

С. С. Севастьянова

Музыкально-биографический фильм: проблемы жанра

Аннотация: в статье предпринимается попытка осмыслить некоторые проблемы музыкально-биографического фильма. В какой мере этот жанр можно рассматривать как документальное произведение? По какому критерию происходит отбор музыкального материала в подобной картине? Как сказывается временной формат на аналогичной координате художественной ленты? Явление рассматривается в жанровом пространстве музыкального фильма.

Ключевые слова: искусствоведение, киноискусство, музыкально-биографический фильм, жанровые гибриды, партитура, оркестровка, лейтмотивы, кюры, внутрикадровая музыка, закадровая музыка.

Сущность категории жанра, изучаемой в различных ее проявлениях, по-прежнему остается актуальной в музыковедении, литературоведении, теории кинематографа и в других науках об искусстве. Убеждают в этом многочисленные разнящиеся друг от друга определения жанра. Л. Мазель и В. Цуккерман¹, Е. Царева², объясняющие жанр как типизированное содержание, уточняют корни понятия: род, вид, манера, вкус, обычай. Анализируя жанр в области художественной литературы, М. Бахтин выделяет как отличительное его качество природу материала того или иного искусства³. Исследователь фольклора В. Пропп считает, что жанр — категория достаточно условная и по поводу его отличительных качеств непременно стоит договариваться⁴. Определяя жанр в кинематографе, С. Фрейлих также делает заключение, что жанр — это тип условности, которая необходима, поскольку искусство невозможно без ограничения⁵.

М. Бахтин считал, что по самой природе своей жанр отражает наиболее устойчивые, «вековечные» тенденции литературы: «В жанре всегда сохраняются не умирающие элементы *архаики*. Правда, эта архаика сохраняется в нем только благодаря постоянному ее обновлению, так сказать осовремениванию. Жанр возрождается и обновляется на каждом новом этапе развития литературы и в каждом индивидуальном произведении данного жанра. В этом жизнь жанра. Поэтому и архаика,

сохраняющаяся в жанре, не мертвая, а вечно живая, то есть способная обновляться архаика. Жанр живет настоящим, но всегда *помнит* свое прошлое, свое начало. Жанр — представитель творческой памяти в процессе литературного развития. Именно поэтому жанр способен обеспечить *единство и непрерывность* этого развития»⁶. Аналогичные мысли позже были высказаны исследователем кино С. Фрейлихом: кинематографический жанр всегда помнит себя при всех его превращениях, не забывает свое родовое значение⁷.

Взаимодействие и синтез искусств, стилей и жанров, все более заметные в процессе развития искусств, постоянно требуют уточнения теории. Кинематограф, возникновение которого оказалось возможным только на определенном технологическом уровне развития общества, по-прежнему остается молодым видом искусства. Однако его жанровое многообразие, учитывая всевозможные гибриды, поражает. Чего здесь только нет: кинохроника, мультипликация, проблемные (по многим параметрам) фильмы, научно-популярное кино, музыкальные фильмы-ревю, кинодетективы, фильмы катастроф, триллеры и т. д. Киноведы, как правило, единодушны во мнении относительно родовых явлений кинематографа: документальное кино, художественный игровой фильм и мультипликация и есть «три кита» киноэкрана⁸. Далее рассуждения становятся более субъективно-индивидуальными, и мало кто берется охватить все жанровое изобилие современ-

¹ Мазель Л. А., Цуккерман В. А. Анализ музыкальных произведений: Элементы музыки и методика анализа малых форм. М.: Музыка, 1967.

² Царева Е. М. Жанр музыкальный // Муз. энциклопедия: В 6 т. М., 1974. Т. 2.

³ Бахтин М. М. Проблемы эстетики Достоевского. М.: Сов. писатель, 1963; Бахтин М. М. Эпос и роман: О методологии исследования романа // *он же*. Литературно-критические статьи. М.: Худ. литература, 1986.

⁴ Пропп В. Я. Фольклор и действительность // *он же*. Поэтика фольклора. М.: Лабиринт, 1998. С. 174.

⁵ Фрейлих С. И. Теория кино: От Эйзенштейна до Тарковского. М.: Искусство, 1992. С. 34.

⁶ Бахтин М. М. Проблемы эстетики Достоевского. С. 141–142.

⁷ Фрейлих С. И. Указ. соч. С. 39.

⁸ По проблеме жанра в кинематографе см.: Балаш Б. Кино. Становление и сущность нового искусства. М.: Прогресс, 1968; Вайсфельд И. В. Кино как вид искусства. М.: Знание, 1983; Власов М. П. Виды и жанры киноискусства. М.: Знание, 1976; Гинзбург С. С. Очерки теории кино. М.: Искусство, 1974; Ждан В. Н. Эстетика фильма. М.: Искусство, 1981; Лотман Ю. М. Семиотика кино и проблемы киноэстетики // *он же*. Об искусстве. СПб.: Искусство, 1986; Лотман Ю. М. Язык кино и проблемы киноэстетики: Доклад и обсуждение // Киноведческие записки, 1988, № 2.

ного кино, разумно ограничиваясь лишь какой-то его гранью⁹.

В работе О. Нечай «Основы киноискусства» среди жанровых категорий игрового художественного кино особо обозначено пространство жанров музыкального фильма, в которых музыка является драматургической доминантой¹⁰. По мнению ученого, представителями этой жанровой ниши являются музыкально-биографический фильм, музыкальная комедия, киноопера, кинобалет, киноревю, киномюзикл, кинооперетта и киноводевиль.

Нами предпринимается попытка осмыслить проблемы музыкально-биографического фильма. В какой мере этот жанр можно рассматривать как документальное произведение? В чем заключается специфика его сценария? По какому критерию происходит отбор музыкального материала в подобной картине? Как сказывается временной формат на аналогичной координате художественной ленты? Вот лишь некоторые вопросы, которые могут возникнуть при размышлениях над указанным феноменом.

В разные годы в ряду произведений киноискусства появились фильмы о творчестве В. А. Моцарта, Л. ван Бетховена, И. Штрауса, Ф. Шуберта, Г. Берлиоза, Р. Вагнера, Дж. Верди, М. И. Глинки, М. П. Мусоргского, П. И. Чайковского. Повествуя об основных фактах из биографий великих людей, экран «оживлял» искусство Н. Паганини, Ф. Листа, Ф. Шопена, А. Павловой, А. Тосканини, порождая иллюзию соучастия перипетиям судьбы Э. Карузо, Г. Миллера, Э. Пиаф, Р. Чарльза, Дж. Моррисона.

Однако наряду с картинами, в которых имена знаменитостей конкретно обозначены, нередко можно встретить фильмы, герои которых имеют

своеобразные псевдонимы; тем не менее присутствие публичных личностей в этих экранных произведениях в определенной степени узнаваемо. Так, очень многие современники отождествляли А. Стрельцову, героиню ленты «Женщина, которая поет» режиссера А. Орлова, с исполнительницей главной роли А. Пугачевой, а судьба В. Свободной из фильма «Душа» А. Бродянского и А. Стефановича содержала многие факты из биографии С. Ротару. Необычное становление П. Говоркова, героя «Музыкальной истории» режиссеров А. Иванова и Г. Раппапорта, как прославленного солиста оперной сцены воспринималось многими зрителями реальным эпизодом из жизни певца С. Лемешева, сыгравшего эту роль. Такая реакция вполне понятна и естественна, ведь путь названных «звезд» в искусство был непростым. Кроме того, их непосредственное участие в картинах способствовало возникновению подобных мифов.

После знакомства со многими видеоматериалами возникает невольный вопрос: до какой степени картины «Ужин в четыре руки» М. Козакова, «Моцарт и Сальери» М. Швейцера, «Амадей» М. Формана, «Коко Шанель и Игорь Стравинский» Я. Кунена, «Фаринелли-кастрат» и «Король танцует» Ж. Корбьо можно считать документальными? Ведь основой многих подобных произведений стали литературные источники: в пьесе П. Берца «Ужин в четыре руки» описана возможная встреча И. С. Баха и Г. Ф. Генделя, которой в действительности не случилось. Романтическая история, якобы связавшая на короткое время Стравинского и Шанель, — в действительности лишь художественный миф, извлеченный из книги К. Гринхала («Коко и Игорь»). Версии о смерти В. А. Моцарта в литературных первоисточниках А. С. Пушкина («Моцарт и Сальери») и П. Шеффера («Амадей») также существуют как недоказанные гипотезы. Роман Ф. Боссана «Люлли — солнечный музыкант», ставший основой сценария фильма Ж. Корбьо о периоде французской истории со знаменательным пересечением судеб Людовика XIV, Ж. Б. Мольера и Ж. Б. Люлли, в не меньшей степени полон предположений и фантазий.

Наряду с безусловными достоинствами картины Ж. Корбьо «Фаринелли-кастрат», поражающей прекрасным исполнением старинной оперной музыки, подкупающей стремлением погрузиться в театральный мир с его роскошными костюмами и сложными декорациями, сценарий с исторической точки зрения не безупречен. Только некоторые моменты биографии знаменитого певца (Карло Броски) сохранены без изменений, тогда как ряд эпизодов — домыслы авторов. К ним относится и фрагмент в начале картины, изображающий со-

⁹ Отдельные исследования по киножанрам: *Асенин С. В.* Волшебники экрана: Эстетические проблемы современной мультипликации. М.: Искусство, 1974; *Громов Е. С.* Жанр и творческое многообразие киноискусства // *Жанры кино: Актуальные проблемы теории кино.* М.: Искусство, 1979; *Капица С., Николаев Л.* Научный фильм о современном мире // *Искусство кино*, 1980, № 1; *Мартыненко Ю. Д.* Научно-техническая революция и научный экран // *Искусство кино*, 1981, № 11; *Дробашенко С. В.* Пространство экранного документа. М.: Искусство, 1986; *Дробашенко С. В.* Феномен достоверности: Очерки теории документального кино. М.: Наука, 1972; *Лотман Ю. М.* О языке мультипликационных фильмов // *он же.* Об искусстве. СПб.: Искусство, 1986; *Мусаева Ф. С.* Эстетико-теоретические проблемы советской телеоперы: Автореф. дис...канд. искусствоведения. М., 1984; *Ногайбаева-Брайтмен Е. И.* Опера на экране: Принципы воплощения: Автореф. дис...канд. искусствоведения. Магнитогорск, 1998; *Пудовкин В. И.* Кинорежиссер и киноматериал // *он же.* Собр. соч.: В 3-х т., т. 1. М.: Искусство, 1974; *Фрейлих С. И.* Золотое сечение экрана. М.: Искусство, 1976; *Шилова И. М.* Заметки о мюзикле в кино // *Муз. современник: Сб. статей.* Вып. 4. М.: Сов. композитор, 1983; *Юткевич С. И.* Модели политического фильма. М.: Искусство, 1978.

¹⁰ *Нечай О. Ф.* Основы киноискусства. М.: Просвещение, 1989. С. 204.

ревнование на провинциальной городской площади юного, еще никому неизвестного *musicò* и трубача. В действительности же 17-летний вокалист, как это описывает Ч. Берни, участвовал в неаполитанской постановке оперы Предьери «Софонизба», в ходе исполнения которой реально возникала такая сцена¹¹.

Вымышленной является и ведущая драматургическая линия, показывающая взаимоотношения Фаринелли и Генделя. Согласно сценарию, именно Фаринелли принадлежит заслуга в признании оперного гения Генделя в Англии. В фильме эмоционально представлены эпизоды, в которых певец тайно слушает одинокое музицирование Генделя на органе, позже репетирует с Порпорой арию из похищенной рукописи новой оперы и затем блистательно выступает на ее премьере, преодолевая недоброжелательный настрой публики. Сцена исполнения арии Альмилены из оперы Генделя «Ринальдо» и последующее объяснение Фаринелли с композитором становятся в картине кульминацией указанной драматургической линии. Фактически же «Ринальдо» явилась первой лондонской оперой Генделя: ее премьера в Англии состоялась в 1711 г. Цитируемые в кинофильме арии («*Caro sposa*», «*Lascia ch'ia pianga*») ко времени приезда Фаринелли в туманный Альбион (1734) уже стали популярными в этой стране.

Певец, ставший культовой фигурой в Лондоне, обязательное посещение концертов которого стало мерилом вкуса и проявлением моды, был уже ранее известен немецкому композитору. Венгерский музыковед И. Барна отмечает, что при подготовке в Лондоне своего крупного оперного проекта Гендель специально ездил в 1729 г. на континент для формирования труппы. О результате этого путешествия ученый пишет: «Он переполнен сейчас похвалами в адрес Фаринелли и громко превозносит его»¹². Обстоятельства сделали их соперниками: Фаринелли выступал в театре *Haymarket* у Порпоры, и в какие-то моменты Генделю удавалось быть свидетелем провалов музыкальных постановок этого театра, в которых принимал участие Фаринелли. Например, лорд Хэрли в своем письме от 25 ноября 1735 г. отмечал его присутствие на премьере оперы «Александр в Сирии»: «Драму написал один безымянный дурак, а музыку некий Верачини, ненормальный, который, чтобы показать свое совершенное умение, написал полдюжины очень плохих партий, и самые плохие для Куццони и Фаринелли. <...>

¹¹ Берни Ч. Музыкальные путешествия. М.; Л.: Музгиз, 1961. С. 96–97.

¹² Барна И. Если бы Гендель вел дневник. Будапешт: Корвина, 1972. С. 111.

;Гендель важно и очень гордо сидел в середине партера, и было видно, что своей тихой победой он усугубляет агонию этой несчастной оперы»¹³.

Скорее всего, Фаринелли никогда не выступал в театре в постановках опер Генделя. Среди композиторов, музыку которых исполнял этот певец, его биографы называют Л. Винчи, Н. Порпору, Р. Броски, А. Гассе и некоторых других менее значительных авторов.

Главная заслуга этой и подобных картин заключается в передаче собственно «духа эпохи» и ее эстетических критериев, в воссоздании специфической атмосферы старинной оперы, где, соответствуя меткому замечанию А. Серова о «концерте в костюмах», действительно оказались собраны, как в своеобразной концертной программе, лучшие западноевропейские оперные арии первой половины XVIII в. Поэтому, несмотря на многие художественные догадки, исторические погрешности и банальные уступки широкому зрителю (в пикантных эротических сценах), картина «Фаринелли-кастрат» представляет определенную ценность для музыкантов-профессионалов.

Сценарий в лучших музыкально-биографических фильмах мыслится как своеобразная оркестровая партитура. Именно так он звучит в фильме И. Таланкина «Чайковский». Сценаристы Б. Метальников, Ю. Нагибин, И. Таланкин выстроили целостную концепцию, в которой исключительно важное значение приобрели музыкальные символы, характерные для творчества Чайковского. Знаменитый лейтмотив судьбы из IV симфонии стал определяющим в кинопартитуре: он звучит в начале картины, предвворяя эпизоды детства в прологе, эта же музыка с трагическим продолжением (начало разработки из VI симфонии) сопровождает текст письма к Н. Ф. фон Мекк и кадры свадебной церемонии. Новым этапом фаталистической концепции становится фрагмент торжественного церемониального шествия награжденных ученой степенью докторов Кембриджского университета, среди которых был и русский композитор. Пафосное звучание скерцо-марша из VI симфонии, которое в репризе оригинала воспринимается как несокрушимая и неотвратимая властная сила, стало закадровым музыкальным комментарием этого визуального ряда. Последнее проведение лейтмотива фатума из IV симфонии звучит в эпилоге, оно как бы перечеркивает прошлое (в визуальном плане возвращаются кадры пролога): его невозможно вернуть.

Лирическим лейтмотивом фильма стала певучая тема медленной части V симфонии: в картине она сопровождает пейзажные виды и кадры верхо-

¹³ Барна И. Указ соч. С. 143.

вых прогулок Н. Ф. фон Мекк (А. Шуранова). Драматургическая линия фильма П. Чайковский – Н. Рубинштейн подчеркнута темами Первого фортепианного концерта. Шикарный фейерверк во Фроловском, на приглашение посетить который Чайковский отвечает отъездом, органично сливается с бравурным началом финала IV симфонии. Фрагменты из «Евгения Онегина» временами словно озвучивают мысли композитора: сцена в карете, когда Чайковский высматривает отправительницу письма (А. И. Милюкову), сопровождается темой арии Онегина из третьей картины («Когда бы жизнь домашним кругом я ограничить захотел»).

Несоблюдение хронологической последовательности создания сочинений в новой кинопартитуре ни в коей мере не умаляет достоинств этой работы. Эта картина — одна из лучших в жанре музыкально-биографического фильма. На Международном кинофестивале в Сан-Себастьяно в 1970 г. лента была удостоена диплома жюри, а исполнитель роли Чайковского (И. Смоктуновский) получил приз за лучшее исполнение мужской роли. В 1971 г. «Чайковский» И. Таланкина номинировался на «Оскар» в категориях «Лучший иностранный фильм» и «Адаптация музыки».

Многие драматические кульминации музыкально-биографических фильмов решены как эпизоды, в которых звук исчезает или деформируется. Именно они производят сильное впечатление и особенно запоминаются. В фильме И. Таланкина кризис творчества, глубоко переживаемый Чайковским, представлен впечатляющими кадрами, когда композитор, окончательно разочаровавшись в семейной жизни, пытается в трактире играть на пианино, но инструмент молчит. И не только музыка пропадает, на какое-то время вокруг художника возникает жуткое безмолвие, воспринимаемое как настоящая катастрофа.

Не менее выразителен эпизод из картины Р. Полански «Пианист», когда избежавший страшного конца многих узников гетто еврейский пианист, оказавшись в одном из брошенных домов перед роялем, не может рискнуть, играя на нем. Он только смотрит на клавиатуру, а музыка звучит в его мыслях «внутренним монологом»: герой представляет себе, как бы он мог бы сейчас сыграть.

В кинофильме «Моцарт и Сальери» М. Швейцера преступление Сальери незамедлительно влечет за собой наказание: злодей-отравитель теряет контакт с инструментом. Попытки извлечь аккорды на клавише завершаются полным крахом: звучит жуткая, ужасная фальшь, клавиши только трещат и стучат, музыка исчезает.

Каждый из приведенных примеров по-своему специфичен, а объединяет эти фильмы их бли-

зость к психологической драме. Однако и картины с другими вторичными жанровыми признаками могут иметь сходные кульминационные решения. Аналогичны подобным «обрывам» эпизоды из музыкальных полубиографических фильмов «Душа» А. Бородянского и А. Стефановича или «Музыкальная история» А. Ивановского и Г. Раппапорта. Суровый приговор врачей и запрет на продолжение концертных выступлений для Виктории Свободиной — настоящая трагедия. В мелодраматическом сюжете в кульминационной зоне звучит внутренний монолог певицы (мелодекламация) на фоне тревожной музыки. В музыкальной комедии Петя Говорков не находит сил продолжить партию Ленского в сцене дуэли, он даже не слышит повторяемые суфлером и друзьями из зала забытые слова арии («Куда, куда, куда вы удалились?»): причиной этого провала становится присутствие среди зрителей его любимой в сопровождении соперника. В последних примерах уровень эмоционального накала заметно ниже: сказываются жанровые стилистические акценты. В фильме «Душа» музыкальное пространство заполнено исключительно популярной эстрадной музыкой, а в «Музыкальной истории» сцены из оперной классики перебиваются комическими бытовыми ситуациями.

Большой объем музыкального материала, который предполагает жанр музыкально-биографического фильма, имеет свою специфику. В картине он подается с купюрами, узнаваемыми фрагментами, а избирательность подхода зависит от особенностей сценария и режиссерского замысла. В подобных фильмах, по словам Д. Шостаковича, «музыка является не просто участницей, а “героиней” фильма»¹⁴, поэтому исключительно важной в таком случае становится роль композитора, который занимается кропотливой и сложной музыкально-редакторской деятельностью. Он отбирает необходимый для фильма материал из музыкального наследия композитора или исполнителя, иногда заново его оркеструет, а в некоторых случаях пишет фантазии-стилизации, выполняя этот труд бережно и любовно.

К примеру, в фильме «Композитор Глинка» Л. Арнштама возвращение музыканта из его первой поездки в Европу сопровождается музыкой «Попутной песни», блистающей оркестровыми красками (в переложении В. Шебалина точно угадан контраст энергичной солирующей трубы в стремительной первой теме рядом с лирической распевностью второй, наполненной звучанием струнных). В картине И. Таланкина очень выразительно

¹⁴ Шостакович Д. Д. Еще раз о киномузыке // Искусство кино, 1954, № 1.

прозвучал специально сочиненный Д. Темкиным вокализ для колоратурного сопрано в сопровождении симфонического оркестра, интонационной основой которого стал тематизм «Святок» и «Тройки» из «Времен года». Увлеченность Чайковского артистической натурой и талантом Д. Арто авторам фильма удалось передать практически без слов: в двух эпизодах бала-маскарада и катания на тройке на красочное звучание оркестровой партитуры накладываются лишь некоторые уместные по сценарию шумовые эффекты. Вальсы в указанных эпизодах призваны были изобразить возникающую магию притяжения-очарования, творческое вдохновение и порыв, охватывающие художника. Но случаются и «проколы»: чувствительный романс-элегия «Не искушай», исполняемый дуэтом мужских голосов во время путешествия по Италии, в указанном выше фильме Л. Арнштама был задуман как спонтанная попытка Глинки (Б. Смирнов) противопоставить чужой зарубежной культуре родное русское искусство. Однако вокальная tessitura композитора-певца оказалась баритоновой, тогда как в действительности у Глинки был тенор.

Количество музыкального материала зависит от общего режиссерского замысла. Художественная практика в рассматриваемом жанре представляет немало своеобразных фильмов-концертов, нанизанных на «каркас» музыкальной мелодрамы. Исключительно малое число эпизодов с музыкой в картине Р. Полански «Пианист» объясняется спецификой сценария, обращенного к драматическому эпизоду из биографии Владислава Шпильмана (А. Броди), которого во время Второй мировой войны спас от концлагеря пораженный его талантом немецкий офицер (Т. Крецман). В мире войны у Р. Полански для музыки почти нет места. Из трех музыкальных эпизодов фильма «Пианист» первый — описанная выше сцена перед клавиатурой, второй — встреча главного героя с немцем, для которого он играет соль минорную балладу Шопена, последний фрагмент являет собой своеобразное послесловие — это концерт-триумф после войны. Ограниченное количество музыкальных сцен в картине «Пианист» только усиливает их ценность.

Музыка как «главная героиня», безусловно, представляет в музыкально-биографических фильмах лучшие образцы. Настоящее искусство акцентировано подчеркивается высокопрофессиональным исполнением. Напротив, творчество приземленное, низкопробное преподносится иначе. В картине М. Швейцера музицирующий Сальери бесконечно повторяет однообразные фигурации, которые вызывают раздражение и недовольство даже у прислуги (в картине брезгливая гримаса лакея выразительна в этот момент без слов). Нельзя не вспомнить ироничный

характер реплик Моцарта по поводу успеха оперной премьеры гордого соперника в фильме «Амадей», а его импровизация-пародия стиля Сальери на костюмированном балу — просто издевательство. В ленте И. Таланкина отсутствие вкуса у супруги Чайковского обнаруживается во время банкета, когда женщина заявляет, что ей нравится всякая музыка. Живописным воплощением ситуации становится музыкальный ряд названной сцены: от фортепианной импровизации Г. Лароша (Е. Евстигнеев) из «Евгения Онегина» до шумного пляса подвыпившей капании на вульгарную музыку «Тигренка» В. Шиловского в конце застолья. Символично, что в фильме за этим эпизодом следует попытка самоубийства.

Многие киноведы склонны рассматривать музыку как внутрикадровую и закадровую¹⁵. Первая ситуация предполагает непосредственное (предписанное сценарием фильма) звучание музыки в кадре. Внутрикадровая музыка может выглядеть как бытовой фон (песни, танцы, концертные номера, фрагменты из произведений музыкального театра), либо как эпизоды творческого процесса (выступления, репетиции и другие рабочие моменты). Вторая ситуация (закадровая музыка) являет собой своеобразный аудиальный контрапункт, психологическое пояснение к изображению. В картине «Чайковский» И. Таланкина оригинально появление закадрового музыкального фона в эпизоде в поезде: возвращаясь из Европы, композитор, вспоминая спор с Г. Ларошем, размышляет, действительно ли так необходимо современникам и потомкам его творчество. Знакомая певучая тема гобоя с аккомпанементом струнных из медленной части IV симфонии (*Andantino in modo di canzona*) в оркестровке Д. Темкина отдана инструментам русского народного оркестра, унисон баянов и балалаек в мелодии совершенно преобразует тему, вскрывая ее органичность в пространстве русской песенности. Так авторы фильма дают свой ответ на мучительный для композитора вопрос.

¹⁵ Проблему «музыка в кино» исследуют, в частности: *Егорова Т. К.* Музыка советского фильма: Автореф. дис....канд. искусствоведения. М., 1998; *Корганов Т. И., Фролов И. Д.* Кино и музыка: Музыка в драматургии фильма. М.: Искусство, 1964; *Кострюкова Г. Г., Лотис Е. И.* Музыка в кино: Некоторые аспекты функционального анализа. Астрахань: Астраханская гос. консерватория, 2000; *Лисса З.* Эстетика киномузыки. М.: Музыка, 1970; *Лондон К.* Музыка фильма. М.; Л.: Искусство, 1937; *Петров А. П., Колесникова Н. А.* Диалог о киномузыке. М.: Искусство, 1982; *Фрид Э. Л.* Музыка в советском кино. Л.: Музыка, 1967; *Фролов И. Д.* О музыкальной драматургии кино // Сов. музыка, 1960, № 9; *Чернышев А. В.* Новая научная категория — «медиа-музыка» // Музыкальная академия, 2010, № 2; *Шак Т. Ф.* Музыка в структуре медиатекста. Краснодар: Краснодарский гос. университет культуры и искусств, 2010; *Шилова И. М.* Фильм и его музыка. М.: Советский композитор, 1973; *Шлыков В. А.* К вопросу о сущности звукового образа фонограммы // Музыкальная академия, 2010, № 2.

Граница между внутрикадровой и закадровой музыкой может быть легко преодолимой, что в конечном результате приводит к великолепным психологически сильно воздействующим явлениям аудиовизуального контрапункта. Внутрикадровая музыка (явление факта) может стать закадровой, а визуальный ряд способен превратиться в ее комментарий. Показательный пример — эпизод из фильма «Грезы любви» режиссера М. Келети, где после известия о поражении восстания в Венгрии Ф. Лист (И. Шинкович) под впечатлением о разыгравшейся трагедии создает свое видение этого события. Фортепианное вступление, наполненное узнаваемым похоронным колокольным звоном в рождающейся фортепианной композиции «Траурного шествия», поначалу исполняемой за роялем (Д. Цифра), в дальнейшем сменяется музыкой оркестровой (маршевые темы эпизода и главной партии в репризе), которая в визуальном плане сопровождается кадрами битвы и расправы над участниками восстания. Обобщенная программа символически яркого и эмоционально сильного аудиального ряда известного фортепианного произведения имеет в фильме удачное воплощение. Визуальный план усилен введением красного цвета, который, как знак пролившейся крови, заполняет кадры боев, медленного шествия приговоренных к повешению, ряд виселиц.

Музыкальный материал в фильмах рассматриваемого жанра чаще ориентирован на основное время действия описываемой биографии, даже музыка, специально создаваемая кинокомпозитором для фильма, в большинстве случаев — стилизация основного музыкально-стилевого пространства. Гораздо реже можно встретить примеры, являющиеся исключением из общего правила. Такая ситуация наблюдается в фильме «Мания Жизели» А. Учителя (1995). Режиссер воскрешает страницы трагической биографии балерины Ольги Спесивцевой, однако музыка знаменитого балета Ж. Адана заметна лишь в коротком наплыве в эпизоде, когда героиня задумывается о своей любимой роли. Большая часть картины озвучена сложной и напряженной по языку музыкой Л. Десятникова, в ленту также включены фрагменты из его балета «Красная Жизель» в хореографии Б. Эйфмана. Документальные кадры, представляющие реальную запись балетного выступления О. Спесивцевой, в начале фильма сопровождаются во многом шумовой партитурой. Основной музыкальный материал — диссонансное пространство. Такое аудиальное решение диктует сценарий этой «двойной» психологической драмы, параллельно изображающий мучения молодой балерины, которая вживается в образ Жизели.

Временные стандарты естественным образом сказались на аналогичной координате художественной ленты. Ограниченность во времени (по условиям проката) способствовала формированию «сжатых», концентрированных сценариев, эпизодически избирательно обозначавших тему. Так, например, в картине «Глинка» режиссера Л. Арнштама (1946) большое место занимают эпизоды, связанные с детством великого русского музыканта. Впечатляют выразительные сцены отступления военных отрядов в кампании 1812 г., юный Михаил, вслушивающийся в колокольный перезвон, мрачная личность незнакомого крестьянина, позднее возвращающаяся в гриме Ивана Сусанина. Премьера оперы «Жизнь за царя» смотрится как триумф поистине народного композитора. Именно так видится основной замысел создателей этой художественной ленты: интерес юного музыканта к народному искусству — хор девушек на берегу реки, песня пряжи позже возвращаются в музыкальных темах его произведений, а простота и естественность народного музицирования ясно возвращаются в реалистической манере представления оперного спектакля. Идеологический конфликт (противопоставление официальной политики власти в области искусства и демократические тенденции в развитии русской музыки) помечил «красной нитью» отечественные фильмы 1950–1960-х гг.

Несколько более поздний фильм «Композитор Глинка» режиссера Г. Александрова (1952) показывает непростую судьбу музыканта, уже сознательно избравшего свой путь. Эта картина отразила многомерность образов музыкального творчества Глинки, его художественную эволюцию. Центральный и поздний периоды жизни и творчества Н. А. Римского-Корсакова, творческий взлет М. П. Мусоргского оказались в центре повествования фильмов «Римский-Корсаков» Г. Рошаля и Г. Казанского (1953), «Мусоргский» Г. Рошаля (1950). Становлению личности великого дирижера посвящается лента Ф. Дзефирелли «Молодой Тосканини» (1988). Страшные годы Второй мировой войны как трагический эпизод из жизни еврейского музыканта В. Шпильмана резко очерчены в картине Р. Полански «Пианист» (2002).

Следующим закономерным этапом стали двухсерийные картины, такие как «Чайковский» (И. Таланкина), «Анна Павлова» (Э. Лотяну), посвященные Ф. Листу и его окружению «Грезы любви» (М. Келети), задачей которых стало более подробное повествование. Основательно воссоздать историю жизни и творчества художника под силу лишь объемному роману, поэтому на экране в дальнейшем и возник многосерийный телевизионный фильм. В 1970–1980-е гг. появились «Жизнь Бет-

ховена» (режиссер Б. Галантер), «Жизнь Джузеппе Верди» (режиссер Р. Кастеллани), «Николо Паганини» (режиссер Л. Менакер), несколько позже этот ряд дополнили сериалы о Моцарте, Берлиозе и Вагнере. Телевизионный формат дал возможность строить новые экранные структуры, синтезировать подлинные документы, дневники, воспоминания и художественный вымысел, игру актеров в драматических сценах и повествовательный комментарий от автора. Именно так оригинально решен телефильм «Жизнь Бетховена» Б. Галантера, где сам композитор не показан на экране, а образ его опосредованно создается звучанием бетховенской музыки, рассказами друзей и противников музыканта: С. Брейнинга, Ф. Риса, Н. Цмескаля, графини Дж. Гвиччарди. Среди действующих лиц и биограф Бетховена — писатель Р. Роллан (Н. Кадочников). О. Нечай справедливо подмечает, что он спорит с современниками композитора, представляя на экране позицию человека XX в.¹⁶

Жанр музыкально-биографического фильма появился на заре звукового кинематографа. Его интенсивное развитие началось после Второй мировой войны. Если представить произведения названного жанра рядом с другими явлениями художественного (игрового) кинематографа, то окажется, что многие из музыкально-биографических фильмов значительно приближаются к мелодраме, в некоторых усилены признаки социальной драмы, в иных больше проявляются свойства психологической драмы. Возможны и другие гибридные образования. Для наглядности приведем некоторые примеры. Феноменально популярный «трофейный» фильм времен советского проката — «Большой вальс» режиссера Ж. Дювивье (1938) — не является исторически достоверным: увлечение «короля вальсов» оперной примадонной Карлой Доннер, муки ревности, которые испытывает жена И. Штрауса — вымышленная *love story*, типичная музыкальная мелодрама. Отечественная картина «Прощание с Петербургом» режиссера Я. Фрида (1971) основана на исторических фактах, однако реальная история любви И. Штрауса и русской аристократки Ольги Смирнитской в нем рассказана как еще одна мелодрама.

Жанр психологической драмы серьезно заявлен в произведениях И. Таланкина «Чайковский» (1970), С. Хикса «Блеск» (1996), его масштабный «разворот» ярко представлен в 5-серийном телевизионном фильме «Вагнер» Т. Палмера (1983). Музыкальные биографии «Композитор Глинка» Г. Александрова, «Мусоргский» Г. Рошаля, «Римский-

Корсаков» Г. Рошаля и Г. Казанского следует определить как образцы социально-исторической драмы. Многие эпизоды 9-серийного художественного фильма «Жизнь Джузеппе Верди» Р. Кастеллани (1983) также позволяют отнести эту работу к социально-исторической драме. Жанровые признаки мелодрамы и социально-исторической драмы просматриваются в картине М. Келети «Грезы любви» (1970). Приведенные примеры показывают, что не столько масштаб картины, сколько характер его содержания, определяемый творческой личностью композитора, авторское решение съемочной группы зачастую влияют на конечный жанр.

Динамика социально-культурных процессов не могла не отразиться в произведениях рассматриваемого жанра. Абсолютно очевидны отличия эстетических критериев в кинематографе XX в. в разных национальных школах. На протяжении ряда лет складывались традиции, которые не совпадают в начале, середине и в конце столетия даже в одном национальном русле. Специфика идеологической направленности произведений советского киноискусства определила многие акценты, типичные для отечественных музыкально-биографических фильмов 1940–1950-х гг.: народность и демократизм творчества выдающихся музыкантов, антимонархическое противостояние русской композиторской школы официальному аристократическому искусству — таковы их главные идеи. Встречающиеся в зарубежном кинематографе гибридные жанровые образования (имеются в виду дополнительно присутствующие признаки жанров мелодрамы, комедии, психологической драмы) не типичны в это время для отечественных произведений.

Молодежные бунты во второй половине XX в. стимулировали интерес к драматическим судьбам «звезд» рок-н-ролла, шансона, поп-музыки, отягощенным борьбой с алкоголизмом, наркотиками и другими проблемами. «Перевод» на экран биографий музыкантов-исполнителей в зарубежном киноискусстве вылился в поток фильмов: «Doors» об известном американском музыканте Джиме Моррисоне (1991, режиссер О. Стоун), история «черной звезды» Рэя Чарльза, представленная в картине «Рэй» (2004, режиссер Т. Хэворд), фильмы «Переступить черту» о певце в стиле кантри Джонни Кэше (2005, режиссер Д. Мейнголд), «Жизнь в розовом цвете» про Эдит Пиаф (2007, режиссер О. Даан) и др.

Проблемы творческой личности, тонких интимных отношений, преподносимые в первой половине XX в. в зарубежном и отечественном кино трепетно и порой даже условно церемонно, в конце столетия зазвучали резко и жестоко. Как тонко и тактично подана мысль о несчастной любви в кар-

¹⁶ Нечай О. Ф. Основы киноискусства. М.: Просвещение, 1989. С. 205.

тине И. Таланкина «Чайковский»! В мысленной беседе в поезде композитор делится с фон Мекк своими признаниями, из которых самое важное говорится музыкой: закадровым комментарием является тема Франчески, ее рассказ о запретной любви. Этикетные нормы соблюдены идеально, никакого смакования пикантных подробностей! Совершенно иначе, вульгарно натуралистически выглядит сцена-изнасилование в фильме К. Кински «Паганини» (1989). Режиссер показал жизнь художника на самом краю бездны, сознательно преувеличивая ее глубину. Его Паганини — мрачный демон, одаренный уникальным талантом. Символично, что жюри Каннского фестиваля не согласилось принять фильм в программу конкурсного просмотра, обвинив ее создателя в порнографии. Эротические постельные сцены в картинах «Бессмертная возлюбленная» Б. Роуза, «Фаринелли-кастрат», «Король танцует» Ж. Корбьо, обнаженная натура в фильмах «Ветка сирени» П. Лунгина, «Переписывая Бетховена» А. Холланд в какой-то мере видятся отражением коммерческого кинематографа, уступкой времени.

Музыкально-биографический фильм, обращенный в историческое прошлое, — предприятие дорогостоящее, поэтому, начиная с 1970-х гг., для решения сложных задач нередко возникают международные проекты. Так, например, 2-серийный художественный фильм о Листе «Грезы любви» — совместная работа венгерских и советских кинематографистов, 6-серийный телевизионный художественный фильм «Жизнь Берлиоза» (1982, режиссер Ж. Требуа) — объединенный советско-французский проект, в создании 9-серийного фильма «Жизнь Джузеппе Верди» (1982, режиссер Р. Кастеллани) приняли участие творческие силы из Италии, Франции, Западной Германии и Великобритании. Требуемые для производства подобных картин серьезные материальные вложения, специфический адрес аудитории фильмов музыкально-биографического жанра (достаточно ограниченной)

— вот главные причины, по которым такие произведения остаются эксклюзивным «продуктом».

Жанр музыкально-биографического фильма предстает как уникальный феномен. Как произведение искусства он изначально допускает субъективную форму интерпретации первично документального материала: в некоторых случаях кинематограф придает музыкальным биографиям мелодраматический оттенок, порой авторы фильма выделяют в нем черты социально-исторической драмы, картина может восприниматься и как психологическое исследование. С 1970-х гг. в рамках исследуемого жанра явно просматривается крен в сторону психологической драмы¹⁷. Однако динамично эволюционирующий в области содержания, жанр музыкально-биографического фильма неизменно сохраняет обязательную составляющую — музыкальную координату. Биографический материал, конечно, также стоит рассматривать как сохраняющийся элемент жанра, поскольку при всех допускаемых авторами картин — художественных версий биографий/полубиографий отдельные факты из жизни музыкантов в экранизациях присутствуют. Новые герои, новая музыка, сценарные обновления, формирующие дополнительные жанровые признаки, совершенствующиеся технологии записи и воспроизведения не могут не влиять на музыкальный ряд фильма. Выступающая героиней фильма музыка в большинстве образцов исследуемого жанра выполняет и важную драматургическую функцию: в новом типе музыкального сценария основные этапы экранного произведения (экспозиция, развитие образных характеристик, главные драматургические линии, кульминации, развязка) в значительной мере определяются логикой аудиовизуального контрапункта. Новые кинопартитуры могут отличаться переосмысленными символами, оркестровкой, здесь может возникнуть своя лейтмотивная система, особые тематические арки. Жанр музыкально-биографического фильма — динамичное явление, органически вписывающееся в картину меняющегося мира.

¹⁷ Картина Д. Райта «Солист» фактически посвящена музыкантам, чья профессиональная карьера не сложилась. Главный герой фильма Натаниэль Айерс (в прошлом виртуоз-виолончелист, обучавшийся в престижной Джульердской школе искусств) — бомж. Из-за тяжелой психической болезни он вынужден играть на улицах Лос-Анджелеса.

Список литературы:

1. Барна И. Если бы Гендель вел дневник. Будапешт: Корвина, 1972.
2. Бахтин М. М. Литературно-критические статьи. М.: Худ. литература, 1986.
3. Бахтин М. М. Проблемы эстетики Достоевского. М.: Сов. писатель, 1963.
4. Берни Ч. Музыкальные путешествия. М.-Л.: Музгиз, 1961.
5. Мазель Л. А., Цуккерман В. А. Анализ музыкальных произведений: Элементы музыки и методика анализа малых форм. М.: Музыка, 1967.
6. Музыкальная энциклопедия: В 6-тт. М., 1974.
7. Нечай О. Ф. Основы киноискусства. М.: Просвещение, 1989.
8. Пропп В. Поэтика фольклора. М.: Лабиринт, 1998.
9. Фрейлих С. И. Теория кино: От Эйзенштейна до Тарковского. М.: Искусство, 1992.
10. Шостакович Д. Еще раз о киномузыке // Искусство кино, 1954, № 1.

Bibliography:

1. Barna I. Esli by Gendel' vel dnevnik. Budapesht: Korvina, 1972.
2. Bahtin M. M. Literaturno-kriticheskie stat'i. M.: Hud. literatura, 1986.
3. Bahtin M. M. Problemy jestetiki Dostoevskogo. M.: Sov. pisatel', 1963.
4. Berni Ch. Muzykal'nye puteshestvija. M.; L.: Muzgiz, 1961.
5. Mazel' L. A., Cukkerman V. A. Analiz muzykal'nyh proizvedenij: Jelementy muzyki i metodika analiza malyh form. M.: Muzyka, 1967.
6. Muzykal'naja jenciklopedija: V 6-tt. M., 1974.
7. Nechaj O. F. Osnovy kinoiskusstva. M.: Prosvewenie, 1989.
8. Propp V. Pojetika fol'klora. M.: Labirint, 1998.
9. Frejlih S. I. Teorija kino: Ot Jeizenshtejna do Tarkovskogo. M.: Iskusstvo, 1992.
10. Shostakovich D. Ewe raz o kinomuzyke // Iskusstvo kino, 1954, № 1.