

УДК 791.43:781.5

*Рязанцев Лев Васильович,
заслужений працівник культури України
доцент кафедри звуорежисури
Київського національного університету культури і мистецтв*

ТЕХНІКА ЛЕЙТМОТИВІВ У КІНОМУЗИЦІ

У статті систематизовано дані про техніку лейтмотивів у кіномузиці, що має суттєве значення для практики звукового вирішення кінофільму.

Ключові слова: кіномузика, лейтмотив, звук, кінофільм, музика, звукове кіно, звукові плани.

В статье систематизированы данные о технике лейтмотивов в киномузыке, что имеет существенное значение для практики звукового решения фильма.

Ключевые слова: киномузыка, лейтмотив, звук, фильм, музыка, звуковое кино, звуковые планы.

The article is a try to systematize data about leitmotifs technique in film music that is of great importance for practice of the movie sound decision.

Key words: film music, the leitmotif, sound, film, music, sound film, sound plans.

Будь-яке художнє явище рано чи пізно створює власну теорію, що формує його основні проблеми, його естетичні та конструктивні принципи. У повній мірі це стосується і лейтмотивів у кіномузиці.

Усі мистецтва, що існують у часі та просторі, так чи інакше пов'язані зі звуком і музикою. Мистецтва, в яких музика відіграє найбільш суттєву роль є кіно, телебачення, відео.

У цій статті буде розглядатися проблема техніки лейтмотивів у кіномузиці, що має суттєвий вплив на теорію і практику створення звукового вирішення кінофільму.

Наукових досліджень, які б розглядали проблеми техніки лейтмотивів у кіномузиці у всіх його аспектах, небагато.

Уперше розгляд основних проблем існування звуку і музики в звуковому кінофільмі було зроблено С. Ейзенштейном у працях «Будущее звукового фильма. Заявка» [7, с. 315–317] і «Вертикальный монтаж», [7, с. 189–268], але не в усіх аспектах. Останнім часом ця тема розробляється сучасними авторами. Так, монографія В. Г. Горпенко [2, с. 71–110] присвячена проблемам режисури екранних мистецтв, у третьому томі розглядаються принципи звуко-зорового монтажу; глава «Функции звукового ряда в кино»; Зофьи Лиссы [4, с. 133–285] та В. С. Маньковського [5, с. 28–49] у посібнику «Особенности художественной передачи звука», друга глава, частково охоплює також роль музики в художніх фільмах і програмах; у посібнику К. Є. Розлогова [3, с. 120–197], розглядаються шляхи аудіовізуального синтезу; в посібнику Л. В. Рязанцева [6, с. 21–52] декілька тем присвячено кіномузиці.

Найбільше досліджено роль мови у фільмі, але кіно і телебачення використовує всі види звуку: мова, музика, шуми, тиша. Досі не вирішено в повній мірі, що таке є техніка лейтмотивів у кіномузиці. Спробуємо дослідити це питання.

Перед усім визначимося, що ж таке «лейтмотив». «ЛЕЙТМОТИВ (від нім. *Leitmotiv* – провідний мотив) – порівняно короткий музичний зворот (переважно мелодія, часом – мелодія з гармонізацією, проведена певним інструментом; іноді – окрема гармонія або послідовність гармоній; ритмічна фігура, інструментальний тембр тощо), що неодноразово повторюється протягом музичного твору і слугує прикметою та характеристикою певного персонажу, предмета, явища, почуття чи й певної думки» [1, с. 212].

У кінофільмі лейтмотиви несуть серйозне навантаження, вони можуть не тільки сповіщати про появу героя або про нову ситуацію але й виконувати формообразуючу функцію, можуть виконувати інтеграцію всього кінотвору, а не тільки його звукового ряду. Переривчастий характер кіномузики вимагає особливої органічної єдності звукових структур, а техніка лейтмотивів дуже цьому сприяє. На цьому, в першу чергу, і ґрунтується використання лейтмотивів у створенні форми в кінофільмі: завдяки своїй змістовній навантаженості вони не тільки мають служити характеристиці персонажів і елементам дії, а й об'єднувати своєю звуковою формою музичний ряд. В опері важливіша перша з цих двох функцій, у фільмі, навпаки, – друга.

Роль лейтмотивів у переривчастому звуковому ряді кіномузики порівнюється з роллю актора: уособлювана актором особистість зберігає своє постійне місце в розвитку фабули вже тому, що глядач дізнається в ній при кожній новій її появі ту ж саму особу; він «грає» навіть тоді, коли його на екрані не видно. Умовне життя кіногероїв залишається для кіноглядача безперервним, хоча самі кіногерої не присутні на екрані безперервно. Аналогічним способом досягається і драматургічна безперервність музики у фільмі, коли справа стосується зв'язку між окремими появами лейтмотивів. Вони з'являються як одні й ті ж або специфічно видозмінені і створюють звуковий зв'язок між минулими і теперішніми кінокадрами, зв'язок музично-драматичного характеру [6].

Однак лейтмотиви виконують у кінофільмі й інші завдання. Так, вони доповнюють характеристику образів, насамперед, такими рисами, якими кінокадри самостійно володіти не можуть. Вони дають національну, соціальну, емоційну характеристику, можуть навіть до певної міри прояснити характер персонажа, намалювати портрет героя з такої сторони, з якої не можна дати його візуально. У фільмі «Гроза», композитор В. Щербачев [13], наприклад, вся атмосфера тупості, надутого чванства, міщанського лицемірства в середовищі російського купецтва середини ХІХ століття музично схарактеризована плаксивими інтонаціями фагота і бас-кларнета в лейтмотиві купця. Застосовано рухливий мотив, він розвивається у фільмі так, як цього вимагає дія, виявляючи то блюзнірство, то жадібність або дурість цього персонажа.

У фільмі «Дон-Кіхот», композитор Кара Караев [15], постійним змінам піддається мотив мандрів; у залежності від змісту сцени і навіть від пейзажу він приймає різний характер: трагічний у сцені, де розбійники закидають Дон-Кіхота камінням, і тонких звучань у сцені смерті Дон-Кіхота.

Виразну характеристику має лейтмотив у кінофільмі «Вавилон ХХ», композитор І. Миколайчук [10], який супроводжує образ придуркуватого телепня Явтушка. У фільмі «Аероград», композитор Д. Кабалевський [8], вплив лейтмотиву здається особливо яскравим: тут хлопчик-чукча, якого притягує до себе збудоване місто, де він хоче вчитися, постійно супроводжується чукотською піснею, старообрядці – старовинним церковним співом; інший мотив невідступно супроводжує образ самурая, народна пісня – мисливця і т. д. Різкі контрасти між цими лейтмотивами сприяють тому, що вони відображаються в пам'яті глядачів і правильно впливають на глядача як музична характеристика, доповнюючи зоровий образ героїв.

Іноді лейтмотиви застосовуються надто настирливо. Якщо лейтмотиви в безперервній музичній розробці супроводжують весь фільм і ними зловживають, то вони втрачають свої специфічні функції, адже слухач уже не відрізняє їх від безлічі інших мотивів.

Яку важливу драматургічну роль може грати лейтмотив, дозволяє судити американський фільм «Вікно у двір», композитор Ф. Ваксман [11], де мотив композитора кілька разів з'являється як музика в її природній ролі: спочатку фрагментарно і у вигляді імпровізацій, потім виконана композитором на роялі і нарешті – інструментальним ансамблем. Мотив цей має велике драматургічне значення у сцені, де самотня сусідка музиканта відкидає думку про самогубство і вирішує увійти в його кімнату; тут лейтмотив дає зрозуміти глядачеві, що дві самотні людини скоро перестануть бути самотніми. Той же лейтмотив, як основна думка всієї дії, з життєствердною силою звучить у фіналі фільму, коли конфлікти фабули вирішуються благополучно.

Між іншим, лейтмотив відіграє центральну драматургічну роль і в тих випадках, коли у точній відповідності з характером сюжету, в різній формі, в різному інструментуванні, з абсолютно різним емоційним забарвленням він включається в окремі ситуації. Наприклад, у фільмі «Баладі про солдата», композитор М. Зів [9], лейтмотивом героя виконується одним голосом з чіткою інтонацією народної пісні (в заголовних титрах), то чуємо його в кадрі, що зображає перехрестя доріг; до кінця сцени він драматично звучить у литаврах; коли Алёша їде у відпустку до матері, мотив підхоплюють скрипки, потім, трагічно напружений, виконаний усім оркестром, він звучить у сцені повітряного нальоту на поїзд, а пізніше знову дуже потаємно самотньо і сумно, коли солдат дивиться по безлюдній дорозі до фронту і т. д. Основний ліричний тон цього лейтмотиву, який чудово поєднується з чистим, світлим образом героя, надає всьому фільму особливу атмосферу. Отже, цей мотив виконує набагато глибші завдання, ніж «звістку» про героя. Єднальна функція мотиву тут незаперечна. Поряд з лейтмотивом героя в цьому фільмі ясно чується й інший – лейтмотив дівчини; він завжди пов'язаний з цим образом, навіть у сцені, де солдат уже тільки згадує про свою зустріч з нею.

Аналогічним способом модифікується у фільмі «Вітер», композитор М. Каретніков [12] мотив «мандрів» молодих, які пробиваються з тайги до столиці. Його звучання згущується, коли наростають труднощі; він робиться трагічним похоронним маршем, коли гине один з героїв, і виростає до драматичної могутності в епізоді розстрілу групи людей. Коли останнього із тих, хто залишився, живим на носилках виносять на столичну площу, лейтмотив мандрів переходить у мелодію переможної пісні, підводячи оптимістичний підсумок трагічній сцені.

Наведені приклади доводять, що лейтмотиви у своїй щоразу видозміненій формі чимало сприяють розвитку дії і служать інтеграції загальної течії фільму але приклад «Балади про солдата» одночасно показує необхідність обмеження лейтмотивами лише для характеристики головних героїв, причому ці лейтмотиви за своєю звуковою структурою повинні відрізнятися. Крім того, вони повинні сильно контрастувати з музикою в її інших функціях. Особливо наочно ми бачимо це у фільмі «Дама з собачкою», композитор Н. Сімонян [14], де лейтмотив дами, він же і мотив любові, різко протистоїть решті музиці фільму: вульгарному оркестру на пароплаві, музиці домашнього концерту, грі на гітарі в ресторані або на виставі «Гейші» в провінційному театрі.

До техніки лейтмотиву у фільмі повинні пред'являтися дуже високі вимоги щодо драматургії, бо лейтмотиви повинні прояснити основний конфлікт фабули і брати участь у перипетіях дії. Іноді лейтмотив, що символізує конфлікт, кілька разів повертається в незмінному вигляді (наприклад, у фільмі «Швед-лотерейщик», композитор А. Азріель [25], де він символізує надію селянина на великий виграш). Мотив повертається навіть тоді, коли родичі вже йдуть за його труною. Банальний, позбавлений смаку, нарочито вульгарний, він навіть у такій формі звучить досить трагічно.

В американському фільмі про дикий Захід «Мій друг Шейн», композитор В. Янг [18], ми чуємо тільки діалог взаємнопереплєтених і взаємопроникних лейтмотивів прибульця і дружини фермера. Ця музика натякає глядачеві на зародження між ними, можливо ще неусвідомленої, любові. Лейтмотиви як «інформація» тут застосовано незвичайно тонко, бо вони інформують не про персонажів, яких ми бачимо в кадрах, а про щось, чого кадри показати не можуть.

У фільмі «П'ять патронних гільз», композитор І. Верцлау [22], що розповідає про один з епізодів громадянської війни в Іспанії, характер лейтмотивів також відображає основний драматургічний конфлікт. Тут мова йде про «конфлікт» між загоном інтернаціональної бригади і природою, скелястими горами, де переможені революціонери намагаються сховатися. Дії людей супроводжує сухий мотив барабана, до якого приєднується мотив іспанської революційної пісні; пейзаж – пустельні, безводні, спалені сонцем схили вапняних гір – підкреслюється похмурим мотивом самотньої флейти. Перший мотив, що символізує бійців, поступово сповільнюється, у міру того, як вони все більше знемагають від голоду і спраги; чути спочатку дріб барабанів при останньому поверненні мотиву переходить у неприродно аргументований тупіт їхніх кроків, коли вони, смертельно втомлені, тремтячі від лихоманки, пробиваються до своїх; і ще раз він повертається в первісній формі як узагальнення, як символ.

Уже з цих небагатьох прикладів випливає, що лейтмотиви можуть відноситися не тільки до окремих персонажів фільму, а й до певних вузлів дії, ситуацій, емоцій, навіть до загальної ідеї.

І ще одне: примітно, що, наприклад, у лейтмотиві царя Івана з фільму «Іван Грозний», композитор С. Прокоф'єв [16], є щось схоже з переможним гімном Олександрю Невському в однойменному фільмі, так само як і з мотивом Кутузова в опері Прокоф'єва «Війна і мир» і з лейтмотивом в опері Римського-Корсакова «Псковитянка».

Ця спорідненість, на думку автора, вказує на те, що в російській музиці існує в різних жанрах узагальнена характеристика типового образу – «володар і герой». Ми згадали про це, щоб показати, що звуковий образ лейтмотивів визначається типом персонажа і його драматургічною функцією, і що схожість між цими характерами і функціями, природно, породжує відому схожість між лейтмотивами, що їх характеризують [4].

Лейтмотиви являють собою щось не довільно побудоване, а є «знаком» певного змісту, вираженого візуально. Це підсумок певних уявлень, думок, ідей композитора про те, чим вони повинні супроводжуватися. Тільки тому лейтмотиви і можуть виконувати свої завдання в кінофільмі чи в опері. Техніка лейтмотивів повинна здійснювати драматургічний зв'язок між образотворчим кадром і музикою, але вона повинна виникати з розуміння цього зв'язку глядачем. В якості музичної характеристики лейтмотив, який супроводжує образ, може не тільки допомагати об'єднанню зорової сфери зі звуковою, а іноді навіть заміщати першу. Лейтмотиви, зрозуміло, можуть застосовуватися в кінофільмі або синхронно, тобто одночасно з образом, або замість нього; в останньому випадку вони своїм змістом доповнюють зображення за принципом контрапункту [6].

Часом лейтмотив передбачає деякі фрагменти дії або ситуації. Цікавий приклад ми бачимо у фільмі Чапліна «Месьє Верду», композитор Ч. Чаплін [19], де музика щоразу попереджає про новий злочин або про нову жертву злочину ще до того, як воно відбувається. Тривожний мотив виникає завжди в ту хвилину, коли в полі зору пана Верду з'являється ще одна самотня і багата жінка, яка потім стає його жертвою. Цей мотив викликає в нас напружене очікування, він, так би мовити, задалегідь сповіщає про майбутній розвиток дії. У згаданому фільмі «Мій друг Шейн» загрозливий, неймовірно загострений ритмічно, мелодійно та інструментально, надзвичайно характерний мотив завжди звучить перед кожним новим злочином банди. Він виконує дві функції: попереджає про небезпеку і в той же час характеризує учасників банди, вказуючи на те, що небезпека виходить саме від цих людей.

Трапляється, що лейтмотив, пов'язаний із персонажем або ситуацією, завжди звучить в однаковому тембрі, скажімо, в похмурому тембрі контрабасів і фаготів (мотив Рогожина в кінофільмі «Ідіот», композитор М. Крюков [17]) або тільки на губній гармошці (мотив фермера у фільмі «Мій друг Шейн») і т. д. Але в основному форми виконання лейтмотиву змінюються точно, пристосовуючись до фабули, вони передають зміни в настрої персонажа, якого супроводжують. У фільмі «Повернення Максима», композитор Д. Шостакович [23] (друга частина трилогії про Максима), лірична пісенька служить лейтмотивом героя, як у заголовних титрах (звучить інструментально), так і пізніше, коли він співає пісню коханій дівчині, і далі, коли її підхоплюють діти старого токаря, щоб заглушити читання революційної прокламації, а Максим ними диригує. Цю пісеньку виконують також на гармошці в робочому селищі. Лейтмотив незмінно звучить як музика, що відноситься до кінокадру, не втрачаючи, однак, свого значення лейтмотиву.

Аналогічно функціонує як лейтмотив у фільмі «Мулен-Руж», композитор Ж. Орик [20] (історія життя Тулуз-Лотрека), відомий вальс Ж. Оріка, який виконується як в кадрах, що зображують Мулен-Руж, так і за кадром, у найрізноманітніших функціях і формах; у різних сценах він щоразу несе певне висловлювання, яке пробуджує в нас

різноманітні асоціації. При цьому один і той же завжди внутрішньокадровий музичний уривок виконує різні ролі.

Лейтмотиви мають велике значення в «поліфонічній» структурі фільму: завдяки їм одну лінію дії можна зображати тільки візуальними засобами, другу – тільки засобами музики. Таким чином, техніка лейтмотивів збагачує візуально-музичний контрапункт і одночасно концентрує в часі кінематографічне висловлювання.

У кінематографії іноді застосування техніки лейтмотивів робиться дуже вільно, асинхронно, що не відмовляє, однак, від її функції як сполучної ланки всього твору. Наприклад у фільмі «Незламна», композитор Є. Гальперін [21], часте використання однієї і тієї ж мелодії передає тільки настрої, сама ж мелодія не пов'язана ні з чим конкретним. Тут перед нами техніка лейтмотивів очищена, вільна від семантики. У фільмі «головний мотив» відверто не відноситься до кінокадру, джерело його звуку «нелогічне» по відношенню до кінокадру, він коментує не визначені епізоди або ситуації, а щось, що лежить за межами епізодів, за межами показуваної дії, за межами зображуваного світу. У певній мірі він є музичним коментарем до філософського «підтексту» кінофільму в цілому. Він «позначає» в узагальненому вигляді наслідок зображеного конфлікту, бо з самого початку визначає, так би мовити, напрям, в якому вирішиться конфлікт.

Іноді роль лейтмотиву може виконуватися визначеним типом шумових ефектів. Так, у вже згаданому кінофільмі «Вітер» поряд з музичним лейтмотивом мандрів, застосовується шумовий ефект – гуркіт поїздів. Він супроводжує всі тяжкі пригоди групи комсомольців. Глухий гул, скрегіт, виск гальм, шипіння пари, крики натовпу й інші звуки нарастають і слабшають, але завжди створюють фон, на якому розвиваються всі події фільму. Ці шумові ефекти – не тільки необхідний корелят змісту окремих сцен, але й символ самої дороги.

Для того, щоб лейтмотив дійсно став «лейтмотивом», необхідно, щоб зв'язок між певним персонажем або певною ситуацією і музичним мотивом, що їх супроводжує, було встановлено з моменту його першої появи. Так, режисер викликає певні, бажані для нього асоціації глядача. Кожне наступне повторення такого мотиву, нехай навіть у зміненому вигляді, закріплює цей зв'язок і підсилює в нас почуття образного «сенсу» даного мотиву. В думці у нас виникає асоціативна умовність, діюча тільки для даного фільму. Лейтмотиви, що не мають достатньо чіткого музичного малюнку, або зовсім не в змозі викликати бажані асоціації, або роблять це з великими труднощами. Для кіноглядачів, що не володіють достатньою музикальністю, драматургічна дія лейтмотиву так і залишається нерозкритою. Занадто різка і передчасна зміна лейтмотиву може також заважати виникненню очікуваних асоціацій. І нарешті, примітивне застосування техніки лейтмотивів може звести нанівець виконання ним драматургічних функцій [4].

На завершення треба підкреслити, що головним результатом цієї статті є те, що автором сформовано систему понять техніки лейтмотивів у кіномузиці з рекомендаціями їх застосування.

Література:

1. Безклубенко С. Д. *Мистецтво: терміни та поняття: [текст]. – В 2 т. – Т.1 / Безклубенко С. Д. – Київ : Майстер-Принт, 2008. – 145 с.* 2. Горпенко В. Г. *Архітектоніка*

фільму: Режисерські засоби і способи формування структури екранного видовища: [текст] : [у 5 т.] Т. 3 : Монтажна архітектоніка фільму. – Ч. – II : Сюжетотворення: монографія / Горпенко В. Г. – Київ : ДІТМ, 2000. – 145 с. 3. Введение в экранную культуру: Новые аудиовизуальные технологии: [текст] : учеб. пособ. / отв. ред. Розлогов К. Є. – Москва : Искусство, 2005. – 480 с. 4. Лисса З. Эстетика киномузыки: [текст] ; пер. с нем. / Зофья Лисса. – Москва : Музыка, 1970. – 495 с. 5. Маньковський В. С. Основы звукооператорской работы: [текст] : учеб. пособ. / Маньковський В. С. – Москва : Искусство, 1984. – 240 с. : ілюстр. 6. Рязанцев Л. В. Звукорежисура: [текст] : навч. посіб / Л. Рязанцев. – Київ : ДАКККіМ, 2009. – 144 с. 7. Ейзенштейн С. М. Избранные произведения: [текст] : [в 5 т.]. – Т. 2. : Монтаж / Ейзенштейн С. М. – Москва : Искусство, 1964. – 549 с. 8. Аероград [Кінофільм]: Режисер – О. Довженко. Композитор – Д. Кобалевський. – УРСР, 1935, «Мосфільм». 9. Балада про солдата [Кінофільм]: Режисер – Г. Чухрай. Композитор. – Москва. – СРСР, 1959. 10. Вавілон ХХ [Кінофільм]: режисер І. Миколайчук, композитор І. Миколайчук. – Україна, 1979. 11. Вікно у двір [Кінофільм]: Режисер – А. Хітчок. Композитор – Ф. Ваксман. – США, 1954. 12. Вітер [Кінофільм]: Режисери – А. Алов, В. Наумов. Композитор – М. Каретніков. – СРСР, 1958. 13. Гроза [Кінофільм]: Режисер – В. Петров. Композитор – В. Щербачьов. – СРСР, 1934. 14. Дама з собачкою [Кінофільм]: Режисер – І. Хейфіц. Композитор – М. Симонян. – СРСР, 1960. 15. Дон-Кіхот- Режисер [Кінофільм]: Г. Козинцев. Композитор – К. Караєв. – СРСР, 1957. 16. Іван Грозний [Кінофільм]: Режисер – С. Ейзенштейн. Композитор – С. Прокоф'єв. – СРСР, 1944. 17. Ідіот – Режисер [Кінофільм]: І. Пир'єв. Композитор – М. Крюков. СРСР, 1958. 18. Мій друг Шейн [Кінофільм]: Режисер – Дж. Стівенс. Композитор – В. Янг. – США, 1953. 19. Мсьє Верду [Кінофільм]: Режисер – Ч. Чаплін. Композитор – Ч. Чаплін. – США, 1947. 20. Мулен Руж [Кінофільм]: режисер – Дж. Хастон. Композитор – Ж. Орик. – Англія, 1952. 21. Незламна [Кінофільм]: Режисер С. Мокрицький, композитор Євгеній Гальперін – Україна, 2015. 22. П'ять патронних гільз [Кінофільм]: Режисер – Ф. Байер. Композитор – І. Верицлау. – НДР, 1960. 23. Повернення Максима [Кінофільм]: Режисер – Г. Козинцев і Л. Трауберг. Композитор – Д. Шостакович. – СРСР, 1936. 24. Хіросима – любов моя [Кінофільм]: Режисер – А. Рене. Композитор – Дж. Фуско і Ж. Делерю. – Франція/Японія, 1958. 25. Швед-лотерейщик [Кінофільм]: Режисер – І. Кунерт. Композитор – А. Азриєль. – НДР, 1961.