы на кварту вверх, остановки после каждой фразы, где к звучанию подключается вся медная группа и деревянные духовые. Тема основана на чередовании полных и неполных автентических и плагальных кадансов. Постоянное возвращение к главному звуку передает тяжеловесность, создавая ощущение эпической однозначности, мужественной и суровой силы. По словам М. Арановского: «Распев выражен здесь слабее. Напротив, этим мелодиям присуще своеобразное скандирование звука, что, видимо, должно напоминать былинную речитацию и опять-таки вызывать впечатление архаичности» (1969, с. 129).

Средний раздел прославляет соратников Ивана Грозного, которые борются с «изменой лихой боярской». На фоне кадров грозы звучит мужской хор (пример 2) с начальными строками стихотворения Владимира Луговского:

*Туча черная поднимается,  
Кровью алой заря умывается –  
То измена лихая боярская  
С государственной силой на бой идет.*

В воспоминаниях М. Мендельсон-Прокофьевой содержится эпизод о работе над музыкой к прологу: «Сергей Михайлович

показывал Сереже на Потылихе пролог к фильму. Теперь намечен просмотр материала по частям. В связи с тем, что Сережу интересовало звуковое изображение грозы в кино, ему показали фильм “Ураган”<sup>8</sup>. Сильно – но не то, что он искал» (2012, с. 227–228).

Пример 2. С. Прокофьев. Музыка к кинофильму «Иван Грозный». Увертюра

«Государева сила» охарактеризована композитором при помощи марша. Краткая десятитактовая тема у мужского трехголосного хора, наполненная пунктирным ритмом и сочетанием секундовых ходов и скачков на кварту, звучит с остинатным сопровождением деревянных духовых и струнных, что не только подкрепляет архаический образ, но и понятно для зрителя, часто слышавшего марши на различных шествиях. На текст «силой на бой» в басу (у третьего тромбона и низких струнных) возникает ход, нисходящий по полутонам, который станет основой темы из номеров Смерть Глинской и Шуйский и псари. Эту тему можно отнести к боярству.

Музыка Прокофьева вместе с видеорядом создает атмосферу исторического фильма. Композитор использует многие приемы из оперного творчества. Все сцены имеют развитое звуковое сопровождение. Помимо ярких вокальных номеров, связанных с сюжетом, много музыки за

кадром. Режиссеру и композитору было необходимо заложить смыслы, которые противоречили цензуре. С помощью конфликта видеоряда и музыкального фона появляется объем у произведения. Разговор со зрителем не напрямую, а с помощью умалчиваний и подсказок – это характерная черта искусства, столкнувшегося с цензурой в 40-е гг. XX в.

При работе с режиссером над созданием саундтрека композиторы видели разные возможности звукового наполнения кадра. В каждом случае возникает уникальная ситуация. Может быть представлено обилие «личных» тем у главных персонажей, связанное с изменением их состояния, или наоборот преобладание тишины. Режиссер и композитор могут оставлять «подсказки» зрителю о предстоящих событиях, об отношении к происходящему или опускать разъяснения авторов для свободной интерпретации.

**Киномузыка В. Бибергана.** Вадим Давидович Биберган (р. 1937) создал музыку

## ИСТОРИКО-ТЕОРЕТИЧЕСКИЕ ВОПРОСЫ МУЗЫКОЗНАНИЯ

более чем к 90 фильмам и сериалам. Многолетнее сотрудничество связывало его с выдающимся режиссером Глебом Панфиловым (1934–2023)<sup>9</sup>. В начале 1960-х гг. они впервые вместе работали над короткометражными лентами «Убит не на войне» и «Дело Курта Клаузевица». Совместный дебют в полнометражной картине «В огне брода нет» состоялся в 1967 г.

В работе над музыкой композитор стремился добиться тесной связи звукового образа с содержанием фильма. Биберган в отношениях кинокомпозитор – режиссер – актер выбирает подчиненную позицию, стремится раствориться и остаться в тени, чтобы музыка не воспринималась отдельно. В интервью он отмечал, что вне экрана его музыка существовать не будет, так как «в картине она звучит как “приклеенная”» (2007, с. 12). Композитор не создает индивидуальные портретно-психологические характеристики героев с помощью лейттематизма. Киновед Т.К. Егорова пишет: «Он избрал иной путь, состоящий в передаче эмоциональной атмосферы действия, точечном выделении моментов, важных для понимания сути происходящих на экране событий» (2021, с. 233).

Нередко в сочинениях Биберган использует простые, всем известные жанры. Это делает музыку наглядной. Через марш и различные танцы (вальс, галоп, полька) композитор передает атмосферу эпо-

хи, антураж локаций, дополняет видеоряд и портреты героев деталями.

В киномузыке Биберган нередко обращался к жанру романса. Эти вокальные номера позже приобрели популярность и вне рамок фильма. Таковы романсы на стихи А. Блока («Сирень» из кинофильма «Романовы. Венценосная семья» Глеба Панфилова, 2000) и А. Ахматовой («Приходи на меня посмотреть» из одноименного фильма Олега Янковского и Михаила Аграновича, 2000). Композитор каждый раз воссоздает эпоху, воплощенную в фильме.

Именно первая строчка романса «Приходи на меня посмотреть» стала итоговым вариантом названия фильма по пьесе Надежды Птушкиной «Пока она умирала». Романс написан Биберганом в жанре меланхолического старинного медленного (Andante) вальса. Волнообразная мелодия из затакта, цепляющаяся за ноты *ля* и *си* малой октавы и скачком парящая до *ля*<sup>1</sup> и *до*<sup>2</sup>, создает мечтательную картину. За счет остановок на первую долю (половинная) и последующего активного движения восьмыми возникает эффект кружения и замирающего времени. Искренняя печаль в голосе подчеркивается нисходящим секвенционным движением на словах «этих рук никому не согреть» (пример 3). Этот романс появляется в финале фильма и «оживляет» идею призрачной мечты интеллигентных одиноких женщин о семейном счастье.

Пример 3. В. Биберган. Романс «Приходи на меня посмотреть»

Э - тих рук ни - ко - му не со - греть,



Романс «Сирень» еще один пример стилизации эпохи. Он написан для двух голосов. В мелодии заключены безмятежность и легкость. Вопросо-ответное соотношение между фразами, плавное опевающее движение с достижением кульминации в третьей строфе (в романсе три куплета) вызывают легкое чувство тоски. Вступление фортепиано звучит в высоком регистре, придавая образу хрупкость и изящное благородство. В фильме этот образ в духе досуга русской интеллигенции начала XX в. играет ключевую роль. Между спокойной жизнью первых лет нового столетия и последующими тяжкими испытаниями, трагической гибелью царской семьи проходит тонкая невидимая грань.

Романс «Не говори мне о разлуке» на слова М. Никулиной был написан для трехсерийного фильма «Дым» (реж. Аян Шахмалиева, 1992) по одноименному роману И.С. Тургенева. Во многом мелодия и сопровождение представляют типичные черты для вокальных миниатюр второй половины XIX в. Романс написан в куплетной форме. Мелодия в гармоническом миноре начинается с восходящего хода на сексту (с V на III ступень) из такта. В аккомпанементе плавное волнообразное движение гармоний: разложенные аккорды триолями с отклонением в субдоминанту и прерванным оборотом. Действие фильма происходит в Баден-Бадене, где главный герой Литвинов встречается с женщиной, в которую был влюблен много лет назад.

Биберган написал музыку для кинофильма «Человек, которому везло» Константина Ершова (1978). На основе реальных событий в фильме рассказывается история Владимира Ишутина – поэта, который стал геологом. В одной из сцен картины друг главного героя знакомит его со своим домашним вокальным дуэтом (жена и ее сестра). Он напевает фразу

«в нашем доме», отсылая зрителя к «Евгению Онегину» П.И. Чайковского, где также поют сестры Ларины. В кадре показана небольшая гостиная, хозяин даже объявляет дуэт «Звуки» на слова Н. Огарева, но без имени композитора.

Романс написан в куплетной форме. Последние две строфы куплета повторяются. Равномерное движение шести восьмых «от баса» в аккомпанементе часто использовалось в бытовых романсах XIX в. Развитие и напряжение в мелодии создают хроматические проходящие и неаккордовые звуки (доминанта с секстой в кадансе), а также пунктирный ритм на вторую долю. В качестве аккомпанемента используются гитара и виолончель, на которой играет хозяин дома. Отрывки этой темы в инструментальном звучании будут появляться в разных фрагментах фильма и сразу изменяться с вторжением других звучаний (разговор о войне, гибель жены Ишутина). В финале герой на фоне мелодии романса в исполнении оркестра читает стихи «И уж немного нам осталось», словно подводя черту своей жизни.

Создавая музыку для фильмов, В. Биберган сращивает ее с видеорядом. В этом отличие его творческого метода от «оперного» принципа, в котором главенствует план музыкальной драматургии. Звуковое сопровождение ко всем сценам – редкое явление в его стиле. Исключением, пожалуй, является детский (семейный) фильм Ивана Попова «Радости и печали маленького лорда» (2003), пронизанный иллюстративно-характеристичной музыкой. Во многом именно музыке, не только усиливающей, но порой договаривающей суть происходящего на экране, фильм обязан своим ошеломляющим успехом, по праву поставившим картину в ранг лучшего российского детского фильма 1990–2000-х гг.

Как правило, Биберган предпочитает включить в картину лишь самый необ-

## ИСТОРИКО-ТЕОРЕТИЧЕСКИЕ ВОПРОСЫ МУЗЫКОЗНАНИЯ

ходимый музыкальный материал, в то же время, подчеркивая естественные звуки в кадре (шелест, шаги, плеск). Напряжение через тишину и внезапное, краткое появление музыкального фона производит необходимый эффект. Порой какая-то одна музыкальная тема становится главной идеей фильма. Появившись, она может рассыпаться на элементы, или наоборот зазвучать целостно лишь в финале. Заглавные темы, написанные в жанре романса, вышли за пределы кино и сейчас исполняются на концертных площадках.

Свою работу кинокомпозитором Вадим Биберган определял, как дополня-

ющую к режиссерской. В его музыке важно слияние звукового фона с видеорядом. Сергей Прокофьев в дуэте с Сергеем Эйзенштейном работали на более раннем этапе зарождения киноискусства. В задачи Прокофьева входило создание большого пласта музыки по сценам со сквозными темами. Важно, что оба автора не считали киномузыку прикладной, «бытовой», проходящей. Музыка к фильмам этих знаковых для жанра композиторов вышла за пределы кинолента и приобрела безусловную популярность в качестве концертных номеров.

### ПРИМЕЧАНИЯ

<sup>1</sup> Некоторые мелодии он включил в другие свои сочинения: вокализ «Степь татарская» из фильма «Иван Грозный» процитирован в арии М.И. Кутузова из оперы «Война и мир», лейтмотив Лизы из «Пиковой дамы» превратился в одну из начальных тем Первой части Восьмой сонаты.

<sup>2</sup> Исполнительские редакции музыки к «Ивану Грозному» осуществлены другими композиторами: Абрам Стасевич составил ораторию (1962), Михаил Чулаки создал балет (либретто Ю. Григоровича, 1975).

<sup>3</sup> Вторая серия должна была выйти на экраны в 1946 г. После ее упоминания в Постановлении ЦК ВКП (б) «О кинофильме “Большая жизнь”» от 4 сентября 1946 г. в негативном ключе, показ запретили. Впервые вторая серия кинофильма была представлена лишь после смерти И.В. Сталина в сентябре 1958 г. Третья серия осталась лишь в набросках.

<sup>4</sup> С.С. Прокофьев. Материалы, документы, воспоминания / сост., ред., примеч. и вступ. статьи С.И. Шлифштейна. 2-е изд., доп. М.: Музгиз, 1961. С. 257–258.

<sup>5</sup> Там же. С. 485.

<sup>6</sup> Эйзенштейн в воспоминаниях современников: сб. / сост.-ред., авт. предисл. и примеч. Р.Н. Юренева. М.: Искусство, 1974. С. 304.

<sup>7</sup> Партитура выпущена Музеем музыкальной культуры им. М.И. Глинки (Москва) совместно с издательством «Hans Sikorski» (Гамбург) в 1997 г. Это первая публикация всего авторского текста Прокофьева, в том числе фрагменты рукописей, не вошедшие в окончательный вариант фильма (всего 55 номеров).

<sup>8</sup> В качестве примера звукового оформления Прокофьеву был продемонстрирован боевик Джона Форда «Ураган» (The Hurricane; США, 1937, композитор Альфред Ньюман). В 1938 г. фильм получил Оскар за лучшую звукозапись (звукооператор Томас Моултон).

<sup>9</sup> Отчасти этому способствовала их дружба с детских лет (они вместе учились в 37-й школе Свердловска).

### ЛИТЕРАТУРА

Абдоков Ю.Б. Киномузыка Бориса Чайковского: «тембровая оптика» и «визуальная акустика» // Театр. Живопись. Кино. Музыка. 2022. № 2. С. 104–139.

Арановский М.Г. Мелодика С.С. Прокофьева. Исследовательские очерки. Л.: Музыка, 1969. 231 с.

Биберган В.Д. У каждой эпохи – своя интонация // Культура. 2007. № 23. 14–20 июня. С. 12.

Егорова Т.К. Вадим Биберган: портрет на фоне экрана // Вадим Биберган. Воспоминания. Ст. / ред.-сост. Н.В. Медведева; ред. Л.В. Марченко. СПб.: СПбГИК, 2021. С. 229–236.

### REFERENCES

Abdokov, Yu.B. (2022), “Boris Tchaikovsky's film music: «timbre optics» and «visual acoustics»”, *Teatr. Zhivopis'. Kino. Muzyka* [Theatre. Painting. Movie. Music], no. 2, pp. 104–139. (in Russ.)

Aranovskii, M.G. (1969), *Melodika S.S. Prokof'eva. Issledovatel'skie ocherki* [Melodica by S.S. Prokofiev. Research essays], *Muzyka*, Leningrad, 231 p. (in Russ.)

Bibergan, V.D. (2007), “Each epoch has its own intonation”, *Kul'tura* [Culture], 14–20 June, no. 23, p. 12. (in Russ.)

Egorova, T.K. (2021), “Vadim Bibergan: portrait on the background of the screen”, *Vadim Bibergan*.

Зырянов М.Л. «Александр Невский» С. Прокофьева и С. Эйзенштейна: начало истории саундтрека // Музыка в системе культуры: Научный вестник Уральской консерватории. 2021. Вып. 27. С. 15–23.

Мендельсон-Прокофьева М.А. О Сергее Сергеевиче Прокофьеве. Воспоминания. Дневники. 1938–1967. М.: Композитор, 2012. 632 с.

Рахманова М.П. Вторая жизнь партитуры // Музыкальная академия. 2000. № 2. С. 230–236.

Смирнов А. Визуальная музыка // Антология российского видеоарта. М.: МедиаАртЛаб, 2002. С. 105–111.

Шак Т.Ф. Музыка в структуре медиатекста (на материале художественного и анимационного кино): автореф. дис. ... д-ра искусствоведения. Ростов н/Д., 2010. 46 с.

Шак Т.Ф., Хавлина Е.Б. Системный принцип организации музыкального тематизма: от оперы к кинематографу // Культурная жизнь Юга России. 2017. № 2. С. 20–23.

*Vospominaniya. Stat'i* [Vadim Bibergan. Memories. Articles], in N.V. Medvedeva, L.V. Marchenko (ed.), SPbGIK, Saint Petersburg, pp. 229–236. (in Russ.)

Mendel'son-Prokof'eva, M.A. (2012), *O Sergee Sergeeviche Prokof'eva. Vospominaniya. Dnevnik. 1938–1967* [About Sergei Sergeyevich Prokofiev. Memories. The diaries. 1938–1967], Kompozitor, Moscow, 632 p. (in Russ.)

Rahmanova, M.P. (2000), “The second life of the score”, *Muzykal'naya akademiya* [Music academy], no. 2, pp. 230–236. (in Russ.)

Shak, T.F. (2010), *Muzyka v strukture mediateksta (na materiale hudozhestvennogo i animatsionnogo kino)* [Music in the structure of the media text (based on the material of feature and animated films)], Abstract D. Sc. Thesis, Rostov-on-Don, 46 p. (in Russ.)

Shak, T.F., Havlina, E.B. (2017), “The systemic principle of the organization of musical theming: from opera to cinema”, *Kul'turnaya zhizn' Yuga Rossii* [Cultural life in the South of Russia], no. 2, pp. 20–23. (in Russ.)

Smirnov, A. (2002), “Visual music”, *Antologiya rossiiskogo videoarta* [Anthology of Russian video art], MediaArtLab, Moscow, pp. 105–111. (in Russ.)

Zyryanov, M.L. (2021), “«Alexander Nevsky» by S. Prokofiev and S. Eisenstein: the beginning of the soundtrack history”, *Muzyka v sisteme kul'tury : Nauchnyi vestnik Ural'skoi konservatorii* [Music in the cultural system: Scientific bulletin of the Ural Conservatory], Issue 27, pp. 15–23. (in Russ.)

## Сведения об авторах

Ли Цзянь, аспирант кафедры музыкального воспитания и образования Российского государственного педагогического университета им. А.И. Герцена (Санкт-Петербург)

E-mail: 363566513@qq.com

Медведева Надежда Викторовна, доцент кафедры музыкально-инструментальной подготовки Российского государственного педагогического университета им. А.И. Герцена (Санкт-Петербург)

E-mail: nadia\_mozart@yahoo.com

## Authors Information

Li Jian, post-graduate of the Department of Musical Education and Education of the A.I. Herzen State Pedagogical University of Russia (Saint Petersburg)

E-mail: 363566513@qq.com

Nadezhda V. Medvedeva, Docent of the Department of Musical and Instrumental Training at the A.I. Herzen State Pedagogical University of Russia (Saint Petersburg)

E-mail: nadia\_mozart@yahoo.com

Поступила в редакцию 15.11.2023

После доработки 16.02.2024

Принята к публикации 21.02.2024

Received 15.11.2023

Revised 16.02.2024

Accepted for publication 21.02.2024