РАЗДЕЛ XXVIII. ИСКУССТВОВЕДЕНИЕ

Гулая Т.Н.

Музыка к кинофильмам Д.Д. Шостаковича

ФГБОУ ВО «Национальный исследовательский Мордовский государственный
университет им. Н.П. Огарёва»
(Россия, Саранск)

doi: 10.18411/lj-11-2020-205

idsp: ljjournal-11-2020-205

Аннотация

В статье рассматривается одна из творческих страниц композитора – музыка к кинофильмам; анализируется специфический новаторский композиторский стиль, обусловленный оригинальностью музыкального языка

Ключевые слова: кино, музыка к кинофильмам, Д.Д. Шостакович

Abstract

The article examines one of the composer's creative pages - music for films; analyzes a specific innovative compositional style due to the originality of the musical language

Keywords: cinema, music for films, D.D. Shostakovich

Величайший музыкант-мыслитель, выдающийся симфонист Д.Д. Шостакович более сорока лет создавал музыку к кинофильмам. Он является автором музыки к 35 фильмам. «Заложенные в недрах музыки Шостаковича динамизм контрастов, аналитическая драматургия, щемящий, чаплинского рода комизм, свободная импровизационность не могли не привести Д.Д. Шостаковича к киномузыке: все это было близко эстетике кинематографа» [3, с. 262]. Он обладал редким талантом создания синтетического слышимо-видимого ряда кинофильма.

Специфика киноиндустрии была знакома композитору со студенческих лет, когда он работал тапером в кинозалах до появления звуковых фильмов. Первой работой композитора в кино стала музыка к немому кинофильму «Новый Вавилон» (1929 г.). Режиссеры Г.М. Козинцев и Л.З. Трауберг в качестве режиссерско-сценарного тандема воссоздают на экране историко-революционную эпопею Франции. Премьерный показ фильм не был понят зрителями и критиками, а музыка к фильму была снята с исполнения, как слишком сложная для восприятия. Однако спустя много лет музыка получила признание. К 100-летию Парижской Коммуны, события которой воссоздавались в «Новом Вавилоне», в прокат была выпущена реставрированная и заново отпечатанная пленка, которая получила высший балл французской критики. А показ фильма с оригинальной фортепианной музыкой Д.Д. Шостаковича состоялся в Лондоне в 2017 г.

В работе над музыкой к фильмам очень полезным оказался опыт Шостаковича в области музыкального театра и, в частности, над оперой «Нос» по Н. В. Гоголю. Новаторство композитора, заключающееся в необычности самого духа музыки, смешении стилей, совмещении собственно музыки с шумами и звуками окружающей действительности было воспринято и оценено немногими музыкантами и режиссерами.

Наиболее плодотворным оказалось сотрудничество Шостаковича с режиссером Г.М. Козинцевым, который понял и принял новую эстетику композитора. В творческом союзе двух исполинов родились киноленты «Одна» (1931 г.), «Юность Максима» (1935 г.), «Пирогов» (1947 г.), «Белинский» (1950 г.), «Гамлет» (1964 г.), «Король Лир» (1971 г.). Козинцев пишет Шостаковичу: «Для меня очень важно, что много лет мы

трудимся вместе. И менее всего меня радует то, что Вы пишете хорошую, помогающую фильму музыку. Это важно, но не это главное. Я уже много лет поражаюсь: услышав Вашу музыку, я слышу свой замысел – самое в нем для меня дорогое. <...> Есть в каждой сцене не только главное: смысл, характер, эмоциональность, но и множество не передаваемых словами ощущений, аналогий, каких-то смутных воспоминаний, неопределенных мыслей, которые, вероятно, для искусства наиболее важны. Все это я нахожу в Вашей музыке» [1].

Режиссер не просто высоко ценил талант и работу Д.Д. Шостаковича в жанре киномузыки: он видел в композиторе своего соавтора, а кинопроизведение рождалось именно как итог совместной работы, где нет главных и подчиненных компонентов. Музыка, по мысли режиссера, была не сопровождением и фоном, а самостоятельным образным началом. Шостакович же при создании музыки к фильму вкладывал в работу весь свой талант и изобретательность. Для него не существовало «проходных», несущественных моментов в фильме: даже маленький эпизод иногда требовал подлинного симфонического волшебства, и поглощал художника не меньше, чем создание характеристики главных героев. Сложно композитору было принять факт, когда музыка плохо прослушивалась за шумами и разговорами киноперсонажей. Однако Козинцев относился к музыке композитора бережно, и Шостаковичу в неменьшей степени было отраднo это сотрудничество. В каждом из созданных с режиссером фильмов композитор демонстрирует нечто оригинальное. Так в трилогии о Максиме большое место занимает музыка, заимствованная из городского быта начала XX в., композитором же написана увертюра и песни. Созданные Шостаковичем песни после выхода фильма на экран «ушли в народ». Композитор признавался, что написать песню, понятную самому простому зрителю, подчас было труднее, чем создать более крупное и «серьезное» произведение.

Режиссер умел предельно точно сформулировать свою идею композитору. Показательно, как Козинцев в своих письмах к композитору уточняет временные параметры музыкальных фрагментов: «Для Шостаковича никогда не бывает оскорбительным написать музыку именно на 1 минуту 13 секунд, и притом, чтобы на 24-й секунде оркестр играл тише, так как начинается диалог, на 52-й громче, так как стреляет пушка» [1]. В «Гамлете» режиссер предлагает использование двух оркестров: собственно симфонического оркестра (закадровая музыка) и небольшого стилизованного «под старину», исполняющего музыку «в кадре». Образная перспектива музыки огромна: чисто внешняя иллюстративная – и символически-мистическая (лейтмотив Призрака), глубокая философская – и психологическая, связанная с образом главного героя. Режиссер обращает внимание композитора на моменты, где он хотел бы слышать музыку, обозначая предельно конкретно ее продолжительность и настроение. В частности, он указывает и на столь важные обстоятельства, как прямое отражение происходящего на экране в музыке (принцип параллелизма) – и контраст видео- и музыкального рядов (принцип контрапункта).

«Король Лир» – наиболее симфоничный и обобщенный вариант киномузыки. Козинцев пишет композитору: «Никакой стилизации под эпоху. <...> Язык современного искусства, такой, каким Вам хотелось бы говорить о современном мире. Темы зарождаются задолго до того, как они становятся отчетливыми, принимают симфоническую форму. Что-то с самого начала слышащееся в воздухе, гул приближающихся катастроф, сгущение электричества в атмосфере [1]. И в этой работе композитор сумел точно выполнить поставленные перед ним задачи, возможно, поступившись при этом своим мнением о музыкальном решении данной ленты. Творение, в котором задача создания единства целого ставится выше личных предпочтений авторов, относит его к ряд высочайших художественных произведений.

Кроме фильмов, созданных в тандеме с Козинцевым, у Шостаковича немало других достижений. Очень популярна музыка к кинофильму «Овод». «Романс»,

звучащий в фильме, получил самостоятельную жизнь, существуя до настоящего времени в переложениях для различных инструментов. Песня из кинофильма «Встречный» была утверждена гимном Организации Объединенных Наций.

Композитор понимал значимость этого вида творчества: «...через кино музыка проникает в самые широкие массы. Ни один театр, ни одна концертная площадка не могут конкурировать в этом смысле с кино, с его многомиллионной аудиторией» [2, с. 74]. Он очерчивает круг требований, которым должна отвечать киномузыка: «...к музыке можно и должно предъявлять такие же требования, как к сценарию, к актерской игре, к режиссуре. Но в таком киноспектакле музыка должна занять и равноценное место...Нужна большая экспериментальная работа» [Там же]. В качестве образца, достойного подражания, Шостакович приводит музыку к фильму «Александр Невский» С.С. Прокофьева.

Композитор отмечает, что «советская кинематография нашла принципы максимально выразительного, правдивого соединения звуковых и зрительных элементов. Но всякий раз творческие поиски этих сочетаний так интересны и полезны, что задачи остаются неисчерпаемыми, а возможности – бесконечными, как это и должно быть в настоящем искусстве. На своем опыте я убедился, что работа в кино – огромное поле деятельности для композитора и что она приносит ему неоценимую пользу» [2, с. 141]. Интересны его высказывания о хронометраже: «Уложить музыку в строго ограниченные рамки времени – вопрос не технический, хотя и может таким показаться. Подобно тому, как в литературе писать короче гораздо труднее, и композитору для выражения своей мысли в лаконичной форме требуется больше искусства и труда. В этом плане кино дает композиторам блестящие уроки: появляется внутренняя дисциплина, благотворно влияющая на музыкальный язык» [2, с. 142]. Итог размышлений композитора о значении, возможностях и особенностях киномузыки: «...созданная как единое целое с фильмом, музыка не должна терять своей самостоятельной ценности, будучи отделенной от него» [Там же].

Опыт работы композитора в кино сказался на произведениях других жанров его творчества, отличающихся зримостью, глубиной, симфоничностью, то есть характеристиками, присутствующими в киномузыке.

1. Домбровская О. О музыке Шостаковича в фильмах Козинцева. Заметки к публикации одного письма [Электронный ресурс] / О. Домбровская. – Режим доступа: <http://www.kinozapiski.ru/> (Дата обращения: 22.09.2020).
2. Д. Шостакович о времени и о себе / сост. и предисл. М. Яковлева. – М. : Сов. композитор, 1980. – 375 с.
3. Хентова С.М. Шостакович. Жизнь и творчество / С.М. Хентова / – Л. : Сов. композитор, 1985. – Т. 1 – 543 с.

Исаева С.А.

Функционирование профессиональной памяти музыканта-исполнителя в условиях эстрады

*ФГБОУ ВО «Национальный исследовательский Мордовский государственный университет им. Н.П. Огарёва»
(Россия, Саранск)*

doi: 10.18411/lj-11-2020-206

idsp: ljjournal-11-2020-206

Аннотация

В статье освещаются различные аспекты работы профессиональной памяти музыканта-исполнителя на концертной эстраде; рассматривается специфика функционирования репродуктивного и реконструктивного типов памяти; подчеркивается необходимость интеграции различных видов памяти (двигательной,