

Новоселова Мария Александровна**Novoselova Mariya Aleksandrovna**

старший преподаватель кафедры философии
и социально-гуманитарных наук
Государственного аграрного университета
Северного Зауралья

Senior Lecturer,
Department of Philosophy,
Social Sciences and Humanities,
Northern Trans-Ural State Agricultural University

СПЕЦИФИКА МУЗЫКАЛЬНОЙ ОБРАЗНОСТИ В КИНЕМАТОГРАФЕ

THE SPECIFIC FEATURES OF MUSICAL IMAGERY IN CINEMA

Аннотация:

В статье исследуются аспекты взаимовлияния кинематографа и музыкального искусства, роль музыки в художественно-эстетической структуре фильма. Для этого осмысливаются специфические особенности музыкального ряда в фильме, обладающие несколько большую самостоятельность, чем это было свойственно традиционному музыкальному мышлению, не связанному с кино. Рассматриваются основные средства выразительности и специфика музыкального искусства в кинематографе. Выясняется, что любое средство музыкальной выразительности может выступить в качестве доминанты, оно более дифференцировано и автономно в своем развитии. Это в первую очередь мелодия, тембр, ритм и инструментовка. Отличительными чертами киномузыки являются фрагментарность, мозаичность, полижанровость, полистилистика, незавершенность формы, двойственная природа. На основе культурологического анализа в работе формируются новые познавательные механизмы взаимосвязи науки, культуры и искусства.

Ключевые слова:

киномузыка, кинематограф, музыка, искусство, музыкальные средства выразительности, мелодия, современная киномузыка, полижанровость, полистилистика, художественная культура.

Summary:

This article deals with the aspects of the mutual influence of cinema and music art, the role of music in the artistic and aesthetic structure of the film. For this reason, the study reviews the specific features of music line in films which are more independent than traditional musical thinking unrelated to the cinema. The author explains the basic expressive means and peculiarities of musical art in cinema. The article reveals that any musical expressive means can be dominant; it is more differentiated and autonomous in its development. It is primarily a melody, timbre, rhythm, and instrumentation. The distinctive features of film music are fragmentation, mosaic structure, polygenre nature, polystylism, incomplete forms, and dual nature. Based on the cultural analysis, the author develops the emerging cognitive mechanisms of relations between science, culture and art.

Keywords:

film music, cinema, music, art, musical expressive means, melody, modern film music, polygenre nature, polystylism, artistic culture.

В современном кинематографе в синтетическое целое объединяются относительно самостоятельные художественно-эстетические элементы: сценарно-драматургический, режиссерско-постановочный, изобразительно-декоративный, музыкально-звуковой и др. Звуко-зрительный кинообраз современного фильма полифоничен по своей структуре. В нем совершенно по-новому в эстетическом отношении переосмысливаются такие выразительные средства, как звук (музыка, речь, шум), цвет и их соотношение с изобразительным рядом. Отдельные средства выразительности, будь то музыка, цвет, конкретность изображения, не выступают в кинематографическом образе как абсолютно самостоятельные художественные элементы. Каждый из них приобретает новые качества, типичные именно для кинематографа. Здесь происходит сложный процесс взаимного видоизменения совместно выступающих выразительных средств. Одним из таких важных средств выразительности является киномузыка. Она в силу своих специфико-эстетических особенностей активно участвует в создании целостного в художественном отношении кинематографического произведения.

Опыт, накопленный за всю историю звукового кино, требует гораздо более широкого и разностороннего рассмотрения роли музыки в развитии художественного образа фильма. Это обусловлено тем, что музыка в кинематографе при взаимодействии то с кадром, то со словом, то с монтажным строем, то со всем вместе приобретает новые функции и вместе с тем новые качества, во многом отличающие ее от музыки как самостоятельного искусства.

Актуальность обращения к этой проблеме определяется спецификой киномузыки в современном кинематографе, для которой характерны процессы соединения различных музыкальных родов и жанров. Киномузыка является своеобразной экспериментальной лабораторией современного музыкального искусства.

Первые специальные теоретические исследования, посвященные роли музыки в драматургии фильма, относятся к 1930-м гг. Так, И. Иоффе в своих книгах «Синтетическое изучение

искусств и звуковое кино», «Музыка советского кино» дал ряд верных формулировок, которые и в настоящее время могут быть использованы при исследовании вопросов киномузыки. Одной из важных работ по теории кино является книга М. Мартена «Язык кино». Эта книга не только отражает точку зрения тех деятелей музыки и кино, на которых автор ссылается, но и концентрирует в себе взгляды, в известной степени распространенные и установившиеся на Западе. В качестве одного из главных требований М. Мартен выдвигает незаметность музыки в фильме. Из общих функций М. Мартен признает за музыкой лишь создание эмоциональной атмосферы фильма.

Музыка – важное средство выразительности киноискусства. Музыка кино представляет определенный интерес для культурологического анализа, так как может быть рассмотрена в качестве условной модели для выявления общих закономерностей функционирования музыкального компонента в синтетических видах искусства. На протяжении длительной истории развития музыка как самостоятельный вид искусства выработала комплекс выразительных средств, через которые актуализируется ее содержание: мелодия, ритм, лад, тональность, гармония, тембр, динамические оттенки, темп. Все эти элементы музыкального языка тесно взаимосвязаны и взаимобусловлены, единство их абсолютно, а самостоятельность относительна.

Общеизвестно, что основным средством выразительности в музыке принято считать мелодию как одnogолосное выражение музыкальной мысли. «С. Прокофьев и Д. Шостакович – выдающиеся новаторы в области музыкального языка, настойчиво подчеркивали, что мелодическая основа – “самая существенная сторона музыки” (Прокофьев), “душа музыкального произведения” (Шостакович)» [1, с. 43]. Эти высказывания композиторов принципиально значимы и сегодня, так как современная музыкальная культура пестрит разнообразными течениями, мелодические основы в которых отступают на задний план, подвергаются деформации или полному разрушению. Между тем совершенно справедлива мысль о том, что отрицание мелодического строя в музыке неминуемо ведет к ее деградации, уничтожению самой музыкальной образности.

Закономерным следствием увлечения ряда современных композиторов отдельными элементами и техническими приемами из арсенала музыкального авангарда второй половины XX в. явилось обостренное внимание к яркой мелодичности фольклора. Народный мелос таит в себе немалые возможности обновления музыкального языка на всех его уровнях. Киномузыка не осталась в стороне от этих процессов. В своем развитии она подверглась различным метаморфозам: увлечению классикой, музыкальными новациями XX в. и, наконец, фольклором. Но как бы причудливо ни переплетались в музыке кино эти моменты, фундаментальные основы музыкального искусства и здесь остаются неизменными.

Несомненно, киномузыка сохранила чисто музыкальные средства выразительности, но под влиянием кинематографа в ней произошли некоторая переоценка ценностей и смена ранее существовавших акцентов и предпочтений. Вследствие этого каждое из средств выразительности обрело несколько большую самостоятельность, чем это было свойственно традиционному музыкальному мышлению, не связанному с кинематографом. Экран акцентирует не только слово, но и тембр, ритм, инструментовку.

Практически любое средство музыкальной выразительности может выступить в киноискусстве в качестве доминанты, вокруг которой и развивается весь музыкальный материал. Отметим особо роль мелодии в музыке фильма. «В музыке к мелодии всегда предъявлялись высокие критерии. Еще великий Гайдн заметил: “Если хочешь узнать, прекрасна ли мелодия, – спой ее без сопровождения. Мелодия – дело гения”. Эта мысль актуальна и в наше время, потому что создать настоящему прекрасную, запоминающуюся мелодию композитору стоит больших трудов» [2, с. 44].

В киномузыке мелодия обладает большей самостоятельностью, чем в других видах музыкального творчества. Она может быть использована в своей первозданности, исполнена голосом или каким-либо одним инструментом, причем инструмент может быть самым неожиданным по характеру звукоизвлечения. Наибольшее значение мелодия приобретает в песнях, которые довольно часто отражают главную идею фильма.

Важна роль мелодического начала – ведущей музыкальной темы – в фильме. По мнению многих композиторов, работающих в кино, киномузыке в большей степени, чем какой-либо другой, необходима впечатляющая тема с яркой, запоминающейся и легко воспринимаемой мелодией. Тема должна быть предельно лаконичной, звучать в среднем не более одной минуты и в то же время отмечаться обобщенностью, выражать идею и настроение фильма в целом. В связи с этим композитор Андрей Петров подчеркивал: «Количество музыкальных тем – минимально; собственно, в фильме должна быть одна – главная – музыкальная тема» [3, с. 122].

Повышенный динамизм развития кинообраза ставит задачу: тема в киномузыке должна обладать подвижными формами. Быстрая смена действия в кино, частые перебивки, «короткое дыхание» кинематографических фраз, свободное владение пространством и временем привела к необходимости пересмотреть сущность музыкального тематизма.

Музыкальный тематизм современной киномузыки предельно спрессован во времени, так как закован в строгие рамки метража пленки и хронометраж фонограммы. Вот почему короткий мелодический оборот, импульс-намеки, может стать ядром всего музыкального ряда и выразить различные настроения и состояния, что, безусловно, недостаточно практически для любого иного произведения традиционных музыкальных жанров, тем более для крупной формы.

Еще одно требование к музыкальной теме в кино – определенная «разработочность». Структура музыкального образа – дифференциация музыкального материала, вычленение из него интонаций, мелких фраз, мотивов, периодов, развитие которых и составляет ткань музыкального произведения, раскрывает богатство содержания музыкальной мысли.

Музыкальная тема в киномузыке может интегрировать в себе многообразие средств выразительности. Главенство мелодии в ней носит относительный характер: довольно часто экран успешно акцентирует и другие выразительные возможности музыки, а мелодия в подобных случаях уступает пальму первенства другим средствам выразительности музыкального языка. Например, значение художественной доминанты может приобрести ритм.

Для киномузыки характерны постоянные поиски в области тембровых красок. «Тембр – это характерная окраска звука музыкального инструмента или голоса человека, сообщаемая ему обертонами, т. е. дополнительными призвуками» [4, с. 266]. Практика кино еще более обострила тягу музыки к необычным звучаниям, к акцентированию тембровых красок: здесь широко используются элементы конкретной, электронной и сонорной музыки. В дальнейшем развитии тембровой драматургии большую роль играет использование достижений в области звукозаписывающей, усиливающей и корректирующей аппаратуры. Электронная музыка расширила тембровую палитру современной музыки. Инструментовка в музыке кино также имеет неповторимую специфику, отличающуюся от устоявшихся традиций в инструментально-симфонической музыке. Художественные возможности инструментовки в музыке кино значительно шире, чем в традиционных музыкальных формах и жанрах. Звукозапись, базирующаяся на современных технических достижениях, дает возможность почувствовать необычность традиционных инструментов, ощутить тембр «крупным» планом, сделав любой инструмент солирующим [5].

Итак, на данных примерах мы попытались доказать, что киномузыка, сохраняя основные средства выразительности, музыкального искусства, часто акцентирует отдельные элементы музыкального языка, выводя их на первый план. Киномузыка впитала в себя, даже на уровне средств выразительности специфику искусства экрана, что сказалось на всех без исключения элементах: характере тематизма, своеобразии мелодического построения, метроритме, темпе, гармонии, тембре, инструментовке.

Можно отметить и некоторые другие художественно-эстетические особенности киномузыки. Например, в современном кинематографе звучание музыки при всем ее многообразии всегда прерывно, как, собственно, и в самой действительности. Дискретность киномузыки во времени, ее фрагментарность, обусловлены, с одной стороны, полифонической природой киноискусства, а с другой – определенным монтажным строем. «Прелесть работы в кино иногда в том и состоит, что музыкальные эпизоды при общей тематической связанности достаточно изолированы. Между ними существуют музыкальные “пустоты”, и поэтому каждый новый эпизод может нести яркую фактурную идею», – считал Альфред Шнитке [6, с. 78].

Дискретность киномузыки выступает в качестве основы ее монтажа, когда в последовательно звучащих фрагментах музыкального ряда происходит столкновение различных фактур. В кино музыка режется и клеится так же, как и кинопленка. Бывают случаи ее искусственного укорачивания или удлинения, иногда некоторые моменты вообще вырезают. Киномузыка должна обладать способностью монтироваться под кадр.

В силу непосредственной связи с конкретным кадром, монтажной фразой или эпизодом киномузыка всегда программна: программой ее развития становятся идейно-тематическая основа фильма и его конкретное воплощение в изобразительном ряду. Содержательная сторона музыки в кино predetermined содержанием изобразительного ряда, в котором находит свое последовательное развитие драматургическое действие. Кинематограф дал музыке новый тип программы – движущееся изображение, существенно отличающееся от музыкальной программы в классическом ее понимании.

Киномузыка в отличие от традиционных программных произведений, будь то симфония или балет, более жестко подчинена драматургической концепции фильма. Вот почему образы киномузыки в силу тесной связи с изобразительно-выразительным рядом кинематографа имеют выраженную чувственно-конкретную, наглядно-изобразительную форму. Музыка кино пишется все-таки «под кадр» – в этом вся ее суть, даже несмотря на то, какую именно эстетическую функцию она выполняет в данный конкретный момент: иллюстративную или драматическую. Конкретность мышления – одно из основных эстетических свойств киномузыки, обусловленное зрительным рядом.

Музыка кино дискретна, фрагментарна, мозаична, так как программой ее развития становится зрительный ряд, который еще более изменчив и динамичен, чем звуковой. К мозаичности музыкального материала в кинематографе приводят быстрая смена действий, событий, явлений, психологических состояний, частое смещение пространственных и временных границ.

Мозаичность киномузыки более всего проявилась в немом кино, музыкальное сопровождение которого, как правило, монтировалось из популярных отрывков классической, эстрадной, народно-бытовой и салонной музыки. При этом звуковой ряд представлял собой нерасчлененный музыкальный поток, развивающийся практически независимо от драматургии изобразительного ряда, хотя достаточно синхронно по отношению к кинематографическому движению, его темпоритмической динамике и эмоциональной атмосфере.

Современная киномузыка не утратила свойства мозаичности. Хотя она существенно отличается от музыки немого кино и первых звуковых фильмов по своим художественно-выразительным функциям, в ней сохранились некоторые черты прежней мозаичности, выражающиеся в ее способности объединять в единый «содержательный» ряд музыку разных времен и народов. Возникает своеобразный музыкальный калейдоскоп-коллаж.

Киномузыка – выражение кинематографической специфики средствами музыкальной выразительности. Поэтому вслед за такими ее характерными особенностями, как динамизм, лаконичность, программность, мозаичность, необходимо назвать полижанровость и полистилистику.

Принцип мозаичности в музыке кино реализуется через полижанровость и полистилистику. Названные явления свойственны не только современной киномузыке, в определенной мере они характерны для всей художественной культуры конца XX в. Первопричиной здесь является усложнение общественной жизни, ее противоречивость, которая отражается в многообразных художественных формах. Сама драматургия фильма часто требует жанрового и стиливого многообразия музыки, совмещения, допустим, народной песни или наигрыша с классическими музыкальными формами или музыкальной классики с музыкой «легкой».

Подобные примеры мы найдем в любом современном фильме. Совмещение различных музыкальных жанров и стилей – частный случай этого явления: введение в музыкальный ряд фильма фрагментов произведений прошлых эпох, или произведений с точным ощущением временных «параметров», или бытовой музыки определенного исторического периода – т. е. своего рода «музыкально-исторических цитат».

В качестве цитат в киномузыке может быть использован любой музыкальный материал, отвечающий критерию узнаваемости: классика, музыка быта прошлых лет, стиля ретро и т. д. Введение музыкальной классики требует от авторов особой точности и высокого мастерства, поскольку эти произведения даются в небольших фрагментах, соотносятся с конкретным изображением, что не входило в замысел композиторов. Иногда в киномузыке сочетаются подлинная музыкальная классика и вариации на ее тему [7].

Соединение обоих искусств в одно целое открывает огромные возможности для создания «объемного» звуко-зрительного образа, для раскрытия как идейного содержания, так и художественного образа фильма. Под влиянием кинематографа в киномузыке каждое средство выразительности обрело несколько большую самостоятельность, чем это было свойственно традиционному музыкальному мышлению, не связанному с кино.

Практически любое средство музыкальной выразительности может выступить в качестве доминанты, оно более дифференцировано и автономно в своем развитии. Это в первую очередь мелодия, тембр, ритм и инструментовка. Отличительными чертами киномузыки являются фрагментарность, мозаичность, полижанровость, полистилистика, незавершенность формы. Зрительный ряд диктует жесткую программу музыкально-звуковому ряду. Литературно-сценическая основа и монтаж в самых разнообразных его проявлениях определяют ту или иную степень мозаичности музыкальной партитуры фильма, а следовательно, полижанровость и полистилистику. Музыкальная форма в кино обуславливается содержанием, жанровыми и стилистическими особенностями кинематографического произведения. Природу киномузыки определяет именно соответствие фильму – его жанру, стилю, драматургии, интонации, типу изобразительности, манере актерской игры, – гармония со всеми отдельными частицами сложнейшего целого, каким является фильм.

Ссылки:

1. Хангельдиева И.Г. Музыка в синтетических видах искусства. М., 1987.
2. Там же. С. 44.
3. Петров А. Время. Музыка. Музыканты. Размышления и беседы. Л., 1987.
4. Фридкин Г. Практическое руководство по музыкальной грамоте. М., 1980.
5. Byrd C.L. The Star Wars Interview John Williams. Interview // *Film Score Monthly*. 1997. No. 2 (1). February. P. 18–21 ; Wolkenfeld S. George Lucas' Space Opera Star Wars und ihre Bezüge zu Musikdrama und Orchestersprache des 19. und frühen 20. Jahrhunderts // *Frankfurter Zeitschrift für Musikwissenschaft*. 2007. Jg. 10. S. 71–98.
6. Ивашкин А.В. Беседы с Альфредом Шнитке. М., 1994.
7. Рычков К.Н. Музыка в современном коммерческом кинематографе США: проблемы истории и теории : автореф. дис. ... канд. искусствоведения. М., 2013. 30 с.

References:

- Byrd, CL 1997, 'The Star Wars Interview John Williams. Interview', *Film Score Monthly*, no. 2 (1), February, pp. 18–21.
- Fridkin, G 1980, *Practical guide to music literacy*, Moscow, (in Russian).
- Ivashkin, AV 1994, *Conversations with Alfred Schnittke*, Moscow, (in Russian).
- Khangeldiyeva, IG 1987, *Music in synthetic types of arts*, Moscow, (in Russian).
- Petrov, A 1987, *Time. Music. Musicians. Reflections and conversations*, Leningrad, (in Russian).
- Rychkov, KN 2013, *Music in the modern commercial cinema of the USA. Historical and theoretical problems*, PhD thesis abstract, Moscow, 30 p., (in Russian).
- Wolkenfeld, S 2007, 'George Lucas' Space Opera Star Wars und ihre Bezüge zu Musikdrama und Orchestersprache des 19. und frühen 20. Jahrhunderts', *Frankfurter Zeitschrift für Musikwissenschaft*, Jg. 10, S. 71–98.