

Анна Усова

КИНОМУЗЫКА КАК ОБЪЕКТ МУЗЫКОВЕДЕНИЯ: К ПРОБЛЕМЕ ОПРЕДЕЛЕНИЯ АНАЛИТИЧЕСКИХ ПОДХОДОВ

Актуальность темы. Рассматривая пути развития музыки Нового времени, отметим, что, по словам К. В. Зенкина, «в XX веке музыка приобретает одну из новейших форм Бытия, а именно – кинематограф» [3]. Действительно, с уверенностью можно сказать, что за столетнюю историю развития кинематограф, благодаря своей синтетической природе, смог не только вобрать в себя и подчинить единой художественной идее элементы разных искусств, но и, учитывая их неразрывную взаимосвязь, наполнить каждый элемент новым качеством. В этом процессе музыка прошла сложный путь от иллюстративного элемента (справедливо опирающегося на законы академической манеры) к самостоятельному жанру, ее феномен уже больше полувека является объектом научного осмысления музыковедов разных стран. *Цель* данной статьи заключается в очерчивании основного круга проблем, связанных с изучением киномузыки как специфической сферы музыкального творчества и определении главных направлений ее исследования.

Проблемная ситуация, связанная с изучением киномузыки, обусловлена тем, что в кинематографе, где при общем системном единстве каждый элемент обладает своим языком и семантикой, музыка приобретает новые функциональные и выразительные свойства. Все это создает и новый, дополнительный круг актуальных музыковедческих проблем, требующих своего рассмотрения. На наш взгляд, до сих пор окончательно не решен ключевой вопрос о том, что есть **киномузыка по сути**. Не изучены выразительные, драматургические, композиционные особенности музыки в кино разных жанров. Подвергается сомнению безоговорочное утверждение *прикладного значения киномузыки* – по отношению к так называемой автономной музыке, *противопоставление киномузыки – музыке академического направления* и т. д. Не случайно К. Н. Рычков в своем исследовании говорит о том, что «осмысление киномузыки стало самостоятельной отраслью музыкознания сравнительно недавно – в первую очередь в тех странах, где существует разграничение между профессиями *кинокомпозитора* и *композитора академического*» [6, с. 1]. Действительно, в своем функционировании киномузыка руководствуется, прежде всего, *законами кинематографа*, и лишь затем – сугубо музыкальными факторами. Именно это и становится ведущим

звеном в дослідженні її феномена. Сказанное – лише видима частина «айсберга» проблем, виникаючих сьогодні при зверненні до кіномузички.

В одному з найбільш авторитетних сучасних досліджень в даній області «Музичка в структурі медіатекста» Т. Шак розглядає музичку (в тому числі і кіномузичку) як складову частину структури медіатекста¹. Автор справедливо відзначає, що «музичка в медіатексті – новий, перетворений вид музички, знаходячись на перетині декількох мистецтв, що в процесі її дослідження потребує опори на закони, визначає специфікою медіатекста» [10, с. 32]. Розвиваючи свою ідею, дослідниця утверджує, що музичка в художньому фільмі, виступаючи одним з компонентів синтетичного тексту, має специфічні особливості – *вторичність, дискретність, контекстність, багатофункціональність, компілятивність*, визначаючими її *прикладний* характер [9, с. 21].

Соглашаючись в цілому з загальною спрямованістю роздумів цього ученого, не можемо не вказати на певну абсолютизацію її наукових позицій в визначенні *якостей* і *функцій* кіномузички, нівелюючу її жанрову і видову специфіку. Однак дане дослідження все ж надає музикознавцю визначену наукову платформу для вироблення дослідницької стратегії. Найбільш важливими для аналізу кіномузички є наступні її особливості, виділені вказаним автором:

1. Звукова форма вироблення.
2. Зв'язок звукової складової частини з іншими елементами кадру (візуальними і текстовими).
3. Визначаюча роль контексту (оскільки кожен з рівнів тексту, маючи свій мову і семантику, перетинається і взаємодіє, може призводити до виникнення нових значень).

Результати цього і багатьох інших досліджень, присвячених проблемам кіномузички, вказують на те, що шлях до її вивчення лежить на перетині двох головних векторів:

- досягнення *синтетичної природи* кіномузички і
- вивчення її *іманентно музичальних* закономірностей в їх взаємозв'язку з усіма компонентами фільму.

¹ «Медіатекст» – це різновидність художнього (синтетичного) тексту, складна поливидова і полижанрова структура, організована через систему елементів – візуальних і звукових (вербальні, музичальні, шумові) – на основі їх ієрархічної підпорядкованості, комунікативної функціональності, смислової інтерпретації [9, с. 13].

На данном этапе приоритетной задачей является обоснование общих подходов к анализу киномузыки. Развивать такие подходы можно, опираясь на специфические условия бытования этого жанра, но при этом используя сложившийся терминологический аппарат музыковедения. Под специфическими условиями бытования мы понимаем подчиненность первичной сюжетной концепции, зависимость и функционирование только в рамках зрительного ряда и непосредственную связь с ним. Ведь художественный образ кино раскрывается во всей своей глубине и динамике лишь в совокупности аудио-визуальных и вербальных компонентов.

Еще одним важным наблюдением, отмеченным в работе Т. Шак является определение основных отличий прикладной музыки от академической, поданное в таблице [10, с. 24]:

Таблица 1.

Автономная музыка	Прикладная музыка
Цельность композиции	Дискретность композиции
Первичность и самозначенность в тексте	Вторичность и подчиненность в тексте
Множественность исполнительских интерпретаций	Контекстная природа, приводящая к зависимости интерпретаций от рядов текста
Единство тематического материала и средств исполнения	Зависимость тематического материала от вербально-сюжетного ряда
Единство функций	Многообразие и быстрая смена функций
Стилевое и жанровое единство	Стилевая и жанровая неоднородность
Использование оригинальной музыки как интонационного источника тематического материала	Тяготение к цитатности как интонационному источнику тематического материала

Поскольку в построении аналитического аппарата мы, так или иначе, отталкиваемся от *методов анализа*, применяемых по отношению к академическим формам музыки, выделим те пункты таблицы, которые наиболее характерны для *музыки художественного кино*:

1. Киномузыка связана с конкретным визуальным материалом, основой которому служит художественная концепция режиссера. Именно она диктует необходимость функционирования звукового ряда.
2. В отличие от академической, киномузыка дискретна по форме. Более того, каждый новый музыкальный эпизод может быть разнообразен по стилю и жанру, что абсолютно не влияет на цельность звукозрительной композиции.

3. «Она отмечена незаметным переходом в звуковые явления другого типа (шумы, разговоры, тишину)» [10, с.23].
4. В игровом киномузыка не ограничена в своих функциональных рамках – в разное время она может быть иллюстративной, носить выразительный характер, стать символом чего-то непоказанного, субъективным комментарием автора или же выполнять свою естественную роль (звучать в кадре).

Сложность анализа киномузыки не в последнюю очередь связана с особой *формой ее материальной фиксации*. Текст музыкального произведения в традиции европейской культуры Нового времени, как правило, дает возможность исследователю отталкиваться от нотной записи, партитуры, которая достаточно четко и жестко фиксирует авторскую художественную «программу». В киномузыке, как и в академической музыке Новейшего времени (авангардной), все обстоит сложнее. Как справедливо замечает исследователь А. Овсянникова-Трель, «существует три формы бытования одного музыкального материала в структуре художественного фильма: музыка к фильму, не включенная в его монтажный ряд; музыка в аудиовизуальном синтезе и музыка, изъятая из многослойной партитуры фильма. Музыкальная партитура не в состоянии фиксировать все эти обновления и в ней просто исчезает необходимость» [4, с. 382].

Альтернативной заменой нотной партитуры могут, на наш взгляд, стать особые таблицы – так называемые *музыкальные постэкспликации* для фильма. Термин «экспликация» пришел из философии, где он обозначает «...процесс развертывания, в результате которого раскрывается содержание какого-либо единства, а его части получают самостоятельность и могут быть отличны друг от друга...» [11, с. 682]. Однако также он имеет непосредственное отношение к кинематографу, так как экспликацией называют письменное сопровождение и объяснение режиссерского замысла в условных обозначениях. И, хотя пишется экспликация в свободной форме, безусловно, музыка как неотъемлемый компонент в ней учитывается. Мы же применяем так называемые постэкспликации (термин, использованный В. Г. Москаленко¹). Приставка «пост» обозначает вторичный процесс уже скомпонованной схемы

¹ Мазуренко А. Музыка к кинофильму «Солярис» А. Тарковского / А. Мазуренко : курсовая работа по анализу музыкальных произведений / науч. рук. докт. искусствовед., проф. В. Г. Москаленко. – К.: НМАУ им. П. И. Чайковского, 2010. – 35 с. (Рукопись).

фильма. В данном контексте речь идет о разложении целого на составные с целью проследить динамику их развития и взаимосвязей.

Кроме составления таблиц, важным этапом, определяющим результат исследования, является *поиск и обработка информации* о самом фильме. История создания фильма, литературная основа, жанр, съемочный состав – все эти факторы образуют единую систему, взаимодополняя друг друга. На наш взгляд вопрос жанрово-видовой классификации фильмов крайне актуален для теории киномузыки, так как музыкальный ряд развивается в непосредственной зависимости от них: музыка художественного (игрового) кино качественно и количественно отличается от документального или анимационного. В этом жанре функции киномузыки определяет сам режиссер, однако они не должны ограничиваться лишь иллюстративностью и фоном. Часто на начальном этапе создания фильма режиссер уже знает, какой композитор будет писать музыку. Отсюда возникает традиция творческих тандемов композитора и режиссера.

Деятельность композитора в кино достаточно специфична, она характеризуется рядом особенностей, не свойственных композиторам-академистам. Всякий кинокомпозитор должен обладать яркой индивидуальностью, способной со всей полнотой донести зрителю музыкальную концепцию. Однако кинокомпозитор должен и «дозировать» ее проявления, не притягивая к себе большее внимание, нежели к развитию экранного действия.

Каждый режиссер сам вырабатывает свой музыкальный почерк. Например, как отмечал композитор Вадим Храпачев, долгое время работающий с Романом Балаяном, этот режиссер в фильмах старается минимализировать звучание музыки, так как оно не позволяет зрителю сконцентрировать все внимание на оттенках актерской интонации. Андрей Тарковский в своих фильмах активно обращается к музыкальным цитатам, которые создают отдельный выразительный культурологический слой художественного содержания фильма (не случайно режиссер обращался к наиболее возвышенным образцам классического цитирования – хоральная прелюдия f-moll И. С. Баха в «Солярисе» или «Stabat Mater» Дж. Перголези в «Зеркале», тем самым стремясь к величественности, «надмирности» творческого созидания). Известный мастер украинского кино Юрий Ильенко, который в своих фильмах возрождает традиции жанра украинского поэтического кино 60-х годов, придает огромное значение музыкальному компоненту, использует украинскую фольклорную песенность, характерные тембровые краски. Поэтому основополагающей

задачей композитора зачастую является умение услышать творческий замысел режиссера, его собственную концепцию.

Наиболее важным этапом является *обобщающий*, в котором суммируется вся накопленная информация и освещаются такие положения: ведущие принципы функционирования музыки; формы взаимодействия музыки и других компонентов; жанрово-стилистический пласт; особенности тематического и фонового развития; роль музыки в общей драматургии фильма.

Таким образом, исходными моментами музыковедческого анализа киномузыки можно считать следующие:

1. Понимание киномузыки как неотъемлемой части **современного культурного пространства**, в котором сосуществуют и взаимодействуют различные формы и способы творческой деятельности человека.
2. Опора на **жанровую классификацию киноискусства**, разграничение различных **жанровых форм** кино (игровое, документальное, анимационное) и его **функций** в структуре медиатекста (коммерческое кино, некоммерческое, авторское).
3. Рассмотрение музыкального ряда фильма сквозь призму различных аналитических подходов, а именно:
 - **целостный анализ** (т. е. анализ звуковой составляющей с точки зрения кинематографического синтеза и музыки как части целого в драматургическом компоненте кино);
 - **стилистический анализ**, где выявляется характер музыкального материала, музыкальное формообразование в сочетании с монтажным рядом, фигурирующие в киномузыке аффектные модели, музыкальные символы, характерные приемы музыкального развития, отсылающие к творчеству конкретного кинокомпозитора;
 - **формообразующий анализ** (по Т. Шак), позволяющий рассматривать музыкальную композицию на *локальном уровне*, где музыка звучит без перерыва и является относительно самостоятельной частью дискретной композиции; на композиционном уровне киномузыки как *отдельного элемента текста*, то есть обобщенной формы всей музыкальной композиции; на «*общем*» уровне всего художественного целого как «*дискретно-рассредоточенную сюжетно-визуальную музыкальную форму*» [10, с. 216];
 - **технологический анализ** (освещающий музыкальные решения конкретных сцен: использование определенных приемов письма, выявление заимствованных тем с характеристикой их

функционирования, обращение к стилизациям, аллюзиям, использование композиционно-сценических клише и т. д.).

Практика показала, что методика анализа академической музыки требует определенной адаптации в анализе музыки прикладной. В искусстве кинематографа цельная форма достигается благодаря соединению и взаимодействию различных элементов кинопроизведения. Это взаимодействие «горизонтальных (временных) и вертикальных (пространственных) соотношений через совмещение кадров, сцен, эпизодов со звуковым рядом и расположение значимых акцентов в определенных моментах текста, в целом порождает *синтетическую звукозрительную композицию*» [10, с. 208].

Анализ сугубо музыкальной стороны не может быть самоцелью в данном процессе. Специфика кино, его сегодняшняя пестрота и многоликость призывают к поиску новых подходов в рассмотрении синтетического целого, объединяющего вербально-сюжетную, визуальную и музыкальную субстанции одного из величайших художественных «изобретений» человечества.

1. Егорова Т. Вселенная Эдуарда Артемьева / Т. Егорова. – М. : Вагриус, 2006. – 255 с.
2. Лисса З. Эстетика киномузыки / З. Лисса. – М. : Музыка, 1970. – 495 с.
3. Международная научная конференция «Закадровое искусство: история и теория киномузыки». Приветственное слово проректора по научной работе Московской государственной консерватории К. В. Зенкина. 28 ноября 2012 // [Электронный ресурс]. – Режим доступа : <http://www.mosconsrv.ru/ru/video.aspx?id=134013>.
4. Овсянникова-Трель А. А. Художественные функции киномузыки в контексте постмодернистской эстетики / А. А. Овсянникова-Трель // Проблемы взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти : [сб. наук. статей]. – Харків, 2013. – Вип. 38. – С. 381–392.
5. Пинтверене Н. В. Музыкальная драматургия М. Таривердиева в отечественно кинематографе 1960-х годов : автореф. дис. : 17.00.09 – Теория и история искусства / Н. В. Пинтверене. – Санкт-Петербург, 2012. – 18 с.
6. Рычков К. Н. Музыка в современном коммерческом кинематографе США: проблемы истории и теории : автореф.дис. : 17.00.02 – Музыкальное искусство / Рычков К. Н. – Москва, 2013. – 28 с.
7. Туровская М. 7 с 1/2 и Фильмы Андрея Тарковского / М. Туровская. – М. : Искусство, 1991. – 255 с.

8. Шак Т. Ф. Анализ музыки в медиатексте: методологический подход / Т. Ф. Шак // Культурная жизнь Юга России. – Краснодар, 2010. – № 6 (35). – С. 25–28.
9. Шак Т. Ф. Музыка в структуре медиатекста : автореф.дис. на соиск. ученой степ. доктора искусствовед. : спец. 17.00.02 – Музыкальное искусство / Т. Ф. Шак. – Ростов-на-Дону, 2010. – 56 с.
10. Шак Т. Ф. Музыка в структуре медиатекста : дис. ... доктора искусствовед. : 17.00.02 / Татьяна Федоровна Шак. – Краснодар, 2010. – 464 с.
11. Швырев В. С. Экспликация / В. С. Швырев // Философский словарь / [под ред. И. Т. Фролова]. — 7-е изд. – М. : Республика, 2001. — 720 с.

Усова Анна. Киномузыка как объект музыковедения: к проблеме определения аналитических подходов. В статье освещены проблемы киномузыки как объекта музыковедческого анализа; выявлены общие закономерности жанра киномузыки в игровом кино и сформулированы основные аналитические подходы ее изучения. Полная подчиненность музыки законам кинематографа, ее вторичность, дискретность и контекстность требуют выработки нового понятийного аппарата в рамках уже сложившейся системы научного музыкознания.

Ключевые слова: киномузыка, кинематограф, медиатекст, постэкспликация, функции киномузыки, методы анализа.

Усова Анна. Кіномузика як об'єкт музикознавства: до проблеми визначення аналітичних підходів. У статті висвітлені проблеми кіномузыки як об'єкту музикознавчого аналізу, виявлені загальні закономірності жанру кіномузыки в ігровому кіно та сформульовані основні аналітичні підходи до її вивчення. Повне підпорядкування музики законам кинематографа, її другорядність, дискретність та контекстність потребують розробки нового понятийного апарату в межах вже існуючої системи наукового музикознавства.

Ключові слова: кіномузика, кинематограф, медіатекст, постексплікація, функції кіномузыки, методи аналізу.

Usova Anna. Film music as a subject of musicology: to the problem of the definition of analytical approach. The article touches the methodology problems and specific methods of the study of film music. Due to the progressive popularity of cinema in the XX–XXI century, film music genre evolved, enriched by influences other audio and visual arts. Music in the movie acquires new functional and expressive properties, and that creates a new, additional range of current musicological problems. The notion of film

music, it's expressive, dramatic and composite features in different movie genres require the disclosure of its essence.

Music in the film as one of the components of the synthetic text, according to the researchers, has specific features – secondary nature, discretion, context, multifunctionality, compilation determining its applying nature. Consequently, the way to its study lies at the intersection of two main vectors: comprehension of the synthetic nature of film music and the study of its immanent musical patterns in their relations with all components of the film.

The complexity of studying film music is associated with the peculiarities of it's fixation material (often – absence of musical text), makes it necessary to use other forms of audio-visual scores, in particular, the so-called .

The initial moments of musicological analysis of film music is to understand it as an integral part of the contemporary cultural space, understand the dependence on genre classification of musical cinema and characterization of a series showing integrity, and formative stylistic features, as well as various compositional processing methods.

Practice has shown that the method of analysis of classical music requires some adaptation in the analysis of applying music. In the cinema art solid shape is achieved by connection and interaction between the various elements of cinematographic works. This interaction gives rise to a whole synthetic audio-visual composition. Analysis of purely musical side cannot be the main goal in the process. The complete subordination to the laws of cinema music, its secondary nature, discretion and context require the development of a new conceptual apparatus within the already existing system of scientific musicology.

Key words: film music, cinematography, media text, post explication, functions of film music, analysis methods.

Олександра Моцар

ТЕАТР АБСУРДУ В ОПЕРНОМУ МИСТЕЦТВІ (на прикладі опери О. Щетинського «Бестіарій»)

Поняття «театру абсурду», що виникло в 1950 роках у Франції з появою п'єси Ежена Іонеску «Голомоза співачка» та було вперше вживане театральним критиком Мартіном Ессліном, *актуальне* і сьогодні. Тодішня так звана антип'єса через лінгвістичні, синтаксичні та змістові бар'єри створила прецедент абсолютно нового явища в театрі, яке дало початок новій художній епосі. Хоча сама *епоха абсурду* в першому