

Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение
высшего образования
«Московская государственная консерватория имени П. И. Чайковского»

На правах рукописи

СЕМЕНЮК Ольга Александровна

**«Новый Вавилон» Д. Д. Шостаковича в контексте музыки
отечественного немого кино**

Специальность: 17.00.02 – «Музыкальное искусство»

Диссертация на соискание ученой степени
кандидата искусствоведения

Научный руководитель –
доктор искусствоведения,
доцент И. В. Степанова

Москва 2020

ОГЛАВЛЕНИЕ

Введение.....	3
Глава I. Музыка немого отечественного кино.....	14
1.1 Краткий исторический экскурс.....	14
1.2 Таперское искусство.....	43
1.2.1 Таперская компиляция.....	47
1.2.2 Таперская импровизация.....	73
1.3 Авторская музыка.....	94
Глава II. «Новый Вавилон» Козинцева-Трауберга-Шостаковича.....	118
2.1 «Новый Вавилон» и его место в эволюции отечественного кино..	118
2.2 Символика. Монтаж. Вертикальный монтаж.....	135
2.3 Критика 20-х годов о музыке Д. Д. Шостаковича к кинофильму..	152
Глава III. Партитура.....	159
3.1 Великие песни Великой французской буржуазной революции.	
Интернационал.....	160
3.2 Интертекстуальность.....	184
3.3 Проблемы симфонизма.....	226
Заключение.....	260
Список литературы.....	266
Приложения.....	290
Приложение I.....	290
Приложение II.....	291
Приложение III.....	293
Приложение IV.....	300
Приложение V.....	303
Приложение VI.....	306
Приложение VII.....	316
Приложение VIII.....	318

Введение

Серебряный век, отмеченный в русской культуре богатством творческих исканий, до настоящего времени демонстрирует поистине неисчерпаемый художественный потенциал, что касается как академических, так и пограничных жанров и направлений, к которым относится немой кинематограф. В конце 20-х гг. прошлого столетия беззвучное кино в России переживало расцвет. На свет появились выдающиеся отечественные ленты, в число которых входит картина, снятая в 1929 году творческим объединением ФЭКС, «Новый Вавилон». Музыка к ней написал Д. Д. Шостакович, на тот момент многообещающий молодой ленинградский композитор.

Область музыки к фильмам, не будучи центральной в его творчестве, все же, занимает значительное место как в его собственном художественном наследии, так и в русской киномузыке XX века в целом. Несмотря на постоянно растущий интерес к этой сфере деятельности Мастера, она до сих пор сохраняет черты «terra incognita». Это не только «затерявшиеся» в далеких годахopus¹, но и известные работы, ранее получившие если не негативную, то крайне сдержанную оценку, ныне требующую пересмотра².

Тема исследования – в том виде, как она формулируется сейчас: «Новый Вавилон» Д.Д.Шостаковича в контексте музыки отечественного немого кино» – сложилась не сразу. Первоначально всё внимание в работе было сконцентрировано именно на «Новом Вавилоне», партитура к которому до последнего времени оставалась малоизученной, прежде всего потому, что была издана только в 2004 году³, а также в силу инерции ее восприятия, долго сохранявшей следы первоначальной негативной оценки. Вряд ли в

¹См., например: Домбровская О. В. «Немецкий марш» для духового оркестра из кинофильма «Поджигатели войны» – неизвестная киноработа Шостаковича // Д. Д. Шостаковичу посвящается... К 100-летию со дня рождения композитора / ред.-сост. Е. Б. Долинская. М. : Композитор, 2007. С. 118-126.

²Домбровская О. В. Музыка Д. Д. Шостаковича к кинофильму «Пирогов» // Шостакович Д. Д. «Пирогов» : музыка к кинофильму (партитура) : соч. 76. Т. 133. М. : DСH (в производстве).

³Шостакович Д. Д. «Новый Вавилон» : музыка к немому кинофильму (партитура) : соч. 18. Т. 122. М. : DСH, 2004. 576 с.

качестве еще одной причины выступил ее беспрецедентный объем: подобное никогда не было препятствием для музыковедов. Тем не менее, факт этот следует отметить особо, ведь временных аналогов «Новому Вавилону» в киномузыке Шостаковича нет, при том что такая масштабность объясняется просто: фильм был немой, поэтому музыка в нем должна была звучать на всем его протяжении, т.е. около полутора часов. Уже одно это обстоятельство определяет ее особое место среди киносочинений Шостаковича: все последующие опусы композитора принадлежат уже области звукового кино, радикально изменившего параметры введения музыкального материала. Значительность ленты закрепляет также положение *одной из первых со специально написанной музыкой*.

«Новый Вавилон» сыграл важную роль не только в творчестве Шостаковича, но и в целом в истории кино, как отечественного, так и мирового. Он появился на излёте «золотого века» немого кинематографа в России и ныне признан одной из кульминационных и завершающих работ этого этапа. Фильм одновременно ознаменовал рождение блистательного творческого союза Г. М. Козинцева, Л. З. Трауберга и Д. Д. Шостаковича, который просуществовал несколько десятилетий⁴.

Премьера «Нового Вавилона» в 1929 году закончилась скандалом, и лента была надолго забыта. Впоследствии Г. В. Козинцев, описывая в своих мемуарах работу над картиной, вспоминал ее показ в Брюсселе в 1958 году, через 30 лет после создания. Режиссеру посчастливилось присутствовать на этом просмотре: «...Боже мой, как мечтал я пробраться в проекционную будку – схватить ножницы, резать <...> Потом доснять, ну совсем немного <...> (Трауберг будет, разумеется, такого же мнения, как и я, не может быть,

⁴В их тесном сотрудничестве появились еще 5 фильмов: «Одна» (1931), «Юность Максима» (1934), «Возвращение Максима» (1937), «Выборгская сторона» (1938), «Простые люди» (1945). В середине 40-х годов режиссерский тандем распался, и композитор продолжил сотрудничество только с Козинцевым. Вместе они успели снять еще 4 ленты: «Пирогов» (1947), «Белинский» (1953), «Гамлет» (1964) и «Король Лир» (1970).

чтобы, посмотрев фильм, он не почувствовал того же). И все будет понятно, легко смотреть»⁵.

Печальной до некоторого времени была и судьба партитуры. «Экземпляр пылился, заброшенный в домашний шкаф, среди старых бумаг, – пишет С. Хентова. – Спустя много лет его приняли в архив Государственного центрального музея музыкальной культуры»⁶. Кажется, что всю оставшуюся жизнь Шостакович сознательно вычеркивал эту творческую «неудачу» из своего послужного списка. Известно, что он был против показа фильма с живым музыкальным сопровождением в традициях немого кинематографа. В 1973 году планировалась демонстрация «Нового Вавилона» в Нью-Йорке, однако композитор отказался предоставить партитуру, понимая, что «”подгонять” ее к изображению чрезвычайно трудно, почти невозможно»⁷. Свою новую жизнь фильм обрел уже после его ухода...

Итак, центральный объект предлагаемого исследования – «Новый Вавилон» Д. Д. Шостаковича. Однако, чем более детально рассматривалась эта киноработа композитора, тем яснее осознавался факт: полноценное погружение в нее невозможно без понимания того, что представлял собой мир немого кинематографа, в особенности, его музыка, и какое место в нем занимает данная партитура. Так сложилась новая, полная формулировка темы – не просто ”Новый Вавилон”, а в контексте музыки отечественного немого кино. Но здесь поджидали другие трудности, т.к. **собственно «контекст» – музыка немого кино – изучен мало**, хотя для современного

⁵Козинцев Г. М. Собрание сочинений : в 5-ти т. Т. 1. Л. : Искусство, 1982. С. 159.

⁶Хентова С. М. Шостакович. Жизнь и творчество : в 2-х т. Т. 1. Л. : Советский композитор, 1985. С. 270.

⁷Якубов М. А. Музыка Д. Д. Шостаковича к немому кинофильму «Новый Вавилон» // Шостакович Д. Д. «Новый Вавилон» : музыка к немому кинофильму (партитура) : соч. 18. Т. 122. М. : DСH, 2004. С. 536.

искусствознания и практики создания фильмов и характерно увлечение ранним кинематографом⁸.

Стремительно рожденный на короткий миг истории новый вид художественного синтеза музыки и видеоряда отличался от принципиально родственного ему синтеза в опере, балете и музыке к спектаклям незакрепленностью одной из составляющих – собственно музыки. Среди многих причин этой особенности выделим изначально массовый характер новорожденного искусства: ведь фильмы транслировались по многу раз в день во многих кинозалах. Небывалая ранее ситуация потребовала огромного количества музыкантов, обеспечивающих показы, и звуковой ряд в них не мог быть ничем иным, как импровизацией под экран. Функцию его выполняли пианисты-аккомпаниаторы, в простонародье таперы, значительно реже – оркестры и ансамбли.

В силу своей импровизационной природы эта музыка не фиксировалась и не издавалась. Она исчезла вместе с эпохой Великого Немого, оставшись незабываемой «страницей» в книге памяти современников и многочисленных критических откликах. До сегодняшнего дня она является *самой неисследованной частью немого кинематографа*. Живые носители этой традиции ушли, не поделившись секретами своего мастерства, так как на это не было ни социального, ни научного запроса. Поэтому *черты аналитической неуловимости, эфемерности* в музыке немого кино с течением времени только нарастали.

В работе сделана попытка войти в этот мир.

Таким образом, **актуальность исследования** обусловлена:

– малой разработанностью проблематики киномузыки немого периода, в сфере которого разворачивалась деятельность Шостаковича в области музыки немого кино;

⁸Показательно в этом отношении появление фильмов, снятых в стилистике немого кино. Из них широкой публике наиболее известен «Артист» (реж. М. Хазанавичус, 2011), получивший «Оскар» в номинации «лучший фильм».

– недостаточной изученностью первой композиторской работы Шостаковича в кино несмотря на устойчивый исследовательский интерес к его киномузыке;

– необходимостью рассмотреть «Новый Вавилон» как часть искусства немого кино.

Степень научной разработанности проблемы. Первые труды, касающиеся музыки в кино первой четверти XX века, появляются уже в этот ранний период, но носят не столько теоретический, сколько практический характер. Это пособия С. Бугославского, В. Мессмана, Д. Блока и А. Грана, до последнего времени остававшиеся без внимания музыковедов. Можно со значительной долей уверенности констатировать, что с изобретением звукового кино, актуальность подобных изданий снижается и приводит к их полному исчезновению. На протяжении XX столетия проблема музыки немого кино периодически поднимается в отдельных трудах кино- и музыковедов, среди которых Т. Егорова, Ю. Михеева, Ю. Цивьян⁹, но ни в одной из них не становится центральным вопросом. Поэтому литература о таперском искусстве крайне скудна.

Этого нельзя сказать об исследовании киномузыки Шостаковича в целом. Первые труды, посвященные работам Шостаковича в кино, появляются уже в 30-е гг. прошлого века, однако, каждый раз «Новый Вавилон» оказывается выключенным из круга рассматриваемых сочинений.

⁹Егорова Т. К. Музыка советского фильма: историческое исследование : дисс. ... доктора искусствоведения. М. : б. и., 1998. 463 с.; Егорова Т. К. Музыка кино : направления исследований в отечественном и мировом искусствоведении (на примере изучения подходов американско-европейской и советско-российской школ) // Музыковедение. 2018. №1. С. 30-37; Егорова Т. К. Музыка кино : начало (немой кинематограф) // Музыковедение. 2016. №2. С. 25-33; Егорова Т. К. Новые воззрения на музыку кино // Закадровое искусство : История и теория киномузыки : Материалы международной научной конференции / ред.-сост. К. Н. Рычков. М. : Научно-издательский центр «Московская консерватория», 2014. С. 9-20; Михеева Ю. В. Типологизация аудиовизуальных решений в кинематографе : дисс. ... доктора искусствоведения. М. : б. и., 2016. 377 с.; Михеева Ю. В. Эстетика звука в советском и постсоветском кинематографе. М. : ВГИК, 2016. 240 с.; Цивьян Ю. Г. Историческая рецепция немого кино. Кинематограф в России 1896-1930. Рига : Зинатне, 1991. 492 с.

И. И. Иоффе в «Музыке советского кино»¹⁰ признает опус Шостаковича неудачным и начинает обзор его киномузыки с картины «Одна». Также поступает Н. П. Бродянская в диссертации «Музыка Шостаковича к кинофильмам»¹¹.

Перелом произошел после того, как Г. Рождественский «открыл» миру партитуру Шостаковича, исполнив в 1976 году сюиту из музыки к фильму. Неоценимый вклад в ее изучение внесла С. М. Хентова, постоянно возвращавшаяся к ней в своих трудах о композиторе. Не ставя целью музыковедческий анализ произведения, исследователь впервые восстанавливает историю его создания. С тех пор волна интереса к «Новому Вавилону» только растет. Т. К. Егорова в своей диссертации рассматривает его как один из этапных фильмов завершающего периода немого кинематографа в России¹². Существенное внимание картине уделяет Ю. В. Михеева – сначала в диссертации¹³, а затем и в монографии¹⁴. Проблемы музыки в фильме затрагиваются в статьях Г. Троицкой, О. Домбровской и киноведа Н. Нусиновой. С. Савенко освещает вопрос связи музыки «Нового Вавилона» с идеями эксцентризма, намечая основные проблемы партитуры, которые будут подробно изучены в настоящей работе¹⁵. В этот список необходимо внести и аналитическое послесловие М. Якубова к партитуре «Нового Вавилона», изданной в центре DSCN.

В 2013 году был опубликован масштабный трехтомный сборник, составленный под руководством Л. Ковнацкой – «Шостакович в Ленинградской консерватории. 1919-1930». Отдельную главу образуют

¹⁰Иоффе И. И. Музыка советского кино : основы муз. драматургии. Л. : Гос. муз. НИИ, 1938. 168 с.

¹¹Бродянская Н. П. Музыка Шостаковича к кинофильмам : автореф. дисс. ... канд. искусств. М., 1954. 16 с.

¹²Егорова Т. К. Музыка советского фильма: историческое исследование : дисс. ... доктора искусств. М., 1998. 463 с.

¹³Михеева Ю. В. Типологизация аудиовизуальных решений в кинематографе: дисс. ... доктора искусств. М., 2016. 377 с.

¹⁴Михеева Ю. В. Эстетика звука в советском и постсоветском кинематографе. М. : ВГИК, 2016. 240 с.

¹⁵Савенко С. И. Идея эксцентризма и музыка // Киноведческие записки. 1990. № 7. С. 155-157.

материалы, посвященные работе классика в кинематографе: сначала в качестве тапера, а потом и композитора, автора «Нового Вавилона». В 2017 году увидел свет первый выпуск нового нотографического справочника – результат многолетних исследований Г. Копытовой и О. Дигонской – в котором, наравне с прочими произведениями, рассматривается и «Новый Вавилон».

Свой вклад в изучение партитуры вносят и зарубежные музыковеды. Среди новейших изданий выделяются труды Я. Макдональда¹⁶, Дж. Райли¹⁷ и, наиболее обстоятельный из названных – Дж. Титус¹⁸.

При этом исследования, посвященные «Новому Вавилону», демонстрируют определенную односторонность. Авторы рассматривают партитуру в «замкнутом» пространстве, встраивая ее в панораму творчества Шостаковича и забывая о том, что фильм появился в условиях немом кинематографа, куда композитор пришел в качестве тапера еще до создания ленты.

Этим определяется **цель работы** – представить наиболее полный анализ музыки к «Новому Вавилону» и установить наличие или отсутствие черт, роднящих произведение Шостаковича с музыкой немом отечественного кино.

Для достижения поставленной цели были сформулированы следующие **задачи**:

- систематизировать исторические сведения о музыке немых фильмов в России начала XX века;
- дать представление о творческом методе и технике таперского искусства;
- дать типологию музыкального сопровождения русских немых кинолент;
- представить всесторонний анализ киноленты;

¹⁶MacDonald I. The new Shostakovich. London, 2006. 441 p.

¹⁷Riley J. Dmitri Shostakovich: A life in film. London, 2005. 150 p.

¹⁸Titus J. The early film music of Dmitry Shostakovich. New York, 2016. 253 p.

– на основе анализа партитуры выявить черты стиля и композиционные приемы Шостаковича, присущие его музыке конца 1920-х гг.;

– выявить кинематографические и музыкальные новаторские приемы, найденные Шостаковичем, Козинцевым и Траубергом при работе над «Новым Вавилоном»;

– рассмотреть вопрос о наследовании сочинением Шостаковича традиций музыкального сопровождения отечественных немых картин.

Таким образом, **объектом исследования** является киномузыка Шостаковича немого периода, а **предмет** составляет музыка к «Новому Вавилону» и ее взаимосвязь с музыкой немого отечественного кино.

В качестве **материала исследования** представлены:

– музыка Шостаковича к фильму «Новый Вавилон» ор. 18;

– немой фильм «Новый Вавилон» (1929, реж. Г. Козинцев и Л. Трауберг);

– сборники нот и методические пособия для музыкантов, работающих иллюстраторами в кино;

– статьи, заметки и объявления, посвященные в целом демонстрациям немых картин с музыкой и, отдельно, показам «Нового Вавилона», из отечественной прессы начала XX века.

Методология исследования представлена совокупностью методов, применение которых обусловлено избранным ракурсом проблемы.

При непосредственном исследовании музыкального текста «Нового Вавилона» был применен *аналитический метод*.

Важную роль в изучении материалов эпохи начала XX века (нотные сборники, методические пособия, статьи из периодики) сыграл *источниковедческий метод*.

Одним из ключевых стал *метод историзма* или *историко-контекстный*, позволяющий рассмотреть появление музыки к «Новому Вавилону» в контексте музыки отечественного немого кино.

Для выявления взаимосвязи между сочинением Шостаковича и традицией музыкальных сопровождений немых картин был применен *компаративный* или *сравнительный метод*.

Научная новизна работы заключается в создании более четких представлений о творческом методе таперов. Впервые были подробно проанализированы нотные сборники и методические пособия для музыкантов-иллюстраторов немых фильмов, а также предпринята попытка обобщить сведения обо всех немых отечественных картинах с авторской музыкой, к числу которых принадлежит и «Новый Вавилон».

Впервые в отечественном музыкознании создана работа, посвященная музыке Шостаковича к фильму «Новый Вавилон», которая рассматривается в разных аспектах: как самостоятельная симфоническая партитура, как музыка к кинофильму и в контексте традиций музыкального сопровождения немых картин в России.

В связи с этим впервые в отечественном музыкознании подробно анализируются принципы симфонического развития в музыке к «Новому Вавилону», а также существенно дополняется свод сведений об интертекстуальности и аллюзиях в данной партитуре.

Положения, выносимые на защиту:

– искусство киноиллюстраторов поддается реконструкции в виде общих принципов звукового сопровождения немых лент, к которым относятся компиляция и импровизация;

– партитура Шостаковича к фильму «Новый Вавилон» стояла у истоков формирования киномузыки в России;

– музыка к «Новому Вавилону» наследует некоторые приемы из практики музыкальных сопровождений немых картин, однако, выводит их на новый, более высокий, уровень;

– «Новый Вавилон», создававшийся в тесном сотрудничестве Козинцева, Трауберга и Шостаковича, представляет собой один их первых

примеров применения метода вертикального монтажа в отечественной кинематографии;

– «Новый Вавилон» представляет собой полноценную симфоническую партитуру, в которой Шостакович только отталкивается от традиционных приемов симфонического развития в поисках новых, которые в дальнейшем получают развитие в его творчестве.

Теоретическая и практическая значимость исследования.

Материалы исследования могут быть использованы в специальных и общих курсах по истории русской музыки, вносят свою лепту в расширение проблемной части лекций по творчеству Шостаковича, полезны кинематографическим специальностям при изучении истории киномузыки в России.

Степень достоверности и апробация результатов исследования.

Диссертация подготовлена на кафедре истории русской музыки ФГБОУ ВО «Московская государственная консерватория имени П. И. Чайковского», обсуждалась на ее заседаниях и была рекомендована к защите (23.10.2019). Отдельные положения диссертации изложены в докладе «Проблема соотношения «свое-чужое» в таперской практике немого кино» (VI Международная научная конференция «Музыка – Философия – Культура. Свое и чужое в истории искусства и культуры», организованная МГК имени П. И. Чайковского и Библиотекой истории русской философии и культуры «Дом А. Ф. Лосева», 24-26 апреля 2018 г.). Основные положения исследования отражены в трех публикациях в журналах, рекомендованных ВАК при Министерстве образования и науки Российской Федерации¹⁹.

Структура диссертации включает Введение, три главы, Заключение, Список литературы (317 наименований) и 8 приложений. В I главе дается

¹⁹Семенюк О. А. Искусство, затерявшееся во времени: таперы немого кино // Музыкальная академия. 2018. № 2. С. 210-218; Семенюк О. А. Музыка немого кино. Авторская «партитура» как альтернатива таперской практике // Музыка. Искусство, наука, практика. 2019. № 2 (26). С. 87-96; Семенюк О. А. Союз новаторов, или Как родился «Новый Вавилон» Козинцева-Трауберга-Шостаковича // Музыкальная академия. 2019. № 2. С. 125-133.

общее представление о появлении и бытовании музыкальных сопровождений в отечественном кинематографе немого периода, а также выделяются и анализируются их основные типы. Глава II посвящена работе Г. Козинцева, Л. Трауберга и Д. Шостаковича над картиной «Новый Вавилон» и новаторским методам, примененным в ходе ее создания. Глава III акцентирует внимание непосредственно на *музыке* Шостаковича. Среди обсуждаемых проблем – особенности функционирования в партитуре песен Великой французской буржуазной революции, вопросы интертекстуальности и симфонического мышления в его различных, в том числе, весьма специфических проявлениях. В Заключении подводятся итоги исследования, и акцентируется исключительное положение музыки к «Новому Вавилону» не только в контексте творчества Шостаковича, но и в контексте музыки немого периода отечественной кинематографии.

В Приложении I приводится фрагмент музыки к немой картине, снятой по романсу «Колокольчики-бубенчики». Приложение II включает иллюстрации обложек сборников, издававшихся в помощь пианисту-иллюстратору. Приложение III демонстрирует практические упражнения для тренировки музыкантов-иллюстраторов немых картин. Приложение IV включает рекомендации по выбору приемов подготовки музыкальных сопровождений немых картин. Приложение V содержит отрывок из музыки А. Ф. Арендса к киноопере «Нина», а Приложение VI – лейтмотивы из музыки В. А. Зиринга к фильму «Июла». В приложении VII дана классификация типов монтажа в кино. В Приложении VIII представлены анализы произведений русских композиторов, в которых использованы цитаты песен Великой французской буржуазной революции (П. И. Чайковский Увертюра «1812 год», Н. Я. Мясковский Симфония №6, Б. В. Асафьев «Пламя Парижа»).

Глава I. Музыка немого отечественного кино.

1.1 Краткий исторический экскурс

Ранний кинематограф получил громкое имя – «Великий Немой»²⁰, но согласиться с этим определением непросто. «Кино – не немой», – отмечали еще в 20-е годы прошлого века²¹. И действительно, назвать картины тех лет полностью немыми нельзя, ведь звук в разных вариантах присутствовал в кинематографе практически всегда.

Р. Арнхейм высказывает предположение, что неискушенный зритель не замечал вынужденную немому кинематографа до тех пор, пока не познакомился со звуковыми картинами²². Но с этим тоже можно поспорить. В 1896 году М. Горький посетил первые показы синематографа на ярмарке в Нижнем Новгороде и описал впечатления от сеанса в газетной заметке, уже тогда обращая внимание на отсутствие звука: «Вчера я был в царстве теней. Как странно там быть, если бы вы знали. Там звуков нет и нет красок. Там все – земля, деревья, люди, вода, воздух – окрашены в серый однотонный цвет; на сером небе – серые лучи солнца; на серых лицах – серые глаза, и листья деревьев серы как пепел. Это не жизнь, а тень жизни, и это не движение, а беззвучная тень движения»²³. Добавим. Если бы беззвучие не воспринималось современниками так явственно с самого начала, вряд ли бы изобретатели с завидной настойчивостью проводили эксперименты по созданию аппаратов, способных воспроизводить одновременно и изображение, и звук. Их было немало: хронофон Л. Гомона, кинетофон Т. Эдисона, биофон О. Месстера, визиофон, фонофильм Л. Фореста, «Три-эргон» (И. Мазолля, Г. Когта, Д. Энгля). В 10-е – 20-е гг. интерес общества к проблеме звука в кино породил в публицистике сильную рефлексию, вследствие чего регулярно появлялись статьи, освещающие разные аспекты этого вопроса.

Кинематографисты испробовали разные способы преодолеть немому экрана. Например, картины сопровождалась живой речью актеров. Это

²⁰Выражение принадлежит писателю Л. Андрееву.

²¹Ю. Н. Тынянов, например, пишет о том, что немой кинематограф никогда не был немым, т.к. речь в нем присутствовала всегда, правда, в абстрагированном виде, разложенная на составные элементы. Зритель видит на экране, как говорит герой, воспринимает смысл речи, читая титр, и, наконец, музыка восполняет отсутствующий звук. См. : Тынянов Ю. Н. Поэтика. История литературы. Кино. М. : Наука, 1977. С. 321.

²²Арнхейм Р. Кино как искусство. М. : Издательство иностранной литературы, 1960. С. 26.

²³Racatus M. (Горький М.) Беглые заметки. Цит. по: Лебедев Н. А. Очерки истории кино СССР. Немое кино [1918-1934]. Л. : Искусство, 1965. С.4.

явление вошло в историю как кинодекламация. Суть ее заключалась в том, что актер читал текст во время показа специально снятых для этого лент. Ими могли быть отрывки из театральных спектаклей или юмористические рассказы и стихотворения. Такие картины снимались, как правило, по заказу самих чтецов и находились в их собственности. Основоположником этого жанра считается актер В. Г. Ниглов, который в 1909 году представил публике «Записки сумасшедшего» из «Петербургских повестей» Гоголя. Вслед за ним потянулись прочие декламаторы. Особую славу снискал артист П. И. Чардынин, выступавший в таких постановках, как «Любовь за гробом», «Мания грандиоза» и «Воевода»²⁴. На этом поприще также преуспели Я. Жданов и В. Морской, К. Новицкая и С. Нератов, звезда немого кинематографа В. Максимов. Кинодекламации были чрезвычайно популярны, публикой особенно ценилось актерское мастерство «попадания» репликой в изображение на экране. Случались ситуации, когда ленты меняли хозяина-чтеца, и актер, получавший чужой материал, решал неблагоприятную задачу – имитировал того, кто создавал эту картину под себя²⁵.

Определенной вехой немого кино стали и шумовые иллюстрации, унаследованные от драматического театра. Они изображали гром, дождь, ветер, стрельбу, движение поезда, удары колокола и т.д. Кинотеатры побогаче выписывали для этих целей специальные шумовые машины; кинотеатры победнее применяли старые дедовские способы – дрожание медного листа имитировало раскаты грома, перекачивание камней в ящике подражало шуму прибоя и т.д.²⁶. Отдельная история – иллюстрация фильмов, в которых изображалась игра на музыкальных инструментах. Владельцы кинотеатров старались по возможности обыгрывать такие эпизоды. Например, в кинотеатре «Вулкан» во время показа картины «Жизнь за царя» сцена входа Михаила Федоровича в Кремль сопровождалась звоном

²⁴Лихачев Б. С. Кино в России. Л. : Academia, 1927. С. 92.

²⁵Гинзбург С. С. Кинематография дореволюционной России. М. : Искусство, 1963. С. 128-129.

²⁶Описание наиболее интересных приспособлений дает Е. Маурин. См. : Маурин Е. И. Кинематограф в практической жизни. Петроград, 1916. С. 180-182.

настоящих колоколов. Специальный набор был приобретен владельцем театра, а играл на них звонарь местного монастыря²⁷. В целом, отношение критики к шумовым иллюстрациям было негативное, ведь они носили «точечный» характер, были эпизодическими и не всегда достигали желаемого результата.

Хотя кинодекламации и различные шумовые эффекты получили распространение в немом кино, они не смогли превзойти по популярности сопровождение картин живой музыкой. Музыка немых фильмов практически не дошла до наших дней, однако, о ней сохранилось много воспоминаний и свидетельств, опираясь на которые можно попытаться воссоздать относительно целостную картину.

Первый вопрос, встающий в связи с появлением музыкального сопровождения, способен удивить своей прямолинейностью: зачем вообще немому кино потребовалась музыка? Ответить на него однозначно спустя столетие вряд ли возможно. На протяжении XX века историки и теоретики кино высказывали самые различные предположения: музыка была призвана подавить шум, производимый публикой; заглушала неприятный треск работающего кинопроектора²⁸; помогала преодолеть психологически тяжелое состояние тишины²⁹; восполняла отсутствующую в кино связь зрительных и слуховых впечатлений; и просто служила хорошей рекламой для кинотеатра. Конечно, ни одна из причин не была единственной, и перечисленные функции дополняли друг друга.

Еще одно назначение музыки в кино – эмоционально подпитывать публику, приводить ее в нужное душевное состояние и даже «пояснять» сюжетные события. Зачастую она была психологическим «камертоном» не

²⁷Жизнь за царя // Вестник кинематографии. 1911. №5. С. 18.

²⁸Однако когда аппараты усовершенствовались, и их шум больше не доставлял дискомфорта зрителям, музыка не покинула зал.

²⁹«Здесь начинается влияние и значение музыки, как впечатляющего фактора, дающего экранному действию ту психическую стереоскопичность и некоторую материальную убедительность, которая получается вследствие музыкального заполнения пустой тишины в пространстве между зрителем и экраном». См. : Анощенко-Анод А. Д. Почему нет кино без музыки // Искусство трудящимся. 1925. №13. С. 9.

только для зрителей, но и для актеров. Существовала практика съемки немых картин под аккомпанемент записанной или живой музыки, исполняемой непосредственно на площадке. Американская оперная певица и кинозвезда Дж. Фаррар шутила, что музыкант вызывал у нее слезы скорее, чем глицериновые капли и лук³⁰. Но в этом была и обратная сторона: музыка, звучащая на съемках, как правило, в дальнейшем в картину не входила. Актеры практически никогда не знали, чем она будет заменена. Как говорил один из артистов, оставшийся неизвестным: «Если бы я слышал, какая музыка будет звучать во время моей кульминационной сцены, я сыграл бы ее совсем иначе»³¹.

В поисках ответа на вопрос «почему возникла музыка в немом кино» не стоит забывать и о его происхождении. В определенной степени появление музыки было предопределено самой его природой: синематограф возник как уличный аттракцион, среди ярмарок и увеселительных заведений, которые невозможно представить без легких развлекательных мелодий. Кино унаследовало от этих представлений потребность в музыкальном сопровождении. Впоследствии роль музыки была переосмыслена, ведь ее наличие во многом помогло кинематографу возвыситься в глазах современников от механической игрушки до настоящего искусства.

Несмотря на важную роль музыки в немом кино, ее «обязательность», она никогда не была его органичной частью³². Если в звуковом

³⁰ Cooke M. A history of film music. Cambridge : Cambridge university press, 2008. P. 11. Эта практика применялась и в отечественном немом кинематографе вплоть до появления звуковых фильмов. Актер Ф. Никитин вспоминал, что на съемках отдельных сцен картины «Обломок империи» играл пианист. См. : Никитин Ф. М. Из воспоминаний киноактера // Из истории Ленфильма. Вып. 2. Л. : Искусство, 1970. С. 87.

³¹ Ивановский А. В. Фильмы и годы // Из истории Ленфильма. Вып. 1. Л. : Искусство, 1968. С. 35.

³² Хотя были деятели, которые настаивали на полном единении двух искусств. Один из неизвестных авторов ушедшей эпохи утверждал, что музыка должна сливаться с немым изображением в некое целое, приводя к рождению нового искусства – «меломимики». Правда история музыки к тому времени уже знала этот жанр. Его первооткрывателем был В. И. Ребиков, чьему перу принадлежат «Меломимики» ор. 11 (1898) и ор. 17 (1903), а также «Мелопластики» 1910 года. См. : Об импровизации и музыке в кинематографе (продолжение) // Вестник кинематографии. 1911. №2. С. 10-11.

кинематографе музыка создается на этапе съемки картины, которая выходит в прокат с раз и навсегда записанным сопровождением, то немое кино было обречено при каждом показе довольствоваться новым аккомпанементом, который соотносился с самой лентой порой очень опосредовано и редко отличался высоким художественным уровнем³³.

Бытование музыки в кинотеатрах имело длинную и запутанную историю. Известно, что самые первые показы в Санкт-Петербурге в кинотеатре «Живая фотография» в 1897 году проходили без музыкального сопровождения. По утверждению В. Чайковского, так продолжалось до начала следующего века, когда в 1905 году в кинозалах появились граммофоны, игравшие как во время киносеанса, так и в антрактах³⁴. Умельцы предпринимали ряд небезуспешных попыток полностью механизировать музыкальное сопровождение. Например, они соединяли ручку проектора с граммофоном, благодаря чему во время демонстрации картины музыка играла автоматически.

Вскоре в зале появился пианист, а граммофон был вытеснен в фойе. Но и там он продержался недолго: ему на смену постепенно приходят оркестрионы³⁵, чей век также оказался коротким. Очевидец свидетельствует: «оркестрионы перестали удовлетворять потребностям и духу времени. Вскоре они, за малым исключением, были изгнаны из электротеатров. На них надвигалась рать музыкантов-инструменталистов. Ученики консерваторий, бывшие полковые музыканты, балалаечники начали составлять не только трио, но и маленькие оркестрики»³⁶. К 1914 году в кинозалах остается солирующий пианист, сопровождающий импровизациями экранные события, а трио и оркестры перемещаются в фойе. Но не надолго: «трио, – по словам

³³На эту проблему указывает О. Н. Астафьева, говоря о бытовании двух вариантов немого фильма: авторского без музыки и «потребительского», рождающегося во время показа картины и дополненного всевозможными звуками. См. : Астафьева О. Н. Эстетическая и социальная природа киномузыки: дис. ... канд. фил. наук. М., 1992. С. 36.

³⁴Чайковский В. В. Младенческие годы немого кино. М., 1928. С. 16.

³⁵Самоиграющий механический инструмент, имитирующий звучание симфонического оркестра.

³⁶С-ев М. Музыка в электро-театрах // Вестник кинематографии. 1914. №3/83. С. 11.

очевидца, – в свою очередь, стали проникать из фойе в зрительные залы для иллюстрирования картин». Таким образом, единоличное господство пианиста в кинозале также оказалось временным.

Добавим, что вслед за трио залы открыли двери и для оркестров, камерных (до 24 человек) и больших симфонических. Сохранились сведения о театре Шанцера в Киеве, где оркестр состоял из 60 музыкантов – число по тем временам запредельное. Популярность таких коллективов в кино быстро росла. В 1914 году в Санкт-Петербурге из 200 театров около 100 располагали квартетами или маленькими оркестрами, что привело к острой нехватке оркестрантов. На службу приглашались даже ученики младших классов консерватории. Понятно, что такие кинооркестры имели весьма низкий профессиональный уровень³⁷. Нехватка музыкантов в оркестре имела еще одно негативное следствие. Владелец кинотеатра по правилам был обязан каждый час предоставлять музыкантам перерывы, нередко выпадавшие на время сеанса. В таких ситуациях смолкавший оркестр сменял импровизирующий пианист. В результате во время просмотра возникал ощутимый звуковой дисбаланс, не заметить который было невозможно.

Состав существовавших кинооркестров в каждом конкретном случае зависел от музыкантов, имеющих в распоряжении дирижера, поэтому порой встречались самые экстравагантные сочетания: так, в одном из театров на Арбате играл квартет мандолинистов, а в другом – оркестр балалаечников, была широко распространена практика показа исторических картин под специально приглашенный военный оркестр.

Профессиональные пианисты Д. Блок и С. Бугославский в «Музыкальном сопровождении в кино»³⁸ попытались предложить свой вариант решения этой проблемы. Ниже приведена таблица, в которой количество инструментов увеличивалось по мере увеличения вместимости зала. Максимальное число музыкантов по этой схеме – 54.

³⁷Хроника // Вестник кинематографии. 1914. №3. С. 34.

³⁸Блок Д. С., Бугославский С. А. Музыкальное сопровождение в кино. М. – Л. : Теакинопечать, 1929. С. 97-98.

Таблица 1.

Количество мест в зрительном зале	Состав ансамбля
300-400	1-я скрипка 1-я скрипка Облигато (2-я скрипка) Виолончель Контрабас Флейта Кларнет Фисгармония Ударные Рояль
400-500	Труба 1-я скрипка Гобой
500-600	Тромбон Альт 2-я скрипка
600-700	1-я скрипка 2-я скрипка 1-я валторна 2-я валторна
700-800	2-я скрипка Фагот 2-й альт 2-я труба
800-900	2-я скрипка 2-й кларнет 2-й ударный 2-й контрабас
900-1000	2-я скрипка 2-я флейта 1-я скрипка 3-й тромбон
1000-1500	3-я валторна 4-я валторна 1-я скрипка 2-й тромбон Арфа
1500 и выше	2-й гобой 2-й фагот Труба 1-я скрипка 1-я скрипка 2-я скрипка 2-я скрипка 3-й альт 3-я виолончель 3-й контрабас 4-й альт 4-я виолончель

	3-й ударный 4-й контрабас 3-я флейта-пикколо 3-я труба Английский рожок
--	---

Спустя несколько лет А. Гран в пособии «Музыкальная работа в кино»³⁹ предлагает иные варианты оркестровых составов для кинотеатров.

Таблица 2.

I тип	II тип	III тип	IV тип	V тип
Дирижер Концертмейстер-скрипач 1-я скрипка 1-я скрипка 1-я скрипка 2-я скрипка 2-я скрипка Альт Виолончель Виолончель Контрабас Фисгармония Рояль Гобой Флейта 1-й кларнет 2-й кларнет 1-я труба 2-я труба 1-я валторна 2-я валторна Тромбон Ударные	Дирижер-скрипач 1-я скрипка 2-я скрипка Виолончель Контрабас Фисгармония Рояль Флейта Кларнет Труба Тромбон Ударные	Скрипка Скрипка Виолончель Контрабас Фисгармония Рояль Флейта Кларнет	Скрипка Виолончель Контрабас Фисгармония Рояль	Скрипка Виолончель Рояль

Несмотря на популярность кинооркестров современники предпочитали им пианистов. Озвучивающие фильм в одиночку они могли подходить к работе гибко, включая в композицию импровизационные фрагменты; ансамбль же оказывался неповоротлив и был вынужден играть заранее выбранное произведение. «В результате, например, весь акт, где лишь основная сцена посвящена любви, сопровождается романсом, форма которого нисколько не соответствует другим сцена акта и тем более ничем не характеризует облика персонажей»⁴⁰.

³⁹Гран А. Музыкальная работа в кино. М. : Роскино, 1933. С. 7.

⁴⁰Анод. О музыкальной иллюстрации кино-пьес // Кино. Двухнедельник общества кинодеятелей. 1922. №4. С. 6.

В настоящее время представить демонстрацию немого фильма без музыкального сопровождения можно лишь с трудом, подобные картины Луначарский называл «холодное жаркое»⁴¹. Но такое случалось регулярно. Более того, 17 января 1909 года вышло постановление, запрещающее музыку в кинотеатрах. К сожалению, доподлинно установить мотивы, побудившие власти пойти на такой шаг, сейчас сложно. Это событие вызвало в обществе бурный протест, после чего постановление было экстренно отменено.

В дореволюционной России музыка в кино имела несколько ограничений, связанных с религией. Категорически воспрещалось сопровождение музыкой любых хроник, содержащих кадры религиозных церемоний. В Санкт-Петербурге запрещались пение и игра на инструментах в синематографе в часы церковных богослужений⁴². Также не разрешалось сопровождать ленты музыкой в дни церковных праздников, особенно остро владельцы кинотеатров ощущали этот запрет в Великий пост, когда на первой, четвертой и седьмой неделе работа кинотеатров прекращалась вообще. Однако предприимчивые кинематографисты, не желая терпеть убытки, отстаивали право работать на четвертой неделе, демонстрируя исключительно научные картины без музыки. Показанная таким образом лента «Пьянство и его последствия» имела большой успех⁴³. Но бывали и не связанные с запрещением немые просмотры. Журналист описывал киносеансы, проходившие без музыки в Ростове: в театре «Солей» шла «Большая страсть» при 31 зрителе в зале, а в «Кинопаласе» лента «Возрождение» собрала всего 13 посетителей⁴⁴.

Музыка, звучавшая когда-то во время киносеансов, давно стала неотъемлемой частью представлений об искусстве немого кино. Многие поэты, адресуя ему свои строки, находили место и для *фортепиано, которое наделили функцией закадрового символа фильма:*

⁴¹Луначарский А. Место кино среди других искусств // Советское кино. 1925. №1. С. 5.

⁴²Петербург // Сине-Фоно. 1911. №12. С. 16.

⁴³Хроника // Вестник кинематографии. 1913. №6. С. 17.

⁴⁴Сельский С. Музыкальная импровизация в кинематографе // Кинематограф. 1915. №4-5. С. 11.

А потом в стене внезапно загорается окно.
Возникает звук рояля. Начинается кино.

(Ю. Левитанский)

И в исступленьи, как гитана,
Она заламывает руки.
Разлука. Бешеные звуки
Затравленного фортепьяно.

(О. Мандельштам)

И в белом ледяном огне,
Под стон убогого рояля,
Идите в ряд на полотне,
Мои восторги и печали!

(Э. Багрицкий)

И грохочет во тьме фортепьяно,
Помогая героям экрана
В мире светлом, хоть и глухом,
Целоваться и мчаться верхом.

(В. Берестов)

Расстроенное пианино
Изнемогало в дебрях зала.
Лицо Рудольфо Валентино
Седых красавиц соблазняло.

(С. Олендер)

И вот – конец... Рояль незримый умер,
темно и незначительно пожив.
Очнулся мир, прохладой и шумом
растаявшую выдумку сменив.

(В. Набоков)

Так же, как сама музыка, с немым кино ассоциируется и фигура музыканта, играющего «под экран». Резкая в своих высказываниях пресса называла непрофессиональных пианистов таперами, хотя для самих иллюстраторов это «прозвище» было оскорбительным и очень редко встречалось даже в критических статьях. Этот образ, отмеченный теми же

характеристиками, что и инструмент, на котором он играет (затравленный, убогий), отразила не только поэзия, но и звуковой кинематограф. В картине, посвященной восшествию на престол Николая II (скандально известная «Матильда» А. Учителя, 2017 г.), есть сцена, где будущий император на праздничном вечере демонстрирует семье и ближайшему окружению новое чудо, выбрав для показа киноленту «Прибытие императорского поезда». Ее сопровождает играющий на рояле пианист. Конечно, этот эпизод является авторским художественным вымыслом, необходимым для внешнего антуража. Он достоверен не с точки зрения истории царской семьи, а с точки зрения характеристики эпохи, ее культуры и, одновременно, технологических открытий.

Долгое время музицирование тапера в кинозалах не считалось не то что искусством, но даже творчеством. Порой сами музыканты относились к нему как к вынужденному ремесленному труду ради заработка. Шостакович, успевший в молодости поработать пианистом в кино, откровенно называл эту деятельность «халтурой». Соответственно и качество таких «сочинений» ставилось под сомнение, хотя среди них, наверняка, встречались высокохудожественные образцы этого жанра. Однакоopus киноиллюстраторов упорно обходили вниманием – кинокомпозиции в 99 случаев из 100 не издавались и не записывались на пластинки – а значит, получить представление о них в настоящее время практически невозможно.

Почему «практически»? – потому что отдельные примеры все-таки встречались. Например, в 1911 году пианист С. С. Соколов опубликовал музыку к картине «Падение Трои», составленную из фрагментов классических и популярных произведений. Критика достаточно сурово оценила художественную составляющую работы. Добавим к этому, что партитуру издали некачественно, следовательно ее трудно было читать с листа, а ведь времени на разучивание, как обычно, не было⁴⁵.

⁴⁵Падение Трои // Вестник кинематографии. 1911. №9. С. 14-15.

В том же 1911 году компания П. Тимана и Ф. Рейнгардта выпустила фильм «Демон». В помощь иллюстраторам некий киномузыкант из Москвы (его имя не называется, но, вероятно, это был известный иллюстратор И. Н. Худяков) специально аранжировал для ленты одноименную оперу Рубинштейна. Но это начинание имело грустный финал: владелец музыкальной фирмы, в чьей собственности находились авторские права на оперу, наложил запрет на публикацию этой аранжировки и конфисковал все имеющиеся экземпляры. Хотя исполнение переработанной оперы под фильм было в порядке вещей, издание такого опуса ставилось вне закона⁴⁶.

История не пощадила не только творчество киноиллюстраторов, но даже их имена. Кем был музыкант, игравший в кинотеатре? В подавляющем большинстве случаев у нас нет ответа на этот вопрос. До наших дней дошли сведения лишь о самых крупных мастерах этого оригинального «жанра». Например, дирижер Д. С. Блок в эпоху немого кино работал композитором и звукооформителем, руководил оркестром в кинотеатрах. Будучи музыкантом одаренным и профессионально оснащенным, он писал для каждого фильма новую партитуру, составляя ее из фрагментов классических произведений. Его работу высоко ценили современники. Режиссер Л. В. Кулешов вспоминал, что он часто посещал кинотеатр в Большом зале Московской консерватории, где смотрел свою картину «По закону» с *отличной* иллюстрацией оркестра Блока⁴⁷. Когда немое кино уступило место звуковому, дирижер продолжил работу в кино, вместе с Кулешевым они создали фильмы «Горизонт» (1932) и «Случай в вулкане» (1941).

Другой известнейший музыкант немого кинематографа – пианист И. Н. Худяков. Свой путь он начал в Москве в кинозале некоего А. Б. Гехтмана⁴⁸, затем служил в кинотеатрах «Миньон», «Люкс». В 1911 году Худяков выпустил серию из 14 импровизаций для картин, которые

⁴⁶См. : А. В. Музыкальная аранжировка // Вестник кинематографии. 1911. №5. С. 10-11.

⁴⁷Кулешов, Л. В. 50 лет в кино. М. : «Искусство», 1975. С. 145.

⁴⁸Новый театр «Стелла» // Вестник кинематографии. 1911/1912. №25. С. 17.

пользовались популярностью у рядовых пианистов⁴⁹. Через год было издано его пособие для музыкантов под названием «Опыт руководства к иллюстрации синематографических картин с приложением указателя на 1000 тем»⁵⁰, которое получило массу положительных отзывов в прессе. В 1913 году его приглашают заведующим художественной частью в открывшийся кинотеатр А. Ханжонкова, отдав в его распоряжение оркестр из 35 человек⁵¹. В смутный для страны период следы Худякова теряются. Известно, что в 1914 году он переехал в Париж⁵². Но в печати уже советских лет встречаются заметки о мастерстве Худякова, что позволяет предположить, что он вернулся в Россию⁵³. Став крупной фигурой в кинематографическом мире, он неоднократно выступал с бенефисами. Этот факт получил отражение в прессе; множественные заметки о его деятельности отличает исключительно положительный, доброжелательный тон, их авторы подчеркивали и моральный, и материальный успех предприятий⁵⁴.

Каждый бенефис оканчивался оvationами и дорогими подношениями музыканту. Один из таких сборов от 15 декабря 1911 года описан в газетной заметке. Маэстро были подарены: портсигар с эмалью от т. д. Тиман и Ф. Ррейнгартдт, золотые запонки, ваза для фруктов (бронза), картина (масляными красками) от художника Ф. Шпейера, гравюра в раме от г-на Новикова, альбом, 2 корзины цветов, ящик ценных духов в серебряной оправе, несколько коробок конфет и шоколада, приветственные телеграммы из провинций⁵⁵.

В прессе того времени находим упоминание о вечере другого пианиста, некого Г. А. Сафинова, который состоялся в городе Камышин. На этом бенефисе, помимо рояля, он играл на бутылках и двух губных гармониках, особенно тепло публика принимала одновременную игру на гармошке [губной гармонике – О. С.] с аккомпанементом рояля⁵⁶...

⁴⁹Хроника // Кино-журнал. 1911. №10. С. 11.

⁵⁰В настоящее время это издание является библиографической редкостью.

⁵¹Открытие кино-театра А. Ханжонкова и Ко // Кино-театр и жизнь. 1913. №3. С. 6.

⁵²Худяков, И. Г. Худяков перенес всю свою деятельность за границу // Вестник кинематографии. 1914. №14. С. 28-30.

⁵³А. Обо всех и некоторых // Кино-газета. 1923. №7. С. 2.

⁵⁴Бенефис Худякова // Вестник кинематографии. 1911. №7. С. 18.

⁵⁵К бенефису // Вестник кинематографии. 1911/1912. №26. С. 14.

⁵⁶Бенефис пианиста // Вестник кинематографии. 1911. №5. С. 22.

В дореволюционных столицах знали и пианиста К. Трушковского. Молодой музыкант начал свой путь в Воронеже в 1904 году, с 1907 года работал в Москве, а затем переехал в Петербург, где снискал успех у публики⁵⁷. Однако впоследствии он вернулся в Москву и оставался одним из лучших иллюстраторов в советское время. В 1923 году ему было присвоено звание Героя труда⁵⁸.

Еще один импровизатор того времени – К. Аргамаков. Он работал не только как пианист в кинотеатрах, но и выступал с концертами. Известно, что 8 февраля 1914 года он провел творческий вечер в зале Синодального училища, состоявший исключительно из классических фортепианных импровизаций, таким образом он попытался внести свою лепту в возрождение давно забытого жанра⁵⁹.

Хотя Аргамаков был признан как пианист-иллюстратор, в прессе встречались о нем и нелестные отзывы. После одного из концертов в журнале «Вестник кинематографии» вышла разгромная рецензия. Журналист писал о безотрадном впечатлении от игры и импровизации, очень примитивном таланте «выдумывания» темы, слабой технике, бесцеремонном уродовании известных фортепианных произведений и фантазии, не идущей дальше простого любительства⁶⁰.

Сохранились некоторые сведения и о киномузыкантах советского периода. Среди них порой встречаются прелюбопытные и «неожиданные» имена. Например, в кинотеатре работала актриса Любовь Орлова. До 1919 года она обучалась в Московской консерватории по классу фортепиано, но карьеру пианистки не выбрала. Продолжая образование в балетном техникуме им. А. В. Луначарского, будущая звезда советского кинематографа зарабатывала на жизнь иллюстрацией немых кинокартин⁶¹. Попробовал себя в этом жанре и совсем тогда юный Георгий Баланчивадзе, он же прославленный впоследствии Баланчин. Другой пример. В 1921 году в

⁵⁷ Аргус и импровизатор К. Трушковский // Кинема-омниум. 1914. №14. С. 13.

⁵⁸ Кино-иллюстратор К. Р. Трушковский // Кино-газета. 1924. №36. С. 3.

⁵⁹ Москва // Сине-Фоно. 1914. №9. С. 25.

⁶⁰ Хроника // Вестник кинематографии. 1914. №4. С. 28.

⁶¹ История становления советского кино. М. : ВНИИ киноискусства, 1986. С. 109.

Большом зале Московской консерватории проходил показ фильма «Кабинет доктора Калигари» (1920, реж. Р. Вине). Во время демонстрации ленты на органе импровизировал не кто-нибудь, а знаменитый профессор консерватории А. Ф. Гедике, для которого импровизация была привычным, кровным делом. Критик подчеркивал, что музыкант «не иллюстрировал, а находил эмоциональные соответствия страшным видениям безумного героя»⁶². В 1922 году он представлял там же фильм «Леди Гамильтон»⁶³. Конечно, для Гедике это были единичные опыты, не перешедшие в постоянную практику. Но показательно, что уважаемый мэтр не посчитал импровизацию под фильм недостойным его занятием.

В остальном же, таперская «братия» оставалась безликой массой музыкантов, не снискавших громкой славы, но продолжавших ежедневно аккомпанировать бушующим на экране человеческим страстям. Счет может идти на тысячи. Часто в их ряды вступали совершенно случайные люди, например, «нуждающиеся дамы» и любители. «В афишах их называли «любимцами московской публики», а брэнчали на балалайках приказчики из соседних магазинов да ремесленники-подмастерья. Некоторым владельцам кинотеатров даже эти «любимцы московской публики» порой казались лишней тратой денег, и тогда к музыкальным автоматам шел оказавшийся «не у дел» барон с Хитрова рынка или разорившийся провизор, за 5-7 часов работы хозяин милостиво давал им бутылку водки»⁶⁴. Среди киномузыкантов было много студентов консерваторий, хотя дирекции учебных заведений это не одобряли. В частности, руководство Санкт-Петербургской консерватории хотело воспретить учащимся работать в кинематографах, шантанах и ресторанах, т.к. это плохо влияет на успеваемость. Однако окончательное решение не было принято из-за того, что для многих подобная работа была

⁶²Гинзбург С. С. Очерки теории кино. М. : Искусство, 1974. С. 58.

⁶³По кино-театрам // Кино-жизнь. 1922. №4. С. 11.

⁶⁴Михайлов В. П. Рассказы о кинематографе старой Москвы. М. : Материк, 1998. С. 70-71.

последним заработком⁶⁵. Как для Шостаковича, оказавшегося на время главным кормильцем осиротевшей семьи.

Особую группу составляли слепые музыканты. Современники находили ряд аргументов в пользу такого, казалось бы, необычного выбора: таким исполнителям было неведомо зрительное утомление, и им не могла надоесть лента, повторявшаяся из сеанса в сеанс. В помощь себе эти музыканты брали зрячего человека, который садился рядом и рассказывал им сюжет. Порой они обходились даже без суфлера, заранее знакомясь с либретто картины. Неискушенную публику подкупала ситуация, когда слепец иллюстрировал переживания, свидетелем которых он никогда не был⁶⁶.

В годы Первой мировой войны к работе в кинотеатрах в качестве музыкантов привлекались пленные. Например, в Томске в кинотеатре работал оркестр, состоявший из заключенных австрийских солдат⁶⁷.

Работа музыканта в кино была тяжелой и изматывающей. Труд пианистов даже сравнивали с каторгой. Московские кинотеатры до революции придерживались примерно такого графика: в будние дни с 17 до 24, в праздничные с 14 до 24 часов. Без перерывов! Небольшие паузы возникали между сеансами, когда одна публика выходила и входила другая, но длились они не более 5 минут, которых не хватало даже на то, чтобы выпить стакан чая и размять затекшие ноги. Все время пианисту приходилось сидеть в душном зале и в полной темноте следить за событиями на экране. «Верите! Я не знаю сейчас: пальцы у меня или деревяшки? – признавался один из них. – Впечатление такое, будто мне вывернули кисти рук! Болит голова и слезятся глаза от этой вечной смены света и тьмы»⁶⁸. Усталость доводила до того, что тапер мог непроизвольно начать играть кэк-уок под похороны и похоронный марш под свадьбу. Нередко музыканты заболели туберкулезом, воспалением легких и глаз, но малейший перерыв

⁶⁵Петербург // Кино-журнал. 1913. №14. С. 39.

⁶⁶Белоруков, А. П. Кинематограф и слепые // Сине-Фоно. 1912/1913. №15. С. 21.

⁶⁷Оркестр из австрийцев // Живой экран. 1916. №17. С. 34.

⁶⁸Стыдно! // Вестник кинематографии. 1911. №1. С. 8. [пунктуация сохранена].

в работе по состоянию здоровья вел к немедленному увольнению. И неудивительно, что порой случались подлинные трагедии. В 1910 году в одном из кинотеатров Санкт-Петербурга молодая пианистка Ольга Беспалова не выдержала нагрузки, упала во время сеанса в обморок и, не придя в сознание, скончалась. Бывали и еще более страшные истории. Так, в Новочеркасске 17-тилетний пианист Т. Факерот застрелился во время демонстрации картины. Он оставил записку: «О жизни покончен вопрос, не надо ни смерти, ни слез» («О жизни покончен вопрос» – популярный фильм того времени)⁶⁹.

В советский период нормы работы музыканта в кино были пересмотрены. Продолжительность трудового дня не должна была превышать трех киносеансов, в целом получалось 7 часов в день (сюда включалось и время для репетиций). Общее количество трудовых дней не должно было быть более 24-х в месяц⁷⁰. В течение рабочего дня музыкантам должны были предоставляться перерывы, что неминуемо приводило к простаиванию кинематографа.

Оригинальное решение проблемы нашли в одном из провинциальных городов: оркестранты в кино должны были играть посменно – сначала скрипач, потом виолончелист, пианист. Острословы-журналисты шутили, что так очередь дойдет и до солиста-барабанщика⁷¹.

Трудовые нормы, однако, соблюдались не всегда, в связи с чем в прессе даже звучали призывы приравнять музыкантов, работающих в кинотеатрах, к «вредному цеху»⁷². К сожалению, несчастные случаи с музыкантами продолжали происходить и в советское время. В 1927 году в Иркутске пианистка Григорович упала в обморок после того, как аккомпанировала 12 частям картины без перерыва⁷³.

⁶⁹Новочеркасск // Сине-Фоно. 1913. №16. С. 26.

⁷⁰О рабочем времени музыкантов, работающих в кинотеатрах // Вестник работников искусств. 1924. №1-2. С. 81.

⁷¹Барабанщик-солист // Вестник работников искусств. 1928. №2. С. 13.

⁷²Богданов-Березовский В. М. Вредный цех // Жизнь искусства. 1926. №29. С. 12-13.

⁷³Шершеневич В. Г. Кино, нравственность и усталость // Советский экран. 1927. №8. С. 9.

За такой «каторжный» труд музыканты получали совсем немного. Минимальная ставка дореволюционного пианиста в месяц составляла 30 рублей, в среднем они получали около 60-75 рублей, и лишь в богатых залах гонорар мог доходить до 150. Не лучшая ситуация наблюдалась и среди оркестрантов. Если пианист имел дело напрямую с владельцем кинотеатра, то музыкант в оркестре имел еще и посредника-поборщика в лице его руководителя.

Так, содержатель оркестра в театре Шанцера в Киеве получал на каждого оркестранта ежемесячно 70 рублей, однако выплачивал не более 40, остальную сумму оставляя себе.

Пожалуй, в самом тяжелом положении оказывались студенты музыкальных училищ, которые играли в оркестрах сплошь и рядом бесплатно. Владельцы кинотеатров объясняли это тем, что студенты, работая в кино, проходили практику, а значит, их труд не должен был оплачиваться⁷⁴. Также всем киномузыкантам не оплачивались три недели Великого поста, когда воспрещалась работа кинотеатров, и летние месяцы, когда начинался отпускной период. Сетую на такое положение киномузыкантов, И. Н. Худяков риторически восклицал: «Где же здесь возможно творчество?»⁷⁵...

А творчество все же было, хотя и представало порой в весьма специфических формах.

Худяков в «Вестнике кинематографии» за 1911 год предлагает собственную классификацию музыкального сопровождения в немом кино. Она и по сей день не утратила актуальности: «Живую картину можно иллюстрировать 3-мя способами: 1-й – готовой музыкой, 2-й – специально написанной музыкой и 3-й – импровизацией»⁷⁶.

⁷⁴Эксплуатация музыкантов в кинематографах // Вестник кинематографии. 1911. №13. С. 14-15.

⁷⁵Худяков И. Н. Новая отрасль искусства (окончание) // Вестник кинематографии. 1911. №9. С. 11.

⁷⁶Худяков И. Н. Новая отрасль искусства (окончание). Цит. изд. С.11.

Готовая музыка подразумевала применение компилятивного принципа, когда иллюстрация составлялась из популярных классических произведений и шлягеров. Получавшаяся в результате композиция походила на пестрое лоскутное одеяло: «Требование быстрого и точного следования музыки за изменяющимися настроениями картины часто выражается в «непосредственном» переходе одной музыки в другую, даже без попыток применения всех тех музыкальных ресурсов, которыми в музыке обычно обставляются хотя бы для приличия подобные переходы»⁷⁷.

Вторая область, которую выделяет Худяков, – специальная музыка для кино – имела много ограничивающих факторов. Она сочинялась для дорогостоящих премьер в столичных, хорошо оборудованных кинотеатрах, имевших возможность пригласить оркестр, и была скорее исключением из правил.

Третья область – импровизация – представлялась самому Худякову наиболее важной, хотя его мнение было далеко не единственным и оспаривалось.

Интереснейшим явлением, противоположным музыке к фильму, был фильм на музыку (в классификации И. Худякова не указан)⁷⁸. Снимались экранизации романсов и народных песен, например, «Ямщик, не гони лошадей», «Молчи, грусть, молчи...»⁷⁹. Как описывает этот процесс И. Н. Игнатов, «брались два-три стиха и отвечающая их настроению сочинялась фабула; в кардинальный момент, когда действие подбиралось к развязке, слова романса цитировались на объяснительной картинке, и

⁷⁷Цит. по: Цивьян Ю. Г. Историческая рецепция немого кино. Кинематограф в России 1986-1930. Рига : Зинатне, 1991. С. 104.

⁷⁸Б. Балаш даже называет это новым видом искусства. Балаш Б. Культура кино. М. : Госкиноиздат, 1925. С. 77.

⁷⁹Другие примеры: «Бывали дни веселые, гулял я, молодец», «Солнце всходит и заходит, а в тюрьме моей темно!», «Когда я на почте служил ямщиком», «Тяжелый крест достался ей на долю», «И смерти стон... и звон гитары», «Ночные приключения дарят нам наслажденья!», «Под вечер осенью ненастной», «Эх доля, доля бедняка», «В рудниках Сибири дальней». См. : Дюваль. [...] // Вестник кинематографии. 1916. №118. С. 5.

представление заканчивалось»⁸⁰. Выбор музыкального сопровождения к таким картинам был очевиден – музыканты использовали в иллюстрациях песни и романсы, вынесенные в заглавие⁸¹. По воспоминаниям современников, подобная практика была в ходу на многих кинофабриках, например, тех, которые принадлежали И. Ермольеву и Д. Харитонову.

«Ермольев кричит единственному на фабрике помрежу: Козлов, дай-ка песенник! Режиссеры переглядываются, а Ермольев пресерьезнейшим образом смотрит оглавление, затем, перелистав страницы и восстановив в памяти текст, составляет тематический план, распределяя на каждую песню двух штатных актеров»⁸². «Рассказывали, что владелец ателье Харитонов держал у себя на столе каталог нотных изданий Циммермана с заранее отчеркнутыми названиями ходовых романсов и требовал от режиссеров подгонки сценариев под эти названия»⁸³.

В полной мере фильмами «на музыку» эти картины назвать нельзя, но и другие, более решительные попытки воплотить эту идею, не привели к художественно убедительным результатам. В 10-е годы в воздухе витала идея «экранизаций» крупных классических сочинений, таких как «Пасторальная» симфония Бетховена, оратория Шумана «Рай и Пери», «Фантастическая» симфония Берлиоза и «Патетическая» Чайковского. Картины должны были дать иллюстрацию этих произведений, исходя из характера музыки. Так, постановка «Героической» симфонии Бетховена предполагала обобщенный революционный сюжет⁸⁴. Эти замыслы были, несомненно, чересчур смелыми для своего времени – почти утопическими, и реальных примеров их воплощения практически нет. Исключение составляют «Ноктюрн Шопена» и «Музыкальный момент» (оба 1913) Я. Протазанова (по пьесам Шопена и Шуберта). По всей видимости, эти картины представляли собой всего лишь заснятые хореографические сцены.

⁸⁰Цит. по: Цивьян Ю. Г. Историческая рецепция немого кино. Кинематограф в России 1896-1930. Цит. изд. С.108.

⁸¹Пример подобной музыки к фильму см. в Приложении I.

⁸²Сабинский Ч. Г. Из записок старого киномастера // Искусство кино. 1936. № 5. С. 61.

⁸³Перестиани И. Н. 75 лет в искусстве. М. : Искусство, 1962. С. 251-252.

⁸⁴Анощенко А. Музыка и кино // Жизнь искусства. 1923. №29. С. 17.

На первый взгляд могло показаться, что зрители принимали благосклонно всех иллюстраторов, но это было далеко не так. Автор статьи 1915 года «Музыкальная импровизация в кинематографе» замечает: «Довольно часто в публике слышишь выбор кинематографа (т.е. кинотеатра) в зависимости от импровизатора»⁸⁵. Об этом говорил и пианист-иллюстратор А. Анощенко: «Я знал культурных любителей кино, которые посещали «Континенталь», а не «Модерн», находящийся поблизости, только потому, что в первом кинотеатре играл под картины Кручинин. В своей импровизации он достигал совершенного синтеза с драматическим действием, значительно усиливая его эмоциональное содержание»⁸⁶.

Об одном из таких «таперов» пишет в своей книге композитор и дирижер Г. Юдин: «Мне в те годы пришлось самому как-то услышать от моих знакомых, совершенно непричастных к музыке, совет сходить в «Паризиану» (название кинотеатра указано неверно – О.С.) специально для того, чтобы послушать неизвестного им молодого пианиста»⁸⁷. Юношу звали Д. Д. Шостакович.

От общих положений перейдем к самой музыке: что же в действительности звучало в кинотеатрах? Первоначально «репертуар» музыкантов был не богат: жанровая «палитра» исчерпывалась популярными вальсами и маршами, которые выбирались в соответствии с содержанием кадра. Некий журналист Е. Зозуля описывает, как это было: «Когда происходит торжественное открытие памятника в Милане и важные господа в бакенбардах с цилиндрами быстро пробегают в церемониальном шествии, – нужно играть марш. <...> Когда на экране головоломный лыжный спорт в Норвегии – польку, а когда идет видовая картина, например, ловля сардинок в Сицилии – тогда опять вальс...»⁸⁸. В России для музыкальной иллюстрации

⁸⁵Сельский С. Музыкальная импровизация в кинематографе. Цит. изд. С. 11.

⁸⁶Цит. по: Цивьян Ю. Г. Историческая рецепция немого кино. Кинематограф в России 1896-1930. Цит. изд. С. 92-93.

⁸⁷Юдин Г. Я. За гранью прошлых лет. М. : Музыка, 1977. С. 271.

⁸⁸Е. З. Мученики кинематографа // Всемирная панорама. 1912. №257-12. С.13.

использовались и более привычные для русских зрителей жанры – романс и народная песня.

Однако художественный уровень таких иллюстраций был относительно невысок. Л. Л. Сабанеев в одной из статей 1914 года дает свой – острокритический – взгляд на современную киномузыку: «Искусство музыкальной иллюстрации картин, рожденное быстрым расцветом кинематографа, может быть вкратце сформулировано как искусство смело и без зазрения художественной совести играть на фортепиано все, что придет в голову, не соображаясь ни с логикой, ни со вкусом»⁸⁹. При этом использование незамысловатых популярных мелодий кажется ему еще не самым предосудительным: «Трудно описать все те ужасы, которые мне довелось слышать в этой области в «столичных» кинотеатрах (что же говорить о провинции), ужасы, перед которыми бледнеют все ужасы потрясающих драм в тысячи метров. Я слышал, например, сонаты Бетховена, долженствовавшие изображать «рынок» на площади, и видел «Вора», иллюстрируемого звуками искаженного романса Чайковского»⁹⁰.

Некий Юрфи нарисовал в стихах портрет типичного киноаккомпаниатора, сами стихи при этом тоже не выдерживают критики, но для нас важен иронический пафос их строк, отражающий общественное мнение (орфография автора сохранена):

Он, отнюдь не хочет пышной славы.
 По натуре он – учтив и прост.
 В этом деле нужен только навык!
 Этот навык он поймал за хвост.
 Шесть часов он ревностно играет,
 В чьих-то душах вызывая дрожь.
 Жаль – фокстротов очень мало знает!
 «Шнеерзоном» не всегда возьмешь!
 Нотный кризис не страшит нисколько.

⁸⁹Цит. по: Цивьян Ю. Г. Историческая рецепция немого кино. Кинематограф в России 1896-1930. Цит. изд. С. 92.

⁹⁰Сабанеев Л. Л. Кино-музыка // Живой экран. 1915. №19-20. С. 20.

Ведь, его сюжетом не смутишь.
 Под Дугласа бодро шпарит польку
 И чардаш под «Лилиану» Гиш.
 Все же, есть и у него кумиры,
 Есть соблазн и для его седин:
 Бережет фокстрот «Дессу Эльвиры»
 Специально для Присциллы Дин!
 Мэри Пикфорд он вообще не любит.
 (Ну, ребенок – что с него возьмешь!?)
 Детский фильм его порывы губит.
 Детский фильм ему, что в сердце нож!
 Вот, к примеру, – мальчик Джекки Куган
 Кроме «птички» что к нему подать!?
 Музыкальной критикой напуган,
 Он под Джекки перестал играть!
 То ли дело – фильм советский!? Сила!
 Развернуться можно в нем сполна.
 Он заметил, что мотив «Могила»
 Хорошо идет под Москвина.
 Чистый дар его не угасает
 И, как прежде, будит в душах дрожь
 Жаль фокстротов очень мало знает!
 «Шнеерзоном» не всегда возьмешь⁹¹!

Катастрофическая ситуация с музыкой в кино отталкивала от кинематографа деятелей других видов искусств. Например, А. И. Куприн отказался продать права на экранизацию повести «Гранатовый браслет» режиссеру В. Р. Гардину, который обещал дать в сопровождении к картине Сонату №2 Бетховена (своего рода лейттему повести Куприна). Писатель объяснил это просто: «А в других театрах она пойдет под тру-ля-ля?»⁹².

И подобные прецеденты случались! В 1914 году тот же В. Гардин поставил фильм «Дворянское гнездо». В нем есть сцена разговора Лаврецкого и Лемма, который в этот момент играет на фортепиано. Судя по тексту Тургенева, это, скорее всего, «Лунная»

⁹¹Юрфи. Кино-типы. Аккомпаниатор // Театр и кино. 1926. №18. С. 14.

⁹²Прокопенко Л. Куприн и кино // Искусство кино. 1960. №8. С. 121.

соната. Актер Шатерников, исполнявший Лемма, хотел своей игрой следовать за музыкальным ритмом сонаты Бетховена. В ходе подготовки картины к прокату для кинотеатров были заказаны специальные экземпляры нот. Но в одном из театров Москвы Шатерников услышал в этой сцене... вальс «На сопках Маньчжурии»⁹³ (орфография дана по первоисточнику – О. С.).

Музыкальное сопровождение и происходящие на экране события сплошь и рядом вступали в «конфликт», рождая комические несоответствия и доводя ситуацию до абсурда:

...«[Бестолковый пианист] отжаривает веселый галоп в то время, когда на экране умирает от ножа убийцы дочь стрелочника, и играет похоронный марш при погоне толпы за мальчишкой, укравшим гуся»⁹⁴...

...«Навстречу солнцу и жизнь зовет», – вопил баритон, а на экране молодая героиня кинопьесы догорала и мучилась в предсмертной агонии»⁹⁵...

...«Когда пожар, крушение поезда или гибель аэроплана – милая веснушчатая барышня меланхолически наигрывает кэк-уок...»⁹⁶...

...«В одном из провинциальных театров мне удалось увидеть сцены из «Евгения Онегина», и письмо Татьяны иллюстрировалось известным вальсом «На сопках Манчжурии»⁹⁷ (орфография дана по первоисточнику – О. С.)...

...«Во время демонстрации картины «Похороны Столыпина» аккомпанировавшие картине рояль и скрипка играли известный революционный марш «Вы жертвою пали в борьбе роковой». Что это, насмешка над патриотами, или отходная убийце Богрову?»⁹⁸...

...«Во время демонстрирования картины «Трехсотлетие царствования дома Романовых», в то время когда первый русский патриот – доблестный Сусанин шел на смерть, музыка играла романс «Пой, ласточка, пой»⁹⁹...

⁹³ Левицкий А. А. Рассказы о кинематографе. М. : Искусство, 1964. С. 53-55.

⁹⁴ Ave. Кинематограф // Сатириконт. 1908. №30. С.4.

⁹⁵ Обо всем // Живой экран. 1916. №13-14. С. 41.

⁹⁶ Е. З. Мученики кинематографа. Цит. изд. С. 13.

⁹⁷ Аргамаков К. О фортепьянных импровизациях // Сине-Фоно. 1913-1914. №4. С.24.

⁹⁸ Донос // Вестник кинематографии. 1911. №22. С. 15.

⁹⁹ R. «Из другой оперы» // Вестник кинематографии. 1913. №10. С. 15.

Как отмечает Ю. Г. Цивьян, «не все несовпадения были случайными. Цензурой запрещалось сопровождение «царской хроники», – это обстоятельство позволяет предположить, что некоторые таперы позволяли себе неосторожные опыты в иллюстрации картин этого жанра»¹⁰⁰.

З. Кракауэр вспоминал историю о тапере, который, находясь в состоянии вечного подпития, иллюстрировал картины, никак не соотнося игру с событиями на экране. Но это и привлекало исследователя. Неожиданные сочетания кадра и музыки заставляли его видеть сюжет в новом свете и искать в нем более глубокий смысл. Иногда музыка случайно соответствовала кадру и в точности следовала за драматургией фильма. Благодаря этим редким совпадениям в потоке постоянных расхождений у Кракауэра было ощущение, что между музыкой и фильмом существует некая неуловимая взаимосвязь, а аккомпанемент идеально подходит к картине¹⁰¹.

В одном из сатирических фельетонов тех лет описывается ход выдуманного, «виртуального» фильма «Ценою крови», к которому тапер на ходу подбирал сопровождение. Выглядело это так:

«...*Он* прощается, *она* не пускает его...

«Не уходи, Рауль, не покидай меня»... – стонет рояль.

...*Он* утешает *ее*...

«Не плачь, Маруся, будешь ты моя»... – поет рояль...

...*Он* садится на океанский корабль... Море, волны...

«Вдоль да по речке, вдоль да по Казанке»... – рокочет рояль и вдруг переходит в тихие воспоминания:

«Вспомни, вспомни, друг любезный, свою прежнюю любовь».

...*Он* в джунглях... Охота на тигра...

«Вечерком гулять ходила, дочь султана молодая»...

...Прыжок. *Он* в лапах лютого зверя...

«Собачка верная моя залает у ворот» – заливается слезами рояль»¹⁰².

¹⁰⁰Цивьян Ю. Г. Историческая рецепция немого кино. Кинематограф в России 1896-1930. Цит. изд. С. 97.

¹⁰¹Кракауэр З. Природа фильма: Реабилитация физической реальности. М. : Искусство, 1974. С. 189-190.

¹⁰²Дон Бартоло. Импровизатор // Кино-театр и жизнь. 1913. №1. С. 6-7.

Отношение к подобным ситуациям в кино отражает исторический анекдот: «Один из зрителей был недоволен плохой игрой тапера во время показа фильма и, когда главная героиня, стоя над обрывом реки, собиралась свести счеты с жизнью, крикнул: “Прихвати с собой пианиста!”».

Подобные музыкальные «казусы» случались и в советское время.

...«Пошли похороны дорогого красного вождя, члена профсоюза рабиса, из одной трудовой семьи, на рояли запузывают «яблочко»! <...> На картине экстренное заседание подпольного ЦК, а рояль накручивает «Красотки кабаре!..»¹⁰³...

...«На экране – рабочая столовая («Шагай, Совет!»). Мысль пианиста работает быстро и «логично». Столовая – значит суп. Суп – значит курица. Курица – значит цыпленок. А цыпленок значит... «Цыпленок вареный, цыпленок жареный, цыпленок тоже хочет жить...» <...> Стоит только показать завод – раздаются «Кирпичики». <...> Непонятно только, почему при показе вшей («Шагай, Совет!»), пианист играл Интернационал. Здесь, очевидно, на помощь пришел лозунг: «или вошь победит революцию, или революция победит вошь»¹⁰⁴...

С фактами не поспоришь, примеры на грани анекдота отражают реальное положение дел, но с одной оговоркой: подобные несуразности или заведомо зашифрованные в иллюстрации темы-послания могли «считывать» далеко не все зрители в зале. Конечно, сочинения популярные, так называемые шлягеры, были хорошо известны всем, но академическая классика оказывалась недостижимой для понимания необразованной публики. Таким образом, смысловой шлейф, который тянулся за ней, зритель отбрасывал, воспринимая картину и предложенный к ней аккомпанемент с чистого листа без наложения иных ассоциаций.

С установлением советской власти в стране наступил кризис, коснувшийся и кинематографии. После революции в кинотеатрах начинается

¹⁰³Цит. по: Цивьян Ю. Г. Историческая рецепция немого кино. Кинематограф в России 1896-1930. Цит. изд. С. 97.

¹⁰⁴Бах. «Цыпленок жареный» // Кино. Ленинградское приложение. 1927. №3. С. 2.

сокращение штата музыкантов: где-то частичное, при котором на каждую оркестровую партию выдавали лишь одну «квоту», а где-то и полный отказ от оркестра. Причина была проста: в тяжелейшее экономическое время финансов на содержание кино не хватало.

Вот данные на 1927 год: в кинотеатре «Гигант» (около 2000 мест) оркестр состоял из 19 человек, в «Пикадилли» и «Паризиане» (оба около 900 мест) – из 18, в «Сплендид Паласе» (около 800 мест) – из 14, в «Колизее» (около 1500 мест) – из 12¹⁰⁵.

Та же картина наблюдалась и в отношении пианистов: постоянных увольняли, а им на смену нанимались проходящие, часто даже без специального образования, таперы. Администраторы полагали, что публика и без музыки готова ходить в кинотеатры за неимением иных развлечений. Порой они сами садились за инструмент.

Однако и в условиях экономических трудностей предпринимались шаги в сторону исправления ситуации с киномузыкой. В марте 1917 года в Москве был создан первый профессиональный союз киномехаников и музыкантов-таперов, впоследствии переименованный в союз киноработников. В 1919 году при Всероссийском Кино-комитете была основана музыкальная секция, задача которой заключалась в том, чтобы производить звукозапись иллюстраций выдающихся фильмов лучшими импровизаторами с тем, чтобы в дальнейшем распространять их по кинотеатрам вместе с копиями лент. Но организация была ликвидирована еще до начала деятельности в силу нехватки инструментов.

В 1926 году при Ассоциации революционной кинематографии (АРК) была открыта секция киномузыки, в которую вошли иллюстраторы, дирижеры и композиторы. Ответственным секретарем был избран В. Л. Мессман, помимо него в состав оргбюро вошли С. Бугославский, Л. Вакс и В. Озоль. В Почетный Президиум был приглашен А. В. Луначарский, что автоматически повышало статус организации. Секция ставила своей задачей изучение связи музыки и кино с целью поиска

¹⁰⁵Исламей. В защиту кино-оркестров // Жизнь искусства. 1927. №39. С. 10.

наиболее подходящего музыкального сопровождения. Ее члены настаивали на обязательном создании к каждому фильму музыкального сценария, который должен был рассылаться на места вместе с копиями картины. Это была одна из первых попыток закрепить за лентой одну и ту же музыку, хотя идея имела и слабое место – не во всех библиотеках при кинотеатрах могли быть в наличии все необходимые ноты. Поэтому наряду с музыкальными сценариями появляются музыкальные конспекты.

А. Гран в предисловии к советскому изданию книги Г. Эрдмана «Музыка и фильма» поясняет отличие сценария и конспекта. В сценариях описание сюжета дается в более кратком варианте, а в конспекте приводится практически полное либретто, чтобы компилятор мог понять, какую музыку подобрать; сценарий указывает на конкретные произведения для иллюстрации, а конспект предлагает их ориентировочно, чтобы музыкант в случае отсутствия того или иного произведения мог заменить его другим¹⁰⁶.

Еще одна кино-музыкальная комиссия по созданию специальной музыки была образована в 1928 году секцией композиторов МОДПИКа (Московское общество драмписателей и композиторов). Председателем назначили В. Мессмана¹⁰⁷.

В начале 1929 года появился Музыкально-Художественный Совет при Совкино, в состав которого вошли Файер, Криш, Сольже, Гран, Дудкевич, Ендржевский, Равдель, Фишкин, Гарцман, Богуславский, Глиэр, Вокс, Держановский. Его задача заключалась в заказе композиторам пояснительных конспектов ко всем картинам, выходящим в прокат, музыкальных компилятивных сценариев к незаурядным фильмам советского и зарубежного производства и специальных композиций к выдающимся советским лентам.

Эта деятельность была отнюдь не безоблачной... В 1928 году широкое освещение в прессе получил следующий конфликт: дирижер Д. С. Блок представил на суд Муз. совета сценарии к картинам «Норд-Ост» и «Мой сын», которые были отвергнуты. Маэстро настоял на созыве экспертной комиссии, которая должна была оценить решение совета.

¹⁰⁶Эрдман Г. Музыка и фильма. М. : Театинопечатъ, 1930. С. 17-18.

¹⁰⁷За кино-музыку // Кино-газета. 1928. №33(257). С. 1.

Несмотря на то, что комиссия признала работу удовлетворительной, сценарии так и не были приняты советом¹⁰⁸.

Коренной перелом в киномузыке связан с изменением отношения к самому кино, чем дальше тем более претендовавшего на роль серьезного искусства. Кинематограф наконец перестали воспринимать как развлечение, в нем увидели источник образования для малограмотного населения страны. Соответственно и музыку в кино начали рассматривать как воспитательный фактор. А. Равдель предлагал посредством кинематографа знакомить публику с качественной музыкой, но для этого было необходимо, чтобы иллюстрации вышли на новый уровень¹⁰⁹. Важность задачи, которую отныне ставили перед музыкой в кино, доказывает проведение *конкурса на лучшего киноиллюстратора Москвы* в 1927 году (среди членов жюри были такие мэтры как А. В. Луначарский и М. М. Ипполитов-Иванов), а также запланированная в 1928 году МУЗО¹¹⁰ Центропосредрабиса всеобщая переквалификация кинопианистов в Москве с целью улучшения качества сопровождений¹¹¹.

В 1920-е гг. киномузыка постоянно находилась в фокусе общественного внимания. Музыканты читают лекции и устраивают диспуты. Профессор И. В. Липаев, например, выступил в кинотеатре «Континенталь» с лекцией «Музыканты и кино»¹¹², В. Мессман прочел доклад «Кино-музыка в настоящем и будущем»¹¹³, киносекция Мосгубрабиса провела диспут на тему «Форма музыкальной киноиллюстрации», на котором с докладами выступили А. Голдобин и А. Анощенко, а среди их оппонентов были Х. Херсонский, Д. Блок, Я. Протазанов и Ч. Сабинский¹¹⁴.

Положительные изменения происходили только в крупных городах, на местах ситуация мало отличалась от той, что господствовала в киномузыке дореволюционного

¹⁰⁸Белявский М. Буря в стакане воды // Кино-газета. 1928. №46 (270). С. 6.

¹⁰⁹Равдель А. Музыка в кино // Вестник работников искусств. 1927. №20. С. 20.

¹¹⁰МУЗО – музыкальное отделение.

¹¹¹Сколько в Москве кино-иллюстраторов? // Кино-газета. 1928. №23 (247). С. 6.

¹¹²Музыканты в кино // Кино-газета. 1923. №4. С. 3.

¹¹³О музыке в кино // Кино-газета. 1927. №8 (180). С. 4.

¹¹⁴Музыка в кино // Кино-газета. 1925. №10 (78). С. 3.

периода. Такое положение вещей часто высмеивалось в фельетонах. Например, в сатирическом литературном очерке «Жертва прогресса» музыкант одновременно играл под картину «Похоронный марш» на рояле, «Фокс-трот» на скрипке и свистел «Ночи безумные» на флейте¹¹⁵. Ее, конечно, не надо воспринимать всерьез, это всего лишь шутка автора.

Начало 1930-х гг. отмечено в отечественном кино переходом от немого этапа к звуковому. Многие деятели кинематографа были категорическими противниками использования звука, ведь поэтика сложившегося киноискусства во многом определялась его немотой. Появление звука возвестило его близкий крах, так как система его выразительных средств противоречила новой эпохе. Звуковой кинематограф, по сути, оказался другим, самостоятельным видом искусства.

1.2 Таперское искусство

Ранее уже были названы основные виды звукового сопровождения немого фильма: таперская компиляция, таперская импровизация и сочинение специальной, авторской музыки. Первый и второй радикально отличаются от последнего и вкуче представляют собой таперское «искусство». Худяков считает их самостоятельными областями, хотя правильнее было бы рассмотреть их в диалектической взаимосвязи, ведь провести границу между ними не так просто, как может показаться на первый взгляд. Тем не менее, каждому методу мы отводим специальный раздел. Однако, прежде чем приступить к их анализу – в той степени подробности, в какой это вообще возможно – предварительно необходимо разобраться в том, с чего собственно начиналась работа по созданию музыки к немой ленте. Отправной точкой являлся музыкальный сценарий фильма. «Музыкальный сценарий» – устойчивое выражение, термин 10^x-20^x годов, обозначающий план музыкального сопровождения немой ленты с указанием конкретной музыки, которая должна была исполняться в той или иной сцене.

¹¹⁵Апушкин Я. Жертва прогресса // Советский экран. 1925. №4. С. 14.

Прежде всего иллюстратор должен был просмотреть ленту несколько раз. Если первый показ давал ему представление о жанре и сюжете фильма, то при повторных просмотрах тапер отмечал смену сцен на экране, измерял их продолжительность, в буквальном смысле слова, с секундомером¹¹⁶. После этого он переходил непосредственно к выбору музыкального материала для «монтажа», музыкального сценария. С. Бугославский и Д. Блок советовали молодым иллюстраторам для удобства работы оформлять его в виде следующей схемы¹¹⁷.

Таблица 3.

Начало	Конец	Содержание картины – надписи	Количество минут	Название музыкальной пьесы
--------	-------	---------------------------------	---------------------	-------------------------------

Сначала определялся характер музыки в соответствии с жанром кинокартины. Большую часть игровых лент составляли драмы (психологические, исторические, детективные, бытовые, крестьянские) и комедии (бытовые, лирические). Не стоит забывать, что помимо них демонстрировались и неигровые ленты (хроники, культурфильмы), также требовавшие звуковой иллюстрации. Немаловажными подсказками для компиляторов при подборе музыки выступали и такие особенности сюжета, как эпоха, в которую разворачивались события, национальный колорит, если он, конечно, присутствовал, наличие в кадре пейзажей. Наиболее опытные таперы рекомендовали обращать внимание даже на стиль фильма. В отличие от современного понимания стиль определяла тогда, в первую очередь, операторская работа. В зависимости от техники съемки «фотография» могла быть либо более контрастной, либо несколько размытой, в импрессионистическом духе. В большой степени на стиль ленты влияла и техника монтажа: спокойное развитие сюжета и быстрая смена сцен требовали совершенно разного сопровождения. Исходя из этих факторов, подбиралась музыка.

¹¹⁶Важный принцип, который сохранился до настоящего времени.

¹¹⁷Блок Д. С., Бугославский С. А. Музыкальное сопровождение в кино. Цит. изд. С. 79.

Основу музыкального сценария составлял общеизвестный бытовой, а также популярный классический репертуар. Из колоссального объема доступной таперу готовой музыки выбирались произведения, наиболее близкие по характеру озвучиваемой ленте. Как правило, использовались краткие музыкальные фрагменты, продолжительностью звучания не более двух-трех минут. В противоположном случае, когда нужный отрывок не укладывался в необходимый хронометраж, музыкант мог спокойно, не обращая внимания на каденции и границы формы, *оборвать его в любом месте*, переходя к следующему тематическому блоку. Конечно, такое «рваное» сопровождение отличалось не только дробностью, но также пестротой и неоднородностью материала. Правда, некоторое подобие драматургии было свойственно и этой «лоскутной» композиции. В ряде исследований встречается утверждение, что в музыкальных сценариях главные темы могли звучать неоднократно, тем самым выполняя функцию, подобную оперным лейтмотивам¹¹⁸.

Т. Корганов и И. Фролов отметили еще одну, важнейшую, особенность при составлении музыкальных сценариев: «Нередко наряду с чистой компиляцией появлялись и оригинальные куски, сочинявшиеся самими иллюстраторами. Это была большей частью связующая музыка или музыка, предназначенная для восполнения в компиляции недостающих номеров»¹¹⁹. Такие связующие звенья должны были сочиняться заранее, правда, тут были свои проблемы. К сожалению, кинопрокатные конторы тех лет работали с оглядкой на прибыль, а не на художественный уровень иллюстрации в кино. Работал настоящий «конвейер», поэтому тапер не всегда успевал подготовить «качественные» фрагменты для заполнения лакун. Если же они были, то нередко на ходу купировались, либо вынужденно заменялись импровизацией. Распространенность таких замен подтверждает К. Лондон: «музыкальные пьесы <...> исполнялись частью одна за другой, иногда грубо,

¹¹⁸Корганов Т. И., Фролов И. Д. Кино и музыка : Музыка в драматургии фильма. М. : Искусство, 1964. С. 42.

¹¹⁹Там же. С. 42.

без всяких модуляций и переходов, частью же искусственно связанные друг с другом импровизированными модуляциями»¹²⁰. Если на ранних этапах музыканты ограничивались короткими связками между частями, то по мере совершенствования мастерства компиляции от отдельных кратких фраз они переходили к более развернутым импровизационным ходам. Естественно, *их функция была исключительно прикладной* – быстро соединить в единую последовательность фрагменты далеких по стилю произведений. Однако, снова присоединимся к мнению К. Лондона: именно эти связующие фрагменты, рождавшиеся непосредственно во время показа, зачастую представляли – вопреки сказанному ранее, – наибольшую ценность, так как передавали *живые впечатления тапера от фильма*¹²¹.

Еще один важный момент: сами произведения, выбранные таперами для компиляций, воспринимались большинством из них как исходный или первичный материал. Главная задача компилятора заключалась в создании некоего единого целого из «чужих музыкальных элементов, которые под пером этого музыканта должны получить и единство стиля (по мере возможности), и непрерывность, и связность, и очертания логической пропорциональной музыкальной формы»¹²². Задача – почти невыполнимая, поэтому при составлении музыкального сценария тапер получал негласное право очень вольно обращаться с готовой музыкой, фактически «подгоняя» ее под необходимую ситуацию. В зависимости от профессионального уровня музыканта-иллюстратора во время демонстрации ленты можно было услышать *«чужие» сочинения в обработке компилятора*: в произведении могли измениться темп, тональность, форма, частично даже ритм и мелодия, что влекло за собой и смену характера звучания.

И. Лазарев предваряет статью о музыке в кино, вышедшую в свет в 1915 году, эпиграфом, в качестве которого выступает отрывок из «Моцарта и Сальери» Пушкина. Знаменитые пушкинские строки удивительно точно «описывают» существующую

¹²⁰Лондон К. Музыка фильма. М. – Л. : Искусство, 1937. С. 32-33.

¹²¹Там же. С. 40.

¹²²Бугославский С. А. Принципы и методы кино-музыки. // Музыка и кино. М., 1926. С. 71.

ситуацию: «Нет, мне не смешно, когда маляр негодный / Мне пачкает Мадонну Рафаэля / Мне не смешно, когда фигляр презренный / Пародией бесчестит Алигьери»¹²³.

Лучшие музыканты-иллюстраторы тех лет, по сути, работали в жанре парафразы. Метод компиляции, таким образом, редко обходился без импровизации, хотя их соотношение в каждом музыкальном сценарии зависело от профессионализма музыканта.

1.2.1 Таперская компиляция

Компиляция как принцип вошла в музыкальное сопровождение немых лент на самых ранних этапах становления киноискусства. Первые зафиксированные свидетельства ее появления относятся к 1903 году, когда французская фирма «Пате» предложила использовать готовую музыку при музыкальном оформлении немых кинолент. Эта техника оказалась востребованной, ведь теперь тапер от импровизации под экран переходил к методу компоновки, и соответствие эмоционального строя музыки и киносцены уже не отдавалось на волю случая, а заранее планировалось¹²⁴. Не менее важным фактором была и доступность метода для музыкантов-иллюстраторов, не владевших в достаточной степени искусством импровизации.

Описанный процесс работы тапера над музыкальным сценарием идеален, но в действительности он чаще всего оказывался безмерно далек от желаемого. В небольших кинотеатрах подбором музыки занимался пианист, в более крупных кинозалах, владелец которых имел возможность содержать специальный оркестр, эту функцию брал на себя дирижер или музыкальный руководитель коллектива. Э. Линдгрэн отмечает, что порой выбор кандидатуры на эту должность определялся не профессионализмом музыканта, а исключительно наличием у него большой нотной

¹²³Лазарев И. Музыка в кинематографе // Проектор. 1915. №2. С. 4.

¹²⁴Егорова Т. К. Новые воззрения на музыку кино // Закадровое искусство: История и теория киномузыки: Материалы международной научной конференции. М. : Научно-издательский центр «Московская консерватория», 2014. С. 10.

библиотеки¹²⁵. К сожалению, из-за все той же нехватки времени нередкой была и такая, весьма курьезная, ситуация: иллюстраторы либо знакомились с новой лентой накануне премьеры, либо же вообще не успевали посмотреть фильм до показа. В таких случаях музыкальное сопровождение к картинам подбиралось буквально на ходу и слабо, а то и вообще не отвечало происходящему на экране. Французская компания Гомон в 1907 году в целях борьбы с подобной халтурой издавала еженедельные брошюры для кинопрокатчиков, а кинокомпания Эдисона в 1909 году в США открыла специальную рубрику в своем журнале, где публиковала описания сцен из фильмов с указанием наиболее подходящей для них музыки¹²⁶. Правда, такой подход был скорее исключением, чем правилом. Тапер в кино ориентировался, в первую очередь, на те произведения, ноты которых были в его распоряжении, и те, что он мог без труда сыграть наизусть. Заниматься поиском и разучиванием новых произведений у него не было ни времени, ни желания.

Практика компиляции вызывала массу споров между противниками и сторонниками этого метода. *Но камнем преткновения, как ни удивительно, оказывался не сам метод компиляции, а выбор сочинений для киносеанса.* Соединение в единое целое вообще не связанных между собой произведений было едва ли не нормой. В 1928 году музыковед Владимир Мессман все еще откровенно издевался: «А потом получается: Бетховен + Моцарт + Вагнер + Чайковский и т.д. + фокстрот + шимми + уан-степ... Как видите, читатели, одни плюсы! Ни одного минуса... <....> Что за книга может получиться, если самым тщательным и даже самым талантливым и грамотным образом подобрать (даже по одному и тому же вопросу) одну главу из Маркса, другую из Толстого, третью из библии и рядом – Аверченко? Странная, странная была бы эта книжечка. Хотели бы мы видеть, за кого сочтут

¹²⁵Линдгрэн Э. Искусство кино : Введение в киноведение. М. : Издательство иностранной литературы, 1956. С. 143-144.

¹²⁶Там же. С. 143-144.

издателя этой книжки?! А вот в кино все можно. Картины вертятся. Музыка играет...»¹²⁷.

Неудивительно, что публика при таком методе была полностью дезориентирована, порой доходило до анекдота: одна дама, слушая поурри из оперы «Паяцы» в исполнении симфонического оркестра, утверждала, что это мелодия из картины «Мария Стюарт», которую она накануне видела в синематографе. «Да здравствует кинематографическая иллюстрация, насаждающая музыкальность в обществе!» - саркастически восклицает автор одной из рецензий¹²⁸.

Однако принцип музыкальной компиляции в кино, несмотря на резкие критические высказывания ряда музыкантов, продолжал существовать. Его живучесть диктовали нужды практики, альтернативы которой молодое киноискусство пока не нашло. Тот же В. Мессман призывает не отказываться от компиляции, а лишь более тщательно подходить к выбору музыкального материала. Ему вторит другой крупный музыкант тех лет, также успешно работавший в кино, С. Бугославский. Он допускает компиляцию как таковую, но предъявляет к самому компилятору высокие требования. В его представлении тапер – культурный музыкант с широким кругозором, прекрасно знающий музыкальную литературу и составляющий партитуру в согласии с законами классической гармонии и формы.

С. Бугославский («Принципы и методы кино-музыки») приводит образцы удачных, на его взгляд, музыкальных компиляций из работ дирижера Н. Н. Сольже: фильм «Мессалина» сопровождала симфоническая поэма «Фазтон» К. Сен-Санса, «Две сиротки» – Поэтические сцены №3 Б. Годара, фильм «Робин-Гуд» шел под «Раймонду» и «Из средних веков» А. К. Глазунова, «Розита» – Смычковый квинтет В. А. Моцарта, «Медвежья свадьба» – «Тристана и Изольду» Р. Вагнера, а «Броненосец Потемкин» демонстрировался под «Славянский марш» П. И. Чайковского. К сожалению, Бугославский не поясняет читателям, как могла быть сделана компиляция для этих фильмов на основе лишь одного произведения. Спустя почти век, составить собственное представление о данных композициях практически нереально. Не все из перечисленных фильмов сохранились, да и понять, как именно, в каких фрагментах звучала русская и зарубежная классика, задача вряд ли выполнимая.

¹²⁷Мессман В. Л. На кино-музыкальном фронте // Музыка и кино. М. : Кинопечать, 1926. С. 28-29.

¹²⁸Кинематографическая меломанка // Вестник кинематографии. 1912. №49. С. 16.

Другой пример, который приводит С. Бугославский, взят из практики дирижера М. З. Басова. Он называет произведения, которые дирижер использовал иллюстрируя тот или иной сюжетный фрагмент: героический (Л. ван Бетховен «Эгмонт», «Кориолан», Р. Вагнер увертюра «Риенци»); повествовательный (П. И. Чайковский Andante из Симфонии №5, В. А. Моцарт Симфония «Юпитер», I часть, Ф. Мендельсон «Фингалова пещера»); страдания (Э. Григ «Плач Ингрид», Ж. Рене Драматическая сюита, Е. д'Альбер Драматическая сюита); мечты, грезы, воспоминания (С. Рахманинов Элегия, Ю. Свендсен «Зорагайда»); покой, тишина (пейзажи) (Бах Mediatation, Томе Andante). Но о конечном результате, как и в предыдущем случае, мы можем получить лишь самые приблизительные представления¹²⁹.

Скорее всего, убедительна в искусстве компиляции была лишь незначительная часть таперской гвардии. Большинство не обладало достаточной эрудицией и испытывало затруднения с подбором музыки. Выскажем предположение, что именно малая образованность таперов и узкий круг используемых сочинений, подвигли ряд практиков и издателей заняться составлением и публикацией специальных кинохрестоматий, музыкальных словарей (другие названия: таперские сборники и таперские альбомы). Такие пособия стали настоящим спасением для таперского цеха! Каждый сборник содержал ряд музыкальных отрывков с указанием типических сюжетных ситуаций или эмоциональных «экранных» состояний, которые следовало проиллюстрировать. Номер должен был выражать *какое-то одно, вполне определенное настроение*. Хотя бывали сборники, где нотный фрагмент одновременно помещался в нескольких сюжетных разделах. Составители справедливо объясняли это тем, что одна и та же музыка могла по настроению подойти к разным «экраным» ситуациям. Пьески были небольшие, часто для удобства музыканта в альбоме выписывалось и время их звучания. Компилятор, по своему усмотрению, мог выбирать для сценария любой фрагмент из сборника, соответствующий нужной киносцене.

Трудно однозначно сказать, когда именно и где родилась идея создания подобных альбомов. Долгое время считалось, что первым таперским

¹²⁹Бугославский С. А. Принципы и методы кино-музыки // Музыка и кино. Цит. изд. С. 68-72.

сборником была Кинотека итальянца Джузеппе Бечче, увидевшая свет в 1919 году. Позднее, в сотрудничестве с Л. Бравом и Г. Эрдманом, Бечче переработал ее, добавив ряд теоретических пояснений для киноиллюстраторов. Этот сборник, получивший название «Музыка фильма», был переведен на русский язык в 1930 году¹³⁰. По мнению Т. Корганова и И. Фролова, Кинотека Бечче быстро завоевала популярность среди музыкантов и породила массу типовых сборников по всей Европе (в том числе и в СССР)¹³¹. Однако уже в наше время ее первенство было подвергнуто сомнению: Ю. Михеева называет автором первого таперского сборника некого Стефана Замечника, который еще в 1913 году издал специальную кинотеку «Sam Fox Moving Picture Music» для таперов в американском городе Кливленде¹³². В ряде работ о немом кинематографе встречается упоминание двух альбомов, изданных в России годом раньше (1912). Это «Пианист-иллюстратор кинематографических картин» А. В. Голдобина и Б. М. Азанчеева и «Опыт руководства к иллюстрации синематографических картин. С указанием на 1000 тем» И. Н. Худякова¹³³. На русские таперские словари указывает в труде «Историческая рецепция кино. Кинематограф в России 1896-1930»¹³⁴ и Ю. Г. Цивьян; достоверность приведенных в нем сведений не вызывает сомнений. Но и эти сборники, как оказалось, не были первыми. В 1909 году в США выходит пособие «Motion Picture Piano Music: Descriptive Music to Fit the Action, Character or Scene of

¹³⁰Эрдман Г. Музыка фильма. Цит. изд.

¹³¹Корганов Т. И., Фролов И. Д. Кино и музыка : Музыка в драматургии фильма. Цит. изд. С. 42-43.

¹³²Михеева Ю. В. Эстетика звука в советском и постсоветском кинематографе. Цит. изд. С. 20.

¹³³Хотя оба сборника были созданы с целью облегчить непростой труд музыканта в кино, их авторы восприняли появление конкурирующего труда отрицательно. И Худяков, и Голдобин выступили в прессе с рецензиями, в которых каждый указывал на некомпетентность коллеги в деле киноиллюстрации. См. : Голдобин А. О принципах музыкальной иллюстрации кинематографических картин // Сине-Фоно. 1913. №9. С. 29-30, Худяков И. Ответ г-ну Голдобину // Сине-Фоно. 1913. №10. С. 27-28.

¹³⁴Цивьян Ю. Г. Историческая рецепция кино. Кинематограф в России 1896-1930. Цит. изд. С. 456, 463.

Moving Pictures» Грэга А. Фрелинджера, которое на настоящий момент можно считать самым ранним примером таперского словаря¹³⁵.

Теперь обратимся к самим подлинникам и постараемся дать их развернутую характеристику¹³⁶. Это поможет составить представление о музыке, которая звучала во время киносеансов. Отметим, что помимо альбомов, имеющих в нашем распоряжении¹³⁷, в работе будут упоминаться и те, обнаружить которые пока не удалось. Сведения о них почерпнуты из воспоминаний современников и музыковедческих трудов прошлых лет.

Очевидно, что первый вопрос, встающий перед исследователями, это *принцип подбора составителями музыкального материала*. Он напрямую зависел от того, кому был адресован: пианисту, ансамблю или оркестру. Большая часть известных нам словарей предназначена пианистам-иллюстраторам, например, серии «Музыка фильма» и «Кино-музыка». Такие словари представляют собой *хрестоматии*, т.е. содержат ноты рекомендованных для киноиллюстрации пьес. Однако есть и такие сборники, которые будет точнее назвать *каталогами*. В них редакторы-составители дают только списки произведений для разных сюжетных ситуаций, но при этом не приводят ноты самих сочинений¹³⁸. Они – универсальны, т.е. содержат опусы для самых разных инструментальных составов. В первом выпуске «Каталога-справочника для кино-иллюстраторов» А. Грана, Н. Кузьмина и М. Мейчика представлены как фортепианные, так и оркестровые пьесы. В предисловии к сборнику авторы указывают, что в

¹³⁵Сапегина Т. А. Кот-виртуоз и поющий кролик: классическая музыка в голливудских мультфильмах «золотой эры» // Музыкальная наука в XXI веке: пути и поиски: материалы Международной научной конференции. М. : ПРОБЕЛ-2000, 2015. С. 446.

¹³⁶В русском музыковедении попытки анализа таперских словарей уже предпринимались. Например, К. Рычков приводит в своей диссертации подробный разбор сборника «Sam Fox Moving Picture Music» С. Замечника, популярного в американском немом кино. См. : Рычков К. Н. Музыка в современном коммерческом кинематографе США: проблемы истории и теории : дисс. ... канд. искусствоведения. Москва, 2013. 375 с.

¹³⁷Сборники находятся в фондах Российской Государственной Библиотеки. Обложки некоторых из них см. в Приложении II.

¹³⁸См. : Блок Д. С., Бугославский С. А. Музыкальное сопровождение в кино. Цит. изд.; Каталог-справочник для кино-иллюстраторов. Выпуск 1. Музыка к драме / сост. А. Гран, Н. Кузьмин, М. Мейчик. М. : Музторг ПТО МОНО, 1930. 63 с.

будущем планируется добавить музыку для камерных ансамблей и даже народных инструментов, объясняя такое решение особенностями советского проката. Кинотеатры в провинции редко располагали оркестрами, чаще показы сопровождали небольшие ансамбли, либо пианисты, а в деревнях и передвижках исполнители на народных инструментах.

Другое пособие каталожного типа, «Музыкальное сопровождение в кино» Д. С. Блока и С. Бугославского, также включает пьесы для разных инструментальных составов. Можно вообразить, какое необъемное издание получили бы редакторы, задавшись целью напечатать весь упоминающийся на страницах каталога нотный материал: небольшая брошюра моментально бы разрослась в многотомное издание. Скорее всего, такие каталоги предназначались не широкому кругу таперов, а опытным иллюстраторам, руководителям оркестров в кинотеатрах, хорошо знавшим указанные в списках произведения и, что не менее важно, имевшим возможность их исполнить.

Многие сборники – из лучших – были тематическими. В нашем распоряжении имеется серия «Кино-музыка»¹³⁹, редактором-составителем которой выступил много лет проработавший в кино московский дирижер Д. С. Блок¹⁴⁰. Первые выпуски из этой серии еще содержат номера, характеризующие самые разные, никак не связанные между собой, «настроения» и сюжетные обстоятельства. Так, в выпуске №1 находим и «Бурю на песках (самум)», и «Маленькую балетную сцену», и «Японский марш». В таком же пестро-калейдоскопическом стиле строится и альбом «Кино-иллюстратор»¹⁴¹, его автор – известный в конце 20-х годов прошлого

¹³⁹Кино-музыка. Альбом №1. М. : Теа-Кино-печать, 1928. 31 с. Все последующие выпуски из этой серии не содержат указания на год издания.

¹⁴⁰Р. М. Глиэр дал положительную оценку этой работе: «Просмотрев Кино-альбом №2, составленный и отредактированный Д. С. Блок нахожу его в целом весьма нужным и полезным для музыкальной иллюстрации в кино; альбом составлен из хорошей литературы в доступном для среднего пианиста изложении и несомненно окажет большую помощь пианистам-иллюстраторам». [Орфография и пунктуация автора сохранена]. См. : Кино-музыка. Альбом №2. М. : Теа-Кино-печать, б.г. 31 с.

¹⁴¹Кино-иллюстратор. Часть 1. М. : Музсектор Госиздата, 1929. 41 с.

века пианист-тапер Г. А. Березовский. Некоторые выпуски серии «Кино-музыка» – и это надо отметить особо – оказываются «*монотематическими*», и посвящены исключительно одной, хотя и достаточно широкой, теме: №6, например, предназначался для комедийных фильм¹⁴², №8 – для советских бытовых¹⁴³, №9 – для восточных¹⁴⁴, №11 – для культурфильм¹⁴⁵. Так же выстроена и серия «Музыка фильм» под общей редакцией В. В. Держановского. Названия входящих в ее состав сборников: «Бытовые сцены»¹⁴⁶ (составитель М. Черемухин), «Видовые фильмы»¹⁴⁷ и «Культурфильмы»¹⁴⁸ (оба Г. Березовского), «Восток»¹⁴⁹ и «Деревня»¹⁵⁰ (оба Б. Жилинского), «Движение»¹⁵¹ и «Массовые сцены»¹⁵² (оба В. Кочетова) и «Пляски и танцы народов»¹⁵³ (М. Левина). Аналогично составлена и уже упоминавшаяся ранее кинотека Дж. Бечче. Она носит название «Драматическая музыка» и включает шесть тетрадей, из которых первые две предназначены для «трагической драмы», вторые две – для «лирической драмы» и последние – для «высокой драмы»¹⁵⁴.

¹⁴²Кино-музыка. Альбом №6. Для комедийных фильм. М. : Теа-кино-печать, б.г. 30 с.

¹⁴³Кино-музыка. Альбом №8. Для советских бытовых фильм. М. : Теа-кино-печать, б.г. 27 с.

¹⁴⁴Кино-музыка. Альбом №9. Для восточных фильм. М. : Теа-кино-печать, б.г. 28 с.

¹⁴⁵Кино-музыка. Альбом №11. Для культурфильм. М. : Теа-кино-печать, б.г. 28 с.

¹⁴⁶Бытовые сцены. Сборник 1. М. : Музсектор Госиздата, 1929. 35 с.

¹⁴⁷Сборник не обнаружен.

¹⁴⁸Сборник не обнаружен.

¹⁴⁹Восток. Сборник 1. М. : Музсектор Госиздата, 1929. 35 с.; Восток. Сборник 2. М. : Музсектор Госиздата, 1929. 32 с.; Восток. Сборник 3. М. : Музсектор Госиздата, 1929. 32 с.

¹⁵⁰Сборник не обнаружен.

¹⁵¹Сборник не обнаружен.

¹⁵²Массовые сцены. Сборник 1. М. : Музсектор Госиздата, 1930. 34 с.

¹⁵³Сборник не обнаружен.

¹⁵⁴Becce G. Kinothek, 1-A : Tragisches Drama. Berlin : Schlesinger'sche Buch u. Musikhandlung, Rob. Lienau. Wien : Carl Haslinger, 1920. 13 s.4; Becce G. Kinothek, 1-B : Tragisches Drama. Berlin : Schlesinger'sche Buch u. Musikhandlung, Rob. Lienau. Wien : Carl Haslinger, б.г. 10 s.; Becce G. Kinothek, 2-A : Lyrisches Drama. Berlin : Schlesinger'sche Buch u. Musikhandlung, Rob. Lienau. Wien : Carl Haslinger, 1921. 14 s.; Becce G. Kinothek, 2-B : Lyrisches Drama. Berlin : Schlesinger'sche Buch u. Musikhandlung, Rob. Lienau. Wien : Carl Haslinger, 1921. 16 s.; Becce G. Kinothek, 3-A : Grosses Drama. Berlin : Schlesinger'sche Buch u. Musikhandlung, Rob. Lienau. Wien : Carl Haslinger, 1922. 12 s.; Becce G. Kinothek, 3-B : Grosses Drama. Berlin : Schlesinger'sche Buch u. Musikhandlung, Rob. Lienau. Wien : Carl Haslinger, 1923. 10 s.

Предлагая ту или иную музыку, составители сборников называют жизненную ситуацию или сюжет, для которых она «подходит». Из серии «Кино-музыка» Д. С. Блока: «Смерть»; «Вечерний пейзаж – мечты девушки»; «Фантастика – сказочное шествие»... Характеристика весьма обобщенная, но это обеспечивало номеру сюжетную вариативность. В серии же В. В. Держановского «Музыка фильм» каждый номер прокомментирован подробнее, часто в динамике событий, «от чего к чему», с указанием нюансов и настроения сцены. Такая детализация, наоборот, ставила тапера в жесткие рамки: «Ясный рассвет. Тишина. Пробуждение. Бодрое и спокойное»¹⁵⁵, «Раскрыты ворота тюрем. Площади кипят митингами. Торжество народной победы»¹⁵⁶, «Шествие (организованное шествие, ликование, героическая финальная сцена)»¹⁵⁷. Такой, явно творческий, выходящий за границы сугубого практицизма, подход легко объясним, ведь Держановский – авторитетный музыкальный деятель и критик, друг Маяковского, один из инициаторов знаменитых вечеров современной музыки в Москве.

Особняком в ряду тематических таперских словарей стоит «Каталог-справочник для кино-иллюстраторов» А. Грана, Н. Кузьмина и М. Мейчика¹⁵⁸. Все названные до этого сборники содержат музыку для иллюстрации определенных сюжетных ситуаций, а данный каталог не просто предлагает то или иное сочинение, но дает краткое описание его характера и строения, *не уточняя* конкретный сюжет, который данный опус может озвучить. Процитируем некоторые характеристики. I часть Пятой симфонии Бетховена: «драматически-напряженный характер, с выражением гнева»; Рапсодия №5 Листа: «траурный марш (вначале), <который> сменяется уныло-тоскливыми мотивами национально-венгерского характера».

¹⁵⁵Бытовые сцены. Сборник 1. Цит. изд.

¹⁵⁶Социальная героика. М. : Музсектор Госиздата, 1929. 37 с.

¹⁵⁷Массовые сцены. Сборник 1. Цит. изд.

¹⁵⁸Каталог-справочник для кино-иллюстраторов. Выпуск 1. Музыка к драме. Цит. изд.

Аналогичный подход встречаем и в «Музыкальной работе в кино» А. Грана¹⁵⁹. Здесь также даны различные сочинения с указанием характера музыки, которые дополнены общей характеристикой сюжета. Например, Чайковский «На тройке» – «иллюстративно-бытовой материал для фильма на русской тематике», Трио ор. 8 Брамса – «сосредоточенный характер, следует использовать в эпизодах религиозного порядка, особенно в русских фильмах».

На сегодняшний день нам известно только два таких сборника, оба за авторством А. Грана, поэтому трудно сказать, насколько подобные словари были востребованы практикой.

Еще один вопрос, который нельзя обойти вниманием, связан с *общим объемом тем и сюжетов*, предложенных в том или ином сборнике. Обычно это солидные списки, представляющие интерес не только для таперов, но и как подлинные документы своего времени. Ведь до нас – помимо музыки – не дошли и очень многие немые ленты, снятые как до 1917 года, так и после, а таперские сборники при всей их специфической направленности достаточно полно передают атмосферу как до-, так и послереволюционной России.

Тематическая классификация немого кино – задача непростая. Первые попытки систематизации сюжетов предпринимались самими музыкантами. В альбоме, изданном в 1932 году, редакторы-составители А. Равдель, А. Гран и Е. Сардарян делят музыкальные иллюстрации на семь крупных групп, согласно образно-тематическим или жанровым признакам: «Героика»; «Повествование, быт»; «Массовые действия»; «Природа»; «Лирика и драма»; «Сатира, юмор, ирония, шутка»; «Танцы, пляски и песни»¹⁶⁰. Сборник увидел свет в 1932 году, поэтому реалии первой пятилетки «строительства коммунизма» наложили на него определенный отпечаток. Так, авторы, характеризуя раздел «Героика», включают в него наряду с «Обороной»,

¹⁵⁹Гран А. Музыкальная работа в кино. Цит. изд.

¹⁶⁰Равдель А., Гран А., Сардарян Е. Музыка к фильму. М., 1932. 27 с.

«Государственной и классовой борьбой» категории «Соцстроительство» и «Ударничество». При этом «Боевые действия» вопреки ожиданиям попадают в группу «Массовые действия».

Иной, развернутый анализ находим в пособии А. Голдобина и Б. Азанчеева «Пианист-иллюстратор кинематографических картин»¹⁶¹. Прежде чем комментировать, ознакомимся с ним.

Таблица 4.

Явления внутренние	Явления внешние	Танцы
Беззаботность, беспокойство, болезнь, веселье, воспоминание, воодушевление, вражда, гнев, гордость, горе, грезы, грусть, жалоба, желание, задумчивость, заносчивость, испуг, клятва, любовь, меланхолия, месть, мечты, молитва, наслаждение, настойчивость, одиночество, одушевление, отвага, плач, покаяние, презрение, радость, раздумье, раскаяние, ревность, решимость, скромность, слезы, смех, сон, спокойствие, страдание, страсть, страх, сумасшествие, счастье, тоска, удовлетворение, ужас, упрек, храбрость, экстаз.	Австрия, Америка, Англия, арабы, армяне, арфа, Африка, балалайка, балет, бабочка, Библия, битва, благовест, Болгария, борьба, брань, бунт, буря, буры, былина, бег, вальс, Венгрия, верблюды, Венеция, весна, вечер, видение, водопад, Волга, волны, волшебство, восток, восход, война, ворон, выслеживание, выстрел, Германия, гибель, гимн, гитара, Голландия, Греция, гроза, Грузия, Дания, дикари, дьявол, Днепр, детство, евреи, Египет, жаворонок, жемчуг, жужжание, журчанье, заговор, закат, заклинания, засада, зима, идиллия, Индия, индейцы, Ирландия, Испания, Италия, Кавказ, казнь, каторга, киргизы, Китай, кладбище, колокола, колыбельная песня, комары, комизм, креолы, кузница, кукушка, куранты, крик, лебедь, лев, литовцы, локомотив, лошадь, луна, лес, лето, малиновка, Малороссия, мандолина, марш, мельница, монастырь, Моравия, море, мухи, народные песни, Неаполь, негры,	Аликаз, апашей, аркадиен, аэронет, бал-буррэ, барыня, берлинка, би-ба-бо, вальс, вампир, варшавянка, венгерка, гавот, галоп, гейша, гротфатер, гопак, дьяболетт, ермак, житанетт, казачек, камаринская, карама, кэк-уок, кикапу, ки-кинг, китайка, кракет, краковяк, крестьяночка, кризоль, коханочка, лабладор, лаун-теннис, лезгинка, ликет, мазурка, матчишинетт, матчиш, меланж, менуэт, миньон, мирлитон, негрель, негритянка, нью-йоркез, ой-ра, па-де-грас, па-де-катр, па-де-патинер, па-д'эспань, па-зефир, парагвай, пиллю-пиллю, полонез, полька, полянка, русско-славянский, соко, танго-аргентин, тарантелла, терпсихора, тирольен па, тобогган, том-тит, тореадор, трепак, фанданго, хабанера, хиавата, хоровод, чардаш, шакон, шантеклер, шотиш.

¹⁶¹Голдобин А. В., Азанчеев Б. М. Пианист-иллюстратор кинематографических картин. Кострома, 1912. 266 с.

	<p>Норвегия, ночь, осень, отъезд, охота, пастораль, пастух, патруль, пейзаж, Персия, пир, письмо, погоня, пожар, попугай, похороны, преследование, привидение, приезд, прощание, прялка, птица, пустыня, пьянство, рассвет, расстрел, румыны, ручей, свадьба, свирель, Сербия, серенада, сигнал, Сиама, сказка, скрипка, слепые, смерть, смотр, снег, соловей, сражение, старинный стиль, степь, студенты, сумерки, танцы (выделены в отдельную группу), татары, тост, трамвай, труба, тундра, Турция, туш, тюрьма, утро, феерия, Финляндия, финны, фиалка, флейта, фонтан, Франция, хорваты, храм, цветы, церемония, церковь, цитра, цыгане, чародей, чары, часы, Черногория, Чехия, шарманка, шествие, шум, шутка, эпос, эхо, Япония.</p>	
--	---	--

Можно ли считать приведенный список обобщением киносюжетов того времени? Да. Классификацией? Нет, слишком разнородные категории попадают в одну группу, ведь никаких дополнительных критериев авторы пособия не предлагают. Сомнения вызывает и сам выбор сюжетов. Насколько часто в немых картинах появлялся попугай? Или его включение связано с тем, что авторы сборника хорошо знали русскую оперу и могли предложить для иллюстрации «Рассказ о попугае» из «Бориса Годунова» Мусоргского или «Песенку попугая» из «Золотого петушка» Римского-Корсакова? А как часто в русском дореволюционном кино героями были киргизы? Или литовцы? Или это обусловлено тем, что авторы могли посоветовать ввести в сценарий «Киргизскую весеннюю песню» В. Гартевельда и «Три литовские песни» Биржановского, а также «Литовскую песню» А. Рубинштейна? Получается, что выбор сюжетов

частично, не во всем, был продиктован имеющимся в распоряжении составителей нотным материалом, а не практической необходимостью. Этот сборник, конечно, не выдерживает критики.

Другой, подробный и даже скрупулезный, анализ экранных сцен и положений находим в каталоге Д. Блока и С. Бугославского¹⁶². По этой работе чувствуется, что авторы не понаслышке знали, как надо составлять музыкальный сценарий. Они дают *максимально* развернутую, с указанием многочисленных тонкостей, *таблицу сюжетных ситуаций и мизансцен игровых фильмов*, к которой трудно что-то добавить. Первая тематическая категория посвящена изображению внутренних переживаний героев, вторая большая группа связана с иллюстрацией внешних действий персонажей, а третья описывает экстерьер – состояния природы и индустриальную технику, – но увиденный как бы глазами героев. Появление механизмов в этой классификации, безусловно, является данью своему времени, интерес к ним у публики в то время был неимоверно высок. Приведем эту таблицу целиком, как во многом уникальный документ не только искусства немого кино, но и пролетарской идеологии. Стоит ознакомиться с ним внимательно: кроме полученного удовольствия, читающий оценит гигантскую работу, проделанную авторами.

Таблица 5.

Психо-физические состояния отдельных лиц и коллективов	Внешние действия массы и отдельных лиц	Природа и механизмы в эстетически-эмоциональном восприятии человека
<i>Психо-физические состояния с элементами страдания</i>	<i>Массовые действия</i>	<i>А. Спокойная природа</i>
1. Драматическое	1. Революционное движение масс	1. Пейзаж:
1. Физическая боль (острое физическое страдание).	(пафос борьбы): а) организованное восстание, на баррикадах; б) стихийное волнение масс.	а) спокойный, вызывающий созерцательные настроения, мечтательность;
2. Упадок сил, агония.	2. Битва, сражение:	б) весенний (спокойно-радостный);
3. Безумие:	а) средневековье;	в) осенний (элегично);
а) тихое помешательство;	б) война XIX века;	г) зимний (ясно, светло);
б) бред, галлюцинации,	в) уличная схватка;	

¹⁶²Блок Д. С., Бугославский С. А. Музыкальное сопровождение в кино. Цит. изд. С. 59-62.

<p>депрессия;</p> <p>в) буйство (неистово-болезненное состояние).</p> <p>4.Смерть:</p> <p>а) спокойное умирание;</p> <p>б) внезапная смерть (в борьбе, убийство и другое).</p> <p>5.Тупое страдание, подавленное.</p> <p>6.Оцепенение, ослобнение (при тяжелой вести, после приговора и другое).</p> <p>2. Трагическое (высшая степень страдания)</p> <p>7.Горе, отчаяние, безнадежность (трагизм положения), горе утраты, разлуки.</p> <p>8.Патетическое, темпераментное страдание (пафос страдания) до исступления. Мольба (например, приговоренного, перед самоубийством, тяжелая борьба с собой, бурное раскаяние, муки ревности и любви и т.п.).</p> <p>9.Ужас (страдание, смешанное с высшей степенью страха, оцепенением, растерянностью).</p> <p>3. Страдание и напряженная, навязчивая мысль</p> <p>10.Грусть (тихая печаль, связанная с воспоминанием о страдании), элегично.</p> <p>11.Меланхолия:</p> <p>а) тихая подавленная грусть;</p> <p>б) тяжелая.</p> <p>12.Тоска (подавленное страдание, с навязчивой мыслью; внешне не резко выраженное страдание).</p> <p>13.Нерешительность, колебание (перебои эмоций, тревожных, с элементом страдания). Сомнение.</p> <p>14.Тревога, ее нарастание, элемент страха.</p>	<p>г) поединок.</p> <p>3.Драка (на улице и другое).</p> <p>4.Шествия:</p> <p>а) торжественное (средние века, новое время), победителя с войском;</p> <p>б) победивших революционных масс (ликование победивших), апофеоз победы;</p> <p>в) уличные шествия на Западе;</p> <p>г) советский революционный праздник;</p> <p>д) революционная молодежь;</p> <p>е) церковное (в реальном и сатирическом плане);</p> <p>ж) какой-нибудь буржуазной, капиталистической группы (реально, сатирически);</p> <p>з) воинский поход;</p> <p>и) воинский парад;</p> <p>к) траурное;</p> <p>л) свадебный (вообще свадьба) кортеж.</p> <p>5.Охота.</p> <p>6.Массовое бегство, паника при поражении, катастрофа.</p> <p>7.Нападение (разбойников и т.д.).</p> <p>8.Погоня, бегство:</p> <p>а) драматично;</p> <p>б) в комическом плане.</p> <p>9.Организованный труд:</p> <p>а) на фабрике, заводе;</p> <p>б) на речном транспорте;</p> <p>в) в деревне (труд крестьянина).</p> <p>10.Праздничное движение:</p> <p>а) придворный праздник (феодалное средневековье, XVIII и XIX века);</p> <p>б) деревенский быт и сцена;</p> <p>в) в советском рабочем клубе, в рабочей семье;</p> <p>г) среди советской молодежи.</p>	<p>д) знойным летом (светло, весело);</p> <p>е) горный (величие и неподвижность);</p> <p>ж) при вечернем закате (едва элегично).</p> <p>2.На рассвете (таинственно, к свету).</p> <p>3.Утро:</p> <p>а) пасторально;</p> <p>б) в горах;</p> <p>в) в деревне.</p> <p>4.Восход солнца (нарастание ликования).</p> <p>5.Ночь:</p> <p>а) тихая, лунная;</p> <p>б) угрожающе-мрачная, зловещая.</p> <p>6.Пасторальный пейзаж и сценка.</p> <p>7.Озеро, тихая заводь.</p> <p>8.Спокойная река (катанье на лодке и другое).</p> <p>9.Море, океан:</p> <p>а) при тихой погоде, широта;</p> <p>б) морской прибой;</p> <p>в) грозное море (но еще не буря).</p> <p>10.Лес:</p> <p>а) шелест леса, идиллия, птичье царство;</p> <p>б) жуткий, таинственный лес, чары.</p> <p>11.Птичье царство.</p> <p>12.Мир животных.</p> <p>13.Степь (широкая).</p> <p>14.Пустыня (монотония).</p> <p>15.Ручей (тихое журчание, фонтан).</p> <p>16.Облака (тихо плывут).</p> <p>17.Тучи, предвестники бури (зловеще).</p> <p><i>Б.В движении (усиленном)</i></p> <p>18.а) дождь;</p> <p>б) ливень (к грозе).</p>
---	---	---

<p>15. Гнев, злоба, резко выраженная ненависть. <i>Психо-физические состояния, связанные с подъемом сил</i></p> <p>4. Радостные эмоции</p> <p>16. Спокойная, тихая радость (эстетическое любование природой, без волнения и подъема): а) идиллия (среди природы); б) мечты, воспоминания о радостном; в) сентиментальные мечты.</p> <p>17. Спокойное чувство с оттенком наивного, беззаботного характера.</p> <p>18. Радость успеха, достижения: а) светлая, спокойная; б) торжествующая (патетически-светлое); в) ликующее (пафос светлого тона); г) героический подъем (радость победы, высший подъем воли, радостный пафос).</p> <p>19. Экстаз (радость-упоение, высшая степень светлого пафоса).</p> <p>20. Радость взаимной любви: а) «первая встреча» (робкое начало чувства); б) страстная, горячая любовь; в) нежная, спокойная любовь («тихое счастье»).</p> <p>21. Веселье массы (см. II раздел, 10).</p>	<p>11. Веселый разговор, болтовня: а) в кафе, в гостиной; б) на улице, на рынке.</p> <p>12. Прогулка, пикник.</p> <p>13. В цирке.</p> <p>14. Комические сцены (гротеск, буффонада).</p> <p>15. Народные танцевальные сцены.</p> <p>16. Танцевальные сцены в зале: «приемы», балы и т.д.: а) XVII – XVIII век и ранее; б) в XIX – XX веке.</p> <p>17. Сон и сновидения.</p> <p>18. Детский мир: а) игра, веселье; б) наивно грустные эпизоды; в) комические.</p>	<p>19. Водопад.</p> <p>20. Гроза.</p> <p>21. Буря: а) на море; б) на реке, в лесу, на поле; в) в горах; г) ураган в степи; д) самум в пустыне; е) зимняя вьюга (с завыванием ветра). <i>В. Вымышленная природа</i></p> <p>22. Волшебное, сказочное (фантастика).</p> <p>23. Причудливо-жуткое, небывалое (фантастика мрачная).</p> <p>24. Причудливо-смешное в природе. <i>Г. Механизм</i></p> <p>25. Движущийся поезд.</p> <p>26. Пароход.</p> <p>27. Автомобиль, аэроплан и другие быстро движущиеся машины для передвижения.</p> <p>28. Прялки.</p> <p>29. Движения фабричной машины (непрерывность, монотонность).</p>
--	---	--

Эта таблица – «золотые копии» для текстологов и архивистов. Чего только стоит пункт «Шествия» в разделе «Внешние действия масс и отдельных лиц»: тут и торжественные и революционные шествия, что для составителей – разные ипостаси, свадебные и траурные марши, шествия воинские. Не забыто и место действия – советские демонстрации и западные праздники выделены в разные группы. Церковные шествия не случайно

появились в таблице. Авторы не смогли пройти мимо гениальной музыки, которой можно было бы озвучить католическую процессию (увертюра к «Тангейзеру» Вагнера) или русский православный крестный ход («Светлый праздник» Римского-Корсакова).

Самостоятельный интерес представляет суммарная – на основе всех доступных нам списков – авторская композиторская персоналия. Весьма любопытно, и – в какой-то мере – неожиданно, но внушительную долю пьес в русских киноальбомах составляют сочинения *зарубежных композиторов XVIII-начала XX века*. Среди них встречаются имена титанов – Бетховена, Вагнера, Листа, Шопена, но есть и композиторы второго и даже третьего ряда, которые в настоящее время известны только узкому кругу профессионалов: А. Баццини, А. Литольф, К. Рейнеке и многие другие.

В сравнении с зарубежной музыкой *русские композиторы XVIII-начала XX века* представлены намного скромнее. Хотя эта группа также неоднородна: наряду с корифеями отечественной культуры, Глинкой, Чайковским, присутствуют и практически забытые или полузабытые сейчас Н. В. Арцыбушев, А. А. Ильинский, В. И. Ребиков и др.

В таперских сборниках весьма заметно наличие произведений *русских и советских композиторов-современников*. Большинство из них на начало 30-х годов проживали и сочиняли в СССР – С. Н. Василенко, Р. М. Глиэр, В. Н. Крюков. Встречаются даже сочинения тех авторов, которые к тому времени давно находились в эмиграции, – Н. К. Метнер, С. В. Рахманинов, И. Ф. Стравинский, что свидетельствует об известной лояльности власти в первое послереволюционное десятилетие.

Внушительную когорту составляют *неизвестные зарубежные и отечественные сочинители*, сведения о которых пока найти не удалось. Многие альбомы составлены неряшливо, зачастую даны лишь фамилии авторов, даже без указания инициалов имени. Кто они, затерявшиеся в закоулках новой истории Мутон, Невин, Поппи?.. Этот список можно продолжать до бесконечности.

И, наконец, альбомы включали музыку композиторов, которые писали ее *специально для компиляций в немых лентах*. Среди них уже упоминавшиеся Г. А. Березовский, Д. С. Блок и Дж. Бечче (в русской транслитерации начала XX века – Бекке). Несмотря на то что Бечче первым стал создавать оригиналы для немых кинолент, он допускает и метод заимствования. Отметим его пристрастие к Шопену: в своей Кинотеке он неоднократно использует его Прелюдии и Ноктюрны, а второй ее том – «Лирическая драма» – даже получил по этой причине подзаголовок «Шопениана».

Как видно, таперские словари предлагали музыкантам, работавшим в кино, самую различную подборку, включавшую и безусловные шедевры, и современные шлягеры, и новинки последних лет, и значительную массу более чем сомнительных сочинений. Все это свидетельствует, с одной стороны, о понимании специфичности таперской работы, с другой, – об отменной эрудиции составителей. Отметим и такой примечательный факт: среди произведений фигурируют не только завершённые опусы, но даже фрагменты несостоявшихся произведений – Восточный хор из *предполагавшейся* оперы «Рогдана» Даргомыжского, Хор ливийцев из *неоконченной* оперы «Саламбо» Мусоргского, что говорит как о почтительном отношении советской музыкальной общественности к наследию классиков, так и о прекрасной осведомленности авторов.

Анализ таперских сборников, изданных в России, фиксирует постепенно происходившие изменения в подборе музыкального материала. В альбоме №1 из серии «Кино-музыка», который был опубликован в 1928 году под редакцией Д. С. Блока, практически все пьесы взяты из Кинотеки Дж. Бечче. В последующих сборниках начинают фигурировать имена композиторов, личности которых установить не удалось. Кто были эти авторы, откуда составители альбомов брали их произведения, сказать теперь трудно. Вероятно, эта музыка пользовалась популярностью, а значит, издавалась и печаталась.

Многие очевидцы, описывая музыку Бечче и прочих, уже неизвестных нам лиц, отмечают ее невысокие художественные качества. Пьесы Бечче, из числа тех, что использовал в своих альбомах Д. С. Блок, демонстрируют набор стандартных, повторяющихся из номера в номер приемов. Так, начало «Приговора отчаяния» отличается плотной звучностью, тема изложена октавными дублировками. В середине появляется тремоло, а на смену теме приходят ходы-секвенции, насыщенные хроматическим движением и уменьшенными гармониями.

Пример 1.

Бекке. Приговор отчаяние. 1 1/2 мин.

Quasi largo.

The musical score is written for piano and consists of four systems. The first system begins with a tremolo in the right hand and a steady bass line in the left hand. Dynamics range from *pp* to *sf*. The second system features a melodic theme in the right hand and a bass line with *marcato* accents. Dynamics range from *p* to *f*. The third system continues the theme with *marcato* accents and a 5-measure rest in the right hand. The fourth system shows a final section with *ff* dynamics and a *molto rit.* marking.

Практически то же самое мы видим в пьесе «Нападение-убийство» – хроматические пассажи октавами, доминантовые гармонии, неизменное тремоло и отсутствие четкой формы. В таком ключе выдержаны многие из его пьес: это фоновая музыка, что для немого кино, тем не менее, не является недостатком.

Пример 2.

Бекке. Нападение-убийство. 1 3/4 мин.
Andante mosso.

The musical score consists of four systems of piano notation. The first system shows a treble clef with a series of chords and a bass clef with a chromatic octave passage. Dynamics include *fff* and *pp*. The second system continues the chromatic movement with dynamics *p*, *pp*, and *ff*. The third system features a complex texture with triplets in both hands and a tremolo in the bass. The fourth system concludes with a final chord and a tremolo in the bass.

В последних изданиях серии «Кино-музыка» ситуация начинает меняться: намного интереснее выглядят выпуски с №6 по №13. В них сочинения крупных зарубежных и русских композиторов постепенно

вытесняют весь сомнительный музыкальный материал. Одна из очевидных причин связана с тем, что над сборниками начинают работать новые редакторы – Г. А. Березовский (№6, 8, 9, 11) и *сам лидер левого крыла АСМа Н. А. Рославец* (№13). Альбом Березовского «Кино-иллюстратор» (1929) уже весь построен на серьезных музыкальных образцах. Таким образом, *к началу 1930-х годов таперские сборники кардинально меняют свое содержание.* Подтверждением этому служит и серия «Музыка фильма», выходявшая в 1929-1930 годы и состоявшая исключительно из европейской и русской классики. Именно в этой серии в сборники начинают активно включаться произведения молодых советских композиторов. В 1932 году увидел свет таперский альбом А. Равделя, А. Грана и Е. Сардаряна. В нем были предложены для иллюстраций произведения молодых Н. Я. Мясковского, Д. Д. Шостаковича и С. С. Прокофьева¹⁶³!

Назовем произведения Д. Д. Шостаковича, которые встречаются в старых таперских сборниках. В раздел «Героика» помещены его Вторая и Третья симфонии; в «Сатиру, юмор» попадает Первая симфония (за исключением третьей части), а ее третья часть в – «Повествование, быт»; первый опус композитора «Три фантастических танца» логично отнесены в раздел «Танцы, пляски».

В подходе к музыке немного кино в советской России и за рубежом были определенные отличия. Говоря об искусстве таперской компиляции на Западе, Р. Гармс писал: «Мы полагаем, что фильму подходят не столько произведения Шопена или Бетховена, сколько посредственная кино-музыка, соответствующая внутренней музыкальности фильма и не подавляющая его содержания своей собственной, суверенной музыкальностью»¹⁶⁴. Так же оценивает западный принцип наш искусствовед И. Иоффе: «на Западе, в погоне за любовными, семейными сюжетами, легко отказываются от серьезной классической музыки и начинают сочинять легкие банальные

¹⁶³Равдель А., Гран А., Сардарян Е. Музыка к фильму. Цит. изд.

¹⁶⁴Гармс Р. Философия фильма. Л. : Academia, 1927. С. 79.

пьесы, могущие сопровождать любую ситуацию буржуазного фильма. Бечче, Коттелбей и др. выпускают сборники легких и малосодержательных стандартизованных для любых эмоций пьес, получающие огромное распространение среди киноиллюстраторов Запада»¹⁶⁵. Высказывание это достаточно категорично, но нельзя забывать, что труд Иоффе вышел в свет в 1938 году, и, следуя политическим установкам тех лет, просто обязан был содержать разгромную критику западной музыки и культуры в целом. Музыканты на Западе подвергали сомнению преимущества использования европейской классики, справедливо считая подобный метод кощунственным. *Именно поэтому таперы переходят от практики компиляции серьезной музыки к созданию оригинальных сочинений.* Хотя эти пьесы и не отличались высоким художественным уровнем, сам *новый принцип стал определенным шагом вперед.*

Однако в СССР процесс пошел в противоположном направлении: когда пьесы Бечче попадают в Россию, музыканты, недовольные их качеством, отказываются от компиляций зарубежных кинотек и возвращаются к компиляции классических высокохудожественных произведений.

Еще один, пожалуй, главный вопрос, возникающий в связи с таперскими альбомами: по каким критериям та или иная музыка выбиралась для того или иного сюжета. Привести их в строгую систему невозможно, да и не нужно. Ниже приводятся только отдельные положения, которыми руководствовались музыканты при подборе музыкального сопровождения.

Нередко само содержание кадра подсказывало *жанровые характеристики* музыки. Д. С. Блок (вслед за Бечче, из Кинотеки которого он заимствует образец) для иллюстрации сцены «Смерть» советует Прелюдию с-moll Ф. Шопена, которая, как известно, написана в жанре траурного марша¹⁶⁶. Номер «Восток-река – катанье на лодке» он предлагает

¹⁶⁵Иоффе И. Музыка советского кино : основы музыкальной драматургии. Цит. изд. С. 25-26.

¹⁶⁶Кино-музыка. Альбом №1. Цит. изд.

сопровождать пьесой некого Арендса с типичными чертами баркаролы¹⁶⁷. Его же марш с яркими фанфарными интонациями рекомендован для сцены «Восток – торжественное шествие»¹⁶⁸.

Легко «входила в кадр» и музыка с чертами *звукоизобразительности*. Например, Г. А. Березовский предлагает передать картину моря Прелюдией *gis-moll* Рахманинова¹⁶⁹. Понятно, почему: остинатные фоновые фигуры, ассоциировались с легкой рябью на воде. Для номера с двойной характеристикой «Похороны – плач» он же рекомендует пьесу Мусоргского «Два еврея» с ее трагическими восклицаниями, переходящими в плачущие интонации¹⁷⁰. В этом случае искушенный слушатель наверняка бы возмутился: приказной тон богатого еврея вряд ли бы вызвал у него ассоциацию с похоронами.

Встречаются и образцы *буквальной «подтекстовки»* музыкой сцены: сюжет «Гарцующий всадник, постепенно удаляющийся» сопровождает «Всадник» Шумана, а «Лагерный сбор. Парад войск» – его же «Военная песня»; «1905 год», естественно, озвучен «Марсельезой» и «Интернационалом» в авторской обработке совсем забытого композитора Д. Дубинского¹⁷¹.

Есть примеры, свидетельствующие, что некоторые опусы прочно закреплялись за определенными образными сферами. Классики – в почете, на первых местах. Героические номера, массовые сцены должны были озвучивать симфонии и увертюры Бетховена, симфонические фрагменты из опер Вагнера. Картины болезни, страданий и тоски – конечно же, пьесы Шопена, прежде всего ноктюрны. В бытовых сценах – русские пейзажи, картины деревенских праздников – были востребованы Лядов, Калининков, Римский-Корсаков. Для изображения представителей разных народов предлагается использовать музыку их национальных композиторов.

¹⁶⁷ Кино-музыка. Альбом №4. М. : Теа-Кино-печать, б.г. 30 с.

¹⁶⁸ Кино-музыка. Альбом №4. Цит. изд.

¹⁶⁹ Кино-иллюстратор. Часть 1. Цит. изд.

¹⁷⁰ Кино-музыка. Альбом №9. Цит. изд.

¹⁷¹ Кино-музыка. Альбом №1. Цит. изд.

Например, для японских сцен рекомендовались сочинения некоего Йошитомо, зарисовки северных пейзажей «поручаются» Григу. Отдельно стоит отметить работу редакторов серии «Музыка фильм». Три сборника, посвященных «Востоку», включают только те пьесы, которые так или иначе связаны с ориентальной тематикой, выявляя последовательность, музыкальный кругозор и, несомненно, художественный вкус автора – известного советского пианиста, заслуженного артиста РСФСР, Б. Л. Жилинского.

Непростой вопрос подбора музыки к фильмам – уже в теоретическом аспекте – подробно разработан Д. С. Блоком и С. Бугославским в их совместной работе «Музыкальное сопровождение в кино»¹⁷². Выше была приведена составленная ими классификация сюжетов фильмов. Практически к каждому из ее разделов музыканты дают свои комментарии, не только предлагая конкретные пьесы для иллюстрации, но и описывая в целом характер, стиль и прочие особенности музыки, созвучной той или иной сцене. В случае отсутствия под рукой нот необходимого произведения, тапер всегда сможет подобрать или создать свой вариант, руководствуясь рекомендациями авторов. Остановимся на этой работе подробнее, ведь она относится к числу тех немногих, что приоткрывают дверь во внутреннюю «кухню» профессиональных музыкантов, работавших в кино.

Авторы разъясняли: *драматические* образы требуют ярко эмоциональной музыки, основу которой составляют резко-диссонансирующие аккорды и выразительная мелодия. Упадок сил могут передать фразы-вздохи (например, вступление к опере Чайковского «Евгений Онегин»), помешательство – смены контрастных эпизодов (диссонансные и лирически-монотонные). Смерть должна быть изображена остановкой: пауза в грустной, тихой музыке – если смерть героя спокойная, и резкий обрыв бурного звучания – если герой гибнет в бою. Оцепенение можно проиллюстрировать выдержанной, как бы застывшей, гармонией, как это делает Глинка в сцене похищения из «Руслана и Людмилы»;

¹⁷²Блок Д.С., Бугославский С. А. Музыкальное сопровождение в кино. Цит. изд.

трагические образы, как правило, связаны с кульминационными сценами фильма, в которых достигается наивысшее напряжение. Все те рекомендации, которые были даны для драматических сцен – диссонантность гармоний и экспрессивность звучания, здесь должны быть использованы в максимальной степени. Как образец ужаса приводится сцена в казарме из оперы Чайковского «Пиковая дама»;

сфера *страдания* могла быть решена по-разному в зависимости от силы эмоции. Грусть, печаль передавалась элегической музыкой в духе «Песни Сольвейг» Грига, тоска включала интонации жалобы и взволнованности, постоянная смена тем и темпов была призвана отобразить нерешительность, для создания тревожных настроений могли быть применены секвенции, а гнева – резко акцентированная, синкопированная музыка, как в среднем разделе «Ромео и Джульетты» Чайковского;

менее подробно описана сфера *радостных переживаний*. Для нее предлагается идиллическая песенная музыка умеренного темпа. В определенных случаях, когда сцена должна рождать ощущение ликования, может появляться героический подъем и усиливаться взволнованность. Сцены любовных объяснений всегда иллюстрируются лирическими темами в духе «Люблю тебя» Грига или «Мечты любви» («Грезы любви») Листа.

Предлагая музыкальные иллюстрации к *действиям людей и масс*, Блок и Бугославский подчеркивали, что ключевым фактором здесь должен стать ритм, являющийся организующим элементом любого движения. Для сцен восстаний рекомендовалась героическая музыка в духе «Эгмонта» Бетховена, либо революционная нужной эпохи, например, французская народная песня «Карманьола». Военные действия традиционно сопровождалась маршами.

Наряду с ними значительная роль в киномузыке отводилась танцам. Картины балов, приемов и вечеров должны были идти под танцевальную музыку соответствующей эпохи: менуэт, гавот, сарабанда – XVIII век, вальс, мазурка – XIX век, кэк-уок, фокстрот, чарльстон – XX век. Так называемая «легкая» шлягерная музыка сопровождала пикники, прогулки, сцены в

ресторанах и кафе, создавая образ «праздной буржуазии». В эту группу входила и специальная музыка аттракционов для сцен в цирке – галопы и выходные марши. Для национальных бытовых сцен предлагались танцы разных народов, среди которых были не только привычные для русского зрителя еврейские, кавказские, итальянские, испанские мотивы, но и японские, шведские, ирландские, латышские, и даже негритянские.

Звуковой образ (или топосы) охоты сложился в истории музыки уже давно – это сигналы рогов, бешеный ритм конской скачки, звуки леса и птиц. Нападения, бегства, погони, столь любимые публикой, Блок и Бугославский решают в едином ключе – быстрая, ритмичная музыка; степень ее напряжения и трагизма пианист должен был определять сам. Картины труда могли идти под крестьянские и рабочие народные песни. В область действий у Блока и Бугославского также попадают сцены сна, для чего подходят колыбельные, а сцены с детьми предсказуемо озвучиваются «детской» музыкой, например, из «Юношеского альбома» Шумана.

Сочинения для последней тематической группы, парадоксально соединяющей *природу и механизмы*, так же ожидаемо содержат элементы звукоподражания. Дрожащее тремоло в верхних регистрах изображает восход солнца, тремоло в низких регистрах и взлеты арпеджио – грозу (как в III части Шестой симфонии Бетховена), переборы трезвучий – морские картины (вступление к «Садко» Римского-Корсакова или к «Золоту Рейна» Вагнера). Степные пейзажи передает инструментальная, а чаще вокальная кантилена в духе хора поселян из «Князя Игоря» Бородина, пустыни – однообразные, монотонные звучности с включением восточных мотивов. Помимо реальной природы Блок и Бугославский выделяют область фантастики: чарующей, волшебной – в «Золотом петушке» Римского-Корсакова; пугающей – Леший в его же «Снегурочке».

Мир техники – поезда, автомобили, фабричные станки – чаще всего создавался *при помощи оstinатного ритма*. Тут были свои подводные камни. Наличие в музыке остинато не всегда соответствовало конкретному

содержанию кадра и приводило к настоящим курьезам. Забавно и даже нелепо выглядели такие решения, когда классика «привязывалась» к актуальной советской действительности: «Весенний сев – Тракторы идут – Гиганты элеваторы»/«Basso ostinato» Аренского¹⁷³, «Характер движения мощных машин»/«Зигфрид» Вагнера¹⁷⁴, «Аэро-штурм»/Полет валькирий Вагнера¹⁷⁵.

Работа музыкантов с таперскими словарями в целом крайне негативно повлияла на русскую киномузыку тех лет. Во многом именно они породили устойчивое мнение о шаблонности и рутинности музыкального сопровождения в кино, низводящих его до уровня таперской вампуки. Одна и та же музыка зачастую «кочевала» из ленты в ленту, сопровождая «до боли» схожие сюжетные положения и стремительно обрастала штампами. Она становилась настолько «программируемой», что «посетитель кинотеатра, закрыв глаза, мог безошибочно угадать, что в данный момент происходит на экране: первое объяснение в любви или погоня, избиение комического персонажа или сцена в гареме восточного властителя»¹⁷⁶. Зато такой принцип работы отличался быстротой и легкостью, поэтому на многие его откровенные недостатки было принято не обращать внимания.

Подведем итог. В начале века бурное развитие было характерно для всех сфер кинематографа, в том числе, и музыки. Это отнюдь не означало, что двигались они исключительно по пути творческого обогащения и совершенствования. Что касается музыки, то совместные усилия практиков и теоретиков привели к тому, что к 30-м гг. детально разработанная система помощи и рекомендаций сформировалась в самую настоящую *индустрию*, имеющую мало общего с творчеством как таковым. Судьба ее на переломе двух десятилетий сложилась весьма драматично: несмотря на грандиозность конструкции, она рухнула с появлением звукового кино в кратчайшие сроки.

¹⁷³ Кино-музыка. Альбом №11. Для культурфильм. Цит. изд.

¹⁷⁴ Кино-музыка. Альбом №13. М. : Теа-Кино-печать, б.г. 28 с.

¹⁷⁵ Социальная героика. Цит. изд.

¹⁷⁶ Гинзбург С. С. Очерки теории кино. Цит. изд. С. 57-58.

1.2.2 Таперская импровизация

Таперская импровизация – едва ли не более сущностный аспект музыки немом кино, чем компиляция. Образ пианиста, импровизирующего под бегущие на экране кадры, стал одним из символов той эпохи. Более пристальное знакомство, однако, убеждает в том, что понятность этого феномена лишь кажущаяся. Еще раз отметим: *получить представление о том, как звучали таперские сочинения, в настоящее время невозможно*: эта практика не предполагала нотной фиксации, а только зарождавшаяся звукозапись не рассматривала ее как нечто, достойное внимания. По этой причине данный раздел во многом строится не на художественных фактах, а на воспоминаниях музыкантов, журналистов и режиссеров – свидетелей рождения отечественной кинематографической истории.

Музыкальная импровизация зазвучала в немом кино с самого начала. Но это – на Западе. Доподлинно известно, что 17 февраля 1896 года в лондонском театре «Эмпайр» состоялся публичный показ фильмов братьев Люмьер в сопровождении фортепиано¹⁷⁷. Пианист импровизировал на темы популярных мелодий¹⁷⁸. В дореволюционной России дело обстояло иначе: импровизация пришла в кино со значительным опозданием, около 1905 года¹⁷⁹.

Практически сразу по поводу таперской импровизации в прессе началась бурная полемика. Камнем преткновения стал вопрос о том, насколько она подходит для сопровождения кинолент. И. Н. Худяков считал ее более совершенным методом музыкальной иллюстрации, чем компиляция готовых произведений и сочинение специальной музыки. Для него импровизация была *истинным искусством*, поэтому он категорически не признавал вариантов лент с различными новомодными техническими устройствами¹⁸⁰: «Иллюстрация картины требует творчества, присущего

¹⁷⁷Егорова Т. К. Новые воззрения на музыку кино. Цит. изд. С. 9.

¹⁷⁸Линдгрэн Э. Искусство кино. Цит. изд. С. 144.

¹⁷⁹Чайковский В. В. Младенческие годы русского кино. Цит. изд. С. 16.

¹⁸⁰Подробнее см. раздел 1.1.

только человеку; если бы для этой цели употребить механическую (т.е. – воспроизводимую специальным техническим устройством – О. С.) музыку, то как бы она ни была хороша, как бы она ни совпадала с настроением и различными его изменениями в картине, она никогда не заменит живого иллюстратора, так как душу человека механическим способом ни создать, ни заменить невозможно, подделка всегда будет болезненно чувствоваться»¹⁸¹.

Не все современники соглашались с ним. Сабанеев (никогда, кстати, не работавший тапером), напротив, настаивал на применении новаторской техники, от которой отказывался Худяков. В статье 1915 года он пишет: «Как ничего не должно быть случайным в этом механическом искусстве, так точно не должна быть случайной и музыкальная часть. Она должна быть скомпонована, должна быть приурочена к строго определенным моментам драм, она должна быть фиксированной. И мне представляется она столь же механизированной, как и сама драма. Не лицу с его случайными настроениями должен быть поручен репродукционный оттиск с этой музыкальной композиции, а такому же, как и сам кинематограф, механическому сопровождающему инструменту»¹⁸². Пройдет всего несколько лет, и стремительный технический прогресс окончательно решит эту проблему, покончив с самим явлением тапера в кино.

Другой, не менее важный вопрос, волновавший образованную часть общества, касался художественного качества импровизации в кино. Как известно, искусство музыкальной импровизации ведет историю с давних времен. Не вдаваясь в подробности, напомним о барочных импровизациях, практике сочинения каденций для концерта в классическую эпоху, традиции варьировать арии с целью демонстрации возможностей голоса в

¹⁸¹Говоря о сопровождении картины механическим устройством, автор подразумевает, что оно воспроизводит заранее подготовленное и записанное музыкальное сопровождение. Худяков И. Н. Новая отрасль искусства // Вестник кинематографии. 1911. №8. С. 11.

¹⁸²Цит. по: Цивьян Ю. Г. Историческая рецепция кино. Кинематограф в России. 1896-1930. Цит. изд. С. 111.

западноевропейской опере¹⁸³... Были эпохи, когда мастерство импровизации ставилось едва ли не выше всех прочих умений и талантов музыканта. Но в XIX веке происходит «сокращение сферы бытования импровизации, которая как самостоятельное искусство еще заявляет о себе у некоторых выдающихся мастеров – например, у Листа и Брукнера, однако в целом к концу века практически сходит на нет»¹⁸⁴. К началу XX столетия подлинная импровизация сохранилась, пожалуй, только в джазовой музыке. Возможно ли поставить в этот ряд импровизацию в кино – вопрос сложный и имеющий лишь предположительный ответ. В настоящее время мы можем только прислушаться к тем мнениям и оценкам, которые высказывали современники. Например, тот же Сабанеев категорически отвергает взаимосвязь традиционной и киноимпровизации: «Я знаю некоторых, которые очень приветствовали иллюстративное искусство музыкального сопровождения, полагая, что это есть реставрация того забытого искусства «импровизации», которое процветало во времена классицизма. Но дело в том, что то было искусство художественной импровизации, а то, что мы имеем в кинотеатрах – это искусство безыскусного подыгрывания под картину, искусство ловкого или неловкого плагиата, искусство искажения великих произведений. Это – вовсе не эквиваленты»¹⁸⁵. С этим высказыванием трудно не согласиться. Сабанеев намечает главную проблему музыки немного кино: качество музыкального сопровождения к фильму, которое целиком зависело от *профессионализма* тапера.

Еще один, спорный, вопрос касался художественных возможностей и функций музыкальной импровизации в кино. Известный тапер тех лет, А. Анощенко, видел их в детализации происходящих на экране событий, что было недоступно компиляции. По его мнению, «компилятивная иллюстрация в кинопьесе – примитивный метод удовлетворения потребности синтеза

¹⁸³Ямпольский И. М. Ария // Музыкальная энциклопедия : в 6-ти т. Т. 1. М. : Советская энциклопедия, 1973. Спб. 204-207.

¹⁸⁴Бирюков С. Н. Импровизационность в музыке и ее стилевые типы : дис. ... канд. искусствоведения. М., 1980. С. 128.

¹⁸⁵Сабанеев Л. Л. Кино-музыка. Цит. изд. С. 30.

музыки и кино, аналогичный в изобразительном отношении виражу или окраске частей картин в один цвет». Проблема заключается в том, что «в компилятивной иллюстрации при характеристике общего настроения сцены отсутствует самое существенное – выражение драматических периодов <...> музыка у экрана должна искать свою стереоскопичность и колоритность в выражении эмоциональной динамики персонажей»¹⁸⁶. «Расшифруем» высказывание Анощенко. Сопровождение, составленное по принципу компиляции готовых сочинений, он сравнивает с виражом, и это сравнение здесь как нельзя кстати. Техника виража предполагала, что черно-белые кадры тонировались в светлые оттенки, например, голубого или розового цвета. Не выделяя какие-то конкретные детали кадра, вираж создавал общий тон ленты. По аналогии с этим компилятивная музыка придавала сцене из фильма только общий эмоциональный флер, в то время как импровизация, рождавшаяся непосредственно в ходе просмотра конкретной картины, способна была усиливать повороты сюжета, нюансы взаимодействия героев и прочее, то, что А. Анощенко называет «эмоциональной динамикой персонажей». Сам тапер, описывая личный опыт первой импровизации, признается, что и он потерпел фиаско в этом непростом деле: «Однако когда последовала драма, мне пришлось убедиться, что ее иллюстрация является более сложным делом <...> я отрекся от добрых, но нереальных намерений, и перешел на грустный вальс. Левая рука обозначала героя, а правая героиню, и по ходу действия переносилась вниз или возвращалась вверх. Это все, что я успел изобрести к середине неведомой мне короткометражной драмы»¹⁸⁷. Фактически тапер в этом фильме делал попытки заменить отсутствующую речь, «озвучивая» музыкальными репликами диалог героев.

С Анощенко заочно спорит неизвестный рецензент А. Л.. Он описывает свои впечатления от «Эдипа» Ж. Мунэ-Сюлли, показанного в смоленском кинотеатре с аккомпанементом неназванного пианиста. Не самая

¹⁸⁶Цит. по: Цивьян Ю. Г. Историческая рецепция кино. Кинематограф в России. 1896-1930. Цит. изд. С. 114-115.

¹⁸⁷Там же. С. 114.

выдающаяся лента в буквальном смысле заиграла новыми красками «под руками» тапера: «Музыка спасла эту вещь. Пианист дополнил и оттенил – даже не оттенил, потому что если бы он вздумал оттенять каждый жест Эдипа <...> то получилась бы та же натянутость, та же мелодрама, что и на экране. Но пианист именно взял верные мотивы и с музыкальной чуткостью дал мелодию, соответствующую не исполнению, а сюжету. Так что музыка как бы заглушала исполнение и на первый план выдвигала только сюжет. «Эдип» ожил»¹⁸⁸. В данном случае музыка не пошла по пути детализации, а, наоборот, создала «атмосферу» кинокартины.

Вопреки всему сказанному главную задачу импровизации музыканты-практики и исследователи видели в другом: музыка для фильма должна не только эмоционально соответствовать происходящим на экране событиям, но и находиться в полном *ритмическом согласии* с кадром. Проблема ритмической взаимосвязи музыки и кадра в немом кино не может рассматриваться в желаемом объеме в силу все той же неуловимости импровизации, хотя составить о ней некоторое представление все-таки возможно.

Писатель, переводчик и искусствовед П. П. Муратов писал о том, что музыка «подчеркивает обостренно ритмическую натуру кинематографа»¹⁸⁹. Проведем простой эксперимент. Просматривая движущиеся кадры без звука, мы на интуитивном уровне будем ощущать некий темпоритм, который складывается из движения внутри кадров и скорости их смены. Если добавить к этим кадрам ту или иную фонограмму, тот же самый видеоряд будет производить на зрителя иное, уже более сильное – при удачном решении – впечатление.

Характер музыки способен даже корректировать зрительские ощущения: одна и та же лента, показанная с разным сопровождением, может вызвать диаметрально противоположные эмоции. Такой эффект оказывался

¹⁸⁸А. Л. Музыка в кинематографе // Кине-журнал. 1911. №2. С. 9-10.

¹⁸⁹Муратов П. П. Кинематограф // Современные записки. 1925. №26. С. 295.

возможен благодаря аудиовизуальному контрапункту. Сила его воздействия во многом зависела от того, каким образом темпоритм музыки сочетался с темпоритмом кадра.

Умение тапера чувствовать внутренний ритм ленты и подстраиваться под него ставилось зрителями едва ли не выше всех прочих способностей и техник, за что иллюстратору прощалось многое: «Прислушайтесь к искусному кинематографическому аккомпаньатору. Не смущаясь плетет он свою невероятную мозаику из Шопена, оперы Верди или Чайковского, эстрадного романса, ресторанного танца, начиная, обрывая, не кончая, *но всегда и все вовремя*, не в смысле эмоционального соответствия действию, *но в более глубоком и важном ритмическом смысле* (курсив мой – О. С.). И часто даже взыскательный в музыкальном отношении зритель прощает ему эту чудовищную музыку, так как не слышит мест, но скользит вслед за ним по ритмам зрелища, не замечает отдельных кусочков мозаики, но отзывается лишь на ритмику ее звукового узора»¹⁹⁰. Ключевое выражение, «не замечает отдельных кусочков мозаики» говорит о том, что «внешняя» сторона аккомпанемента, его ритмическое соответствие кадру, было важнее содержания тех фрагментов, из которых строилась иллюстрация.

Парадокс, который отмечают многие киноведы и в том числе Б. Балаш: музыка, звучащая во время сеанса, будучи *слышной*, должна была оставаться *неслышимой* для зрителя, не доходить до его сознания. Если же публика начинала обращать внимание на музыкальное сопровождение, общее впечатление от картины сразу разрушалось¹⁹¹. Мысль о незаметности киномузыки развивает и Р. Гармс, но делает иной акцент: присутствие музыки начинает ощущаться только тогда, когда она прекращается, и зритель испытывает чувство ужаса, сталкиваясь с «потусторонним» миром кино¹⁹². Важно при этом не только наступление тишины, но и разрушение ритма.

От проблемы ритма в киноимпровизации перейдем к вопросу приемов развития, наиболее часто используемых таперами. «Как же так? – возразит

¹⁹⁰Муратов П. П. Кинематограф. Цит. изд. С. 294-295.

¹⁹¹См. : Балаш Б. Жанровые проблемы музыкального фильма // Искусство кино. 1940. №9. С. 46-47.

¹⁹²См. : Гармс Р. Философия фильма. Цит. изд. С. 79-80.

читатель, – любая импровизация уникальна и зависит, в первую очередь, от сюжета фильма, а также мастерства и восприятия тапера-иллюстратора. О каких общих приемах здесь вообще может идти речь?» И он будет прав, но только отчасти.

В 1913 году тапер А. Анощенко сформулировал важнейший тезис, касающийся данной проблемы: «Пианист-импровизатор <...> *должен быть свободен от «законов» отвлеченной музыки* (курсив мой – О. С.) и пользоваться исключениями из таковых как основным методом, позволяющим интенсифицировать впечатление от кинодействия»¹⁹³. Пожалуй, это первая настоящая декларация принципа импровизации под картину. Для Анощенко очевидно, что музыкальное сопровождение к фильму не является «отвлеченной» музыкой (под «отвлеченной» автор понимает чистую, абстрактную музыку). Наоборот, музыкальное сопровождение должно усиливать впечатление от «кинодействия», а это возможно в том случае, когда оно более ведомо кадром, чем правилами классической композиции. По этой причине киноимпровизация требовала весьма специфических навыков и художественных приемов. Среди них Анощенко называет расширение и сокращение фраз и предложений в зависимости от протяженности кадра, смещение метра мелодии, преобладание неустойчивых интонаций и диссонирующих аккордов, неожиданные модуляции – все то, что способно наилучшим образом следовать за экранными событиями и ритмом их смен¹⁹⁴.

Но реальность немого кинематографа, как всегда, вносила свои поправки. Будет ошибочно думать, что *импровизация в кино была импровизацией в прямом смысле этого слова*, и описанный метод был широко распространен, скорее, он – недостижимый идеал. По причине катастрофической нехватки времени указанные приемы импровизации в

¹⁹³Цит. по: Цивьян Ю. Г. Историческая рецепция кино. Кинематограф в России. 1896-1930. Цит. изд. С. 118.

¹⁹⁴В советское время Анощенко продолжает разрабатывать принципы импровизации в кино. См. : Анощенко А. О музыкальной кинодраме // Вестник работников искусств. 1920. №1. С. 21-24.

арсенале многих пианистов быстро заменялись стандартным набором всем хорошо известных привычных ходов, которые умело приспособивались к той или иной ленте. Иллюстрация часто строилась по следующей схеме: нарастающая тревога – тремолирующие уменьшенные септаккорды; драматическая кульминация – аккорды судорожно топчутся на месте, броски в верхний регистр, тремоло в басу; успокоение – патетический речитатив; заключение – меланхолическое повторение музыки, звучавшей ранее в медленном темпе, минорном ладу, с ферматами. Особенно популярны были «набившие оскомину» образно-жанровые штампы. Например, сцены из деревенской жизни озвучивали подражанием игре на гармошке и крикам петуха, «разложение буржуазии» шло под модные танцы типа фокстрота, восточные сцены были невысказаны без пустых квинт с увеличенными секундами в мелодии¹⁹⁵.

Доказательством того, что таперское музыкальное сопровождение не было настоящей импровизацией, служит, как минимум, еще один момент. Метод импровизации предполагает, что музыка рождается непосредственно в процессе музицирования. В реальности музыканты, работавшие в кино, были вынуждены по несколько раз на дню аккомпанировать одной и той же ленте, и маловероятно, что каждый раз они сочиняли новую композицию. Иное дело, когда в подобном положении оказывался такой признанный авторитет и блистательный импровизатор немого кинематографа как Худяков: «Чем большее число раз я иллюстрирую одну и ту же картину, тем это мне доставляет большее художественное удовлетворение, так как с каждым разом иллюстрация становится все выпуклее, живее, жизненнее, а следовательно и правдивее»¹⁹⁶. Вероятнее всего, при каждом исполнении Худяков добавлял в свои композиции те или иные новые детали, наносил новый узор на базовую канву. Общий замысел, темы и приемы развития при этом *оставались одними и теми же*.

¹⁹⁵Крамской А. О болезнях нашей киномузыки // Советская музыка. 1958. №10. С. 31.

¹⁹⁶Цит. по: Блок Д. С., Бугославский С. А. Музыкальное сопровождение в кино. Цит. изд. С. 11.

Одна из ключевых проблем импровизации в немом кино, по мнению современников, заключалась в отсутствии профессиональных импровизаторов. Да и откуда им было взяться в таком количестве, которое было востребовано новым видом масскультуры? Специалисты были наперечет.

Худяков в «Опыте руководства к иллюстрации кинематографических картин» формулирует важное правило импровизации в кино – музыкант должен использовать в качестве основы для своих композиций темы из чужих произведений: «Надо обладать большой долей самонадеянности, чтобы угощать публику исключительно своими произведениями <...> материалом для работы является вся музыкальная литература»¹⁹⁷. Он рекомендует для иллюстрации картины утра использовать «Утро» Грига, а для бури – фрагмент увертюры «Вильгельма Телля», но *не в оригинальном варианте, а в качестве тем для вариаций*. Эту идею пианист развивает не только на страницах печатного издания, но и подтверждает на практике.

Сохранилась анонимная рецензия на бенефис И. Н. Худякова, который состоялся 11 марта 1913 года в Москве, в кинотеатре «Миньон», где была показана драма «Сатана» в постановке режиссера Амброзио¹⁹⁸. Воздав хвалу вкусу и творческой изобретательности иллюстратора, рецензент останавливается на музыкальном материале, использованном в сопровождении. Сатану Худяков изображает мотивами из «Демона» А. Рубинштейна и «Фауста» Гуно. Казалось бы, не самый плохой выбор, но рецензент отвергает его, аргументируя это тем, что лермонтовский демон – это дух отрицания и сомнения, и в данном случае вместо музыки Рубинштейна более уместно звучали бы отрывки из «Мефистофеля» А. Бойто. В идеале же аноним призывает отказаться от сопровождения фильмов оперной музыкой, так как для образованного слушателя знакомые мелодии неотделимы от текста. При просмотре ленты в уста героев произвольно «вкладывается» чуждый оперный текст, что только разрушает единый художественный образ. В данном случае он предлагает использовать отрывки из «Мефистофеля» Листа (вероятно, подразумеваемая его «Мефисто-вальс»).

¹⁹⁷Цит. по: Блок Д. С., Бугославский С. А. Музыкальное сопровождение в кино. Цит. изд. С. 11.

¹⁹⁸A-moll. Бенефис И. Н. Худякова // Сине-Фоно. 1912/1913. №13. С. 28. Вероятно, И. Н. Худяков выступал с драмой «Сатана» неоднократно. Сохранились сведения о том, что в 1911 году пианист иллюстрировал ленту «Демон» производства Т./Д. Тимана и Рейнгардта, показанную в том же кинотеатре «Миньон». Тогда иллюстрация также включала фрагменты из «Демона» Рубинштейна. Можно предположить, что в обоих случаях источники описывают показы одной и той же картины.

Не нужно забывать, что Худяков был крупнейшим мастером таперской импровизации, с которым сравниться могли лишь единицы. Поэтому те приемы, которые он успешно использовал в своих композициях, были недоступны другим музыкантам. Некто описывает сеанс фильма «Женские души» с иллюстрацией Г. Кузьмина в Художественном электротееатре на Арбате. Пианист пытался взять за основу популярные классические темы, но добился сомнительного эффекта: «Иллюстрация, начавшаяся красивыми вступлениями, запуталась среди чуждых ей мелодий Глинки, Грига и Вагнера. Потом проскользнуло что-то, напоминавшее серенаду Брага. Эти обрывки мелодий, исполненные с собственным, иногда, аккомпанементом, – должны были служить лейтмотивами, <...> общее впечатление получилось такое, какое бывает при исполнении популярных попури, рассчитанных на исполнителя пьес средней трудности»¹⁹⁹.

Анализируя проблему профпригодности пианистов-импровизаторов, один из современников немого кинематографа, пианист-иллюстратор К. Н. Аргамаков, обращает внимание на произошедшее «смещение понятий: пианиста (предполагается концертного – О.С.) и пианиста-иллюстратора в кинематографе»²⁰⁰. По его справедливому мнению, концертный пианист не пригоден для сопровождения киносеансов, как и настоящий пианист-иллюстратор не может выступать в больших концертных программах. Однако за отсутствием в России настоящей школы импровизации кинотеатры наполнили концертные пианисты, не понимающие специфики работы импровизатора. Конечно, среди них встречались талантливые музыканты. Они старались тщательно подбирать пьесы для иллюстрации, но поток демонстрируемых лент рос буквально не по дням, а по часам, что приводило к дефициту качественного музыкального материала. «И иногда случались курьезы: так, в одном из провинциальных театров мне удалось увидеть сцены из Евгения Онегина, и письмо Татьяны иллюстрировалось

¹⁹⁹К. А. Музыкальные рецензии // Сине-Фоно. 1913-1914. №2. С. 23.

²⁰⁰Аргамаков К. Н. О фортепьянных импровизациях. Цит. изд. С. 24.

известным вальсом «На сопках Маньчжурии». Полагаю, что комментарии к этому случаю излишни»²⁰¹.

Озабоченные проблемой качественного музыкального сопровождения к фильмам критики создавали образ идеального пианиста-иллюстратора. К нему предъявлялись высокие требования. Например, Э. Линдгрэн считал, что для пианиста важны «безукоризненное техническое владение инструментом, обширное знание всевозможных стилей музыки, знакомство с музыкальной этнографией разных народов, достаточные познания в области гармонии, общее музыкальное чутье и музыкальная находчивость»²⁰². Это едва не больше, чем требования к концертирующему исполнителю. Не менее требователен С. Бугославский: «Он должен иметь интенсивное, быстро работающее музыкальное воображение, вообще музыкальную одаренность выше средней; он должен иметь хороший запас мелодико-ритмических и гармонических оборотов, что достигается постоянным и вдумчивым анализом музыкальных произведений <...> непрерывно развивать в себе, так сказать, моторную фантазию, – способность быстро приспособлять аппликатуру (смену пальцев) к быстрым пассажам на клавиатуре»²⁰³. Как видно, и западный, и советский музыкант называют схожие критерии, касающиеся техники владения инструментом, знания теории, музыкальной эрудиции и, конечно же, природной предрасположенности исполнителя к импровизации.

Порой теоретики жанра, размышляя о подготовке импровизатора к работе в кинотеатре, уходили от действительности, предлагая решения на грани утопии. С. Бугославский, например, собирался подвергнуть пианиста, претендующего на должность киноиллюстратора, ряду серьезных испытаний для выявления профессиональных навыков, которые включали бы проверку не только слуха, памяти, моторики, *физической выносливости*, но и *способа*

²⁰¹Аргаматов К. Н. О фортепьянных импровизациях. Цит. изд. С. 24.

²⁰²Мессман В. Л. На кино-музыкальном фронте. Цит. изд. С. 30.

²⁰³Бугославский С. А. Принципы и методы кино-музыки. Цит. изд. С. 75-76.

восприятия фильма (запоминание сюжета, чувство стиля, быстрые переходы между сценами).

На протяжении 10-х – 20-х гг. XX века была популярна идея создания школы импровизации, которая так и не была доведена до реализации. Разные киномузыканты предлагали свои методики для выработки импровизационного навыка, во многом схожие между собой. Бугославский настаивал на обязательном развитии техники, которая должна соответствовать уровню пианиста, окончившего четыре курса консерватории (!). Для этого он советует музыканту ежедневно практиковать гаммы в различных вариантах, этюды, упражнения в транспозиции (например, играть в разных тональностях пассаж из Баллады №1 Шопена...) и сочинение за роялем. А минимальное (!) музыкально-теоретическое образование тапера должно включать курс гармонии, основы полифонии (техника имитаций и фугато), музыкальную форму, сольфеджио, написание музыкальных диктантов и чтение с листа классики мировой музыки. Также он рекомендует некоторые упражнения для развития навыков импровизации, среди них: вариационная техника (построение и фигурирование гармонических каденций и более крупных отрывков), игра модуляций разной степени родства, игра секвенций, композиционные задания с применением элементов полифонии и тематической разработки²⁰⁴. До настоящего времени такие задания активно используются в консерваторском курсе гармонии, в первую очередь, у музыковедов и композиторов.

Сохранились данные о том, что в России и, позже, в СССР даже открывались специальные курсы подготовки импровизаторов для

²⁰⁴Некоторые примеры упражнений для тренажа кинопианиста приводятся в Приложении III. В Приложении IV даны приемы, которые можно использовать при создании музыки для фильма.

Идея создания упражнений для развития навыка импровизации в дальнейшем получила активное развитие. Например, можно назвать популярные пособия для начинающих импровизаторов, подготовленные А. Л. Маклыгиным. См. : Маклыгин А. Л. Импровизируем на фортепиано. Вып. 1. Элементарная гармония. М. : Престо, 1997. 32 с.; Маклыгин А. Л. Импровизируем на фортепиано. Вып. 2. Фактурные рисунки. М. : Престо, 1999. 31 с.

кинематографа. В частности, в Москве существовала музыкальная школа А. Г. Шора²⁰⁵, при которой был класс пианистов-иллюстраторов в кино. К сожалению, сведения об организации этих курсов, процессе обучения и продолжительности их существования не сохранились. В крупных кинотеатрах открывались платные курсы по повышению квалификации звукооформителей, а в консерваториях Москвы и Петрограда были организованы факультативы²⁰⁶. В III Государственном Музыкальном Техникуме в Ленинграде был введен трехгодичный курс импровизации, которым руководили И. М. Шиллингер и М. В. Владимиров. Работа по отбору и квалификации импровизаторов находилась под контролем ведомств МОДПИКа и ДРАМСОЮЗа²⁰⁷.

Большую известность получили курсы пианистов-иллюстраторов в Москве, организованные самим Худяковым. Появление этого образовательного проекта имеет свою предысторию. 18 марта 1913 года Худяков сопровождал картину «Камо Грядеши» в кинотеатре «Континенталь», где собралось много пианистов, пришедших исключительно для знакомства с музыкальной иллюстрацией сложной ленты. Видя заинтересованность таперов в повышении профессионального уровня, Худяков решает учредить курсы пианистов-иллюстраторов и привлекает еще нескольких видных московских музыкантов – С. В. Изоргина, Б. М. Азангеева (Азанчеева)²⁰⁸ и К. Н. Аргамакова²⁰⁹.

Известны подробности организации этих курсов. К обучению допускались музыканты, прошедшие вступительные испытания, которые

²⁰⁵Кроме нее в Москве функционировали классы иллюстрации при Госконсерватории, ЦД Рабис, музтехникуме им. Глазунова.

²⁰⁶Егорова Т. К. Музыка советского фильма: историческое исследование: дисс. ... доктора искусствоведения. Цит. изд. С. 22.

²⁰⁷МОДПИК – московское общество драматических писателей и композиторов; ДРАМСОЮЗ – драматический союз. См. : Докладная записка в коллегия народного комиссариата по просвещению. Цит. по : Музыка для немого экрана (из архивов 20-х годов) // Киноведческие записки. 1994. Вып. 21. С. 205.

²⁰⁸Еще до организации курсов Б. М. Азанчеев в сотрудничестве с А. В. Голдобиним издал руководство для таперов «Пианист-иллюстратор кинематографических картин».

²⁰⁹А-moll. Проект курсов иллюстрации И. Н. Худякова // Сине-Фоно. 1912/1913. №14. С. 21.

заклучались в исполнении наизусть фортепианных пьес средней трудности, при этом наличие специального образования было не обязательным. Продолжительность занятий была рассчитана на 8 месяцев, и в конце предполагалась сдача экзаменов. Максимальная оценка за каждый из восьми экзаменов составляла пять баллов. В зависимости от успешности обучения музыканты делились на два разряда: 1-й разряд, музыканты, набравшие на экзаменах в сумме от 32 до 40 баллов, получали диплом пианиста-иллюстратора, а 2-й, от 24 до 32 баллов, – свидетельство пианиста. Те же музыканты, кто не смог преодолеть порог 24 баллов, считались не окончившими курсы по причине неуспеваемости.

Вот список дисциплин, которые изучались на курсах. Их было восемь: история искусств вместе с историей музыки, теория музыки, теория иллюстрации, игра наизусть, совместная игра на инструментах, знакомство с темами мировой музыкальной литературы, свободная импровизация на темы музыкальные и литературные, практические занятия иллюстрацией картин²¹⁰.

На практические занятия отводилось 200 часов, историю искусств – 40 часов, совместную игру – 60, теорию музыки – 160, свободную импровизацию – 110, игру наизусть и знакомство с темами – 40 и на теорию иллюстрации – 110 часов²¹¹. Курсы были организованы так, чтобы был переход от теоретических занятий к практическим. Сначала изучались история искусств и теория музыки, затем свободная импровизация и теория иллюстрации, а последние недели посвящались практике.

О том, как этот проект был реализован на практике, можно судить по статье неизвестного журналиста, написанной в форме критического отзыва. Сам мастер взял на себя преподавание трех дисциплин. Это были практические занятия по иллюстрации картин, которые вряд ли мог вести кто-то, кроме Худякова. В его ведомстве еще был курс по истории искусств и музыки, создававшийся буквально с нуля и не имеющий до этого аналогов в образовании, а также предмет совместной игры. Он предполагал освоение пианистом фисгармонии и обучение одновременной игре на ней и

²¹⁰Худяков, И. Н. Классы импровизации // Сине-Фоно. 1912/1913. №13. С. 29.

²¹¹Худяков, И. Н. Классы импровизации (продолжение) // Сине-Фоно. 1912/1913. №16. С. 17.

фортепиано. Вопросы вызывал у рецензента курс теории музыки, читаемый Б. М. Азанчевым. Музыкант старался следовать консерваторскому курсу гармонии, хотя, очевидно, он не мог быть усвоен в рамках таперских занятий. Автор статьи призывал преподавателя пересмотреть программу, сделать акцент на развитии практических навыков. Свободную импровизацию вел К. Н. Аргамаков, заслуживший упрек в дилетантском подходе к предмету. С. В. Изоргин преподавал игру наизусть, знакомство с темами мировой музыкальной литературы и теорию иллюстрации. Последнюю дисциплину рецензент выделяет особенно, ведь именно теория иллюстрации занималась такими важнейшими вопросами, как ритм и стиль кинокартины, иллюстрация сценического действия, задачи кинорежиссуры²¹².

До наших дней дошли редкие упоминания имен таперов, работавших в те годы в кинотеатрах. Худяков, Азанчев, Аргамаков, Анощенко... Даже самые популярные пианисты немого кино в настоящее время оказались забыты. В статье «Еще раз о киномузыке» Шостакович, вспоминая годы немого кино, иронично пишет: «А играли тогда в кинотеатрах зачастую весьма неплохие музыканты. Многие из них стали теперь известными композиторами»²¹³. Оцените шутку автора: в 20-е годы таперами успели поработать, например, Г. В. Свиридов, В. П. Соловьев-Седой и, конечно же... сам Шостакович.

Почти полувековой роман композитора и кинематографа начинается в конце 1923 года, когда бедность вынуждает его, еще студента Ленинградской консерватории, искать хоть какой-нибудь источник дохода: «Приходилось много «халтурить» и служить в кино. Все это подорвало здоровье и расшатало нервную систему»²¹⁴. Работа в кино не стала для Шостаковича первым соприкосновением с фортепианной импровизацией. Известно, что

²¹²Подробнее об организации курсов И. Н. Худякова см: А-moll. Проект курсов иллюстрации И. Н. Худякова (продолжение) // Сине-Фоно. 1912/1913. №19. С. 15-17.

²¹³Шостакович, Д. Д. Еще раз о киномузыке // Искусство кино. 1954. №1. С. 85-86.

²¹⁴Шостакович, Д. Д. О времени и о себе. М. : Советский композитор, 1980. С. 11.

этот талант проявился у будущего композитора уже в раннем детстве. Е. А. Умова, обучавшая Шостаковича математике, вспоминала, как он приходил к ней домой на занятия и импровизировал на плохом пианино фирмы «Яковлев»: «Это были потрясающие импровизации, сильнее всего, что он тогда сочинял»²¹⁵.

Вечера импровизаций нередко проходили в доме Кустодиевых, в котором маленький Шостакович был желанным гостем. Воспоминания о них оставила актриса Н. Н. Комаровская: «За рояль усаживают невысокого бледного юношу с непокорными вихрами на затылке. Он садится и начинает импровизировать: “Митя, – кричит Ирина [дочь художника Б. Кустодиева – О. С.]... – да не выдумывай ты ничего – играй фокстрот!” Митя – это Д. Д. Шостакович... Он подчиняется общему хору недовольных, но в музыку фокстрота то и дело врываются неожиданные ритмы и интонации. Борис Михайлович [Кустодиев] подкатывает свое кресло ближе к роялю и, наклоняясь к пианисту, вполголоса говорит: “Да не обращай ты на них внимания, Митя, играй свое”»²¹⁶.

В 1919 году Шостакович поступил в консерваторию, перед этим пройдя подготовку у преподавателя А. И. Розановой, которая занималась с ним фортепиано. Одновременно с этим юноша начал заниматься композицией. «Одна знакомая учительница музыки порекомендовала для этой цели Г. Ю. Бруни, который учил импровизировать. – вспоминал Шостакович в «Автобиографии». – Повели меня к Бруни. Бруни посадил меня за рояль и попросил симпровизировать «Голубой вальс». Моя импровизация его удовлетворила, затем он попросил сыграть что-нибудь восточное. Это у меня не вышло, но тем не менее Бруни нашел у меня «данные» и взял меня к себе в ученики»²¹⁷. Композитор оставил воспоминания и о ходе занятий: «Бруни, прохаживаясь по комнате, просил

²¹⁵Хентова, С. М. Шостакович. Жизнь и творчество. Т.1. Цит. изд. С. 77.

²¹⁶Комаровская Н. И. Мои встречи с Б. М. Кустодиевым // Борис Михайлович Кустодиев. Письма. Статьи, заметки, интервью. Л. : Художник РСФСР, 1967. С. 388.

²¹⁷Шостакович Д. Д. Автобиография // Советская музыка. 1966. №9. С. 24.

меня импровизировать и, неудовлетворенный, сгонял меня со стула и сам начинал импровизировать»²¹⁸. Эти занятия продолжались четыре месяца.

В 1920-е годы материальное состояние семьи сильно ухудшилось. И теперь импровизация, которая раньше была для Шостаковича творческой потребностью, стала приносить доход. Несмотря на неодобрение матери, он проработал в качестве тапера в трех кинотеатрах, предварительно сдав экзамен в союзе РАБИС²¹⁹, позволяющий занимать должность пианиста-иллюстратора. «Сперва меня попросили сыграть «Голубой вальс», а потом что-нибудь восточное <...> в 1923 году я уже был знаком с «Шехерезадой» Римского-Корсакова и с «Ориенталь» Кюи»²²⁰.

В первых двух кинотеатрах, «Светлая лента» и «Сплендид-палас», он играл не более пары месяцев в каждом²²¹. «Мои воспоминания о «Светлой ленте», – рассказывал композитор С. Волкову, – не самые приятные... Работа состояла в том, чтобы аккомпанировать человеческим страстям, бушующим на экране. Это было отвратительное и утомительное занятие. Тяжкий труд и низкая плата. Но я терпел и с нетерпением ожидал получения даже этой жалкой подачи. Вот как тяжело мы тогда жили»²²². В «Светлой ленте» к композитору пришла известность как к киноиллюстратору: он был впервые упомянут на афише картины «Временный муж»²²³.

Выступал будущий композитор не только как солирующий импровизатор, но и в составе камерного трио. В письме к своему преподавателю Л. Николаеву Шостакович жалуется на тяжелую судьбу, описывает бессонные ночи, когда образы из фильмов не дают ему покоя, и

²¹⁸Там же. С. 24.

²¹⁹РАБИС – рабочее искусство.

²²⁰Сам композитор вспоминал, что этот экзамен был очень схож с тем испытанием, которое он держал у Бруни. Шостакович, Д. Д. О времени и о себе. Цит. изд. С. 14-15.

²²¹В «Светлой ленте» Шостакович работал с середины ноября 1924 года до конца января 1925 и ушел по причине невыплаты зарплаты. В «Сплендид Палас» он поступает в октябре 1925 на время отпуска штатного пианиста и покидает место службы в начале декабря того же года.

²²²Цит. по: Волков С. М. Свидетельство. Воспоминания Дмитрия Шостаковича, записанные и отредактированные Соломоном Волковым. <http://testimony-rus.narod.ru/Testimony.pdf> С. 11.

²²³Riley J. Dmitriy Shostakovich: A Life in Film. Цит. изд. Р. 113-114.

приходит к выводу, что он продан Севзапкино за 134 рубля (деньги по тем временам немалые)²²⁴. Работа в кино плохо отразилась на здоровье музыканта. Театры, в которых приходилось играть, встречали его холодом в буквальном смысле этого слова, а к концу сеанса наполнялись зловонием; да и возвращаться домой часто приходилось пешком, чтобы сэкономить заработанные деньги, поэтому он приходил уже после часа ночи.

Однако справедливости ради надо сказать, что иногда композитор испытывал от своей работы и удовольствие. Однажды он так громко смеялся во время показа одной из комедий, что даже прекратил играть, за что тут же был уволен²²⁵.

Зато в другой ситуации Шостакович, играя без остановки, спас людям жизнь. Эту историю рассказал В. Шкловский: «Вероятно, никто не помнит, а я знаю точно, что однажды в кинотеатре, где работал Шостакович, произошел пожар. Огонь появился под экраном, и музыкант видел, как появляется пламя. Если оборвать игру, в зале произойдет паника. В кинотеатрах того времени пожары бывали неоднократно. Шостакович продолжал играть, лента продолжала идти, и пожар ликвидировали втихую»²²⁶.

Последним местом работы для него стал кинотеатр «Пикадилли», в который Шостакович пришел во второй половине января 1926 года, но уже в начале февраля²²⁷ композитор был вынужден покинуть и его, осознав, что эта деятельность не даст ему возможности сочинять музыку и регулярно посещать концерты и театры.

Оставив навсегда иллюстраторство, Шостакович при этом приобрел бесценный опыт работы в сфере кино. Как и прочие таперы, он занимался подбором музыки к предложенным фильмам. Но подходил к этой задаче со всей серьезностью, составляя настоящие фортепианные сюиты. Как пишет С. Хентова, «Играя, он старался представить себе возможно вернее, какие

²²⁴Письмо Д. Д. Шостаковича Л. В. Николаеву // Шостакович в письмах и документах. М. : Антиква, 2000. С. 149.

²²⁵Riley J. Dmitriy Shostakovich: A Life in Film. Цит. изд. Р. 3.

²²⁶Шкловский В. За сорок лет. М. : Искусство, 1965. С. 125.

²²⁷Все датировки периодов работы Шостаковича в кинотеатрах см. : Копытова Г. Тапер // Шостакович в Ленинградской консерватории : в 3-х т. Т. 3. С-Пб. : Композитор, 2013. С. 217-239.

чувства может вызвать музыка, какое эмоциональное состояние возникнет у человека, ее слушающего. <...> Важными для развития Шостаковича явились сами поиски, активизация воображения, конкретность образного строя, которую он искал»²²⁸. Писатель К. Федин определил его игру того периода как «театр, где все очевидно, до смеха или до слез»²²⁹. Но *компиляция музыкальных шаблонов казалась ему скучной и однообразной, поэтому он старался дополнять ее собственными импровизациями.* С. Хентова, уделившая в своей монографии значительное внимание таперской деятельности Шостаковича, сообщает о ее любопытных подробностях: «Билетерши, привыкшие к «типовой музыке», жаловались: играет непонятное»²³⁰. Похожий случай из своей практики описывал и сам композитор в письме к Л. Н. Оборину. «Шла вчера видовая картина «Болотные и водяные птицы Швеции». Я сел ее иллюстрировать. Впал в раж и таких стал птиц изображать, что небу стало жарко. Вдруг в зале раздается сильнейший грохот аплодисментов с прорезывающимися свистками. Обычно в кино аплодируют, протестуя, а отнюдь не восхищаясь. Я подумал: «Надо полагать, что картина дрянь, вот публика и протестует». Потом все стихло. Через некоторое время опять грохот рукоплесканий. Потом картина кончилась. Ко мне подошла некая Шеффер и заявила: «Публик говорят, что нужно бегать от такой музыка». Потом заведующий театром подошел к Владимирову²³¹ (дирижер) и что-то стал говорить. Я потом подошел к Владимирову и спросил, что ему говорил зав. Владимиров засмеялся и сказал: «К заву во время картины приходила публика и говорила, что пианист, наверное, пьян» А Владимиров сказал заву: «Иллюстрация превосходная, и публика ваша ничего не понимает». Потом ко мне

²²⁸Хентова С. М. Шостакович. Жизнь и творчество : в –х т. Т. 1. Цит. изд. С. 120.

²²⁹Федин К. А. Горький среди нас // Собрание сочинений : в 12 тт. Т. 10. М. : Художественная литература, 1986. С. 109.

²³⁰Хентова С. М. Шостакович. Жизнь и творчество : в 2-х т. Т.1. Цит. изд. С. 120.

²³¹Под началом дирижера М. В. Владимирова Шостакович работал в кинотеатрах «Сплендид-Палас» и «Пикадилли». Впоследствии Владимиров был назначен Совкино консультантом композитора для работы над музыкой к «Новому Вавилону».

подходили оркестранты и жали руки. [...] Все-таки на душе у меня чувство удовлетворения, что мне удалось вывести из себя кинопублику»²³².

Но такие эксперименты композитор проводил, конечно, не всегда. Порой Шостакович как будто действовал по инструкции, указывающей ему, какую музыку нужно играть. В письме Б. Яворскому он говорит о фильме «Великий и вечный»²³³, который демонстрировался в течение пяти недель, каждый раз с *одной и той же* музыкой [курсив мой – О. С.]²³⁴.

Работа иллюстратором в кино не позволяла Шостаковичу полноценно заниматься фортепиано, но он нашел остроумный выход: стал включать в свою киномузыку фрагменты его концертных программ, подчас варьируя их как обычный материал для компиляций. З. Д. Шостакович, сестра композитора, рассказывала историю, как в кинотеатре «Арлекинада» скрипач В. Шер, виолончелист Г. Пеккер и сам Шостакович во время демонстраций очередного «боевика» репетировали Первое трио автора²³⁵.

Спустя почти полвека поэт В. Азаров посвятил стихотворение памяти Шостаковича и его киноимпровизациям:

И склонялся, руки протерший,
Тусклым отблеском освещен,
Позабыв упрек билетерши,
Что играет не вальсы он,
А какое-то наважденье,
Непонятное никому,
Но с экрана высокой тенью
Улыбался всадник ему.
В краснозвездных шлемах к потомкам
Шли герои рвущихся лент,

²³²Впервые данный материал был обнаружен исследователем С. А. Овсянниковой. Письмо Д. Д. Шостаковича Л. Н. Оборину от 28 октября 1925 года. См. : «Мне исполнилось восемнадцать лет...» Письма Д. Д. Шостаковича Л. Н. Оборину / публикация и вступ. статья М. Г. Козловой // Встречи с прошлым. Выпуск 5. М. : Советская Россия, 1984. С. 252.

²³³Картина не идентифицирована.

²³⁴Riley J. Dmitriy Shostakovich: A Life in Film. Цит. изд. Р. 3.

²³⁵Хентова С. М. Шостакович. Жизнь и творчество : в 2-х т. Т. 1. Цит. изд. С. 122.

И еще не пронес «Потемкин»
 В людных залах огонь легенд.
 Но победная песня мчалась
 Из цехов рабочих застав,
 Это все еще начиналось,
 Лишь позднее музыкой став²³⁶.

Вспоминая этот период, композитор писал, что импровизация «очень увлекала меня, и еще долгое время спустя и даже сейчас я пишу много вещей, которые не опубликовываю. Это – своего рода композиторские экзерсисы»²³⁷. Впоследствии он выступал категорически против импровизации, говоря, что таким образом пропадает много прекрасной музыки.

Работа в кино помогла Шостаковичу и лучше понять принципы работы с оркестром. Так как состав кинооркестра всегда варьировался, композитору приходилось изобретать необычные сочетания фортепиано с разными инструментами, чаще всего духовыми и ударными, для создания новых тембровых звучностей.

Оценивая значение этого этапа для творчества Шостаковича, М. Шагинян отмечает: «Здесь он учился прежде всего «массовости» музыки, тайне той магической связи, посредством которой музыка сливает людей в едином переживании, объединяет их в одном чувстве и мысли. Ведь и сам он, следя за экраном, ощущал себя частицей сотен людей зрительного зала, выражая за них своей игрой общее для них и для себя настроение»²³⁸. Высказывание автора о «массовости» музыки Шостаковича, сливающей людей в едином порыве, создает типичный образ передового советского композитора и, безусловно, является данью своему времени. Более верно будет сказать, что, работая тапером в кинотеатрах, Шостакович знакомился

²³⁶Азаров В. Стихи памяти Д. Д. Шостаковича // Аврора. 1977. №11. С. 24-25.

²³⁷Шостакович Д. Д. Творческие поиски, планы, мечты. <http://electro.nekrasovka.ru/page/6149719/3> С. 3.

²³⁸Шагинян М. С. Собрание сочинений : в 9-ти тт. Т.9. Работы о музыке. М. : Художественная литература, 1975. С. 446.

со стилистикой и языком масскультуры, к которым он впоследствии неоднократно обращается в своих крупнейших сочинениях.

Возвращение в кино состоялось в 1928 году, когда Шостакович был приглашен к работе над «Новым Вавилоном». Этот шаг стал настоящим прорывом в киномузыке того времени.

Но помимо Шостаковича необходимо назвать и других киномузыкантов, которые, хотя и не стали, как он, выдающимися композиторами, смогли добиться определенных высот в профессии. И в этом им, безусловно, помог опыт молодости. В настоящее время нам известны имена пианистов, работавших концертмейстерами в Московской консерватории, которые начинали свой путь в немом кинематографе – Е. М. Бегам, Н. А. Боровский, М. К. Воронов, Н. Н. Ижевская, Г. З. Коган, М. А. Левин, Е. Ф. Свида, С. М. Симонов, О. Г. Эстеррейх, Ю. Я. Ямпольская²³⁹. Список этот не завершен и может расширяться по мере открытия новых архивных фактов.

1.3 Авторская музыка

Немой кинематограф был вотчиной музыкантов-иллюстраторов, для обывателей – таперов, в то время как композиторы к работе над фильмом не привлекались, хотя бывали и исключения. Редкие. Из газет и журналов 10^х – 20^х гг. известно, что некоторые отечественные картины шли под *специально написанную музыку*. Что представляли собой первые авторские кинокомпозиции? И есть ли основания говорить об их художественной ценности? Попробуем ответить на эти вопросы, правда, сделать это непросто, учитывая почти полное отсутствие каких-либо сохранившихся материалов.

За тридцать лет своего существования немой кинематограф совершил гигантский скачок, превратившись, как уже было сказано, из ярмарочного аттракциона в подлинное искусство. Вместе с качественными накоплениями

²³⁹Концертмейстеры Московской консерватории : в 2-х томах. Т. 1. М. : Научно-издательский центр «Московская консерватория», 2019. 408 с.; Концертмейстеры Московской консерватории : в 2-х томах. Т. 2. М. : Научно-издательский центр «Московская консерватория», 2019. 384 с.

в режиссуре и актерской игре менялось и отношение к музыкальному сопровождению кинолент. Первые игровые картины не ставили перед собой никаких художественных задач. Публика видела в них не более чем модное развлечение, поэтому «легкая» музыка таперов была здесь как нельзя более кстати, а сама идея специальной музыки для таких картин казалась просто бессмысленной.

С течением времени перед кинематографистами все чаще вставал вопрос о создании авторского музыкального ряда. При этом цель, которую они преследовали, была сначала исключительно прагматической: упоминание специальной музыки на афише привлекало в кинотеатры зрителей. Но случались такие акции не часто, ведь сами создатели лент считали, что авторская музыка не может стать повсеместным явлением: «Если бы каждый фильм имел свою музыку, то опошление стало бы неизбежным. Ибо какой композитор смог бы в течение года и так сказать по заказу создавать ряд хороших музыкальных произведений?»²⁴⁰ Критик Б. Балаш на заре своей карьеры вообще высказывал мнение, что авторская музыка противопоказана фильму, так как она навязывает картине свое, чуждое ей, настроение, под которым как под шлейфом, экранному образу тяжело и неудобно развиваться²⁴¹.

На эту ситуацию следует взглянуть и глазами музыканта. Когда композитору предлагали написать музыку к фильму, его всегда ограничивали во времени: если на создание музыки к полуторачасовой картине ему давали четыре недели, это считалось неслыханной щедростью и доказывало «особенное расположение к нему со стороны прокатной фирмы и режиссера, который обыкновенно считает музыку для своего фильма неизбежным злом»²⁴². Для композитора это тоже было «злом», но иного рода, ведь он должен был написать оркестровую партитуру – не какую-нибудь фортепианную пьесу – в лучшем случае за месяц. Но что такое месяц для

²⁴⁰Гармс Р. Философия фильма. Цит. изд. С. 78.

²⁴¹Балаш Б. Культура кино. Цит. изд. С. 77.

²⁴²Лондон К. Музыка фильма. Цит. изд. С. 30.

создания полуторачасовой симфонической музыки?! Это же временной объем двух масштабных симфоний!

Одновременно композитор понимал, что его детище ждет незавидная судьба. Только крупные столичные кинотеатры располагали профессиональными оркестрами, способными разучить и достойно исполнить новую партитуру. В других кинотеатрах, победнее, этот же фильм демонстрировался под компиляцию тапера-пианиста. Музыкальные издательства отказывались печатать авторские партитуры, считая это слишком дорогим и нерентабельным делом. Свою лепту вносили дирижеры кинотеатров, не желающие терять гонорар за составление компиляций и отказывавшиеся исполнять специально написанную музыку. По этой причине жизнь оригинальных композиций была недолговечной: когда фильм выходил из проката, ленту клали на полку, а чаще уничтожали, и музыка к ней терялась навсегда²⁴³. Таким образом погибла большая часть сочинений, и не исключено, что среди них были талантливые вещи. Все названные факты приводили к тому, что сами композиторы сплошь и рядом не желали писать музыку для немого кино.

Бесценный материал оставил потомкам композитор В. Мессман, рассказавший в статье «Опыт кино-музыкальной композиции» о том, как и в каких условиях ему пришлось сочинять музыку к картине «Абрек Заур». Работа шла на основе утвержденного сценария, но после ремонта он не узнавал картину, т.к. целые фрагменты из одних частей были вклеены в другие, из-за чего музыкальное целое разрушилось. В просмотровом зале поджидала другая проблема. Оказалось, что скорость воспроизведения проектора на фабрике и в кинотеатре отличались, что снова привело к изменениям партитуры. Авральная ситуация переделывания готового материала сказалась на репетиционном процессе: неоднократно исправленные партии были трудны для понимания музыкантов, назначались дополнительные репетиции. Подвел и состав исполнителей – их не хватало,

²⁴³Балаш Б. Искусство кино. М. : Госкиноиздат, 1945. С. 149.

так как музыка предназначалась для большого симфонического оркестра. На показах, чтобы вместить лишний сеанс, фильм крутили в ускоренном темпе, поэтому от нескольких частей партитуры пришлось отказаться. И, как «апофеоз», Госкино не распространило ноты вместе с копиями картины, и во многих кинотеатрах она шла без оригинальной музыки²⁴⁴. Это был первый опыт работы Мессмана в качестве кинокомпозитора. Горький опыт...

В отличие от таперского искусства, которое за несколько лет своего существования успело, как уже говорилось, превратиться в настоящую индустрию, авторская музыка долгое время оставалась на обочине отечественного кинематографа.

Во второй половине 20-х гг. ситуация начинает кардинально меняться. В этот период выдвигаются выдающиеся режиссеры советского кино – С. М. Эйзенштейн, Л. В. Кулешов, В. И. Пудовкин и многие другие, сознательно выбравшие путь новаторства и непрерывного поиска. Музыку в фильме они уже рассматривают как неотъемлемую часть картины, имея в виду, конечно, не таперские компиляции, а оригинальные композиции, отвечающие их художественным замыслам. Утверждается мнение: «Самый факт сочинения новой специальной музыки делает фильму значительнее и, как художественное произведение, ценнее»²⁴⁵. Эта тенденция совпала с количественным ростом в кинотеатрах собственных оркестров, и это, конечно, послужило дополнительным стимулом для написания оригинальных партитур²⁴⁶. Отметим особо. *Вся авторская музыка была симфонической*. Ни о каких фортепианных композициях не могло быть и речи.

В 1926 году Бугославский в статье «Принципы и методы кино-музыки» одним из первых пытается сформулировать правила работы кинокомпозитора. Например, он предлагает музыканту определенную

²⁴⁴Мессман В. Л. Опыт кино-музыкальной композиции // Музыка и кино. М. : Кинопечать, 1926. С. 83-96.

²⁴⁵Мессман В. Л. На кино-музыкальном фронте. Цит. изд. С. 26.

²⁴⁶Егорова Т. К. Музыка советского фильма : историческое исследование: дисс. ... доктора искусствоведения. Цит. изд. С. 21.

последовательность действий: знакомство с фильмом, разделение его на сцены, замер с секундомером их точной продолжительности. Кроме того, он призывает обратить самое пристальное внимание на сюжет (время действия, национальная и социальная принадлежность героев) и технику съемки картины²⁴⁷. В другой своей работе «Музыкальное сопровождение в кино» критик практически слово в слово повторит эти рекомендации, но будет адресовать их уже не композиторам, а таперам-компиляторам²⁴⁸. Это совпадение закономерно, поскольку в обоих случаях музыканты завершали работу над уже готовой лентой, и их задача заключалась в поисках адекватных фильму решений. Для тех авторов, что еще не имели опыта сочинения музыки для кино, практика создания таперских композиций, в том числе и чужих, оказывалась серьезным подспорьем.

Однако не все было так просто, и проблема создания оригинальной партитуры не замыкалась хронометражем, спецификой сюжета и техникой съемки. Тот же Бугославский видел ситуацию как бы «изнутри»: он был убежден, что музыкальная композиция, насыщенная деталями и сложным развитием, может отвлечь зрителя от просмотра картины, поэтому и призывал музыкантов «пожертвовать собой» и отдать предпочтение более простому, фоновому звучанию. Еще одна рекомендация: отказаться от сложных академических форм, которые не соответствуют стремительно разворачивающемуся кинодействию, а вместо этого искать краткие структуры, сжатые формы, которые бы рождались непосредственно из развития фильма. Последнее предложение наиболее интересно: отказаться в киномузыке от примитивной иллюстрации, а в союзе с кадром создавать единый аудиовизуальный образ. Спустя несколько лет Эйзенштейн развил эту идею в статье «Вертикальный монтаж», логически завершив ее созданием всемирно известной теории.

²⁴⁷Бугославский С. А. Принципы и методы кино-музыки. Цит. изд. С. 52-66.

²⁴⁸Блок Д. С., Бугославский С. А. Музыкальное сопровождение в кино. Цит. изд. С. 19-28.

До недавнего времени в различных трудах по теории и истории кино можно было встретить мнение, что «Новый Вавилон» (1929) Г. М. Козинцева-Л. З. Трауберга-Д. Д. Шостаковича, был первым русским фильмом со специально написанной музыкой²⁴⁹. Утверждение это, конечно, неверно. В разных источниках можно отыскать сведения о показах некоторых отечественных немых лент с авторской музыкой задолго до 1929 года. Ниже приводится их список, включающий также ряд немых картин, увидевших свет уже после «Нового Вавилона»²⁵⁰. Насколько эта информация правдива, сказать трудно, ведь многие из упоминаемых фильмов утрачены, а написанная к ним музыка до сих пор не обнаружена. Специальным шрифтом мы выделили в списке ленты, о которых **достоверно** известно, что сохранилась и пленка, и нотный материал. Их всего четыре. Данная подборка картин не окончательная и, по мере открытия новых сведений, может изменяться.

Таблица 6.

Год создания	Название фильма	Режиссер	Композитор
1908	Понизовая вольница (Стенька Разин)	В. Ф. Ромашков	М. М. Ипполитов-Иванов
1909	Песнь про купца Калашникова	В. М. Гончаров	М. М. Ипполитов-Иванов
1911	Оборона Севастополя	В. М. Гончаров	Г. А. Казаченко
1913	Страшная месть ²⁵¹	В. А. Старевич	И. Н. Худяков
1914	Волга и Сибирь (Ермак Тимофеевич – покоритель Сибири)	В. М. Гончаров	М. М. Ипполитов-Иванов
1914	Слезы	Е. Ф. Бауэр	И. А. Сац

²⁴⁹См. : Гуревич С. Д. Динамика звука в кино. С-Пб. : РИИИ, 1992. С. 21.

²⁵⁰Данный список составлен преимущественно на материале трех каталогов немых отечественных картин. См. : Вишневецкий В. Е. Художественные фильмы дореволюционной России. М. : Госкиноиздат, 1945. 192 с.; Советские художественные фильмы. Аннотированный каталог. Т. 1. Немые фильмы (1918-1935). М. : Искусство, 1961. 527 с.; Советские художественные фильмы. Аннотированный каталог. Т. 3. Приложения. М. : Искусство, 1961. 307 с.

²⁵¹Сведения о том, что оригинальную музыку к фильму «Страшная месть» написал И. Н. Худяков, дает В. Д. Штенгельмейер. См. : Штенгельмейер В. Д. Музыкальная деятельность М. М. Ипполитова-Иванова в кино // Из архивов русских музыкантов. М. : Государственное музыкальное издательство, 1962. С. 154.

1915	Нина ²⁵²	Е. Ф. Бауэр	А. Ф. Арендс
1918	Азиада ²⁵³	Й. Сойфер	И. Гютель
1918	Иола	В. А. Старевич	В. А. Зиринг
1918	Отец Сергей	Я. А. Протазанов	Е. И. Букке
1919	Девьи горы	А. А. Санин	Страхов
1919	Поликушка	А. Савин	А. Архангельский ²⁵⁴
1923	Дворец и крепость ²⁵⁵	А. Ивановский	Штейнман
1925	Броненосец «Потемкин»	С. М. Эйзенштейн	Э. Майзель
1925	Еврейское счастье ²⁵⁶	А. М. Грановский	Л. М. Пульвер
1925	Последний Шемет ²⁵⁷	К. В. Эггерт	Д. С. Блок
1925	Тайна маяка	В. Г. Барский	В. Оранский
1926	Абрек-Заур	Б. А. Михин	В. Л. Мессман
1926	Мабул	Е. А. Иванов-Барков	М. А. Мильнер
1926	<i>Мать</i> ²⁵⁸	В. И. Пудовкин	Д. С. Блок
1927	Октябрь	С. М. Эйзенштейн	Э. Майзель
1927	Шакалы Равата	К. Гертель	В. Успенский
1928	Капитанская дочка	Ю. В. Тарич	Г. Н. Дудкевич
1928	Пленники моря	М. Вернер	Д. С. Блок
1929	Арсенал	А. П. Довженко	И. Ф. Бэлза
1929	Золотой клюв	Е. В. Червяков	Д. Астраданцев
1929	Новый Вавилон	Г. М. Козинцев, Л. З. Трауберг	Д. Д. Шостакович
1929	Обломок империи	Ф. М. Эрмлер	В. М. Дешевов

²⁵²Сведения о создании кинооперы «Нина» встречаются в прессе тех лет. См: Акц. О-во «А. Ханжонков и Ко» // Кинема. 1915. №12/28. С. 4.

²⁵³Картину «Азиада» нельзя считать в полной мере фильмом с оригинальной музыкой, т.к. это экранизация одноименного балета И. Гютеля.

²⁵⁴По материалам аннотированного каталога автором музыки является Архангельский, но в воспоминаниях М. Н. Алейникова фигурирует композитор Добровейн. См. : История отечественного кино. Документы. Мемуары. Письма. Вып. 1. М. : Материк, 1996. С. 173.

²⁵⁵В каталоге в картине «Дворец и крепость» наличие композитора не указано. Однако Д. С. Блок и С. А. Бугославский в работе «Музыкальное сопровождение в кино» называют Штейнмана автором оригинального сопровождения к картине, на основании чего мы включаем ее в эту подборку. Помимо этого они указывают фильм «Морской ястреб» с музыкой Клейзмера и Трахимовича, но обнаружить какие-либо сведения об этой картине не удалось. См. : Блок Д. С., Бугославский С. А. Музыкальное сопровождение в кино. Цит. изд. С. 8.

²⁵⁶Картина «Еврейское счастье» также не фигурирует в каталогах, указание на нее находим в статье композитора Пульвера. См. : Пульвер, А. Музыка – элемент драматургии // Искусство кино. 1936. №5. С. 55.

²⁵⁷Фильм «Последний Шемет» не фигурирует в каталогах, информация о нем взята из газетной заметки. См. : Межрабпом-Русь // Искусство трудящимся. 1926. №3. С. 12.

²⁵⁸Картина «Мать» выходила на экраны дважды: в немом варианте и озвученном, поэтому утверждать определенно, к какому из них была написана музыка Д. С. Блока, сложно.

1930	Генеральная репетиция	М. Билинский	И. Виленский
1930	Земля	А. П. Довженко	Л. Ревуцкий
1930	Перекоп	И. П. Кавалеридзе	П. Толстяков
1930	Спящая красавица	Г. Н. Васильев, С. Д. Васильев	Д. Астраданцев
1930	Трансбалт	М. Билинский	И. Виленский

Просматривая этот список, несложно заметить в нем имена известных талантливых композиторов. Помимо Шостаковича это М. М. Ипполитов-Иванов и И. Сац, В. Дешевов и Л. Ревуцкий...

Аннотировать все названные фильмы невозможно, поэтому остановимся только на тех лентах, о которых удалось найти хоть какие-то сведения.

За право считаться первым в истории фильмом с авторской музыкой спорят две картины. Это «Убийство герцога Гиза» (1908) Ш. Ле Баржи и А. Кальметта с музыкой К. Сен-Санса²⁵⁹, и «Понизовая вольница» (1908) (второе название «Стенька Разин») В. Ромашкова по сценарию В. М. Гончарова, музыка М. М. Ипполитова-Иванова²⁶⁰. И хотя пальму первенства традиционно отдают французскому фильму, это несправедливо. Как свидетельствует Ж. Садуль, премьера «Убийства» состоялась 17 ноября 1908²⁶¹, в то время как первый показ «Понизовой вольницы» прошел почти на месяц раньше, 15 октября (по новому стилю 28 октября)²⁶²²⁶³.

²⁵⁹Это сочинение было переработано самим Сен-Сансом в сюиту для струнных инструментов, рояля и фисгармонии, состоящую из вступления и пяти частей, и в его творческом наследии фигурирует как оп. 128.

²⁶⁰Как и в России, на Западе интерес к авторской музыке пробуждался медленно. Фильм «Убийство герцога де Гиза» стал «первой ласточкой», за ней последовали американская лента «Арра-На-Паф» (1911) с музыкой У. К. Симона, немецкая картина «Рихард Вагнер» (1913) композитора Дж. Бечче, и, конечно, шедевр американского немого кино «Рождение нации» (1915) с музыкой Дж. К. Брейля. Однако эти первые партитуры содержали не только оригинальную музыку. Так, партитура «Рождения нации» в большом количестве включала популярные классические мелодии, американские народные песни, и только часть составляла специальная музыка, написанная Брейлем и Гриффитом. Подробнее об этом см. : Линдгрэн Э. Искусство кино. Цит. изд. С. 144.

²⁶¹Садуль Ж. Всеобщая история кино. Т. 1. М. : Искусство, 1958. С. 509.

²⁶²Кудрявцев С. В. 3500 кинорецензий. Т. 2. М. : б. и., 2008. С. 205-206.

²⁶³Музыку к немым фильмам сочиняли и именитые мировые композиторы: Э. Сати – к «Антракту» Р. Клера, А. Онеггер – к «Колесу» и «Наполеону» А. Ганса, Г. Эйслер – к «Зюдерзее» Й. Ивенса.

Автор музыки к «Стеньке Разину» – профессор и директор Московской консерватории, М. М. Ипполитов-Иванов. Сам Ханжонков, в ателье которого снималась «Вольница», и, по сути, выступивший в роли продюсера, в конце жизни вспоминал первое обращение к композитору с предложением написать специальную музыку для фильма. Его просьба была «одинаково как дерзкой, так и необычной»²⁶⁴, ведь кинематография в тот период считалась занятием малозначительным и недостойным уважаемого человека. Но Ипполитов-Иванов не только не отказался и написал музыку к картине, но и «сам дирижировал и хором, и оркестром во время <...> киносеанса в Манеже, когда впервые в Москве, да, вероятно, и в России, кинокартину смогли одновременно смотреть несколько сот человек»²⁶⁵²⁶⁶.

До настоящего времени из музыки к «Понизовой вольнице» дошла только вступительная увертюра, все прочие номера считаются утерянными. Среди произведений Ипполитова-Иванова она фигурирует и как отдельное оркестровое произведение «На Волге», соч. 50. Партитура представляет собой обработку русской народной песни «Вниз по матушке, по Волге», которая может «по желанию быть исполненной хором певцов, на граммофоне, пианино или оркестром»²⁶⁷. Она открывается трубными возгласами на фоне струнных, подражающих плеску волн. Ряд повторений начальной фразы готовит полноценное проведение песни, предполагающее хоровое исполнение. Обрамляет картину изображение морского пейзажа из вступления.

²⁶⁴Линдгрэн Э. Искусство кино. Цит. изд. С. 144.

²⁶⁵Великий Кино. 1908-1919. Каталог сохранившихся игровых фильмов России. М. : НЛО, 2002. С. 23-24.

²⁶⁶Н. Анощенко описывает детские впечатления от демонстрации фильма «Понизовая вольница» в московском Манеже. Однако уже упоминавшийся В. Д. Штенгельмейер, ссылаясь на труд А. В. Голдобина и Б. М. Азанчеева «Пианист-иллюстратор кинематографических картин», изданный в Костроме в 1912 году, утверждает, что в Манеже демонстрировалась «Песнь про купца Калашникова». Исследователь подчеркивает уникальность этого показа: лента, только что вышедшая в кинотеатрах из проката, была тотчас же повторена на массовых масленичных гуляниях. Идет ли речь о показах двух разных лент или все-таки об одном и том же – вопрос остается открытым, что в любом случае не умаляет успеха этих лент.

²⁶⁷Лихачев Б. С. Кино в России. Цит. изд. С. 51.

Выбор протяжной «Вниз по матушке по Волге» в качестве главной музыкальной темы стал удачным решением. Неискушенных зрителей потрясло уже то, что происходящие на экране события разворачивались под одну из самых любимых русских исторических песен. В рекламном циркуляре, посвященном будущей картине, кинематографист Дранков специально подчеркивал всенародную к ней любовь: «Песню эту знает всякий русский человек, ее поют в концертах, бомонде и в бедной семье крестьянина»²⁶⁸. Успех картины превзошел все ожидания: фильм пользовался огромной популярностью и, во многом, благодаря музыке Ипполитова-Иванова. По свидетельству историка кино Дж. Лейды, во время показа «Понизовой вольницы» «публика подхватывала мелодию и на протяжении всей картины хором подпевала экрану»²⁶⁹.

То, что «Понизовая вольница» явилась первой отечественной лентой с оригинальной музыкой, уже никем не оспаривается, это хрестоматийный факт. Менее известно, что на этом деятельность Ипполитова-Иванова в немом кино не прекратилась. В 1909 году на студии Ханжонкова выходит фильм «*Песнь про купца Калашникова*», а в 1914 – «*Волга и Сибирь*» (второе название «*Ермак Тимофеевич – покоритель Сибири*», обе по сценариям В. М. Гончарова), музыку к которым также сочинил Ипполитов-Иванов²⁷⁰.

Рукопись «Купца Калашникова» представляет собой партитуру для симфонического оркестра и хора. Ее начало отсутствует полностью, сохранилось только четыре номера, построенных на песенных темах и включающих цитаты из фольклора. Партитура к «Ермаку Тимофеевичу» также имеется только в рукописных вариантах, но она, в отличие от музыки к «Калашникову», сохранилась целиком, а ее клавиш был издан

²⁶⁸Лихачев Б. С. Кино в России. Цит. изд. С.51.

²⁶⁹Leyda, J. Kino: A History of the Russian and Soviet Film. New York, 1973. P. 35.

²⁷⁰В 1914 году в прессе появилось сообщение о том, что Ипполитов-Иванов пишет музыку к еще одной картине – «Дни нашей жизни». Однако нигде более факт сочинения композитором музыки к этому фильму не упоминается. Вероятно, это был рекламный ход для возбуждения интереса к новой ленте. См. : Дни нашей жизни // Живой экран. 1914. №21-22. С. 40.

П. Юргенсоном. Это достаточно крупное произведение, номерная сюита для оркестра и хора, включающая инструментальную увертюру, пролог, вставной номер «На Волге» из музыки к «Стеньке Разину», отдельные оркестровые номера и десять мужских и женских хоров. Пролог, скорее всего, мог исключаться из музыки к фильму, так как требовал участия певца-солиста, зато эпизод, под названием «Восточная мелодия», напротив, добавлялся. Тематическим центром произведения является увертюра. В ней использованы некоторые фольклорные мелодии, вновь «Вниз по матушке, по Волге», «Дубинушка», здесь же готовится материал следующих номеров, например, одна из тем вступления станет основной в мужском хоре «Не шуми, мати зеленая дубравушка», а тема главной партии ритмически предвосхищает начало стрелецкого марша²⁷¹.

В. М. Гончаров – сценарист всех названных фильмов с музыкой Ипполитова-Иванова – был и автором трех пьес на те же самые сюжеты. В начале XX века зарождавшееся искусство кинематографа было очень тесно связано с театром. Успешные спектакли снимались на пленку и демонстрировались в кинозалах, а театральные представления могли сопровождаться показами фрагментов кинокартин. О сочинениях Гончарова известно, что каждая из пьес была поставлена в театре и шла параллельно с одноименной кинокартиной по тому же сценарию и с тем же сопровождением Ипполитова-Иванова. Вполне возможно, что первоначально музыка предназначалась для спектаклей, хотя В. Д. Штенгельмейер склоняется к мнению, что в данном случае музыка сочинялась специально для фильмов, а затем была использована в сценической версии²⁷².

Перевод киноленты на театральную сцену – явление редкое. Намного чаще режиссеры экранизировали успешные спектакли. Так, например, произошло с пьесой А. С. Вознесенского «Слезы» редкого жанра мимодрамы. В начале XX века мимодрамой называли немое представление-

²⁷¹ Подробно о музыке Ипполитова-Иванова к этим картинам см. : Штенгельмейер В. Д. Музыкальная деятельность М. М. Ипполитова-Иванова в кино. Цит. изд. С. 139-159.

²⁷² Там же. С. 154.

пантомиму, в котором герои изъяснялись языком жестов, что стилистически сближало подобного рода спектакли и раннее кино. Пьеса шла под музыку *И. А. Саца*. После успешных гастролей по всей России кинорежиссер Е. Ф. Бауэр перенес фильм на экран, сохранив тех же актеров и музыку²⁷³. По свидетельству И. Худякова, Сац не успел завершить работу над этим произведением, и его заканчивал сам Худяков²⁷⁴.

В 1911 году увидела свет первая в русском немом кино полнометражная историческая постановка – Ханжонков и Гончаров сняли «*Оборону Севастополя*». Музыка к фильму написал капельмейстер Санкт-Петербургской Императорской оперы *Г. А. Казаченко*, и по его настоянию премьера картины прошла в конце ноября того же года в Большом зале Московской консерватории.

Спустя десятилетие демонстрацией фильмов в стенах консерватории уже нельзя было никого удивить. Известно, что из-за материальных затруднений в период с 1922 по 1933 год Большой зал был отдан в аренду Межрабпому и функционировал как кинотеатр, а с ноября 1930 он стал звуковым²⁷⁵ (прагматическое использование «храма музыки», естественно, не вызывало восторга у современников)²⁷⁶.

Как и сам фильм, музыкальное сопровождение отличалось грандиозностью. В исполнении принимали участие два оркестра и хор певчих, а в зале периодически раздавались военные сигналы и выстрелы. Вспоминая «Оборону Севастополя», Ханжонков никогда не скрывал, что музыка к фильму понадобилась ему только из коммерческих соображений. На показах в консерватории присутствовали почти все театровладельцы Москвы, которые должны были оценить – стоит им закупать ленту для проката или нет. Ханжонков понимал, что «без музыкального сопровождения впечатление от картины будет значительно ослаблено, а съехавшиеся

²⁷³Ignis. «Слезы» с музыкой И. Саца // Вестник кинематографии. 1914. №7/87. С. 17.

²⁷⁴Худяков И. Н. И. Сац // Сине-Фоно. 1914. №12. С. 23.

²⁷⁵Федосюк Ю.А. Улица Герцена, 13. М. : Московский рабочий, 1988. С. 37.

²⁷⁶«”Муж, жена и рак”. Веселая комедия. Гомерический хохот. Картины иллюстрирует оркестр. Где это происходит? В Большом Зале Консерватории!!! В том зале, где когда-то играли Сафонов, Гржимали, Чайковский, Николай Рубинштейн – да простят нас их священные тени!» См. : НЭП по-московски // Жизнь искусства. 1922. №38. С. 7.

отовсюду покупатели должны видеть товар лицом»²⁷⁷. Но просуществовала оригинальная музыка недолго. В провинциальных городах, кинотеатры которых не имели оркестра, сложная партитура была быстро заменена шумовым сопровождением. Вот описание показа «Обороны Севастополя» в Кинешме: «Тапер-пианист неистово колотил по басовым клавишам рояля, за экраном били в железные листы и барабан и еще во что-то, изредка раздавались настоящие револьверные выстрелы, а когда на экране в дело шли пушки, за экраном палили из ружья уменьшенным зарядом. В зале стоял пороховой чад, зрители подскакивали от выстрелов. Луч света из кинобудки едва пробивался сквозь дым, и в зале совсем было светло от отражения»²⁷⁸. Фрагмент из другой рецензии, опубликованной в одной из рязанских газет, описывает уже совсем печальную ситуацию: «Обошедшая чуть ли не все города России грандиозная картина «Оборона Севастополя» попала, наконец, в нашу Рязань. По правде сказать, лучше было бы, если бы она совсем сюда не попадала в таком виде, в каком она дошла до нас: изорванная, вся с массой пропусков, некоторые сцены даже совсем отсутствуют, сохранились лишь надписи для них <...>. Зато шуму и треску было с избытком»²⁷⁹. К сожалению, оценить, какова изначально была музыка, созданная к «Обороне Севастополя», уже вряд ли когда-нибудь удастся, сведений о ней на сегодняшний день нет.

Процесс знакомства с немymi лентами – от картины к картине – перенасыщен открытиями, к которым относится и рождение уникального жанра – кинооперы. В 1915 году режиссер Е. Бауэр, служивший в ателье А. А. Ханжонкова, поставил фильм «Нина», типичную любовную драму в духе времени. Владелец киностудии заказал музыку композитору А. Ф. Арендсу, который на тот момент работал главным дирижером Большого театра. Представленное им сочинение мало отличалось от

²⁷⁷Ханжонков А. А. Первые годы русской кинематографии. М.-Л. : Искусство, 1937. С. 56.

²⁷⁸Цит. по: Цивьян Ю. Г. Историческая рецепция кино. Кинематограф в России 1896-1930. Цит. изд. С. 120.

²⁷⁹Летопись российского кино. М. : Материк, 2004. С. 110.

традиционной оперы; о его кинематографическом назначении говорили лишь указания хронометража на страницах клавира. К сожалению, результат этого творческого эксперимента неизвестен. Фильм не сохранился, рецензии тех лет обходят музыкальное сопровождение стороной, поэтому вопрос о том, звучало произведение Арендса во время показов или нет, остается открытым. До настоящего времени дошел автограф клавира «Нины», который доступен в фондах Российского национального музея музыки²⁸⁰.

Было бы наивно полагать, что любая специальная музыка к фильму была чем-то заслуживающим внимания. Случалось, что на этом поприще работали композиторы, чьи таланты, а, скорее, отсутствие таковых, не позволяли создать партитуру, соответствующую художественному уровню фильма. Такая судьба была уготована знаменитой ленте Я. А. Протазанова «*Отец Сергей*» (1918) по повести Л. Н. Толстого. Эта картина считается вершиной и одновременно итогом развития русского дореволюционного кинематографа, а роль князя Касаткина стала одной из лучших в репертуаре Ивана Мозжухина. Музыка к фильму написал композитор *Е. Букке*. По первоначальному замыслу создателей, музыкальное сопровождение должно было выполнять в картине важную драматургическую функцию. Композитора обязали наделить главного героя лейтмотивом, который трансформировался бы на протяжении фильма вместе с развитием его образа²⁸¹. Но воплотить сложную идею не удалось. Картина имела огромный успех у публики, но сама музыка получила в прессе невысокую оценку: «Конечно, для того, чтобы написать музыку на тему «*Отец Сергей*», нужно другое дарование, чем у *Е. Букке*. Здесь нужна большая глубина творчества, здесь нужно творчество в стиле *С. В. Рахманинова*. Но и то хорошо, что *Е. Букке* первый начал это большое дело»²⁸².

²⁸⁰Фрагмент из музыки к фильму см. в Приложении V.

²⁸¹Ивановский А. В. Воспоминания кинорежиссера. М. : Искусство, 1967. С. 151-152.

²⁸²Великий Киноемо. 1908-1919. Каталог сохранившихся игровых фильмов России. Цит. изд. С. 463.

Еще одной картиной, вышедшей свет в 1918 году, стал фильм В. А. Старевича «Июла». Музыка для него написал профессор Московской консерватории В. А. Зиринг, для которого эта работа стала первым подобным опытом. Из воспоминаний композитора известно, что он «присутствовал на съемках картины в павильоне и иллюстрировал на фортепиано игру артистов, предварительно заготовив эскизы музыки и некоторые важнейшие лейтмотивы»²⁸³. Уже на этапе «примерки» музыки к готовому фильму ему приходилось многократно переделывать отдельные места, совершенствуя музыкальное сопровождение. К сожалению, полная партитура не была обнаружена. В нашем распоряжении имеется лишь ряд наиболее важных лейтмотивов из этого сочинения, которые были названы самим Зирингом²⁸⁴.

Какого бы аспекта или проблемы ни касался разговор об отечественном немом кино, он не обходится без упоминания одной из основополагающих для всего мирового кинематографа лент. Речь, конечно, о «Броненосце «Потемкине» С. Эйзенштейна (1925). Тема авторской музыки – не исключение. Известно, что еще во время съемок фильма режиссер планировал написание специальной партитуры для новой революционной картины. Уже тогда Эйзенштейн делал ставку на Прокофьева, но композитор находился в то время в эмиграции, отчасти поэтому в 1925 году этот творческий союз не сложился²⁸⁵: великое содружество двух гениев откладывалось до 1938 года... Постановочный коллектив вынужден был отказаться от первоначальной идеи и пойти традиционным путем. Музыкальную компиляцию подготовил сам Эйзенштейн: «Музыка к фильму была скомпонована из увертюры Литоляфа «Робеспьер», увертюры Бетховена «Эгмонт» и симфонической фантазии Чайковского «Франческа да Римини»²⁸⁶. Похоже, что при подготовке компиляции Эйзенштейн

²⁸³Зиринг В. А. Музыка к кинопьесе «Июла» // Кино-театр. 1918. №3. С. 10.

²⁸⁴См. : Приложение VI.

²⁸⁵Юренев Р. Н. Броненосец «Потемкин» Сергея Эйзенштейна. М. : Наука, 1965. С. 138-139.

²⁸⁶Александров Г. В. Эпоха и кино. М. : Издательство политической литературы, 1983. С. 85.

пользовался руководствами для таперов, ведь он составил партитуру именно из тех сочинений, которые в таперских словарях помещались в разделы для революционных картин. Премьерный показ «Броненосца» состоялся в Большом театре²⁸⁷ 24 декабря 1925 года и был приурочен к заседанию ЦИК, посвященному юбилею революции 1905 года. Первым исполнителем эйзенштейновской компиляции стал оркестр театра под руководством прославленного Ю. Ф. Файера, тогда только начинавшего свою дирижерскую карьеру.

В 1926 году «Броненосец «Потемкин» должен был демонстрироваться за границей. Для проката в Европе и Америке было все-таки решено написать специальную музыку, для чего пригласили немецкого композитора Э. Майзеля. В России до последнего времени его имя оставалось малоизвестным, хотя именно Майзель стоял у истоков европейской киномузыки. В 30-е годы прошлого века К. Лондон оставил небольшую характеристику творчества Майзеля, из которой следует вывод об авангардной направленности его музыки: «Его экспрессионистский стиль с установкой прежде всего на ритм оставлял, кроме «Потемкина», далеко позади все картины, для которых он писал музыку. Например, хроникальный фильм «Берлин» Рутмана он зарезал резкой атональностью своей музыки. Позже, незадолго до конца своей короткой жизни, он стал работать несколько умереннее. Майзель остается одним из сильнейших основоположников киномузыки и в особенности ценен как создатель ритмической школы»²⁸⁸. Эйзенштейн, который в то время находился в Берлине, встречался с композитором и объяснял ему свои представления о том, какой должна быть музыка к фильму. Он же специально привозил

²⁸⁷ Демонстрация картины в оперном театре не была чем-то неординарным, такой чести удостоивались лучшие фильмы немого периода как в России, так и в Европе. Например, в 1921-1922 гг. в Королевской опере Лондона шли «Три мушкетера» (реж. Ф. Нибло), в 1925 в Парижской опере – «Саламбо» (реж. П. Мародона) и там же в 1927 – «Наполеон» (реж. А. Ганс), в 1926 в Дрезденской опере – «Кавалер роз» (реж. Р. Вине), музыка к фильму была создана Р. Штраусом на основе его одноименной оперы.

²⁸⁸ Эйзенштейн С. М. Монтаж. М. : ВГИК, 2000. С. 309.

Майзелю записи русских народных песен «Вы жертвою пали в борьбе роковой» и «Дубинушка» с тем, чтобы их фрагменты были включены в партитуру²⁸⁹. Композитор выполнил пожелание режиссера. При внимательном знакомстве с записью помимо двух названных мелодий также узнаются цитаты «Варшавянки», «Карманьолы» и «Марсельезы».

Главное требование к музыкальному сопровождению режиссер сформулировал как «ритм, ритм, чистый ритм прежде всего»²⁹⁰. Именно ритм рассматривался Эйзенштейном и Майзелем как важнейшее средство выразительности. Однако в понятие ритма режиссер и композитор вкладывали каждый свое: у Эйзенштейна в приоритете был монтажный ритм, у Майзеля – музыкальный, но оба автора прекрасно осознавали необходимость их слияния в картине. Ритм, заложенный в фильме блестящими монтажными решениями, Майзель смог вывести за пределы изображения и насытить партитуру импульсивными метроритмическими формулами-блоками. Сам же «Потемкин» в этом отношении уже вырывался за пределы «немой картины с музыкальной иллюстрацией» в новую область – *тонфильм*, «где истинные образцы этого вида искусства живут в единстве сплавленных музыкальных и зрительных образов, *создавших этим единый звукозрительный образ произведения* (курсив автора – О. С.)»²⁹¹. Музыка стала «*органической частью фильма, <которой> управляют не только те же образы и темы, но и те же основные законы и принципы строения, которые управляют вещью в целом* (курсив автора – О. С.)»²⁹². Эйзенштейн констатировал, что «Потемкин» лишь формально оставался немой картиной с живым музыкальным сопровождением, выходя за ее рамки.

Впоследствии Эйзенштейн вспоминал, что «это было настолько образно сильно и принципиально убедительно, что даже, как выяснилось

²⁸⁹ Михеева Ю. В. Эстетика звука в советском и постсоветском пространстве. Цит. изд. С. 26.

²⁹⁰ Эйзенштейн С. М. Монтаж. Цит. изд. С. 309.

²⁹¹ Эйзенштейн С. М. Неравнодушная природа // Избранные произведения. М. : Искусство, 1964. Т. 3. С. 67.

²⁹² Там же. С. 67.

позже, вошло в историю киномузыки как определенный этап, как определенная школа»²⁹³. Ключевой сценой стала пятая часть картины – встреча броненосца с эскадрами. Дадим слово режиссеру: «Для этого места я у композитора категорически потребовал отказа не только от *привычной мелодичности* и ставки на *обнаженный ритмический стук ударных*, но, по существу, этим требованием *заставил и музыку в этом решающем месте «переброситься» в «новое качество»: в шумовое построение* (курсив автора – О. С.)»²⁹⁴. В стремлении добиться «шумового построения музыки» композитор старался максимально приблизиться к естественным звучаниям. Для этой цели он даже изобрел специальную шумовую машину, которая наравне с другими инструментами была выписана в партитуре²⁹⁵.

Одно обстоятельство говорит само за себя: музыка Майзеля производила такое сильное впечатление на публику, что в некоторых европейских странах была запрещена, хотя сам фильм к показу разрешался²⁹⁶. На родине композитора, в Германии, картина находилась под запретом, а вопрос о ее прокате даже рассматривался в парламенте. Наконец, во избежание скандала показ был разрешен, но военное министерство добилося запрета на просмотр «Броненосца» военнослужащими.

После демонстрации в Европе партитура Майзеля была забыта, что повлекло за собой попытки нового озвучивания. В 40-е гг. фильм шел в США под музыку П. Абрахама, а в 1949 г. в СССР – Н. Крюкова. Оба варианта оказались временными. В 1976 году в Советском союзе вышла еще одна

²⁹³Эйзенштейн С. М. Монтаж. Цит. изд. С. 309.

²⁹⁴Эйзенштейн С. М. Неравнодушная природа. Цит. изд. С. 67.

²⁹⁵Балаш Б. Искусство кино. Цит. изд. С. 149.

²⁹⁶Линдгрэн Э. Искусство кино. Цит. изд. С. 145. Демонстрации «Броненосца «Потемкина» с музыкой Э. Майзеля посвящена глава из романа Л. Фейхтвангера «Успех». Фильм описывается через восприятие главного героя, министра юстиции Кленке, отрицающего революции, который, испытав огромное эмоциональное потрясение при просмотре картины, начинает колебаться в своих убеждениях. Пересказывая ход киносеанса, писатель особое внимание уделяет сопровождению, находя для него разные эпитеты. Он называет музыку «резкой, дикой, очень громкой», иногда «глухой, гнетущей», порой просто «отвратительной, бьющей по нервам», а в сценах матросского бунта она становится «жесточкой и ликующей». При этом музыка «не выпускает из-под своей власти», ее «приходится слушать, ее нельзя запретить».

версия фильма, которая долго считалась образцовой, с музыкой, составленной из фрагментов симфоний Шостаковича.

В 1929 году на экраны вышла картина *«Обломок империи»* Ф. Эрмлера. Музыкальный сценарий к картине составлял Астрадавцев и, судя по критическим рецензиям, сделал это неудачно²⁹⁷. Помимо компилятивной партитуры к фильму была заказана специальная музыка. Ее написал один из представителей советского авангарда 1920-х годов В. М. Дешевов. Его партитура не уступает по протяженности сочинению Шостаковича и состоит из 6 частей. Здесь композитор обращается к своей излюбленной заводской тематике, неоднократно изображает в музыке поезд, давно ставший важнейшим производственным символом. В том числе и благодаря сочинениям самого Дешевова, чьему перу принадлежат легендарные *«Рельсы»* для фортепиано. Партитура *«Обломка империи»* изобилует приемами конструктивистской техники: использование ритмического и мелодического остинато, монтажности как метода строения единого целого. Этот оригинальный новаторский фильм и музыка к нему еще недостаточно изучены, и их подлинное открытие еще предстоит. Первые шаги в этом направлении были предприняты А. Э. Журавлевой в статье *«Владимир Дешевов: десятилетие поиска»*²⁹⁸ и С. В. Меликсетян, которая в диссертационном исследовании, посвященном русскому музыкальному конструктивизму, рассматривает музыку к *«Обломку империи»* как одну из показательных авангардных работ Дешевова²⁹⁹.

В том же 1929 году вышла картина Г. Козинцева и Л. Трауберга *«Новый Вавилон»* с музыкой Д. Шостаковича. История ее создания была непростой. 10 августа 1928 года руководство Ленинградской фабрики в лице А. Пиотровского отправляет в Совкино письмо с предложением привлечь композиторов для создания специальной музыки к фильмам. *«Для нас*

²⁹⁷Grave. Музыка к *«Обломку империи»* // Жизнь искусства. 1929. №36. С. 8.

²⁹⁸Журавлева А. Э. Владимир Дешевов: десятилетие поиска // Советская музыка. 1991. №2. С. 64-75.

²⁹⁹Меликсетян С. В. Русский музыкальный конструктивизм : дис. ... канд. иск. наук. М. : б.и., 2011.

представляется более естественным и целесообразным, если уже в процессе производства картины режиссер договорится с тем или иным композитором, а главное, в процессе монтажа картины окончательно согласует с ним и музыкальный сценарий... При таком методе изготовления музыкальных сценариев мы не только избежим каких-либо трафаретов, но в большинстве случаев будем иметь действительно вполне художественное музыкальное произведение, а порою, полагаем, даже и весьма талантливое, особенно если иметь в виду, что в Ленинграде имеется довольно много молодых и значительных музыкальных сил»³⁰⁰. 29 августа того же года Совкино запрос удовлетворило, разрешив в качестве эксперимента взять заказы музыки для трех картин: «Новый Вавилон», «Золотой ключ» и «Обломок империи».

Первые шаги были предприняты только в конце ноября. На организованном собрании режиссеров ленинградских кинотеатров упор делался на музыкальные компиляции, при этом была признана необходимость «специальных сочинений музыкальных сценариев в виде клавира, заключающего в себе все указания, необходимые для проведения музыкальной иллюстрации в полном соответствии с фильмом, приложением полного нотного материала, пригодного к исполнению всеми видами работающих в кино оркестров и музыкальных ансамблей»³⁰¹. ***Это событие по праву можно считать историческим, так как в результате был узаконен в своих правах абсолютно новый музыкальный жанр – музыка в кино.*** В декабре, 8 и 9 числа, на специальном совещании была утверждена резолюция Совкино «О музыкальном сопровождении». Накануне этого совещания Ленинградская фабрика сообщила в главк, что создание музыкального сопровождения к «Новому Вавилону» было поручено не дирижеру-компилятору, а композитору. Также они отмечали, что

³⁰⁰Письмо дирекции Ленинградской кинофабрики «Совкино» в правление «Совкино» от 10 августа 1928 // Из истории «Ленфильма». Л. : Искусство, 1968. Вып. 1. С. 253-254.

³⁰¹Протокол совещания дирижеров ленинградский кинотеатров при Ленинградском областном отделении «Совкино» по вопросу музыкальных сценариев к кинофильмам 14 ноября 1928 г. // Из истории «Ленфильма»: статьи, воспоминания, документы. Вып. 1 / под ред. Н. С. Горницкой. Л. : Искусство, 1968. С. 258.

приглашенный Д. Д. Шостакович – один из самых талантливых и интересных молодых советских авторов.

Именно в это время состоялось знакомство Шостаковича с Козинцевым и Траубергом. Эту встречу вспоминает Козинцев: «Тут, как на счастье, пронесся слух о молодом композиторе, который только что сочинил оперу по «Носу» Гоголя. <...> Д. Д. Шостакович, по внешности совсем мальчик, в круглых очках, с большим кожаным портфелем, ожидал нас в студии. Посмотрев фильм (еще не окончательно смонтированный), он согласился написать партитуру. Мысли были общими: не иллюстрировать кадры, а дать им новое качество, объем; музыка должна сочиняться вразрез с внешним действием, открывая внутренний мир происходящего»³⁰².

Глагол «иллюстрировать» здесь не совсем верен, так как готовая музыка в принципе не в состоянии что-либо иллюстрировать, она может только «подгоняться» под кадр в случае образно-эмоционального родства с ним.

28 декабря с композитором заключили договор, который предписывал представить клавир 1 февраля, а партитуры для симфонического оркестра и салонного ансамбля – 1 марта 1929 года. Эти сроки были связаны с тем, что картину планировали показать 18 марта 1929 года в День Парижской коммуны. За работу Шостаковичу обещали гонорар в размере двухсот рублей: сумма по тем временам немалая, существенно превышавшая даже его максимальный таперский оклад.

В середине января 1929 года было решено отправить в Ленинград представителя Совкино для просмотра «Нового Вавилона», а 29 января прошло заседание музыкального совещания при Ленинградском Совкино, на котором выступал среди прочих деятелей и сам Шостакович. Наставником молодого композитора был назначен известный дирижер ленинградских кинооркестров М. Владимиров, в задачу которого входило проконсультировать молодого композитора по вопросам оркестровки. Совещание постановило продемонстрировать готовую специальную композицию на компетентном общественном просмотре.

³⁰²Козинцев Г. М. Собрание сочинений. В 5-ти тт. Т.1. Цит. изд. С. 156.

Это прослушивание с последующим обсуждением музыки Шостаковича состоялось на заседании музыкального совещания при Художественном бюро Совкино 20 февраля. Его подробно описал Козинцев: «Просмотровый зал помещался в подвальном этаже: дом ремонтировался. На цементном полу были лужи. <...> Композитор, балансируя по доскам, перешел через воду, присел к инструменту, попробовал звук: на его лице появилось совершенное недоумение. <...> Боже мой, каким ужасным был экран, расстроенным – пианино, грязным – помещение. И каким прекрасным кажется мне теперь этот просмотр, где играл свою первую музыку для кино Шостакович»³⁰³. Работа молодого композитора была одобрена. Трауберг описывал восторг, охвативший публику на просмотре: «Выступил Пиотровский и, захлебываясь слюной, начал ораторствовать, что такой картины еще не было, что фильм должен получить орден, и вообще черт его знает что... Но все это было смешно, потому что после выступил Рокотов <...> и он тоже начал ораторствовать: “Я не позволю опошлять картину. Как вы смееетесь хвалить эту картину! Не хвалить ее надо, а молчать надо. Молчать и плакать от восхищения”. И так все выступали»³⁰⁴.

Однако на состоявшейся сдаче картины (правлению и Главреперткому в Москве) был высказан ряд замечаний и последовало решение внести изменения в фильм и партитуру. Известно, что параллельно с перемонтажом Шостакович переделал музыку почти во всех частях. Одновременно с этим он сочинял музыку для московской постановки В. Мейерхольдом спектакля «Клоп» по пьесе В. Маяковского. Процесс проходил в авральном режиме, который усугублялся неожиданной болезнью композитора. Несмотря на тяжелую форму гриппа, он продолжал работать.

Еще один комментарий Козинцева: «Разрешительное удостоверение было написано в стиле, казалось бы, несвойственном для официальных документов. «Это поэма о Парижской коммуне, продекламированная

³⁰³Козинцев Г. М. Собрание сочинений. В 5-ти тт. Т. 1. Цит. изд. С. 157.

³⁰⁴Трауберг Л. З., Нусинова Н. И. «Новый Вавилон»: стареют ли фильмы? // Искусство кино. 1990. №4. С. 127.

блестящим киноязыком. Фильм «Новый Вавилон» Главреперткомом зачислен в первую категорию, то есть поставлен в один ряд с лучшими советскими фильмами»³⁰⁵.

Уже 14 марта партитура была передана в кинотеатры для репетиций. На разучивание новой сложной музыки перед премьерой оркестры имели крайне малый срок – всего три-четыре дня. По мнению Дж. Райли, Шостакович понимал, что при таких сроках рассинхронизация музыки и кадра была неизбежна, поэтому в партитуре он указал необязательные повторы (они могли по необходимости либо исполняться, либо купироваться), а также связки, выдержанные на барабанной дробе, которые должны были звучать до тех пор, пока оркестр снова не совпадет с видеорядом³⁰⁶. Но, маловероятно, что дирижеры театров пользовались этими авторскими подсказками.

Сохранились письма Шостаковича к московскому дирижеру Ф. Кришу, в которых он высказывает пожелания относительно исполнения своей партитуры: «Посылаю Вам недостающие страницы первой и четвертой частей. Приложу все усилия к тому, чтобы я смог приехать в Москву. Боюсь, что не смогу, так как лежу сейчас в постели: осложнение гриппа. Я несколько не сомневаюсь в том, что у Вас будет все выходить очень хорошо...»³⁰⁷. Конечно, нашлись и такие дирижеры, которые отнеслись к этой задаче пренебрежительно. М. Владимиров в разговоре с Козинцевым жаловался: «Мало того, что молодой человек не понимает кино <...> он самонадеян – я предложил помощь, хотел оркестровать его музыку, он отказался»³⁰⁸. Недовольство дирижеров можно понять, наличие авторской партитуры лишало их дополнительной оплаты, положенной за создание музыкальных аранжировок к картинам.

³⁰⁵Трауберг Л. З., Нусинова Н. И. «Новый Вавилон»: стареют ли фильмы? Цит. изд. С. 127.

³⁰⁶Riley J. Dmitriy Shostakovich: A Life in Film. Цит. изд. Р. 10.

³⁰⁷Письмо Д. Д. Шостаковича Ф. Ф. Кришу // Шостакович в письмах и документах. М. : Антиква, 2000. С. 200.

³⁰⁸Хентова С. М. Шостакович. Жизнь и творчество : в 2-х т. Т. 1. Цит. изд. С. 268-269.

Хотя «Новый Вавилон» является первой полномасштабной работой Шостаковича в кино как композитора, по сути, его кинодебют состоялся 14 марта, когда в Ленинграде прошла премьера оперы Э. Дресселя «Бедный Колумб». Для этой постановки композитором были написаны два дополнительных номера (вступление к 6-й картине и финал). Под один из них демонстрировался анимационный фильм, содержащий противоамериканский призыв к миру.

Оба дня премьеры, 18 и 19 марта, прошли для режиссеров и композитора в суете: они бегали от кинотеатра к кинотеатру, объясняя музыку, устраивая дополнительные репетиции, и везде сталкивались с непониманием и враждой. Их усилия так и не были вознаграждены. Первые же показы «Нового Вавилона» с музыкой Шостаковича провалились. В кинотеатрах вернулись к прежним компиляциям: «жить по-старому было куда проще... Через несколько дней затихли смущающие звуки. Оркестр бодро исполнял «Восток-реку – катание на лодке»³⁰⁹...

Исследователь творчества Шостаковича Г. Копытова установила, что в Москве премьера картины состоялась 16 марта 1929 года, т.е. на два дня раньше, чем в Ленинграде. Она также отмечает, что в Москве фильм первые десять дней шел без специальной музыки, которая была исполнена только 26 марта³¹⁰.

Конец 20-х гг. – время достижения первых значительных успехов в области авторской музыки вопреки всем преходящим негативным моментам, протестам оппозиционеров и трудностям проката. Эти успехи, казалось, сулили немому кино новые перспективы. Ситуацию радикально изменило появление звука, «открывшего шлюзы» для слышимой речи, монологов и диалогов, разноголосицы толпы и сделавшего живой немую артикуляцию тридцатилетнего периода. Музыка не ушла из кино, но для нее уже были определены иные ниши, а поток бесконечно длящихся звуков был безнадежно разорван.

³⁰⁹ Хентова С. М. Шостакович. Жизнь и творчество : в 2-х т. Т. 1. Цит. изд. С. 270.

³¹⁰ Копытова Г. В. «Новый Вавилон» // Шостакович в Ленинградской консерватории : в 3-х т. Т. 3. С.-Пб. : Композитор, 2013. С. 152.

Глава II. «Новый Вавилон» Козинцева – Трауберга – Шостаковича

2.1 «Новый Вавилон» и его место в эволюции отечественного кино

Краткий очерк истории немого кино был предложен с единой целью – дать представление о том, что предшествовало рождению «Нового Вавилона», и оценить его место и роль в эволюции отечественной кинематографии. Время создания киноленты очень показательно: завершался немой и начинался звуковой периоды. По датам: «Новый Вавилон» – 1929 год, первый звуковой фильм – 1931.

К моменту появления фильма отечественный кинематограф давно уже пережил период детства и отрочества. В синематографах показывали уже не краткие «живые картинки», а полноценные ленты, отмеченные индивидуальным почерком создателей, техническим мастерством, жанровой определенностью. Козинцеву и Траубергу удалось в своей новой картине синтезировать, фактически, все ведущие жанры немого кино: исторический, агитационный и бытовую мелодраму. Сама возможность такого синтеза тоже свидетельствовала о серьезных завоеваниях отечественного кино, поскольку жанровый синтез в любом виде искусства осуществим только на достаточно высоком уровне его развития.

Но не только эта особенность, но и, безусловно, талант и высочайший профессионализм обоих режиссеров предопределили конечный выдающийся результат, во многом еще обусловленный и тем, что авторы привлекли к работе над фильмом одаренного и уже заявившего о себе художника Е. Е. Енея и юного Шостаковича, уже находившегося в эпицентре внимания музыкальной общественности.

Григорий Козинцев (1905-1973) родился и вырос в Киеве в семье врачей. С юности его привлекал театр: он принимал участие в некоторых постановках как художник, драматург и режиссер. Здесь он познакомился с

еще никому не известными начинающими режиссерами К. Марджановым и С. Юткевичем. В 1920 году Козинцев переезжает в Петроград.

Второй режиссер, участвовавший в создании ленты, Леонид Трауберг (1902-1990), родился в Одессе, но вскоре семья переехала в «колыбель русской революции». В 1920 году и Козинцев, и Трауберг поступают в Студию при Театре комической оперы, которой руководил К. Марджанов. Здесь и состоялось их знакомство, которое переросло в многолетнюю творческую дружбу-союз.

В 1921 году они организуют театральное объединение «Фабрика эксцентричного актера», которое вошло в историю под коротким названием ФЭКС, а также издают свой манифест «Эксцентризм». Их теоретическая программа была характерна для своего времени и включала ряд категоричных положений, определявших развитие многих искусств того периода: отказ от классического наследия, поворот к экспериментам, а также массовым зрелищам. В этом контексте необходимо рассматривать театральные постановки Козинцева и Трауберга – «Женитьбу» по Гоголю и «Внешторг на Эйфелевой башне». Эти спектакли соединяли в себе черты эстрады, цирка и мюзик-холла и пользовались популярностью у публики. Талантливых режиссеров замечает известный театровед и переводчик, стоявший во главе Ленинградской фабрики Севзапкино, А. Пиотровский. Он приглашает их к сотрудничеству.

Первые киноработы Козинцева и Трауберга, «Похождения Октябрины» (1924) и «Мишки против Юденича» (1925), мало отличаются от их театральных постановок и выдержаны в эстетике эксцентризма. Но уже в следующей ленте, «Чертово колесо» (1926), постепенно намечается отход от буффонады в сторону мелодрамы. Однако резкий перелом и окончательный разрыв с принципами эксцентризма произошел буквально через несколько месяцев в картине «Шинель» (1926) по Гоголю. Серьезная, вдумчивая лента стала одним из этапов в непростом процессе психологизации экранных героев. После этого режиссеры снимают фильм «Братишка» (1927, не

сохранился). Последовавший за ним «С.В.Д.» (1927), повествующий о восстании декабристов, как и «Шинель», погружает зрителя в атмосферу России XIX века. Однако здесь весь исторический антураж служит не более чем декорациями, в которых разыгрывается лихо закрученная романтико-приключенческая интрига. В 1929 году на экраны выходит последняя немая лента Г. Козинцева и Л. Трауберга – «Новый Вавилон».

Киновед И. В. Беленький в «Лекциях по всеобщей истории кино. Годы беззвучия»³¹¹ дает собственную оценку этому этапу творческого пути двух мастеров. Привычному разделению режиссеров начала XX века на традиционалистов и новаторов он противопоставляет другие оппозиции: творцы и ремесленники, а по наличию идеологического подтекста – художники и пропагандисты. Если первая оппозиция актуальна всегда, чему история дает множество подтверждений, то вторая – исключительно продукт своего времени. Уже со второй половины 20-х годов Советский союз перестает быть пространством, где художнику позволено творить без оглядки на идеологию. Главной творческой проблемой при этом становится проявление собственного художнического «я».

Работы С. Эйзенштейна, с точки зрения исследователя, несут в себе огромный заряд революционной идеологии. Однако это ни в коем случае не умаляет гениальности самого мастера и его фильмов. В меньшей степени идейная направленность присуща Дзиге Вертову. Г. Козинцев и Л. Трауберг для исследователя оказываются на противоположном конце этой оппозиции. Вот что пишет Беленький об их лентах: «Из семи фильмов, поставленных ими в 20-е годы <...> ни один *не содержит в себе серьезной политической рекламы*, хотя все они сделаны, естественно, «с учетом» идеологических требований, ибо какой режиссер или писатель, живописец или драматург тех лет мог бы не повторять вслед за Ильфом и Петровым их крылатое

³¹¹Беленький И. В. Лекции по всеобщей истории кино. Годы беззвучия. М. : ГИТР, 2008. 414 с.

выражение «без идеологии нынче труба»?»³¹². Позволим себе поспорить с этим высказыванием. Действие «Нового Вавилона» разворачивается на фоне событий Парижской коммуны 1871 года. И, как признавались сами создатели фильма, – центральным героем картины выступают не отдельные персонажи и их судьбы, а жизнь всего Парижа. Присоединимся к мнению другого исследователя, Е. С. Доби́на. При том, что оно высказано в далеком 1963 году, оно представляется более верным, чем суждение Беленького, относящееся к 2008 году: «Выдвигая на первый план крупные человеческие массивы, Козинцев и Трауберг всемерно подчеркивают их социальное и моральное противопоставление. Обобщенные образы враждующих социальных миров, непримиримых моральных принципов. <...> В «Новом Вавилоне» социально-историческое обобщение – как мысль, как формула, как вывод – настойчиво присутствуют все время, в каждом кадре»³¹³. При этом, показывая два борющихся социальных класса, режиссеры действовали привычными методами, создавая однозначные образы угнетателей буржуа и поработанных рабочих. Такой подход к освещению темы революции был традиционен. И зритель, наблюдая историю Франции, не мог не проецировать ее на недавние события в России. Таким образом, лента, не несущая в себе прямых призывов к борьбе, не только находится в русле «правильного», с политической точки зрения, взгляда на историю, но и, несомненно, содержит в себе политическую рекламу.

В интервью 1931 года Козинцев рассказывает о замысле «Нового Вавилона» и тех идеях, которые они с Траубергом пытались донести до зрителя через экран: «Мы хотели диалектически показать, что абсолютно добрых или злых людей не бывает. *Каждый человек – представитель определенной классовой группы*, и это определяет его характер. Основным сюжетом был показ трагедии Коммуны, заключавшейся в том, что крестьяне еще не пришли к революции, не поняли ее значения для себя и из-за этого

³¹²Беленький И. В. Лекции по всеобщей истории кино. Годы беззвучия. М. : ГИТР, 2008. С. 364. (Курсив мой – О.С.)

³¹³Добин Е. С. Козинцев и Трауберг. М. : Искусство, 1963. С. 96.

оказались или вне, или против нее. С одной стороны стоит революционный Париж, против него – контрреволюционная провинция. Вскрыть с помощью диалектического метода все противоречия данной эпохи – вот что было основной задачей нашей работы»³¹⁴. Отметим, однако, что это одна из авторских характеристик ленты. Были и другие, но об этом дальше.

В «Новом Вавилоне» оба режиссера выступили и как сценаристы. Работа над картиной продолжалась более полутора лет, что было не совсем характерно для мастеров, привыкших к иным, более быстрым темпам.

С самого начала фильм задумывался как грандиозная революционная эпопея, в основу которой была положена история первого в мире рабочего правительства. Название «Новый Вавилон» появилось не сразу. Первоначально лента фигурировала как «Штурм неба»³¹⁵. Почему именно «Штурм неба»?

Эту фразу, ставшую для своего времени крылатой, находим у К. Маркса³¹⁶. В апреле 1871 года он пишет письмо Л. Кугельману, где говорит о коммунарах и обывателях: «Пусть сравнят с этими парижанами, готовыми штурмовать небо, холопов немецко-прусской Священной римской империи с ее допотопными маскарадами, отдающими запахом казармы, церкви, юнкерства, а больше всего филистерства»³¹⁷.

Фильм, между тем, не является документальной хроникой, что подчеркнул еще в 1929 году критик Семирадский: «Впрочем, «Новый Вавилон» не есть в точном смысле историческая фильма о Коммуне. Напрасно мы в ней будем искать точное и последовательное воспроизведение событий так, как они развернулись. Критерий

³¹⁴Козинцев Г. М. О кино, фэксах и себе // Собрание сочинений : в 5-ти т. Т. 1. Л. : Искусство, 1982. С. 359. (Курсив мой – О.С.)

³¹⁵Козинцев Г. М. Полная фильмография // Киноведческие записки. 2003. №63.С. 189.

³¹⁶Идею картины режиссерам подсказал советский писатель П. А. Бляхин. По утверждению Дж. Титус, на создание «Нового Вавилона» Козинцева и Трауберга также повлиял труд К. Маркса «Гражданская война во Франции». См. : Titus, J. The early film music of Dmitry Shostakovich. Цит. изд. Р. 189-218.

³¹⁷Маркс К., Энгельс Ф. Сочинения: в 50-ти т. Т. 33. М. : Издательство политической литературы, 1964. С. 172-173.

исторического реализма здесь полностью неприменим. Да и сами режиссеры, Козинцев и Трауберг, не ставили себе такой задачи. «Новый Вавилон» – это трагическая эпопея о борьбе классов, о столкновении двух непримиримых миров, из которого один (пролетариат) еще не мог, а другой (буржуазия) уже не мог править Францией. В фильме это основное движущее противоречие подчеркнуто с такой огромной силой художественной и эмоциональной выразительности, что зритель, и незнакомый с историей гражданской войны во Франции, ясно осознает, кто и как борется, против Кого нужно быть вооруженным до зубов, чтобы отстоять и закрепить на дальнейшее завоевания нашей революции»³¹⁸.

С Семирадским соглашается еще один свидетель премьерного показа, Р.Пикель: «Авторы сделали этюд на тему о Парижской коммуне. Только этюд, не больше. Нельзя к их произведению подходить как к исчерпывающей киномонографии об этих исторических днях. Социологически коммуна взята в чрезвычайно узком, скупом разрезе. Мы ее деятельности почти не видим, тех политических задач и целей, какие она ставила, не знаем. Нет анализа причин, содействовавших появлению и гибели Коммуны. Авторы картины сознательно опустили все эти моменты. Их интересовало не монументальное отображение на экране всех исторических этапов Коммуны, а экспрессионистское восприятие отдельных эпизодов ее»³¹⁹.

Сторонникам картины возражали. Так же активно. В том числе и именитые. Определенную эпизодичность строения всей композиции отмечает В. Шкловский в статье «Киноязык «Нового Вавилона». Для него это недостаток, с которым он, в целом, связывает искусственность фильма. «Лента распадается на картины. Даже движение дано как картинное, как остановленное. Самый выбор момента картинен. Аппарат стоит на точке зрения художника. <...> Может быть, картинность кадрового мышления, разобщенность планов привела Фэксов к мысли связать части картины

³¹⁸Семирадский. «Новый Вавилон» // Советский экран. 1929. №12. С. 4.

³¹⁹Пикель Р. «Новый Вавилон» // Жизнь искусства. 1929. №11. С. 13.

единством эпизодических лиц. Буржуа, его любовница, правительственный депутат, толпа закреплены в кадре и переходят из эпизода в эпизод как варианты группового портрета. Также закреплены коммунары. Они плывут среди Парижа, как капля масла на воде. Двигаются компанией. Получается ссора нескольких буржуа с несколькими пролетариями»³²⁰.

Не оценил обращение режиссеров с исторической темой и некий Вл. Р.: «Вы хотите знать, что такое диктатура пролетариата? Посмотрите на Парижскую коммуну», – так писал в своем известном исследовании о парижской коммуне Фридрих Энгельс. Помня эти слова и зная вообще события этой замечательной героической эпохи, нельзя не проникнуться чувством самого глубокого возмущения по адресу той мещанской дребедени, которая накручена в картине Совкино «Новый Вавилон». <...>. Коммунаров изображают какие-то геморроидальные старички, таинственно о чем-то совещающиеся и под градом пуль версальцев играющие на рояле. Буржуазия демонстрирует женские панталоны, зонтики, канкан, оперетку, обжорство и пьянство. Главные действующие лица – солдат Жан и продавщица – мучительны; они своим странным поведением напоминают сумасшедших. В целом картина производит сумбурное впечатление. История Парижской коммуны получила в «Новом Вавилоне» уродливое отражение, способное запутать зрителя и дать ему неправильное представление о событиях 1871 года»³²¹.

Он же отмечает: «Их ошибка [Козинцева и Трауберга – О. С.] заключается в том, что они ударились в красоту, в символику, в детали, в эпизоды, в смакование частных, забыв о главном, забыв о языке искусства, понятном миллионам. Язык постановщиков «Нового Вавилона» понятен только узкому кругу специалистов, изощренных в формальных исканиях и

³²⁰Шкловский В. Б. Поденщина. Л. : Издательство писателей в Ленинграде, 1930. С. 148-149.

³²¹Вл. Р. «Новый Вавилон». См. : <https://chapaev.media/articles/7206>

технических трюках. Несчастье этих людей заключается в том, что, увлекаясь формой, они забывают о содержании»³²².

После разгрома картины на показе в Москве одним из немногих, кто осмелился выступить в защиту ленты, оказался писатель А. Фадеев. Он всячески подчеркивал *новаторство режиссеров в трактовке исторических революционных событий*, заключенное в том, что *зритель впервые видит фильм с трагическим финалом*. «Потому что «Потемкин» кончается все тем же, что корабль прошел, «Мать» тем, что она все-таки идет со знаменем, в «Арсенале» Довженко человек не гибнет. А фэкссы не постеснялись показать поражение Коммуны через то, что солдат роет яму для своей возлюбленной, которую должен расстрелять»³²³.

Примечательно еще одно мнение – не критика, а человека, который как никто другой был заинтересован в успехе картины у зрителей – специалиста по прокату. На просмотре фильма в Ленарке (ленинградская ассоциация работников революционной кинематографии) 11 марта заведующий прокатом Тимофеев заявил: «Новый Вавилон» – высокохудожественная картина, культурная и цельная, но затрудненная для восприятия, вследствие быстрого темпа и монтажа. Пронизывающая ее символика требует исторических знаний, что ограничивает круг зрителей. Картина рассчитана на высококвалифицированного зрителя. Но, несмотря на сомнительную рентабельность, картина заслуживает всемерной поддержки и продвижения. На ней режиссеры должны изучать законы «доходчивости до зрителя»³²⁴.

Другой представитель просмотровой комиссии, т. Подольский, сразу отмечает, что «картина трудна для восприятия, ибо она для «завтрашнего дня»³²⁵.

³²²Вл. Р. «Новый Вавилон». См. : <https://chapaev.media/articles/7206>

³²³Трауберг Л. З, Нусинова Н. И. «Новый Вавилон»: стареют ли фильмы?» Цит. изд. С. 128.

³²⁴А-н Э. «Новый Вавилон» в Ленарке // Кино-газета. 1929. №13 (289). С. 3.

³²⁵Там же.

Композиционно лента делится на 8 частей, на экране они не имеют названий, но в партитуре Шостаковича представлены с подзаголовками, которые мы приводим в работе.

Первая картина – «Всеобщая распродажа», показывает два главных социальных слоя Парижа 1871 года: буржуазию и рабочих. Сытые буржуа предаются развлечениям, в то время как народ измотан непосильной работой. Начинается франко-прусская война, общественность уверена в скорой победе своей армии.

Вторая картина – «Кувыркком». На один из вечеров в оперетте случайно попадает главная героиня – Луиза, продавщица магазина «Новый Вавилон». Но веселье обрывается известием о поражении французской армии в войне и приближении пруссаков к Парижу.

Третья картина – «Осада Парижа». Народ терпит нужду и бедствия, назревают волнения. Именно здесь появляется герой – солдат Жан, возлюбленный Луизы, который устал от войны и мечтает о мире.

Четвертая картина – «18 марта 1871 года». Буржуазный Париж продолжает жить прежней жизнью, а в это время коммунары агитируют солдат обратить оружие против богачей. Луиза, поддерживающая Коммуну, просит Жана примкнуть к ним, но он не слушает ее и уходит с армией.

Пятая картина – «Версаль против Парижа» – противостояние буржуа и народа. Коммунары держат власть в городе в своих руках, но буржуазия, заигрывая с армией, готовит наступление.

Шестая картина – «Баррикада». На улицах города идут кровавые бои, в результате которых армия одерживает победу над Коммуной.

Седьмая картина – «На расстрел». Париж вернулся к прежней жизни; простой народ, в том числе и Луизу, уводят на суд. Жан ищет справедливости, но теперь он никому не нужен.

Восьмая картина – «Смерть». Коммунары осуждены, но не отказываются от своих идеалов. Жан по приказу роет могилу для своей возлюбленной. Расстрел.

Зная, каким получился «Новый Вавилон» по факту, интересно познакомиться с тем, каков был первоначальный замысел картины. О старом сценарии мы знаем из описания Л. Трауберга, сделанного по прошествии почти 60 лет со времени создания ленты: «Владелец магазина <...> влюблен в продавщицу, имеющую жениха, премилого юношу-пролетария <...>. У владельца «Вавилона» есть пикантная супруга <...>. Нет, между нею и пролетарием не должно было быть романа, до этого мы не дошли. После восемнадцатого марта владелец магазина уезжает в Версаль, и... с ним уезжала продавщица Луиза. Изменяла своему Жану и рабочему классу! Конечно, Жан героически защищал дело Коммуны, на баррикаде едва не погиб, товарищи прятали раненого в катакомбах. Особенно эффектной была последняя часть, бесстыдно украденная из романа³²⁶. Жан выбирается на улицу, бредет к магазину, а там – все белое, готовится свадьба владельца и Луизы. И Жан умирает на ступенях, кровь обагрывает кружева»³²⁷.

В последние годы жизни Л. Трауберг признавался, что при монтаже были вырезаны две крупные сцены в начале фильма: «Первоначально мы сняли фильм примерно на 2950 или 2980 метров, а потом оказалось, что мы обязаны уложиться в 2800. Ну мы и выкинули начальную сцену знакомства героя и героини в увеселительном саду и сцену их встречи в магазине, а какая-то монтажница эти кусочки подобрала и продала в Берлин – тогдашний, довоенный. А Гамбург купил этот экземпляр фильма у берлинского архива. Я предложил нашим властям его приобрести, но они как-то мало заинтересованы»³²⁸.

Съемки картины проходили в Ленинграде и Париже. Козинцев и Трауберг ездили в специальную заграничную командировку на поиски подходящей природы. В фильме присутствуют кадры, снятые в Менильмонтане, Латинском квартале, на кладбище Пер-Лашез. «Илья

³²⁶Вероятно, речь идет об одном из романов Э. Золя.

³²⁷Трауберг Л. З. Свежесть бытия. М. : Киноцентр, 1988. С. 81-82.

³²⁸Трауберг Л. З., Нусинова Н. И. «Новый Вавилон»: стареют ли фильмы?» Цит. изд. С. 131.

Эренбург водил гостей по старым рабочим кварталам. Его «лейкой» и снимали все, что может потом пригодиться: химер над городом, панорамы старинных улиц; наклонив при съемке камеру набок, изобразили падение Вандомской колонны. В лавке букиниста Козинцев почти даром купил литографии, выпущенные Коммуной»³²⁹.

Благодаря этим кадрам французы, смотревшие фильм, в частности участник тех событий, коммунары Густав Инар, отмечали его удивительную достоверность.

Авторы «Истории советского кино» высказывают предположение, что, пытаясь сконцентрировать в одной ленте необъятный исторический материал, режиссеры находились в поиске «более емких смысловых связей между подлинными и вымышленными историческими эпизодами, фактами, персонажами. Такие связи режиссеры нашли в образах аллегорического значения и в смысловом, зачастую метафорическом монтаже»³³⁰.

Спустя годы Козинцев вспоминал: «Постепенно мы теряли интерес к хитросплетениям фабулы. Социальное обобщение, образующееся в сочетании множества лиц, положений, вещей, – коллективный портрет эпохи – интересовал нас куда больше»³³¹.

Этим объясняется роль каждого героя в фильме. Только Жан и Луиза – не просто собирательные образы, олицетворяющие два противоборствующих класса, но и конкретные характеры. Жан – это французское крестьянство, не поддержавшее власть Коммуны, а Луиза – воплощение рабочего пролетариата. Однако наличие любовной линии между героями словно уравновешивает в них индивидуальное и обобщенное, поэтому они выступают одновременно и как живые люди, и как социальные маски. Об их особом положении среди прочих героев говорит и то обстоятельство, что только Жан и Луиза имеют имена. Другое дело остальные персонажи фильма

³²⁹Мусский И. А. 100 великих отечественных кинофильмов. М. : Вече, 2007. С. 48.

³³⁰История советского кино 1917-1967 : в 4-х т. Т. 1. М. : Искусство, 1969. С. 356.

³³¹Козинцев Г. М. Собрание сочинений. В 5-ти тт. Т.1. Цит. изд. С. 143.

– Хозяин магазина, Журналист, Актриса. Это типизированное изображение разных социальных групп: французская буржуазия, пресса и прочее.

«Новый Вавилон» никогда бы не состоялся без оператора А. Москвина. И снова комментарий Семирадского: «Все эти положительные качества фильма выявляются благодаря прекрасной работе оператора Москвина, который сумел воспроизвести подлинный внешний облик тогдашнего Парижа, в тускло освещенных ночным газом улицах которого свили себе гнездо разврат с кокотками, снующими среди богатых экипажей, и бедность, вооружавшаяся на восстание»³³². Поставленная режиссерами задача – воплотить светом, движением, динамикой лихорадочный, зловещий образ – была выполнена блестяще³³³.

Благодаря мастерству Москвина Козинцев и Трауберг смогли воплотить в «Новом Вавилоне» замечательные стилизации живописи французских импрессионистов и описания Парижа, взятые из романов Э. Золя. В первую очередь надо назвать его роман «Дамское счастье», из которого позаимствован образ большого универсального магазина. Здесь же «лягушатницы» Ренуара³³⁴, Дега с его портретами прачек и жокеев, танцовщицы Тулуз-Лотрека и гротесковые образы Домье³³⁵.

Сам Трауберг в конце жизни признавался, что история Коммуны была только предлогом для обращения к Золя: «Ведь и «Нана», и «Западня», и

³³²Семирадский. «Новый Вавилон». Цит. изд. С. 4.

³³³Сотрудничество Москвина с режиссерами, начавшееся на съемках «Чертова колеса» (1925), продолжалось до самой его смерти в 1961 году.

³³⁴Ренуар «Лягушатник» (1869) – на картине изображено знаменитое кафе на воде вблизи Парижа, получившее название «Лягушатник» из-за того, что в нем собирались девушки легкого поведения, так называемые «лягушки».

³³⁵Ряд художников, вдохновлявших Москвина в работе над «Новым Вавилоном», может быть значительно расширен: «Мюзик-холл» Ж.-Л. Форена, картины Ж.-Б. К. Коро, барбизонцев («Отправление на рынок» К. Тройона), Э. Делакруа, Ш. Шемартена, О. Тессара, «Любительница абсента» П. Пикассо... и даже «Девочка с персиками» В. Серова, работы Леонардо и Рембрандта. См. : Бутовский Я. Л. Андрей Москвин, кинооператор. С-Пб. : Дмитрий Буланин, 2000. С. 113. Исследователь творчества Москвина, В. Гарин, настаивает на том, что оператор при работе над фильмом не подражал картинам импрессионистов, а сходность отдельных моментов возникает как следствие похожих результатов поиска характера эпохи. См. : Гарин В. Андрей Москвин. М. : Госкиноиздат, 1939. С. 12.

такой великолепный роман, как «Его превосходительство Эжен Ругон» или особенно «Дамское счастье», – нас это все увлекало. И «оправданием» этого могла быть только Коммуна. Мы ж не могли поставить картину «Дамское счастье»! Кому она нужна в Советской России! Апофеоз универсального магазина в буржуазное время! Поэтому мы поставили картину, в которой был апофеоз Коммуны, с тем, чтобы описать эпоху, которая была для нас довольно лакомой»³³⁶. Хотя Золя в авторской режиссерской концепции тоже не случаен: на страницах романа «Разгром» он описывает события франко-прусской войны и Коммуны. Конечно, Трауберг лукавит, сознательно принижая значение революционной темы в картине. Не надо забывать, что это интервью было записано незадолго до смерти режиссера в 1990 году. Очередной смутный период, наступивший в истории России, характеризовался повсеместным отрицанием наследия советской эпохи. Не исключено, что Трауберг старается сместить акценты с острой исторической тематики на чисто художественную. При просмотре фильма, однако, ощущается неподкупная искренность в изображении революционных событий на экране, увлеченность революционной тематикой в целом³³⁷.

Возвращаясь к воплощению стилистики импрессионистической живописи в кадре, отметим, что иногда это ставилось режиссерам в укор. Некоторые исследователи считают, что в «Новом Вавилоне» кадр впервые стал самоцелью. Из-за этого ряд сцен вызывал у публики на демонстрации недоумение и непонимание. Например, в эпизоде приближения армии к Парижу, снятом в полной темноте, где видны лишь блики на касках солдат и крупах лошадей, зрители одного из московских кинотеатров затопали ногами и закричали в будку киномеханика: «Сапожники! Свет!»³³⁸.

³³⁶Трауберг Л. З., Нусинова Н. И. «Новый Вавилон»: стареют ли фильмы?» Цит. изд. С. 129.

³³⁷Косвенно об этом свидетельствуют заключительные слова в статье режиссеров 1928 года, посвященной еще не вышедшему на экраны фильму: «Какова бы ни была наша фильма, но впервые нам лично, едва ли не более всех прочих немногих, страшно интересно увидеть ее». См. : Козинцев Г. М., Трауберг Л. З. «Новый Вавилон» // Советский экран. 1928. №43. С. 9.

³³⁸История советского кино 1917-1967. В 4-х тт. Т.1. Цит. изд. С. 360.

Подробное описание работы оператора дает Я. Л. Бутовский в книге «Андрей Москвин, кинооператор». «Изобразительное решение фильма, – пишет он, – поражало щедростью, буйством красок, виртуозностью светового рисунка. <...> Москвин умел извлекать прекрасное из вещей самых обыденных. <...> Игра воздуха и света, поразительное богатство световых нюансов, открытое импрессионистами, было созвучно исканиям Москвина. Именно импрессионисты, изучая законы света на природе, впервые сумели запечатлеть на полотне его движение <...> Создателям «Нового Вавилона» хотелось ритмом, пластическим звучанием линий, движением световых пятен и теней выразить лихорадочный блеск Второй империи, ее неминуемо приближающийся крах, призрачный, позолоченный, тунеядствующий Париж, закружившийся в жажде наживы, спекуляций <...> Москвин экспериментировал с пленкой, искал освещения, композиционные приемы, пробовал различные объективы. <...> Наметившаяся еще в «С.В.Д.» тяга к светотональным композициям здесь окрепла, превратившись в основной способ построения изображения. Звучные сопоставления света и тени сменились богатейшей гаммой тональных отношений»³³⁹.

Говоря о создателях картины, необходимо назвать не только режиссеров и операторов, но и актеров. Подробные воспоминания о работе над лентой оставили исполнители главных ролей: Жана – Петр Соболевский и Луизы – Елена Кузьмина. Поражает та самоотверженность, с которой актеры подходили к съемкам.

Из воспоминаний Кузьминой об эпизоде на горящих баррикадах Парижа в шестой картине: «Перешли к главной сцене, когда наступал явный перевес правительственных солдат. Горела баррикада. Коммуна гибла. <...>

Наконец наступил момент, когда сторону баррикады, обращенную к аппарату, облили керосином. Козинцев свистнул своим привычным свистом, который в этот раз прозвучал как-то особенно пронзительно. К баррикаде с двух сторон поднесли горящие факелы, в рупор крикнули: «Начали!» – и съемка началась.

³³⁹Бутовский Я. Л. Андрей Москвин, кинооператор. С-Пб. : Дмитрий Буланин, 2000. С. 49-52.

Пламя взвилось выше крыш. Все загудело и затрещало. Одна минута колебания – и я с взлохмаченными волосами, в мокром платье (чтобы сразу не вспыхнуло) кинулась в огонь. <...>

Проиграв всю сцену, я спрыгнула за баррикаду и не успела взвыть от боли, как услышала команду: «Повторяем еще раз то же самое. Начали!»

Не думая ни о чем, забыв о боли в руках, я кинулась обратно и проиграла все с начала до конца еще раз. <...>

Когда я, задохнувшаяся от дыма и обожженная, почти замертво свалилась на руки товарищей, меня схватили врачи. Сунули в машину, вымазали мое лицо и руки чем-то жирным, перебинтовали и отвезли в гостиницу.

Руки и лицо зажили довольно быстро, а моя прическа, фасон «воронье гнездо», наполовину обгорела. Пришлось на следующих съемках подкладывать что-то вроде парика, пока не отросли свои волосы»³⁴⁰.

О трудностях работы над ролью писал Соболевский: «Репетировали. Думали. Искали...

Шел уже второй час работы-репетиции. Козинцев забрался на какое-то возвышение – что-то вроде нижней части старинного, монументального книжного шкафа.

– Ну, Петище, попробуем еще. Представьте себе, Жан что-то ищет среди снующих мимо людей. Он выбился из сил. <...> Он тычется из одного места в другое. Остывает. Преодолеывает все почти механически в состоянии какой-то прострации... <...>

И вдруг, когда уже не Жан, а я сам был близок к отчаянию от тщетных попыток найти то, что где-то вот тут, около витает вокруг, Козинцев вскрикивает:

– Петище, стул! Это он, он виной всему. Все в нем. Он источник всех страданий Жана!..

И уже в полном изнеможении, повернувшись к стоящему в стороне стулу и не видя больше ничего кругом, я вдруг метнулся к нему и, весь дрожа, с глазами, мгновенно наполнившимися слезами, упал перед ним на колени и с яростью стал наносить по этому стулу отчаянные удары. Дойдя до полного исступления, я, наконец, слегка приподнявшись, взмахнул кулаками и изо всей силы ахнул по фанерному сиденью, пробив его насквозь!

Щепа и дрань, образовавшиеся при этом, разорвали мне руки в кровь, когда я выдернул их обратно.

³⁴⁰Кузьмина Е. А. О том, что помню. М. : Искусство, 1989. С. 95.

Но боли я не почувствовал. В состоянии полной невменяемости, с окровавленными руками и каким-то странным окосевшим взглядом, ссутулившись и приподняв одно плечо, я поднялся... Нет! поднялся не я, поднялся Жан!!!

– Так, так, Петище! – заорал истошным голосом, перешедшим в фальцет, Козинцев.
– Идите, идите!..

И я пошел. Тяжело, едва передвигая ноги, в застывшей, неподвижной позе я двинулся прямо на режиссера. <...>

А потом остановился. И на пол падали капли пота, слез и крови!»³⁴¹.

Впоследствии Соболевский вспоминал, что спустя год после окончания съемок «Нового Вавилона» он был вынужден обратиться за помощью к врачу-невропатологу из-за острой невралгии, настолько тяжело ему далась работа над этой ролью³⁴².

Тот трепет, с которым режиссеры относились к главным героям, они перенесли и на эпизодических персонажей. Важен был каждый характер. Во время съемок сцены бала не пришел водопроводчик, который должен был участвовать в массовке. Но Козинцев требовал именно его, и вскоре мужчину, мертвецки пьяного, доставили на съемку. Был снят большой эпизод с его участием, однако в итоговый вариант фильма вошел только кадр, где герой говорил тост. Но даже в одном кадре герой зажил самостоятельной жизнью³⁴³.

Подробности работы над кинолентой, в том числе почерпнутые из воспоминаний исполнителей главных ролей, во многом объясняют полярность отзывов в прессе тех лет: какие-то из них возносили фильм до небес, другие «стирали его в порошок». Приводимые ранее выдержки дополним рядом других, в которых оценочные моменты выражены наиболее радикально:

«... первая его (фильма – О.С.) заслуга в том, что в нем *революционная тема воплощена в достойной ее смелой революционной форме*. Эта форма, порвавшая с рабским протоколированием внешних событий, дала

³⁴¹Соболевский П. В. Из жизни киноактера. М. : Искусство, 1967. С. 90-94.

³⁴²Мусский И. А. 100 великих отечественных кинофильмов. Цит. изд. С. 48.

³⁴³Кладо Н. Три жизни фильма // Из истории Ленфильма. Вып. 3. Л. : Искусство, 1973. С. 95.

возможность в картине *вплотную приблизиться к научному пониманию истории*»³⁴⁴;

«...Картина вредна. Ее нужно не допускать в рабочие клубы. Нужно организовать общественный суд над картиной и над авторами, которые *надглумились над героическими страницами революционной истории французского пролетариата*»³⁴⁵;

«...Все это дано так *неубедительно, фальшиво и пошло*, что всякий социальный смысл для зрителя пропадает».³⁴⁶

Не получив должного признания на премьере, картина была надолго забыта. О ней вспомнили в переломные 50-60-е годы, когда в науке об искусстве еще были сильны политические установки. Поэтому и в Большой Советской Энциклопедии в посвященной Козинцеву статье «Новому Вавилону» приписывался формалистический характер. Советским киноведам середины века, тем не менее, нельзя отказать в стремлении к большей объективности. Правда, заслуги режиссеров они видели лишь в изобразительных экспериментах, обогащении средств выразительности и художественных возможностей кино. Козинцеву и Траубергу вменяли в вину «отчужденность от передовых идей своего времени». Лебедев писал о слабо разработанном сюжете фильма и его «заэстетизированности», обвинял авторов в любовании великолепными пейзажами и портретами, в жертву которым приносились судьбы живых людей.

Однако уже в четырехтомной «Истории советского кино. 1917-1967», анализируя «Новый Вавилон», киноведы отмечают удивительное чувство эпохи, стиля и фактуры исторического материала, присущее Козинцеву и

³⁴⁴Цит. по: Козинцев Г.М. Собрание сочинений : в 5-ти т. Т. 1. Цит. изд. С. 133. (Курсив мой – О.С.)

³⁴⁵Там же. С. 133. (Курсив мой – О.С.)

³⁴⁶Козинцев Г.М. Собрание сочинений : в 5-ти т. Т. 1. Цит. изд. С. 133. (Курсив мой – О.С.)

Траубергу³⁴⁷, а И.А.Мусский включает его в список 100 лучших фильмов XX столетия³⁴⁸.

2.2 Символика. Монтаж. Вертикальный монтаж

«Новый Вавилон», как неповторимое художественное явление, родился вследствие сложнейшего взаимодействия различных кинематографических принципов, каждый из которых является одновременно и техническим приемом, и выразительным средством. Исключительная роль среди них принадлежит символике, монтажу и вертикальному монтажу.

Символика. Начнем со смысла названия. Напомним: в первом варианте картина именовалась «Штурм неба» (выражение К. Маркса, относящееся к Парижской коммуне). Однако в процессе работы название было заменено, и на афишах лента значилась уже как «Новый Вавилон», – по названию универсального магазина, в котором работала главная героиня³⁴⁹. В одном из последних интервью Трауберг перечислил ряд причин, по которым появилось само это словосочетание. Он вспоминает, что для Парижа тех лет был очень популярен титул «современный Вавилон», и в модных шансонетках, которые распевались в начале XX века на каждом углу, звучали слова: «Задавал всегда нам тон современный Вавилон»³⁵⁰. Это выражение встречалось и в популярных французских романах, поэтому было хорошо известно и русской публике. Трауберг также отмечает влияние фильма Д. Гриффита «Нетерпимость» (1916), в котором одна из новелл посвящена падению Вавилона³⁵¹. История библейского Вавилона, по мнению

³⁴⁷История советского кино 1917-1967. В 4-х т. Т.1. Цит. изд. С. 356.

³⁴⁸Мусский И. А. 100 великих отечественных фильмов. Цит. изд. С. 48.

³⁴⁹Нельзя не отметить шутку режиссеров-эксцентриков. Рассуждая в одной из статей о съемках нового фильма, Козинцев и Трауберг объясняют, что название «Штурм неба» было отвергнуто как неопределенное и неубедительное, теперь же они хотят назвать его «Каналья», но понимают, что оно будет отвергнуто как слишком определенное и чересчур убедительное. См. : Козинцев Г. М., Трауберг Л. З. «Новый Вавилон». Цит. изд. С. 8.

³⁵⁰Трауберг Л. З, Нусинова Н. И. «Новый Вавилон»: стареют ли фильмы?» Цит. изд. С. 126.

³⁵¹«Новый Вавилон», создатели которого испытали влияние самых разных направлений в различных видах искусства, вскоре сам стал примером для подражания. В том же 1929 году, через несколько месяцев после скандальной премьеры, на экраны выходит лента грузинского режиссера К. Марджанишвили «Трубка коммунара». Фильм, также

Трауберга, повлияла и на их с Козинцевым творческую судьбу. В 1929 году после выхода ленты на экраны творческое объединение ФЭКС окончательно прекращает свое существование. Трауберг считает, что распад экспериментальной студии произошел из-за провала картины, напоминающего библейскую историю: «И очевидно, как-то подспудно это ощущение вавилонского падения уже сопутствовало нам»³⁵².

Г. Копытова отмечает близость двух названий. Выражение «штурмовать небо» означает «строить и воплощать самые дерзкие планы». Вавилонская башня тоже в своем роде штурмовала небо, только сам замысел ее строительства изначально был утопичен³⁵³.

Главный герой «Нового Вавилона» – людская масса, контрастно разделенная на два мира: ликующего, сытого буржуазного Парижа – и Парижа обездоленного, пролетарского.

С самого начала на экране представлена толпа богачей. Вряд ли можно сказать о ней лучше, чем это сделал критик Е. С. Добин: «Разодетые буржуа в неистовом восторге приветствуют войска, отправляющиеся на фронт. Блеск шелковых платьев. Руки, в упоении машущие платками. Кровожадные крики. Стремительно быстрый ритм. <...> Модный магазин «Новый Вавилон». Каскады, потоки дорогих материй. Нарядная, вся в кружевах огромная кукла как бы царит над выставкой товаров. Колышатся веера. Волны шелка, атласа, бархата, гипюра. Между прилавками мечутся потные, разгоряченные, экзальтированные покупательницы, сторающие от сумасшедшего желания купить, приобрести, завладеть. <...> Роскошный бал-мабиль³⁵⁴. Великолепные круглые лампы бросают яркий свет на пеструю, кутящую толпу. За столиками – представительные буржуа, пьяные гуляки,

повествующий о событиях Парижской коммуны, был снят по мотивам одноименной повести И. Эренбурга. При просмотре сразу возникают образные рифмовки между двумя картинками. Например, повторена сцена, где буржуа на пикнике наблюдают за боем на баррикадах. Похоже показаны падение Вандомской колонны, разбор мостовой коммунарами.

³⁵²Трауберг Л. З., Нусинова Н. И. «Новый Вавилон»: стареют ли фильмы?» Цит. изд. С.126.

³⁵³Копытова Г. «Новый Вавилон» // Шостакович в Ленинградской консерватории. В 3-х т. Т. 3. Цит. изд. С. 143-144.

³⁵⁴Бал-мабиль (от фр. bal mabil) – особого рода балы в Париже, посещаемые женщинами легкого поведения и, большей частью, мужской молодежью.

проститутки всех рангов и возрастов. На эстраде – увешанная драгоценностями, подмалеванная, вульгарно кокетничающая актриса (С. Магарилл) бросает в толпу слова фривольной песенки. Пьяная атмосфера продажной любви, похотливого сладострастия, прожигания жизни. Но не беспечного и беззаботного. Веселье – исступленное, не знающее удержу, угарное. Апогей сцены – бешено-неистовый бесстыдный канкан публичных девиц. Весь кадр заполняют распаленные лица, голые плечи, вываливающиеся из корсажа груди, вихрь развевающихся юбок. Вакханалия пьяного разгула, похотливости, дешевой любви напрокат»³⁵⁵.

В первых двух картинах много эпизодических персонажей, которые появляются на экране всего на несколько секунд. Камера выхватывает отдельные лица из толпы. *Каждый кадр – символ*. Каждый привносит новую деталь, оттенок, расцвечивающий яркими красками образ буржуа.

Такое решение – сознательный режиссерский расчет, и доказательством тому служит та точность, с которой спустя годы Козинцев описывал этих мимолетных героев. «Девочка, торопясь, поедала кушанье с тарелки, а уродливый старик взасос целовал ее обнаженное худенькое плечо; воинственно орал, размахивал палкой злобный, беззубый кретин в котелке; из-за омаров и фазанов маячила морда обжоры; старуха прижимала к огромной дряблой груди юношу; вопил и восторженно аплодировал зал, на сцене играли патриотический спектакль: полуголая баба во фригийском колпаке – Франция – наступала ногой на другую полуголую бабу – поверженную Германию, в каске и сапогах на толстых ногах, обтянутых трико. Из хохота и топота, чавканья и ора выходила вперед, занимая экран, бесстыдно нарумяненная девка с моноклем в глазу и сигарой в зубах – идол космополитических мошенничеств и оргий Второй империи.

В фигурах, появляющихся на мгновение, внешность являлась решающей, однако ни фальши, ни переигрыша в исполнении не было»³⁵⁶. *Все*

³⁵⁵Добин Е. С. Козинцев и Трауберг. Цит. изд. С. 94-95.

³⁵⁶Козинцев Г. М. Собрание сочинений. В 5-ти т. Т. 1. Цит. изд. С. 147.

фигуры-символы, «появляющиеся на мгновение», создают непревзойденный коллективный образ разврата.

По тому же принципу представлен мир коммунаров. «Тоже толпа, но толпа иная. Тесный переулок. Высокие дома-клетки. Полумрак. На улице – застывшая в безмолвии, бедно одетая толпа женщин, стоящих в очереди. Она подчеркнута неподвижна, статуарна. Но при внешней неподвижности и безмолвии огромное внутренне напряжение объединяет и эту толпу: страстное желание защитить родной Париж от наступающих врагов – пруссаков и капитулянтов – буржуа. Это желание подобно сжатой пружине. В следующей сцене пружина распрямится с непреодолимой силой. <...> Узнав, что офицеры хотят вывезти из Парижа артиллерию национальной гвардии, женщины устремляются к орудиям. Они угощают солдат молоком. Женские лица, старые и молодые, озарены улыбками, материнской жалостью»³⁵⁷.

Большая кульминационная сцена боев на баррикадах формирует образ коммунаров из кратких зарисовок. Но в отличие от первых картин фильма, где мелькали кривляющиеся уродливые маски буржуа, этот эпизод состоит из историй человеческих жизней.

«Женщина в переднике приносила своему мужу, пожилому рабочему, защищавшему баррикаду, миску супа. В момент затишья он закусывал, а усталая женщина, присев на ящики, спокойно штопала его разорванную куртку. Перерыв был недолгим; миска разлеталась на куски: начался обстрел. К ногам женщины падал ее муж, убитый наповал. Она смотрела на труп, не отводя глаз, потом неторопливо откладывала шитье, подымала с земли ружье мужа, набивала карман передника патронами, подходила к амбразуре баррикады, где стоял прежде ее муж, тщательно целилась, стреляла, закладывала новый патрон, опять стреляла. <...> Среди инсургентов³⁵⁸ была влюбленная молодая пара (О. Жаков и А. Заржицкая); одинокий безвольный

³⁵⁷Добин Е. С. Козинцев и Трауберг. Цит. изд. С. 95.

³⁵⁸Инсургенты – вооруженные отряды гражданского населения, противостоящие властям.

человек – один из главарей Коммуны, во время передышки он играл на рояле – печальная фигура с длинными волосами в помятом сюртуке; журналист, любитель прекрасноречивых речей, призывов к миру и братству, впервые взявшийся за оружие (С. Герасимов); дети окраинной улицы»³⁵⁹.

Помимо толпы в фильме присутствуют персонажи, показанные «крупным планом». Однако и они решены *по-ораторски броско и однозначно* – в полном соответствии с принципом создания образов символического значения. Особое внимание Козинцев уделяет фигуре Хозяина магазина, роль которого сыграл режиссер мюзик-холла Д. Гутман. С самого начала фильма его характеристика, как мозаика, складывается из отдельных сцен при помощи монтажа. В первой картине «маленький сутулый человек с уродливым лицом (бульдोजья челюсть), во фраке и цилиндре» сидит в ресторане, а на дальнем плане видны танцующие пары. Этот ритм движения переходит в следующую зарисовку: распродажа в универсальном магазине. Темп не снижается. Как будто продолжая танец, кружатся покупатели и продавцы, а вокруг них мелькают кружевные зонтики, веера, меха и прочие атрибуты роскоши.

В прессе тех лет сохранились свидетельства, что съемки сцены распродажи проходили под музыку: «Для возбуждения дамских страстей приглашен целый оркестр – яростный суррогат негритянского джаза»³⁶⁰.

И снова на экране Хозяин, но зритель уже понимает, что он и есть владелец этого богатого магазина. Сумерки сгущаются, и окутавший улицу туман превращается в пар прачечной – изможденные женщины склоняются над корытами, модистки крутят ручки швейных машинок, а сапожники изготавливают обувь. На экране Хозяин делает заказ в ресторане, но из предыдущей сцены понятно, что эти бедные люди работают на его кошелек. Таким образом, герой, едва появившись в фильме, уже представлен как отрицательный персонаж.

³⁵⁹Козинцев Г. М. Собрание сочинений. В 5-ти т. Т. 1. Цит. изд. С. 153.

³⁶⁰Атташева П. М. «Новый Вавилон» // Советский экран. 1928. №35. С. 7.

Но развитие образа на этом не заканчивается. Пятая картина открывается видами химер, мифологических чудовищ, на крыше собора Парижской богородицы. А в седьмом эпизоде фильма раскрывается сходство Хозяина и этих каменных чудовищ. «Дождливым вечером пленных инсургентов вели по улице. Посетители ресторана оставляли столики и бильярд, чтобы посмотреть на коммунаров. Д. Гутман, от природы сутулый, низенького роста, размахивая зонтиком, подбегал к пленным. <...> Маленький урод шнырял между людьми, которых вели на расстрел, орал и хохотал, а потом останавливался посередине улицы, высоко подняв зонтик над головой, а мимо него проводили тех, кто посягнул на его богатство.

Кинокамера с каждым планом опускалась все ниже, приближалась более близко к лицу человека под зонтиком: на последнем кадре (снятом с земли, очень крупно) было чудовище в цилиндре, зловещее видение в вихре ночного ливня»³⁶¹.

Образы главных героев предстают по-разному. Полностью статичен Солдат. С первого появления в фильме (в третьей картине) он заявлен как трагический персонаж. Познакомившись с продавщицей, он не разрешает любви взять вверх над привычкой подчиняться сильному миру сего, заставляющей Солдата убивать на баррикадах людей, которые когда-то приютили его. Мечтая о встрече с Луизой, он ищет ее и находит среди пленных коммунаров. Но находит, чтобы, подчиняясь приказу офицера, вырыть для нее могилу. «Лишенный подробностей, построенный на одной эмоционально напряженной ноте застывшей тоски, образ солдата впечатляюще вошел в картину»³⁶². Образ, полностью соответствующий советской доктрине – *символ консервативной, отсталой среды*.

Продавщица – выдающаяся работа Кузьминой – в начале ленты показана как скромная девушка. В сцене на бал-мабиле с Хозяином она смущена его приглашением и не знает, как себя вести. Робость выдают

³⁶¹Козинцев Г. М. Собрание сочинений. В 5-ти т. Т. 1. Цит. изд. С. 149.

³⁶²Добин Е. С. Козицев и Трауберг. Цит. изд. С. 108.

скованная поза, сложенные на коленях руки и неловкая улыбка. Но после установления Коммуны происходит сильнейший внутренний переворот, и Луиза становится совершенно иной. В гневе она обрушивается на Солдата, уходящего к версальцам, и смело идет на баррикады. *Женщина-герой*, которая вполне могла бы вдохновить революционно настроенного художника, продолжателя традиций Делакруа. Даже перед расстрелом Луиза гордо отвечает офицеру и без страха смотрит в глаза смерти.

Помимо героев, наделяемых символическим значением, в фильме присутствуют и *предметы-символы*. «Муляжи, каркасы фигур представляются карикатурами, обесмысливанием человеческого, тупым передразниванием живого»³⁶³. Одним из них, причем ключевым, является женская фигура-манекен. Он появляется на экране в самом начале и наряжен в кружевное платье, под шляпкой видно деревянное лицо с нарисованными глазами. Находясь в глубине зала, манекен постепенно выдвигается на передний план и кажется огромным в сравнении с героиней. Во время боев ненавистную куклу вместе с прочими товарами коммунары выволакивают на баррикады. Луиза в приступе безумия размахивает рулонами ткани... Над баррикадой, среди огня и дыма, возвышается обгорелое чучело. Когда же солдаты хватают Луизу и стаскивают ее вниз, кукла разваливается и обнажается ее внутренний металлический остов.

Сам Козинцев не мог точно определить роль этих деталей в картине: «Были ли такие кадры символами?.. И что именно они собой обозначали?.. Вряд ли интерес ограничивался лишь нехитрой аллегорией. Многое заключалось для меня в таких кадрах: человеческий гнев и страдание, жестокость расправы, бездушие, высокий порыв коммунаров и страшный своей деревянной тупостью идол торговли. Играли роль и пламя, дым, густота светотени, корябаяся, обращающаяся в черные сгустки оболочка,

³⁶³Козинцев Г. М. Собрание сочинений. В 5-ти т. Т. 1. Цит. изд. С. 151.

распад материи, неподвижное, вдруг двинувшееся в последней корче смерти»³⁶⁴.

Образы-обобщения, символические кадры и эпизоды буквально переполняют картину, и это однозначно свидетельствует о том, что *символика была возведена режиссерами в ранг осознанного, последовательно проводимого метода*. В этом отношении «Новый Вавилон» продолжает линию «Броненосца «Потемкина» С. Эйзенштейна, также насквозь пронизанного кадрами символического значения – от «скачущей» по одесской лестнице коляски с ребенком до «оживающего» каменного льва.

Другим важнейшим принципом, которым руководствовались Козинцев и Трауберг, был метод **монтажа** – активно входившего в практику и уже поднятого Эйзенштейном в том же «Броненосце «Потемкине» на пьедестал.

Здесь необходимо сказать, что к концу 20-х годов монтаж стал одним из излюбленных приемов многих мастеров, которые видели в нем будущее кинематографа. В развитие искусства киномонтажа внесли свой вклад многие выдающиеся режиссеры, как советские, так и зарубежные. Важную роль в его становлении сыграл Д. У. Гриффит и его фильм «Нетерпимость» (1915), считающийся одним из ранних образцов параллельного монтажа. В Советском союзе первые опыты принадлежали Л. Кулешову, на основе этюдов которого рождается сравнительный монтаж Д. Вертова, метафорический В. Пудовкина и интеллектуальный С. Эйзенштейна³⁶⁵.

«Новый Вавилон» Козинцева и Трауберга считается одним из самых своеобразных и убедительных примеров монтажного искусства. Основным средством в показе противостояния между миром буржуа и коммунаров становится именно монтаж.

Уже описанная ранее сцена из первой картины, в которой зритель знакомится с Хозяином магазина, являет собой прекрасный пример «интеллектуального монтажа». Вот как предстает режиссерское видение

³⁶⁴Козинцев Г. М. Собрание сочинений. В 5-ти т. Т. 1. Цит. изд. С. 152.

³⁶⁵См. : Приложение VII.

данного эпизода: «Мы переделали так: поезд и после поезда – сад. Монтажно мы объединили это надписью: «Дешево продается». Дешево продается: военная сила, актрисы, товары в магазине. Дальше – хозяин <...>: раз хозяин, то он над кем-то «хозяйствует». И появляются все эти прачки, швеи, сапожники»³⁶⁶.

В решении этой сцены Козинцев видел два достоинства. С одной стороны, объединение, казалось бы, разных кадров через смысловое обобщение (образ Хозяина), а с другой, возникновение зрительной «аллитерации». Кружева на прилавках рифмуются с пеной в корытах прачек, танцевальный галоп – с круговоротом людей на распродаже, туман сада – с паром прачечной. Тут надо подчеркнуть, что эти «аллитерации» объединяют на базе внешнего подобия сущностные антитезы: богатство и бедность, праздность и труд.

Отлично сделан параллельный монтаж в четвертой части фильма. Репетиция в театре сопровождается титром «Готовились к открытию оперетты», Хозяин и Депутат слушают пение Актрисы. Смена кадра: на экране площадь и пушки, и снова титр «Готовились...»: но вместо оперетты мы видим отряд версальцев, который убивает национальных гвардейцев.

Эти кадры, в свою очередь, монтируются с улыбками буржуа. Хотя их улыбки адресованы Актрисе, монтаж наделяет всю сцену совершенно иным смыслом: буржуа радуются убийству. Далее солдаты захватывают пушки горожан. Хозяин аплодирует Актрисе, но его аплодисменты зритель связывает с действиями армии. Внезапно появляются парижанки, которые поят солдат молоком. И снова на экране Хозяин. Он недоволен пением Актрисы, однако кадры снова приобретают скрытый подтекст. В окончании сцены прием параллельного монтажа показан максимально ярко. Здесь даже возникает двойной параллелизм: офицер отдает приказ стрелять по толпе, но солдат опускает ружье; Хозяин вскакивает в гневе, а прачка у корыта

³⁶⁶Трауберг Л. З., Нусинова Н. И. «Новый Вавилон»: стареют ли фильмы?» Цит. изд. С. 130.

распрямляет спину. Для Хозяина поступок солдата – предательство, а для прачки – надежда на спасение.

Еще один пример использования монтажа находим в пятой картине. В кабаке буржуа агитируют солдат выступить против горожан. Их убеждают, что коммунары – разбойники, захватившие власть и убивающие их родных. В это время Актриса запекает гимн свободной Франции – «Марсельезу». Неожиданно начинают мелькать кадры распродажи и бала. Это не воспоминания героев и не перенос из одного места действия в другое. Правильнее будет охарактеризовать это как авторский комментарий. Версальцы произносят тост: «За добрую старую Францию!», а режиссеры напоминают зрителям, что же представляет собой эта Франция, которую воспевают буржуа.

Благодаря применению монтажных приемов режиссерам удалось раскрыть всю глубину трагизма кульминационной шестой картины. Армия штурмует баррикады. Кадры с гибнущими коммунарами сменяются кадрами, на которых буржуа на пикнике, как в театре, наблюдают в бинокли за кровопролитными боями. С одной стороны – подъем духа и героический подвиг, с другой – праздное любопытство. Наиболее сильно решен финал этой картины. Замученный, перемазанный кровью и грязью Солдат убивает старика. Среди огня и дыма он поворачивает голову и смотрит в камеру. Версальцы, улыбаясь, встают и аплодируют своему герою. «Монтаж вел действие, не закрепленное ни временем, ни пространством: *жизненное событие, воспоминания, сравнения не имели между собой границ, свободно сопоставлялись. Кадры связывало лишь ассоциативное притяжение, иногда по различным линиям*»³⁶⁷.

Сильнейшим средством выразительности в фильме становится *контраст кадра и титра* – проблема, не выделенная в самостоятельную в киноведении, несмотря на то, что теме «надписи», или «мертвой буквы»

³⁶⁷Козинцев Г. М. Собрание сочинений. В 5-ти т. Т. 1. Цит. изд. С. 150.

посвящена специальная статья А. Аносовой³⁶⁸. Контраст кадра и титра переводит принцип параллельного монтажа в новый – вербально-зрительный – формат. Этот контраст раскрывает художественный потенциал именно немого кино, и с появлением звуковых игровых картин уходит в историю. В сцене бала буржуа поднимают бокалы «за веселый, беспечный и сытый Париж». Эти титры повторяются еще раз, но сопровождаются совершенно иными сценами. «Веселый...» – и зритель видит усталую прачку. «Беспечный...» – больная девочка лежит в подвале. «Сытый...» – в темном переулке стоит очередь бедных горожанок. Этот же прием использован в финале. Титр «Мир и порядок в Париже» сменяется кадром с умирающим коммунаром, который выводит на камне слова «Vive la Commune!».

Вспоминая свои работы в немом кинематографе, Козинцев отмечал, что многие эпизоды созданных фильмов были «слышимыми». Под определением «слышимые» имелись в виду не только слова, реплики, призывы – ведь герои постоянно говорят, некоторые слова даже угадываются по артикуляции, но также и *скрытая музыка, которая проявляется в фильме очень разнопланово.*

Сам Козинцев отмечал музыкальную природу фильма и проводил ряд жанровых параллелей: «Как это ни покажется странным – ведь речь идет о немом кино, – кинематографические образы возникали тогда более похожими на музыкальные, нежели на драматические.

Эпизоды образовывались в сгустке чувств и мыслей как части зрительной симфонии. Каждую из них отличал прежде всего характер эмоциональности, ритм. Зловещее скерцо краха Второй империи; медленное и скорбное анданте (осада Парижа); радостная тема освобождения (Коммуна); бурная мелодия борьбы; реквием конца. Так постепенно

³⁶⁸Правда, в статье автор говорит только о звуковом кино, что отражено в названии публикации, ее пояснительной части – «К проблеме надписи в звуковом кино». См. : Аносова А. Опыт оживления мертвой буквы. К проблеме надписи в звуковом фильме // Киноведческие записки. 2000. №48. С. 54-81.

появлялись реальные очертания замысла»³⁶⁹. Однако, такой подход нельзя назвать эксклюзивным. В то же время идеи связи музыки и кино интенсивно разрабатывались представителями французского кинематографа³⁷⁰. Близость контрастных по темпу кадров сопровождается отказом от переходов и создает «ритм, почти музыкальный, тревожный, лихорадочно взвинченный»³⁷¹.

В этом плане блестяще решена уже упоминавшаяся сцена «гибели Второй империи», где сменяют друг друга: поезд с солдатами, бал, оперетта, магазин, спектакль, ресторан. По замыслу Козинцева эти эпизоды должны были постепенно ускоряться, сливаясь в волну, чтобы потом обрушиться катастрофой. «Задача как раз и состояла в том, чтобы уничтожить границы сцен, объединить кадры различных мест и действий единством ритма, убыстряющегося к концу, к катастрофе. Электричество ажиотажа Второй империи, спекуляций, жажды наживы должно было насытить сам воздух сцены: приближались гроза, расплата»³⁷². В конце вагоны поезда оказывались наклонены (напомним, снимались наклоненной камерой), как будто он летит под откос, а бал и магазин снимались камерой в прямом положении, благодаря чему ракурс все время смещался, различимы были только отдельные детали. В этот момент вступал новый ритм: немецкая кавалерия мчалась на Париж. Сталкивались сумасшедший танец и четкий военный марш.

Еще одно не совсем обычное проявление музыкальности в «Новом Вавилоне» – «немая музыка»: изображение музицирования на экране. Это и опереточный спектакль в первой и второй частях, и репетиции оперетты в четвертой. Однако этим «зрительная» музыка не ограничивается. Режиссеры наполняют фильм *кадрами с «играющими» музыкальными инструментами*. Например, в начале картины показанный на экране

³⁶⁹Козинцев Г. М. Собрание сочинений. В 5-ти т. Т. 1. Цит. изд. С. 142.

³⁷⁰Подробнее см. : Ямпольский М. Б. Из истории французской киномысли. Немое кино, 1911-1933 гг. М. : Искусство, 1988.

³⁷¹Козинцев Г. М. Собрание сочинений. В 5-ти т. Т. 1. Цит. изд. С. 149.

³⁷²Там же. С. 143.

барабанный бой – играющий на барабана музыкант – предваряет первое появление Хозяина магазина: «Нам надо как-то показать его как хозяина, выделить торжественность момента его появления. Бьет барабан. С точки зрения действия, в этот момент никакого барабана не полагается. Но как сопровождающий звук он нам был нужен. Он должен был звучать в оркестре, но мы на оркестр особенно не надеялись, поэтому взяли и показали зрительно»³⁷³. Врываясь во второй картине в сцену на балу, этот же кадр с барабаном уже напоминает зрителям о войне, которая скоро нарушит привычный ход жизни буржуа. Еще один музыкальный образ – трубы и тарелки в пятой части – вторгается в кадр с Актрисой, поющей Марсельезу. Исследователь творчества Козинцева и Трауберга, Добин, описывая этот эпизод, приходит к выводу о том, что парадная блестящая медь военных оркестров должна была ассоциироваться с такой же торжественной, но бездушной декламацией Актрисы о «днях славы» и «сынах родины»³⁷⁴. Кадры пения прерываются вставками титров со словами гимна. Зритель «слышит» музыку песни, видит ее исполнение и читает текст на экране – три элемента сливаются воедино, создавая цельный образ «Марсельезы». В этой сцене «немая» музыка почти достигает эффекта фактической «слышимости»³⁷⁵.

Принцип «беззвучной» музыки экрана является в фильме сквозным.

Переходя от музыкальных свойств киноленты к партитуре Шостаковича, вначале отметим своеобразие его подхода к соотношению кадра и сопровождающей его музыки. Впервые в истории кинематографа соединение визуального и музыкального ряда описал С. Эйзенштейн в 1939

³⁷³Трауберг Л. З., Нусинова Н. И. «Новый Вавилон»: стареют ли фильмы?» Цит. изд. С. 130.

³⁷⁴Добин Е. С. Козинцев и Трауберг. Цит. изд. С. 104.

³⁷⁵Режиссеры часто добивались подобного эффекта «слышания» в немых фильмах и в сценах, не связанных с музицированием. Изображение на экране стрельбы, взрывов, стука в дверь, битья посуды и т.д. рождало у зрителей ощущение, что они слышат эти звуки по-настоящему.

году, введя в теорию понятие *вертикального монтажа*³⁷⁶. Как это часто бывает в любой науке, в том числе и об искусстве, практика намного опередила теоретическое осмысление – термин появился спустя почти десять лет после выхода первых музыкально-звуковых лент на экраны. Сам режиссер, объясняя вертикальный монтаж, трактует фильм как звукозрительную партитуру, в которой из соединения двух пластов рождается единый образ кадра. Эйзенштейн высказывал идеи звукозрительного контрапункта (контраст кадра и звука) еще в 1928 году в статье «Звуковая заявка», уже тогда имея в виду будущий *звуковой кинематограф*, но свое применение эти идеи нашли значительно раньше, уже в немом кино. Комментируя сам метод, некий В. М. в том же 1928 году высказывает очень интересную мысль: «Элементы музыки, органически сложенные со зрительными образами <...> это же в основном и есть звуковая фильма <...> изобретение техники звучащего кино как бы «индустриализирует» сложение зрительных образов со звуковыми <...> создавать звуковую фильму, т.е. <...> трактовать звук, как слагаемое со зрительным образом, органически увязывать фильму со звуком, *монтировать зрительные образы со звуковыми – можно и, конечно, нужно и вне вопроса об изобретении техники звучащего кинематографа*»³⁷⁷. Одним из ранних примеров вертикального монтажа стала именно немая картина «Новый Вавилон».

Чтобы полнее представить первую работу Шостаковича в кино, необходимо ознакомиться с его статьей «О музыке к «Новому Вавилону». Отношение композитора к бытовавшей практике таперства было отрицательным, что общеизвестно и уже было ранее отмечено. «Халтура», – не устает повторять он и другого слова даже не ищет. «Большинство музыкантов, работающих в качестве иллюстраторов в кино, смотрят на этот труд, как на болото, которое засасывает, – пишет Шостакович в одной из

³⁷⁶Эйзенштейн С. М. Вертикальный монтаж // Избранные произведения : в 6-ти т. Т. 2. М. : Искусство, 1964. С. 189-266.

³⁷⁷В. М. О звуковой фильме // Жизнь искусства. 1928. №40. С. 12. Курсив мой – О.С.

статей спустя несколько лет. – Кино делает из музыканта «машину», обязанную ежевечерне столько-то часов импровизировать под картину, и накладывает тяжелый, несмываемый штамп на композиторское дарование <...> Оркестры в большинстве кинотеатров бывают более или менее низкой квалификации <...> И такие оркестры играют <...> Бетховена, Шуберта, Шумана, Чайковского и т. д. <...> Чайковский, поди, волчком в гробу вертится от такой интерпретации <...> Одним словом, халтура, самая беззастенчивая халтура прочно расположилась в музыкальном сопровождении в кино. И самое досадное, что эта халтура совершенно узаконена. Никто не кричит и не протестует <...> Репертуар кино-музыки невероятно однообразен. На репетиции времени не дают <...> Поэтому оркестранты играют в кино заезженные пьесы, которые им хорошо известны, которые всем надоели»³⁷⁸.

В этой статье композитор формулирует основную мысль, лежащую в основе партитуры: «Сочиняя музыку к «Вавилону», я меньше всего руководствовался принципом обязательной иллюстрации каждого кадра. Я исходил, главным образом, от главного кадра в той или иной серии»³⁷⁹. И этот подход оправдал себя. Шостакович отказывается от идеи следовать за событиями на экране кадр за кадром, так, как это было принято, например, у таперов. Наоборот, ему важно создание единого звукового образа. И здесь замысел композитора оказывается полностью созвучным мыслям режиссеров, призывавших к контрасту кадра и звука. *«Музыка, – заявляет он, – должна сочиняться вразрез с внешним действием, открывая внутренний смысл происходящего.* <...> Основная цель музыки – быть в темпе и ритме картины и усиливать ее впечатляемость. Я стремился дать в музыке, при наличии новизны и необычности (особенно для кино-музыки, имевшейся до сих пор), – динамику и передать патетику «Нового

³⁷⁸Шостакович Д. Д. О музыке к «Новому Вавилону». Цит. изд. С. 5.

³⁷⁹Там же. С. 5.

Вавилона»...»³⁸⁰. Принцип асинхронности видимого и слышимого, найденный Шостаковичем в первом, еще немом, кинофильме впоследствии перейдет в звуковой кинематограф в целом, где будет также провозглашен одним из главных выразительных средств³⁸¹.

Было бы несправедливым умолчать о том, что в том же 1929 году схожие мысли высказывали С. Бугославский и Д. Блок в труде «Музыкальное сопровождение в кино»: «Ряд мелких эпизодов, даже если в них вставлены короткие кадры другого содержания, должны быть объединены в целостный по настроению (эмоциональному тону) и по единству действия кино-сценический эпизод»³⁸². А для их иллюстрации авторы предлагают использовать одну музыкальную пьесу или несколько однородных, связанных воедино. Конечно, в данном случае эта идея еще не разработана настолько, чтобы стать основой метода композиции, как это произошло у Шостаковича, хотя общее направление мысли совпадает.

Этот принцип – несомненно, важнейший и для режиссеров, и для композитора – тем не менее, *далеко не абсолютен*. Безусловно, вся музыка к кинофильму не могла строиться на постоянном контрасте с видимым, иначе бы это привело к нивелированию и дискредитации самого метода. Большая часть партитуры полностью соответствует тем событиям и настроениям, которые господствуют на экране. Достаточно вспомнить танцевальные страницы из сцены бала в первых двух частях, медленные «тягучие» эпизоды третьей части, знакомящей зрителя с миром бедноты, напряженные кадры боев на баррикадах в шестой. Здесь доминирует ***принцип семантического единства видимого и слышимого***. Однако эпизодов, где применяется описанный Шостаковичем принцип контраста, также немало.

Наиболее «простое» решение – не озвучивание сцен играющих музыкантов: не звучит барабан, молчат трубы и тарелки во время исполнения Актрисой «Марсельезы»³⁸³. Тем более этот принцип важен в ключевых, с

³⁸⁰Шостакович Д. Д. О музыке к «Новому Вавилону». Цит. изд. С. 5.

³⁸¹Балаш Б. Кино : становление и сущность нового искусства. М. : Прогресс, 1968. С. 228.

³⁸²Блок Д. С., Бугославский С. А. Музыкальное сопровождение в кино. Цит. изд. С. 23.

³⁸³Пройдут десятилетия и прием не озвучивания играющих в кадре инструментов придет к своей противоположности. Так, в фильме «Гамлет» (реж. Г. Козинцев, 1964) Шостакович дает прозвучать каждому инструменту, игра на котором фигурирует в фильме.

точки зрения драматургии, эпизодах. Например, в сцене на балу во второй части в ресторан прибежал Журналист с известием о разгроме французской армии, но его никто не замечал. Буржуа продолжали веселиться. Голос Журналиста как бы тонул в «шелестящем» море развевающихся юбок и топоте отплясывающих ног. Затем крупные планы вестника начинали перемежаться с кадрами танцующих. Публика стала оборачиваться, и длина кадров с Журналистом увеличивалась. Параллельно шли кадры немецкой кавалерии: его рассказ был услышан. Танцующие постепенно останавливались, а кадры с нашествием становились все длиннее. Наконец, все посетители убежали в ужасе. Только одинокий пьяница продолжал плясать с бутылкой в руках.

Сам Шостакович так комментирует решение этого фрагмента: «Например, конец 2-й части. Основной момент – это наступление немецкой кавалерии на Париж. Кончается часть опустевшим рестораном. Полная тишина. А музыка, несмотря на то, что немецкая кавалерия уже на экране не показывается, все же исходит от кавалерии, напоминая зрителю о надвигающейся грозной силе»³⁸⁴.

Этот эпизод описывал в своих воспоминаниях и Козинцев: «Музыкальная тема военного нашествия – еще далекая, негромкая – слышалась на кадрах журналиста, читавшего депешу; она становилась отчетливей, когда скакали всадники, но силу она набирала, только когда на экране была пустая танцевальная площадка: одинокий, вдребезину пьяный человек выделывал какие-то глупые антраша, а в оркестре грозная мощь разрасталась, переходила в гремящее тутти»³⁸⁵.

Музыкально озвучена знаменитая сцена с флейтистами, и иного быть не могло, поскольку убило бы гениальную шекспировскую метафору. В другой сцене, где Гамлет договаривается с бродячими актерами о представлении пьесы, у Шекспира наличие инструмента не указано, однако в кадре принц датский бьет рукой в барабан. Шостакович очень тонко обыгрывает это режиссерское решение: первые звуки ударов тонут в гремящем оркестре, а затем, прорываясь сквозь плотную музыкальную ткань, слышны все сильнее и сильнее.

³⁸⁴Шостакович Д. Д. О музыке к «Новому Вавилону». Цит. изд. С. 5.

³⁸⁵Козинцев Г. М. Собрание сочинений. В 5-ти т. Т. 1. Цит. изд. С. 156.

Цирковой образ на экране, а в музыке – приближающаяся катастрофа. Но был в фильме и прямо противоположный по конкретному решению, но точно такой же по сути пример: картина смерти озвучивалась фривольными танцевальными мелодиями.

И опять – высказывание Шостаковича: «Таким же образом музыка написана в 7-й части, где солдат попадает в ресторан, полный веселящейся буржуазии после разгрома Коммуны. Тут музыка, несмотря на наличие веселого ресторана, исходит от мрачных эмоций солдата, который ищет свою возлюбленную, приговоренную к расстрелу.

Многое построено по принципу контрастности. Например, солдат (версалец), встретившийся на баррикадах со своей возлюбленной (коммунаркой), приходит в мрачное отчаяние. Музыка делается все более ликующей и, наконец, разряжает бурным «похабным» вальсом, отображающим победу версальцев над коммунарами»³⁸⁶.

Шостаковичу вторит Козинцев: «Было и обратное сочетание: солдат-убийца стоял на разгромленной, объятай пламенем улице, а издали доносился, усиливался томный и светский версальский вальс»³⁸⁷.

2.3 Критика 20-х годов о музыке Д. Д. Шостаковича к кинофильму

Премьера картины, напомним, прошла со скандалом, а музыкальное сопровождение было загублено. Тем не менее, сложившееся мнение о том, что отзывы прессы и критиков как на фильм, так и на музыку были исключительно отрицательными, не верно. Правильнее сказать, что мнения разделились пополам: были заметки, громящие их в пух и прах, но некоторые авторы *видели в «Новом Вавилоне» перспективный путь развития кинематографа.*

Чтобы в полной мере ощутить накал противостояния между противниками и сторонниками картины, стоит открыть первый том Собрания

³⁸⁶Шостакович Д. Д. О музыке к «Новому Вавилону». Цит. изд. С. 5.

³⁸⁷Козинцев Г. М. Собрание сочинений. В 5-ти т. Т. 1. Цит. изд. С. 156.

сочинений Козинцева, который в воспоминаниях о «Новом Вавилоне» приводит огромное количество самых разных высказываний. Спустя годы режиссер смотрел на эту ситуацию через призму здравого юмора. Достаточно процитировать один отрывок.

«На одной дискуссии так поносили фильм, что слова очередного выступающего: «Нет, товарищи, я с вами не согласен, есть в картине и хороший кадр» – показались мне солнечным лучом во мраке ночи: хоть один путный кадр все-таки отыскался.

– Это кадр, – продолжал оратор, – где роют могилу. Вот если бы положить туда режиссеров...»³⁸⁸.

Работа молодого композитора в целом была одобрена. Трауберг описывал восторг, охвативший публику на просмотре: «Выступил Пиотровский и, захлебываясь слюной, начал ораторствовать, что такой картины еще не было, что фильм должен получить орден, и вообще черт его знает что... Но все это было смешно, потому что после выступил Рокотов <...> и он тоже начал ораторствовать: “Я не позволю опошлять картину. Как вы смеете хвалить эту картину! Не хвалить ее надо, а молчать надо. Молчать и плакать от восхищения”. И так все выступали»³⁸⁹.

Одним из первых, кто оценил достоинства кинофильма и авторской партитуры, был музыковед Ю. Вайнкоп: «Кое-кто из бойких кино-предпринимателей поспешил забить тревогу по поводу музыки Д. Шостаковича к картине «Новый Вавилон», приписывая неуспех фильма неудачной, якобы, музыке молодого композитора. Этот классический прием сваливания вины «с больной головы на здоровую» должен встретить надлежащий отпор, тем более, что это обвинение поддерживается многими из кино-дирижеров, лишившихся «авторских» за свои компиляции музыкально-иллюстративного материала ввиду наличия готовой партитуры.

³⁸⁸Козинцев Г. М. Собрание сочинений. В 5-ти т. Т. 1. Цит. изд. С. 135.

³⁸⁹Трауберг Л. З., Нусинова Н. И. «Новый Вавилон»: стареют ли фильмы? Цит. изд. С. 127.

Музыка Д. Шостаковича к «Новому Вавилону» представляет собой не только первый опыт специально написанного к кинокартине музыкального сопровождения³⁹⁰ и не только знаменует собой попытку влить струю новой музыки в затхлую атмосферу музыкального кинообихода, но представляет собой *и весьма значительную непосредственную художественную ценность.*

Играют эту музыку повсеместно отвратительно, и справедливость требует отметить, что заботливее остальных к ней отнесся М. В. Владимиров («Пикадилли»), добившийся максимума опрятности и выразительности и минимума ошибок и темповой неразберихи»³⁹¹. Любопытно, что М. Владимиров фигурирует и в воспоминаниях Козинцева, однако, отзывается знаменитый режиссер о нем скорее негативно.

Еще один положительный отзыв оставил критик М. Гарцман, который называет работу композитора «знаменательным событием в истории музыки в кино»: «Д. Шостакович выполнил директиву партсовета: его музыка есть неотъемлемая часть кинокартины <...> И прибавим: одна из *лучших* частей»³⁹².

Высокий балл ставит картине и ее музыкальной составляющей Семирадский. Он сразу оценивает сочинение Шостаковича как выдающееся событие и пишет о необходимости его глубокого изучения. Он же поднимает важнейший для понимания как картины в целом, так и работы композитора, вопрос о неразрывности визуального ряда и сопровождения: «И не удивительно, что она [фильм «Новый Вавилон» – О.С.] захватила в своем эмоциональном заряде нашего молодого композитора Шостаковича, написавшего к фильму музыку.

Надо прямо сказать, что без этой последней трудно анализировать «Новый Вавилон». В музыке Шостаковича вы слышите органически слитый ритм кадров с ритмом музыкальных образов. <...>

³⁹⁰Ю. Вайнкоп ошибочно приписывает «Новому Вавилону» право считаться первой картиной с самостоятельной музыкой, хотя, эта неточность несколько не принижает значения его статьи.

³⁹¹Вайнкоп, Ю. Я. Музыка к «Новому Вавилону» // Рабочий и театр. 1929. №14. С. 9.

³⁹²Гарцман М. Не плохо, но и не совсем хорошо // Советский экран. 1929. №15. С. 4.

Мы же здесь ограничимся указанием, что данное в ней разоблачение «Марсельезы» является лучшим консонансом трагической эпопеи «Нового Вавилона» <...>³⁹³.

Фильм снискал популярность и у зарубежной публики, о чем также сохранились свидетельства: «Новый Вавилон» идет в Берлине в одном из самых больших кино, в «Капителе». Успех картины – исключительный. Пресса отмечает художественные заслуги не только режиссеров и артистов, но и композитора, написавшего музыкальную иллюстрацию к фильму»³⁹⁴.

В Советском союзе картина демонстрировалась не только в кинотеатрах, но и рабочих клубах. Иногда перед показами проводились лекции, на которых разъяснялось сложное содержание фильма, с последующим обсуждением после просмотра. В этих случаях эффект превосходил все ожидания: публика говорила, что поняла фильм³⁹⁵.

Но встречались и отрицательные отзывы, как авторские, так и анонимные. «В жалобных книгах многих кинотеатров в дни демонстрации обнаружилась возмущенная запись, будто занесенная одним и тем же человеком: «Сегодня дирижер оркестра был пьян!» Дирижеры кинотеатров организовали свои обсуждения – композитора ругали нахалом, обвиняли в незнании оркестровки»³⁹⁶.

«Автор музыки – композитор Шостакович – человек очень талантливый, подошел к этой работе без достаточной осторожности: писал

³⁹³Семирадский. «Новый Вавилон». Цит. изд. С.4.

³⁹⁴Мусский И. А. 100 великих отечественных кинофильмов. Цит. изд. С. 51.

³⁹⁵В 1933 году была выпущена брошюра, рассматривающая методику и организацию вечера, на котором должен был демонстрироваться фильм. Автор предлагает в фойе клуба разместить информационные материалы: календарь событий коммуны и 4 щита с цитатами из Маркса, Энгельса, Ленина и Сталина – 1) значение коммуны, 2) деятельность коммуны, 3) герои коммуны, 4) белый террор. Перед показом рекомендовалось проводить беседу по следующим тезисам: 1) Парижская коммуна и ее ошибки, 2) Первый Интернационал и коммуна, 3) 18 марта – день Мопра (международная организация помощи борцам революции). Также перед демонстрацией фильмом была желательна художественная часть, включающая инструментальную музыку, пение и декламацию произведений, так или иначе связанных с революционной темой. Небольшой концерт можно было заменить инсценировкой силами самодеятельности суда над коммунарами. См. : Карачунская Э. М. «Новый Вавилон». М. : Роскино, 1933. С. 3-23.

³⁹⁶Козинцев Г. М. Собрание сочинений. В 5-ти т. Т. 1. Цит. изд. С.135.

музыку, очевидно, наспех, вследствие чего она вышла неровной по качеству и стилю; наряду с простым и даже примитивным изложением заимствованного материала («Марсельеза», «Карманьола», фрагменты из оперетт Оффенбаха) дается много сумбурной атональной музыки, затрудняющей восприятие. Наиболее удачна музыка к первым частям, где композитор хорошо подчеркнул динамику киноязыка. К сожалению, чрезвычайная техническая сложность как оркестровой партитуры, так и особенно клавира будет мешать исполнению этой в общем интересной работы»³⁹⁷.

Интересна полярность мнений в оценке одного и того же момента сочинения. Если Семирадский видит в преображении «Марсельезы» Шостаковичем одно из лучших мест партитуры, то Корчмарев, наоборот, пишет о примитивности изложения цитатного материала.

Шостакович подвергался нападкам и со стороны людей, которые, казалось, должны были быть его союзниками. Особняком здесь стоит фигура дирижера Владимиров (напомним, официального консультанта юного композитора), который, в зависимости от ситуации или собеседника, менял свое мнение как о партитуре, так о самом Шостаковиче: «Мало того, что молодой человек не понимает кино <...> он самонадеян – я предложил помощь, хотел оркестровать его музыку, он отказался»³⁹⁸. Об их противостоянии свидетельствует выдержка из письма Шостаковича к И. И. Соллертинскому: «Дорогой Иван Иванович. У меня к тебе большая просьба. Приходи сегодня в «Пикадилли» в 8 часов. Приглашаю я тебя лично, а кроме того художеств. бюро кинофабрики. Там нам отведут 2 ложи. После просмотра состоится обсуждение моей музыки. Неофициальная просьба к тебе по возможности реабилитировать меня в случае ругательств. Если Владимиров будет говорить, что нельзя мою музыку играть при помощи трио или иного ансамбля, говори, что можно. Нужно, скажи, для

³⁹⁷Цит. по: Копытова Г. В. «Новый Вавилон». Цит. изд. С. 253-255.

³⁹⁸Цит. по: Хентова С. М. Шостакович. Жизнь и творчество. В 2-х т. Т. 1. Цит. изд. С. 268-269.

этого взять клавир и те оркестровые партии, из каковых нужно составить требуемый ансамбль. <...>»³⁹⁹.

Еще один отрицательный отзыв был подписан инициалами – В. М., так как автор заметки пожелал остаться анонимом. В настоящее время доподлинно известно, что за ними скрывался Валериан Богданов-Березовский, входивший в консерваторский период в ближайший круг общения Шостаковича. Нежелание открытой подписи объясняется осознанием факта предательства по отношению к бывшему другу: «По значительности материала, оформленного во всеоружии современной композиторской техники, музыка Шостаковича представляет собой известную ценность. Однако первый опыт чреват рядом серьезных ошибок. Прежде всего, Шостакович не учел самого главного: массовости киноискусства. Естественно, что его музыка должна была ориентироваться на рядового слушателя <...> чисто камерная подача оркестровой киномузыки, к тому же воздействующей слишком уж изысканными тембровыми сопоставлениями и гармоническими тонкостями, может стать понятной разве только музыкальным гурманам, у рядового же зрителя такая музыка вызывает ощущение сумбура»⁴⁰⁰.

Достойный «ответ» так называемым «специалистам» в области киномузыки прозвучал, к сожалению, спустя почти 80 лет. О. Домбровская пишет, что Шостакович в «Новом Вавилоне» «ступил на совершенно чистое поле. Небывалые задачи, которые ставили перед ним молодые режиссеры, подразумевали и *не бывалые* раньше решения. Можно сказать, что прозвучавшие после «Нового Вавилона» обвинения в адрес молодого композитора в непрофессионализме парадоксальным образом обоснованны: профессиональная среда, из которой они исходили, принадлежала другой профессии – аккомпаниатора, тапера, компоновщика, но – не сочинителя

³⁹⁹Письмо Д. Д. Шостаковича к И. И. Соллертинскому от 22 марта 1929 года. Шостакович, Д. Д. Письма И. И. Соллертинскому. С-Пб. : Композитор, 2006. С. 37-38.

⁴⁰⁰Цит. по: Копытова Г. В. «Новый Вавилон». Цит. изд. С. 253.

оригинальной музыки для кино. Здесь еще не было традиций, образцов, стандартов и, следовательно, была полная свобода творческого выбора».

«Шостакович, – продолжает автор, – претерпел с молодым кинематографом все тяготы отсутствия в немом кино полноценной звуковой техники, что удивительным, самым позитивным образом сказалось на качестве его киномузыки. Он решал проблемы, которые отпали вместе с совершенствованием звукозаписывающей техники. Но, что наиболее важно, «Новым Вавилоном» и «Одной» он задал такую высоту творческих задач в киномузыке, нужда в которой отпала в звуковом кино, где музыка очень быстро была отодвинута с авторской позиции, стала фоном, иллюстрацией, в лучшем случае – смысловым контрапунктом, и очень редко ставила и решала задачи самостоятельного авторского начала»⁴⁰¹.

⁴⁰¹Домбровская О.В. О музыке в фильмах Козинцева. Заметки к публикации одного письма // Музыкальная академия. 2006. №3. С. 107.

Глава III. Партитура.

Партитура «Нового Вавилона» как один из совершенных образцов музыки немого кино принадлежит к группе авторских сочинений, альтернативных таперской практике озвучивания немых лент⁴⁰². Это дает основание рассматривать ее как самостоятельный опус, блестяще выдержавший испытание на полноценную жизнь вне кадра.

Тем не менее, актуальным остается вопрос о наличии или отсутствии в нем признаков таперского творчества, что – теоретически – было вполне возможно, тем более, что Шостакович прошел школу таперства, доказав свою состоятельность как незаурядного мастера метода компиляции и как выдающегося мастера импровизации. Ответ на этот вопрос не столь сложен, как может показаться на первый взгляд.

Начнем с того, чего нет в партитуре, – нет следов влияния принципа импровизации: в ней просто отпала необходимость. Сложнее обстоит дело с компиляцией. В «чистом» виде она тоже отсутствует, но ощутимые ее отголоски проявляются в изрядном количестве цитируемых тем французской музыки – из классики революционной песни (фольклорной и авторской), а также оперетты. Популярный революционный тематизм, постоянно присутствующий в партитуре, кстати, неоднократно упоминается в таперских словарях и каталогах. Техника его включения, однако, имеет мало общего, если не сказать, не имеет ничего общего с таперской и заслуживает детального рассмотрения.

Именно поэтому два первых раздела главы посвящены работе Шостаковича с цитируемым материалом: в первом случае это как раз прославленные темы французской революции и Интернационала, во втором – весь полный круг задействованных цитат, включая автоцитаты. Партитура буквально «пропитана» ими, что в конечном итоге приводит к образованию

⁴⁰²Работа велась по партитуре, которая была выпущена впервые издательством DSCN в 2006 году под редакцией и с комментариями М. А. Якубова (серия XIV, том 122).

интертекстуального опуса – без преувеличения, первого в художественной практике Шостаковича.

Отдельное внимание уделено проблемам симфонизма, в частности, одному из уникальных его типов, рожденному в процессе озвучивания новаторской ленты Козинцева-Трауберга и в дальнейшем получившему развитие в других сочинениях автора, преимущественно симфонического жанра.

И, наконец, самое важное. Ни одна из названных проблем не рассматривается вне связи с видеорядом.

3.1 Великие песни Великой французской буржуазной революции. Интернационал.

Ничего нет удивительного в том, что создавая музыку к фильму о Парижской коммуне, Шостакович использовал темы песен двух французских революций – Великой буржуазной и собственно Парижской коммуны. Более того, они составляют интонационный каркас объемной партитуры «Нового Вавилона». По этой причине аналитическая глава работы открывается именно «французским» разделом. Дополнительные аргументы к тому, чтобы начать ее именно так, связаны с тем, что проблематика двух оставшихся разделов – об интертекстуальности и симфонизме – во многом базируется на выводах первого.

Шостакович, между тем, был отнюдь не первым русским композитором, обратившимся к этому материалу. Чайковский в увертюре «1812 год», Танеев в «Менуэте», Мясковский в Шестой симфонии также вводили революционные французские темы, отдавая предпочтение тем или иным из них. Так сложилась весьма примечательная традиция, которая была продолжена Шостаковичем и другими его современниками, как менее известными, так и корифеями, например, Асафьевым в балете «Пламя Парижа».

Чтобы оценить оригинальный метод работы Шостаковича с французским тематизмом требуется не только анализ наиболее значимых

партитур других авторов, создающий необходимое контекстуальное поле проблемы⁴⁰³, но и хотя бы краткая характеристика самих песенных шедевров.

Говоря о «Карманьоле», Тьерсо (1857-1936), автор фундаментального труда «Песни и празднества французской революции» (1908)⁴⁰⁴, приводит ценное замечание Гретри⁴⁰⁵: «Карманьола, пришедшая к нам из марсельской гавани»⁴⁰⁶. Не стоит забывать, что с этим городом связан и знаменитый революционный гимн «Марсельеза». Мотив «Карманьолы» – это «плясовой хоровод». Тьерсо предлагает свою версию превращения народного танца в революционную песню. Само название «карманьолы» применялось к пьемонтцам, которые каждое лето приходили из Карманьолы или из других мест на полевые работы. При сборе винограда они танцевали свой популярный танец, и постепенно он приобрел статус общенародного. Вероятно, именно от марсельцев, находившихся в Париже в августе 1792 года, «Карманьолу» заимствовали и парижане, привнеся в нее революционный смысл⁴⁰⁷.

«Ça Ira», в отличие от «Карманьолы», имеет конкретного автора. Родилась она в Париже среди шумных вечеринок, а ее мотив – это популярный контрданс некоего Бекура под названием «Le carillon national». Тьерсо настаивает на том, что песни «Ça Ira» с текстом, по сути, не существует. Для нее более важен инструментальный наигрыш, не предназначенный для пения, и два повторяющихся в припеве слова – «Ça Ira» – «Все пойдет». Чисто инструментальная мелодия, быстрая смена нот, повторения в разных тональностях и, в особенности, объем тесситуры, делают ее, в сущности, невыполнимой для пения. «Она охватывает не более не менее, как две октавы и мажорную терцию, – какой голос, кроме голоса исключительно опытного виртуоза, может выдержать такой напев в

⁴⁰³Вынесен в качестве отдельного блока в Приложение VIII.

⁴⁰⁴Тьерсо Ж. Песни и празднества французской революции. М. : Государственное музыкальное издательство, 1933. 255 с.

⁴⁰⁵Гретри, кстати, использовал ее в финале своей оперы «Праздник разума».

⁴⁰⁶Тьерсо Ж. Песни и празднества французской революции. Цит. изд. С. 96.

⁴⁰⁷Там же. С. 99.

надлежащем темпе? Это одна из причин, позволяющих утверждать, <...> что народ облюбовал себе для пения всего только первую его репризу»⁴⁰⁸.

«Марсельеза» непосредственно связана с началом революционных войн. После объявления Национальным собранием в 1792 году войны австрийскому императору и прусскому королю Руже-де-Лилль⁴⁰⁹ сочиняет гимн, давая ему заглавие «Боевая песнь Рейнской армии». Постепенно песня начинает распространяться за пределы города. В Марселе «ее подхватывает республикански настроенный батальон марсельских федератов, направляющихся в это время в Париж <...>. Париж узнал песнь Руже-де-Лилля как песнь марсельского батальона; отсюда и название ее: «Марш марсельцев», «Песнь марсельцев», а затем сокращенно – «Марсельеза»⁴¹⁰.

Тьерсо отмечает в песне *отсутствие реприз и повторных мотивных структур*, так характерных для эпохи общепринятых формул и простейших способов развития, подчеркивая *индивидуальное решение каждого стиха*. «На этот раз любитель дает урок мастерам»⁴¹¹ – заключает исследователь.

Первый куплет «Марсельезы», по его мнению, – «непревзойденный образец мелодической декламации, дающий полнейшее взаимопроникновение слова и звука. Прислушайтесь сперва, какой энтузиазм бьет через край на слове «patrie» (отчизна) в конце первого стиха. Далее, после энергично скандированных нот первого четверостишия, характер мелодии омрачается: первый слог стиха «mugir ces ferores soldats» (свирепых солдат вражий рев...) носит оттенок суровый и зловещий. Следующий за этим стих «ils viennent jusque dans vos bras» (они убьют у вас в руках...) – великолепное отражение отчаяния. А затем гремит припев, звонкий, мощный, неотразимый: два раза поется музыкальный полустих, но это не банальное повторение по привычному шаблону, а утверждение четко сформулированной и упорной воли. Перед концом на слове «imprug», после подъема мелодии на высшую точку, нисходящая септима дает отличную интонацию глубокого негодования»⁴¹².

⁴⁰⁸Тьерсо Ж. Песни и празднества французской революции. Цит. изд. С. 26.

⁴⁰⁹Знаменитый саперный капитан, проживавший в Страсбурге, где в то время проходили манифестации.

⁴¹⁰Тьерсо Ж. Песни и празднества французской революции. Цит. изд. С. 86.

⁴¹¹Там же. С. 91.

⁴¹²Там же. С. 91-92.

Тьерсо пишет о некоторой генетической двойственности этого гимна. С одной стороны, он отражает энергию, стихийный порыв народа, идущего на штурм, с другой, его автор – офицер, входящий в дома буржуа, на досуге сочиняющий галантные стихи. С этим исследователь связывает и тот факт, что *ни одна французская революция не обошлась без нее, и что в разные периоды истории «Марсельеза» использовалась разными классами в разных политических ситуациях*. Это замечание принципиально важно для настоящей работы, так как в разных сочинениях русских композиторов песня меняла свой символический смысл, а в партитуре Шостаковича «собрала» все возможные ее значения.

В 1879 году «Марсельеза» была объявлена официальным гимном Французской революции и остается им до наших дней.

Свою историю эта песня имеет и в России, куда она проникает уже в XVIII веке. Известно, что она распевалась на тайных вечерах декабристов, но на французском языке. В 1905 году «Марсельеза» становится главной песней русского революционного пролетариата. После обеих революций 1917 года, Февральской и Октябрьской, она недолгое время была официальным гимном молодого советского государства.

В отличие от трех первых песен «Интернационал», как известно, связан не с революцией 1789 года, а с событиями Парижской коммуны. В июне 1871 года, *уже после разгрома революционного движения*, коммунары, рабочий поэт и певец Эжен Потье написал знаменитое стихотворение, посвященное «Интернациональной ассоциации рабочих». На протяжении нескольких лет «Интернационал» *исполнялся на мотив «Марсельезы»*, до тех пор, пока Пьер Дегейтер не написал оригинальную музыку.

В 1902 году революционер-марксист, инженер и поэт А. Я. Коц, живший в эмиграции в Париже, сделал русский перевод «Интернационала», при этом он максимально перерабатывает текст, приближая его к задачам революционной борьбы в России. М. Друскин пишет, что *«русская национальная традиция гимнического исполнения дала международному*

*пролетариату еще одну песню – «Интернационал»*⁴¹³. В 1918 году он звучал как гимн Советского союза, а в 1944 году, в связи с введением оригинального государственного гимна СССР, «Интернационал» превращается в партийный гимн Советской Коммунистической партии.

Как и «Марсельеза», «Интернационал» находит широкое отражение в искусстве, и, особенно, в музыке (опера «За красный Петроград» А. Гладковского и Е. Прусака, хоры А. Кастальского, балет «Красный мак» Р. Глиэра, опера «Таня» В. Дехтерева⁴¹⁴).

Неоднократно обращается к «Интернационалу» и Шостакович. Он вводит его не только в финальную часть «Нового Вавилона», но и в финал спектакля «Правь, Британия!» (1931) Ленинградского театра рабочей молодежи. В 1937 году композитор делает новую аранжировку «Интернационала» для хора и симфонического оркестра, а в 1938-1939 годах использует в эпилоге кинофильма «Великий гражданин». Наконец, в 1948 году он вновь звучит в кинофильме С. Герасимова «Молодая гвардия» – очередной раз в заключительной части⁴¹⁵.

В партитуре «Нового Вавилона» Шостакович использует все три знаменитые песни Великой французской революции многократно. Неудивительно, что он вводит их в музыку к фильму, посвященному событиям Парижской коммуны. Однако для композитора эти темы – не статичные образы-символы, не немая историческая декорация, а настоящие темы-герои, которые активно участвуют в развитии сюжета и претерпевают трансформации, немыслимые у других русских композиторов.

⁴¹³Друскин М.С. Русская революционная песня. М.: Музгиз, 1954. С. 101. Это высказывание связано с тем, что Дегейтер написал не гимн, а подвижную песню на 2/4 в духе «Карманьолы» и «Ça Ira». Однако первые нотные публикации в России носят уже совершенно иной характер. В них 2/4 заменены на 4/4, что подчеркивает гимническую трактовку песни.

⁴¹⁴Хентова С. М. Мелодии великого времени. Цит. изд. С. 43.

⁴¹⁵Там же. С. 44-45.

Проследим – не пропуская ни одного их включения в партитуру, – как они меняются по смыслу и интонационно.

В первых двух картинах предстает мир буржуа, простые парижане пока бездействуют. Соответственно французских тем здесь еще нет.

Первая цитата появляется в третьей картине, «Осада Парижа». Франция вовлечена в неравную войну с Пруссией, а простой люд голодает в заснеженной столице. Журналист опасается, что власти объявят капитуляцию, и буржуа обернут пушки, отлитые на деньги парижан для защиты города, против них. Его предчувствия оправдываются – в каморку вбегают оборванец с плохими известиями: «Капитуляция!» (ц.24). Этот момент становится переломным в развитии фильма. С самого начала в третьей картине доминировала медленная музыка (в основном, низкие струнные), передавая то тягостное состояние неизвестности, что довлело над осажденными. Но с появлением вестника темп резко меняется, и на фоне струнных фагот проводит начальный мотив «Марсельезы» – всего 2 такта. Цитата сильно искажена, звучит очень неуверенно, но при этом остается узнаваемой благодаря ритму и общему контуру мелодии.

Пример 3.

Allegro

The musical score consists of three staves. The top staff is for the Bassoon (Fag.), the middle for the Violoncello (V-c.), and the bottom for the Contrabasso (C-b.). All staves are in 2/4 time. The tempo is marked 'Allegro'. The Fag. staff begins with a dynamic marking 'p'. The V-c. staff begins with 'pp' and 'arco'. The C-b. staff begins with 'pp'. The music features a rhythmic pattern of eighth notes and quarter notes, with some chromatic movement in the upper staves.

Вместо привычной диатонической последовательности кварта–большая секунда–кварта звучит кварта–хроматическая малая секунда–третон. Следующее далее мажорное трезвучие заменено на минорный квартсекстаккорд.

Второе проведение начальной фразы гимна изменено еще сильнее.

Пример 4.

The musical score for Example 4 consists of three staves. The top staff is for the Bassoon (Fag.), the middle for the Violoncello (V-c.), and the bottom for the Contrabasso (C-b.). The time signature is 2/4. The bassoon part begins with a melodic phrase that is then supported by a rhythmic accompaniment of eighth notes in the cello and double bass.

Она как будто начинает интонационно разрастаться: увеличенная кварта превращена в увеличенную квинту, а минорный квартсектаккорд – в большой септаккорд. При этом, как и в первом случае, намеченный контур темы размывается в общем потоке движения. Мотив «Марсельезы» становится импульсом, выводящим из томительного ожидания, но пока не оформляется в полноценное звучание гимна. Это соответствует и происходящим в кадре событиям: горожане охвачены энергией действия, но не понимают, куда ее направить, так как революционная идея еще не сформирована, поэтому и тема «Марсельезы» не получает в этом эпизоде дальнейшего развития.

В четвертой картине, «18 марта 1871 года», происходит первое открытое столкновение народа и верной Версалию армии. В кадре солдаты тащат пушки, направляя их на восставший Париж, среди них и Жан, терзаемый сомнениями... В этот момент в оркестре появляется мотив «Марсельезы», опять первые 2 такта (ц.5).

Пример 5.

The musical score for Example 5 is for the Violino I (V-le) part. It is in 2/4 time and begins with a forte (f) dynamic. The notation includes the instruction 'Con sord.' (Con sordina) above the staff. The melodic line starts with a quarter note, followed by eighth notes, and includes a slur over a phrase of notes.

Цитата снова искажена, но ее звучание стало более уверенным и твердым, появляются черты маршевости. Если в оригинале есть только начальный квартовый затакт, то здесь появляется еще два «затактовых» скачка – на квинту и октаву, причем каждый раз они начинаются с одной и той же ноты, которая «дробится» на две активных шестнадцатых. Это добавляет мотиву решительности. Однако мягкая звучность засурдиненного альтя пока не позволяет теме полностью проявить свой характер. Таким образом происходящие в «Марсельезе» микротрансформации показывают постепенное формирование революционной энергии.

...толпа коммунарок ведет агитацию среди солдат, женщины поят их молоком и приговаривают: «Какие молодцы, какие красавцы!». Эпизод сопровождается темой «Ça Ira» (ц.18). В отличие от «Марсельезы» она звучит в привычном варианте и не меняя характера: очень приподнято и задорно. Тему проводят октавным дуэтом флейта и кларнет на фоне «подстегивающего» аккомпанемента струнных. (Пример 7 на стр. 168)

И заключительная цитата в четвертой картине звучит, когда Журналист, возглавляя поднявшихся горожан, зовет их: «В Ратушу!» (ц.47). Появляется последняя из трех песен – «Карманьола». Как и «Ça Ira», она почти не отличается от подлинника, только лишена гармонического сопровождения. По сути это и не нужно, так как гармонии заключены в самой теме, которую проводит дуэт валторн. Ему аккомпанирует литавра, отбивающая квартовое остинато. Ансамбль меди и ударных придает мелодии «военный» характер.

Пример 6.

Пример 7.

Allegro

Fl.

Cl. (B)

Tr-lo

Archi

mf *pizz.*

mf *pizz.*

mf *pizz.*

mf

Пятая и шестая картины – «Версаль против Парижа» и «Баррикада» – содержат наибольшее количество революционных цитат, так как именно в этих частях показано противостояние двух конфронтующих сторон, достигается первая значительная кульминация.

Пятая картина начинается с показа триумфа коммунаров. Швей, прачки, сапожники – горожане показаны за работой. Но она им не в тягость. Лица людей светятся от радости, они распевают песни. Сопровождающие титры рассказывают, что теперь они трудятся ради себя, а не по приказу буржуа. Этот раздел, связанный с показом успехов коммуны, достаточно обширен (с ц.4 до ц.28) и выдержан в едином приподнятом настроении. И снова в оркестре звучит «Карманьола», ц.14.

Пример 8.

The musical score consists of four staves. The top two staves are for Violins (Archi) in treble clef, and the bottom two are for Cellos/Double Basses (Archi) in bass clef. The music is in 4/4 time and marked with a forte (*f*) dynamic. The violin parts feature triplet patterns and melodic lines, while the cello/bass parts play a steady, rhythmic accompaniment of eighth notes.

Это проведение очень близко по характеру предыдущему, из четвертой картины. Тема снова проводится дуэтом, но уже не валторн, а скрипок. Сохраняется идея остинатного аккомпанемента, но теперь это не квартовая интонация, а попевка, заключенная рамками малой терции и напоминающая начало «Ça Ira». Как и до этого, появление «Карманьолы» ассоциируется с образом не просто народа, а именно народа радостного, охваченного энергией действия.

Еще раз тема «Карманьолы» возникает в ц.22 у валторны, но здесь она растворяется в общем движении. (см. Пример 9 на стр. 170).

Затем вступает «Ça Ira» (ц.24). Как и при первом появлении в четвертой картине, она звучит без интонационных изменений, хотя ритмически преобразована: дана в двукратном увеличении, что подчеркивает ее маршевую природу (см. Пример 10 на стр.171).

В ц.26 возвращается «Карманьола», предваряемая одним из самых вольных вариантов «Марсельезы», но всё в тех же пределах начального двутакта. Возвращается и уже знакомая слушателю оркестровка: дуэт валторн. Аккомпанемент поручен низким струнным, и это вновь остинатная, в буквальном смысле прямая, линия, по сути, репетиции на одном звуке, отдаленно напоминающие гул литавр (см. Пример 11 на стр.171).

Пример 9.

The musical score for Example 9 is written in 4/4 time and consists of four staves. The top staff is for Tr-ba (B) in treble clef, which remains silent. The second staff is for Cor.(F) in treble clef, starting with an *I solo* marking and playing a triplet of eighth notes (*f*) that transitions to a *p* dynamic. The third staff is for Tr-ne in bass clef, also playing a triplet of eighth notes (*f*) that transitions to *p*. The bottom two staves are for Archi (strings) in bass clef, playing a rhythmic pattern of eighth notes that starts *f* and then *p*. The score is divided into four measures.

Но не даром пятая картина называется «Версаль против Парижа». Если первая часть была посвящена победам революции, то вторая показывает буржуазию, у которой совсем не радостное настроение. С первых мгновений зритель видит армейский лагерь. На переднем плане Жан, переживающий за судьбу Луизы, оставшейся в городе. Музыка, сопровождающая кадр, очень тонко изображает, как начинает «шататься» его и так сомнительная вера в революцию. Не способный понять происходящие события, он просто хочет вернуться домой и к Луизе. Снова звучит начало «Марсельезы», но фраза заканчивается не большой, а малой секундой. Такая, казалось бы, малая деталь очень сильно меняет облик всей цитаты: в воздухе повисает вопрос сомнения. Привычный оstinatный бас также изменен – не чистая кварта, которая звучала ранее, а тритон. (Пример 12 на стр. 172)

Пример 10.

Archi

Archi

Пример 11.

Cor. (F)

V-celli

C-bassi

Пример 12.

The musical score for Example 12 consists of five staves. The top two staves are for Tr-ba (B) and Cor.(F), both in treble clef. The bottom three staves are for V-le (Violoncello), V-c. (Violonчелло), and C-b. (Контрабас), all in bass clef. The time signature is 4/4. The score includes dynamic markings such as *pp* (pianissimo) and *p* (piano), and performance instructions like *Con sord.* (Con sordina) and *pizz.* (pizzicato). The Tr-ba and Cor. parts feature melodic lines with some chromaticism, while the V-c. and C-b. parts play a rhythmic accompaniment of eighth notes.

Буржуа заигрывают с армией, обвиняя во всех ее бедах коммунаров. Актриса разговаривает с Жаном, и в этот момент появляется сколок с «Сага» (ц.32). Вспомним, что в четвертой картине песня соотносилась с образом молодцеватых солдат, а в пятой картине она появлялась в кадре с счастливыми трудящимися коммунарами. Но здесь *песня «меняет адрес» и «переходит» к Актрисе*. От цитаты остается всего один оборот, но его оказывается достаточно. Мотив звучит не точно, в искажении, поэтому *привычная твердая маршевая поступь превращается в опереточные «подпрыгивания»*. Важную роль здесь играет и тембр – высокий кларнет. Как известно, «кривляющиеся» высокие деревянные духовые часто у Шостаковича наполнялись негативным смыслом: от духовной пустоты до откровенной фальши и лживости.

Пример 13.

The musical score for Example 13 is a single staff for Cl.(B) (Clarinet in B-flat), in treble clef. The time signature is 4/4. The score includes a dynamic marking of *pp* (pianissimo). The melody is characterized by a rhythmic pattern of eighth notes with some chromatic movement and a final cadence.

Эту линию подхватывает и речь Депутата. Соло трубы, валторн и тромбона, имитируя ораторский пафос, строится на отдельных интонациях, производных от революционных песен.

Кульминацией этого блока становится исполнение Актрисой гимна Великой французской революции – «Марсельезы» (ц.46). Впервые в фильме цитата звучит целиком – запев и припев. «Марсельеза» родилась как гимн Великой французской буржуазной революции. *Здесь же буржуа сами становятся реакционной силой. Поэтому гимн с его призывами к борьбе, ставший священным для коммунаров, в исполнении буржуа кардинально меняет свой смысл. «Марсельеза» в их трактовке преобразуется и выступает профанацией идей свободы, равенства и братства.* А достигается такой эффект благодаря остроумному решению Шостаковича: во втором куплете тема гимна звучит у валторн, и к ней в контрапункте присоединяется знаменитая мелодия Оффенбаха у скрипок, тем самым превращая ее в веселую оперетту. *Ни до, ни после Шостаковича, ни у русских, ни у советских классиков ничего подобного не было.* (Пример 14 на стр. 174)

В связи с этим решением Шостаковича необходимо вспомнить отрывок из классики русской литературы. Речь идет о романе Ф. М. Достоевского «Бесы». По сюжету один из героев, Лямшин, исполняет на фортепиано свою фантазию «Франко-прусская война». Достоевский подробно описывает, какие темы берет Лямшин для изображения обоих государств. Францию представляет все та же «Марсельеза», а Пруссию – австрийская народная песенка «Ах, мой милый Августин». Писатель, показывая ход развития этого сочинения, говорит, что французский гимн постепенно разрушается под напором «Августина», звучащего все более свирепо и грозно. В определенный момент звуки «Марсельезы» переходят в мелодию «Августина», и они начинают звучать *одновременно (!)*. В финале «Марсельеза» погибает, что соответствует итогу войны – победе Пруссии. Трудно допустить, что Шостакович не знал этот роман, а в таком случае

останется немного сомнений, что эпизод контрапункта «Марсельезы» и галопа из «Орфея» был вдохновлен описанной сценой.

Пример 14.

The musical score for Example 14 consists of two systems of staves. The first system includes a French Horn (Cor.(F)) and two Violins (V-ni I and V-ni II). The French Horn part begins with a rest followed by a note marked 'a2' and 'f'. The Violin parts enter with a rhythmic pattern marked 'f'. The second system continues the passage, with a measure number '5' at the start of each staff. The French Horn part features a sequence of chords and intervals, while the Violin parts continue their rhythmic accompaniment.

И еще одна интересная деталь, связанная с этим фрагментом. Шостакович соединяет «Марсельезу» и Галоп Оффенбаха из «Орфея в аду». Но не все помнят, что сам Оффенбах в этой оперетте цитирует «Марсельезу» в хоре богов из 1 действия. Однако его решение намного проще, чем в «Новом Вавилоне»: здесь гимн выступает лишь как гротесково-комический символ воинственного настроения богов:

Пример 15.

D.
V.
C.

Zum Kampf! Zum Kampf! Zum Kampf!

Aux armes! aux armes! aux armes!

Zum Kampf! Zum Kampf! Zum Kampf!

Aux armes! aux armes! aux armes!

Zum Kampf! Zum Kampf! Zum Kampf!

Kam - pfe, zum Kam - pfe, ihr Göt - ter, schüt-telt ab die-se Ty-ran-nei!

ar - mes! aux ar - mes! aux ar - mes! ce ré - gime est fas-ti - di - eux!

Kam - pfe, zum Kam - pfe, ihr Göt - ter, schüt-telt ab die-se Ty-ran-nei!

ar - mes! aux ar - mes! aux ar - mes! ce ré - gime est fas-ti - di - eux!

Kam - pfe, zum Kam - pfe, ihr Göt - ter, schüt-telt ab die-se Ty-ran-nei!

«Марсельеза» сохраняет свое приоритетное положение и в шестой части, «Баррикада». Но если в пятой части торжественное звучание гимна означало успехи буржуа, то в начале шестой он передает настроения

коммунаров. В Париже царит уныние – восставшие понимают, что они окружены и обречены на поражение. Как и во многих других сценах, *Шостаковичу достаточно отдельных фраз*. Мотивы «Марсельезы» попеременно звучат у валторн и трубы, но не решительно, а подавленно – с сурдинами, в медленном темпе.

Пример 16.

The musical score for Example 16 consists of six staves. The top staff is for Tr-ba (B) in treble clef, marked 'Con sord.' and playing a sequence of notes. The second staff is for Cor.(F) in treble clef, also marked 'Con sord.' and 'p', playing a more active melodic line. The third staff is for P-tto sosp. in bass clef, marked 'pp', with a long, sustained note indicated by a dashed line. The fourth staff is for V-le in bass clef, marked 'f' and 'p', with a series of chords and slurs. The fifth staff is for V-celli in bass clef, marked 'p', with a series of chords and slurs. The sixth staff is for C-bassi in bass clef, marked 'p', with a series of chords and slurs. The score is in 4/4 time and includes various dynamics and performance instructions.

Вестник приносит сообщение о прорыве версальцев (ц.3). Начинается последнее решающее столкновение. В сценах боя обрывки «Марсельезы» и «Карманьолы» неоднократно мелькают, однако здесь они становятся не темами-характеристиками, а скорее энергетическими импульсами, «попытками» захватить инициативу. В ц.10 начальная фраза «Карманьолы» у валторны подхватывается трубой, и – как обычно у Шостаковича – растворяется в общем движении (см. Пример 17 на стр. 177).

Картина боя сменяется кадрами из Версаля. Буржуа с безопасного расстояния наблюдают за расправой над коммунарами. В ц.22 звучит начальная фраза «Марсельезы», но с ней происходит радикальная жанровая трансформация. Это уже не марш, а вальс(!), с характерным вальсовым

аккомпанементом. Это, безусловно, тоже профанация, но менее заметная, чем в эпизоде с пением Актрисы. Не сразу в изысканной мелодии, которую проводят дуэтом флейта и кларнет, можно услышать первые звуки гимна; вне контекста фильма этот эпизод может восприниматься как обычный вальсовый (см. Пример 18 на стр. 177).

Пример 17.

Musical score for Example 17, featuring Tr-ba (B), Cor (F), Tr-ne, V-ni I, V-ni II, V-le, and V-cell. The score is in 4/4 time and includes dynamics such as *f* and *f*³. The Tr-ba (B) part is marked *I solo*. The V-ni I and V-ni II parts play a rhythmic pattern of eighth notes. The V-le part plays a simple bass line. The V-cell part plays a simple bass line.

Пример 18.

Musical score for Example 18, featuring Fl., Cl. (B), V-le, V-cell, and C-bassi. The score is in 3/4 time and includes dynamics such as *p* and *p*³. The Fl. part plays a melodic line. The Cl. (B) part plays a simple bass line. The V-le part plays a simple bass line. The V-cell part plays a simple bass line. The C-bassi part plays a simple bass line.

После этой «передышки» бой возобновляется с новой силой, и толчком снова становится заглавная фраза «Карманьолы», но теперь в контрапункте с «Марсельезой» (ц.29). Трудно утверждать, что темы выступают здесь символами враждующих сторон, а, тем более, что их совместное звучание изображает непосредственный момент столкновения. И «Карманьола», и «Марсельеза» в этом кульминационном эпизоде появляются исключительно как темы-импульсы, передающие хаотичность событий на баррикадах.

Пример 19.

The musical score for Example 19 consists of three staves: Tr-ba (B), Cor.(F), and Tr-ne. The time signature is 4/4. The Tr-ba staff begins with a quarter rest, followed by a quarter note G4 with a sharp sign, and then a series of eighth notes with triplets. The Cor.(F) staff begins with a quarter rest, followed by a quarter note A4 with a sharp sign, and then a series of eighth notes. The Tr-ne staff begins with a quarter rest, followed by a quarter note G2 with a sharp sign, and then a series of eighth notes. The score is divided into three measures by vertical bar lines.

В этом неудержимом звуковом потоке слух еще не раз зафиксирует обрывки революционного тематизма (ц.50, 52).

Фильм имеет два финала. В седьмой картине, «На расстрел», буржуа вершат суд над побежденными коммунарами – это финал сюжетный. Но в восьмой картине, «Смерть», событийный план (или «измерение», по Эйзенштейну) переходит в метафорический: несмотря на казнь восставших, зарождается и крепнет вера в то, что дело революции не умрет и найдет своих последователей. Такой финал, кроме того, полностью отвечает советской политической доктрине, а, возможно, и конкретно намекает на то, что дело Парижской коммуны будет подхвачено и доведено до логического завершения Великой Октябрьской социалистической революцией.

В соответствии с этим линия французского тематизма, проходящая через весь фильм, также имеет два финала. В седьмой части буржуазия возвращается к привычному разгульному образу жизни. Увидев солдата, они начинают им восхищаться и благодарить. *В этот момент последний раз в*

фильме появляется «Марсельеза» в торжественном, гимническом звучании, ведь версальцы одержали победу. Она окончательно утверждается как символ буржуа и тем самым полностью уничтожает свой первоначальный смысл (ц.22).

Пример 20.

The musical score for Example 20 is arranged in a system with the following parts and dynamics:

- Fl.** (Flute): *fff*
- Ob.** (Oboe): *fff*
- Cl.(B)** (Clarinet in B): *fff*
- Tr-ba (B)** (Trumpet in B): *mf*
- Cor.(F)** (Cornet in F): *mf*, Senza sord.
- Tr-ne** (Trumpet in C): *mf*, pizz.
- Archi** (Strings): *pizz.* (pizzicato) in all parts.

The score is in 4/4 time and consists of four measures. The woodwinds and brass play a rhythmic pattern of eighth notes, while the strings play a similar pattern in a pizzicato style.

Но триумф переосмысленной, «деградировавшей» «Марсельезы» порождает достойный ответ. В восьмой картине, умирая, Луиза кричит: «Мы еще встретимся, Жан». *И в этот момент, впервые в фильме слух фиксирует тему международного пролетарского гимна «Интернационал»* (ц.27). Его мотив тут же подхватывает «Карманьола» (ц.28). В этот момент на экране появляется кадр с надписью на камне: «Viva la Commune!». Этим завершается фильм (см. Пример 23 на стр. 182).

Цитата «Интернационала» несколько отличается от оригинальной мелодии гимна.

Пример 21.



мотив g-e-a перенесен на октаву выше, благодаря чему нисходящий рисунок запева превращается в восходящий.

Пример 22.



В динамике *p*, в медленном темпе, фактически выступая в роли расширенного затакта к «Карманьоле», цитата звучит не торжественно-гимнически, а осторожно, как пробивающийся сквозь тучи луч солнца. И потому она не сразу обнаруживается, не сразу фиксируется слухом. Наконец, заключительное проведение «Карманьолы» поражает своим сияющим звучанием, особенно контрастным после мрачной, «тягучей» музыки последней части.

Введение «Интернационала» в партитуру только в финальной части ленты исторически оправдано. Ведь, как уже было сказано, он создавался в период разгрома коммуны. Как гимн рабочих, вместо дискредитировавшей себя «Марсельезы», «Интернационал» получил широчайшее

распространение в следующем, XX, веке. Появление его на последних страницах партитуры имеет еще один символический смысл и читается как вывод на страницах советского учебника по истории: эпоха буржуазии заканчивается, власть переходит к пролетариату.

Стоит еще вспомнить, что писал об «Интернационале» вождь русской революции В. И. Ленин: «Эта песня переведена на все европейские, и не только европейские языки. В какую бы страну ни попал сознательный рабочий, куда бы ни забросила его судьба, каким бы чужаком ни чувствовал он себя, без языка, без знакомых, вдали от родины, он может найти себе товарищей и друзей по знакомому напеву «Интернационала»⁴¹⁶. С 1918 по 1944 год он был официальным гимном СССР.

Резюме.

В «Новом Вавилоне» *Шостакович работает с французским тематизмом – за единственным исключением – на микроуровне.* Во всех трех случаях – «Марсельеза», «Карманьола» и «Ça Ira» – он берет только начальные интонации, не более двух-трех тактов, последовательно их развивая. В этом методе проявляется совершенно новый подход к работе с революционным тематизмом, отличный от обращения с ним Чайковского, Мясковского и Асафьева, которые либо цитировали песни полностью, либо развивали по бетховенскому принципу дробления, либо вариационно. Изменения, которым подвергает Шостакович французские темы, порой минимальные, касаются в первую очередь их интонационного состава и практически не затрагивают ритмической стороны. *Подвижной областью остается семантика, так что разные проведения мотивных ячеек можно уподобить семантическим вариациям на микрофрагменты тем.* Из трех тем французской революции целиком проводится только «Марсельеза» в пятой части, что связано с сюжетной ситуацией, остальные цитаты так и остаются на уровне отдельных фраз.

⁴¹⁶Ленин В. И. Полное собрание сочинений : в 55-ти т. Т. 22. М. : Издательство политической литературы, 1961. С. 273.

Пример 23.

Musical score for Example 23, featuring woodwinds, brass, and strings. The score is in 4/4 time and includes the following parts: Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet in B-flat (Cl.(B)), Bassoon (Fag.), Trumpet in B-flat (Tr-ba (B)), Cor in F (Cor.(F)), Trombone (Tr-ne), Timpani (Timp.), and Strings (Archi). The woodwinds (Fl., Ob., Cl.(B)) play a melodic line starting in the third measure, marked *ff* and featuring triplets. The brass (Tr-ba (B), Cor.(F), Tr-ne) provides harmonic support, with dynamics ranging from *p* to *f*. The strings (Archi) play a rhythmic accompaniment, marked *p cresc.* and *ff*. The score includes dynamic markings (*p*, *cresc.*, *f*, *ff*), articulation marks (accents), and performance instructions (triplets, *8va*).

©

Используя в «Новом Вавилоне» великие песни Великой французской революции, Шостакович каждую из них трактует по-разному. «Карманьола»

всегда выступает на стороне коммунаров, что связано с ее танцевальной уличной природой, и звучание песни практически не меняется на протяжении фильма. «Ça Ira», наоборот, солдатская походная песня-марш, в связи с этим она, в основном, сопровождает кадры, в которых появляется армия.

Помимо уникального метода работы Шостаковича с французским тематизмом, нельзя не обратить внимания на другое, не менее важное свойство его функционирования в партитуре. *Песни Великой французской буржуазной революции предстают в «Новом Вавилоне» во всех возможных ипостасях и символических смыслах*, которые по отдельности были обозначены в партитурах «1812 года» Чайковского, Шестой симфонии Мясковского, балете Асафьева. Они выступают и как символ Франции, и как универсальный (можно, пожалуй, сказать и интернациональный) символ революции, и как символ конкретной исторической эпохи. Но это не все. Уникальное решение связано с символическим перекрашиванием «Марсельезы».

Это – *настоящая тема-хамелеон, постепенно мутирующая по ходу фильма*. Она не принадлежит конкретному классу, а странствует от одного к другому. Зарождаясь как символ революционных идей в среде коммунаров, она постепенно меняет свою суть и переходит «в стан» буржуа, в конце становясь их гимном. Конечно, Шостакович мог использовать для характеристики правящего класса совершенно иную музыку. Частично она тоже присутствует в фильме, достаточно вспомнить цитаты из «Оффенбаха» и аллюзии на популярные танцы. Но они не дали бы того художественного эффекта, которого добивался композитор. Ведь *оригинальность этих страниц партитуры заключается именно в гротесковой трансформации революционной темы*.

Отметим еще раз, что это эксклюзивное и смелое решение. Трудно найти похожие в музыке как до, так и после «Нового Вавилона». При этом Шостакович не боится максимально свободно обращаться с гимном,

ставшим символом революционной борьбы во всем мире. Речь, естественно, идет лишь о начальном периоде его творчества, когда подобное было еще возможно и не расценивалось как «подрыв авторитета» одной из музыкальных эмблем рабочего класса.

3.2 Интертекстуальность

Интертекстуальности в творчестве Шостаковича на сегодняшний день посвящен ряд научных публикаций, касающихся как отдельных сочинений (кандидатская диссертация Н. Вербы «Опера Дмитрия Шостаковича «Катерина Измайлова»: опыт интертекстуального анализа»⁴¹⁷), так и его наследия в целом. Среди последних выделяются работы М. Г. Арановского – «Вызов времени и ответ художника»⁴¹⁸ и статья И. В. Степановой «Надо заимствовать у настоящих мастеров», или К проблеме интертекстуальности в творчестве Шостаковича»⁴¹⁹. Методологические принципы, сформулированные в них, дают ключ к анализу интертекстуальности в еще неисследованных с данной точки зрения сочинениях композитора.

Очевидно, что в их списке числится и «Новый Вавилон», никогда ранее вообще не становившийся объектом серьезного изучения. Те же, кто писали о нем – преимущественно авторы крупных монографий – проходили мимо очевидных фактов. Например, С. Хентова ошибочно утверждает: «Больше нигде музыка к «Новому Вавилону» не звучала, в других его работах не использовалась»⁴²⁰. Между тем Степанова в названной статье пусть и вскользь, но упоминает о кинофильме, отмечая: «Эта партитура может быть с

⁴¹⁷Верба Н. И. Опера Дмитрия Шостаковича «Катерина Измайлова»: опыт интертекстуального анализа : автореф. дис. ... канд. искусствоведения. С-Пб. : б.и., 2006. 24 с.

⁴¹⁸Арановский М. Г. Вызов времени и ответ художника // Музыкальная академия. 1997. №4. С. 14-27.

⁴¹⁹Степанова И. В. «Надо заимствовать у настоящих мастеров», или К проблеме интертекстуальности в творчестве Шостаковича // К 100-летию Шостаковича. Вступая в век второй: споры продолжаются... М. : Фортуна ЭЛ, 2007. 314 с.

⁴²⁰Хентова С. М. Шостакович. Жизнь и творчество. В 2-х т. Т. 1. Цит. изд. С. 270.

успехом использована для демонстрации принципов интертекстуальности во всем их многообразии»⁴²¹. Попробуем доказать последнее утверждение.

Верба выделяет три уровня преломления межтекстовых связей в творчестве Шостаковича. Перечислим их. Первый уровень: *эхо-тексты*, подразумевающие влияние в опусах Шостаковича музыки других авторов в плане концепции и эйдологии произведения, его основной смысловой идеи. Второй уровень: *тексты-модели*, то есть такие отношения между текстами, в которых претекстом выступает отдельная конструктивная идея из произведений других композиторов. И, наконец, третий уровень – *музыкальные цитаты* и *аллюзии* из творчества других композиторов, прямые или опосредованные, в «чистом» или «переработанном» виде, но в которых четко угадывается авторство или источник. Арановский значительно расширяет круг интертекстуальных приемов композитора. «Цитаты, автоцитаты, квазицитаты, стереотипизация лексики, стилевые аллюзии, знаки бытовых жанров, монограмма, парафразы, принципы двойного кода, символа, маски, мотивы-оборотни, реминисценции, интонационные арки и возвраты, тематические перевоплощения – весь этот богатейший инструментарий призван содействовать воплощению сложного, как правило, амбивалентного замысла, включающего постоянно взаимодействующие, а иногда и совмещающиеся процессы шифровки и расшифровки»⁴²².

В данной работе внимание, в первую очередь, направлено на собственно цитатный материал. Один из параметров, который обозначен в классификации Вербы, связан с «направлениями» интертекстуальности. В область первого вектора – «экстра» – попадают все заимствования из творчества других композиторов, а в область второго – «интро» – введение в музыкальную ткань собственного ранее написанного материала. Отметим, что это разделение более чем актуально для «Нового Вавилона», где «интро» и «экстра» тематизм имеют равноценное значение и свободно чередуются.

⁴²¹Степанова И. В. «Надо заимствовать у настоящих мастеров», или К проблеме интертекстуальности в творчестве Шостаковича». Цит. изд. С. 48.

⁴²²Арановский М. Г. Вызов времени и ответ художника. Цит. изд. С. 27.

Цитирование. К области неавторских цитат в «Новом Вавилоне» относятся, в основном, мелодии, так или иначе связанные с образом и культурой Франции. Волнения в народной среде, которые приводят в итоге к открытым столкновениям, и сама *революция* как социальная стихия показаны через известные песни и гимны Великой французской революции 1789 года. Это «Марсельеза», «Карманьола» и «Ça Ira», а также гимн пролетариата «Интернационал», созданный уже в период самой Парижской коммуны. Работе Шостаковича с этим материалом был посвящен предыдущий раздел главы.

Другая область «чужих» – не песенных, не революционных – цитат показывает зрителю Париж буржуазно-развлекательный, празднично проводящий время в оперетте и кабаре.

Первая из этих французских тем звучит во второй части, «Кувыркком». На вечере у Хозяина магазина актеры разыгрывают для зрителей спектакль. В толпе гостей появляется Луиза, за которой не прочь приударить Хозяин. В момент их встречи (ц.16) звучит тема из оперетты Оффенбаха «Прекрасная Елена». Эта оперетта-буфф, как ее называл сам композитор, была написана в 1864 году. Основой для нее послужил древнегреческий миф о похищении Парисом супруги царя Менелая, Елены, что повлекло за собой длительную Троянскую войну. Оффенбах – в соответствии с жанром – превращает эту легенду в анекдот. Цитата заимствована из вступления к II акту. (Пример 24 на стр.187)

Шостакович даже не пытается замаскировать чужую музыку и воспроизводит ее абсолютно точно. Эту особенность творческого метода композитора объясняет в своей статье И. Степанова: «Специфика интертекстуального мышления Шостаковича во многом заключена в том, что, *сознательно* беря у других, он *чаще всего сохраняет тональность оригинала*. Объяснить это можно только тем, что, с позиции автора, каждый

такой акт обращения к чужой музыке является заимствованием, а не воровством, и потому «прикрывать» его нет никакой необходимости»⁴²³.

Пример 24.

The image shows a musical score for Example 24. It consists of two systems of staves. The top system includes a French Horn (Cor. (F)) part in the treble clef and a Trombone (Tr-ne) part in the bass clef. The bottom system includes three staves for the string section (Archi), with the first two in the treble clef and the third in the bass clef. The music is in 3/4 time. The Cor. (F) part features a melodic line with various intervals and rests. The Tr-ne part has a more rhythmic, dotted pattern. The Archi parts are marked 'espress.' and feature a melodic line with a long slur across several measures, indicating a sustained or expressive passage.

Вторая цитата также взята из оперетты «Прекрасная Елена» и впервые появляется во второй части (ц.29). На сцене поет Актриса. В это время в оркестре звучит тема из арии Елены в I действии. Как и в предыдущем случае, Шостакович приводит цитату точно, без изменений. Вокальная партия здесь отдана трубе (см. Пример 25 на стр. 189).

В этот момент на экране даже появляется кадр-титр со словами из арии Елены, которую поет Актриса: «Все мы жаждем любви...». Возникает не просто заимствование музыкальной темы, а *вербально-музыкальная цитата(!)*. Пример подобного рода цитирования – соло Сергея из III картины «Катерины Измайловой» – приводит И. Степанова. Однако в опере Шостакович предлагает вербально-музыкальный цитатный *гибрид*, соединяя тему Одетты из «Лебединого озера» с текстом из «Евгения Онегина»⁴²⁴

⁴²³Степанова И. В. «Надо заимствовать у настоящих мастеров», или К проблеме интертекстальности в творчестве Шостаковича. Цит. изд. С. 52.

⁴²⁴Там же. С. 72.

(«Книги иногда...»). За несколько лет до появления «Леди Макбет» в «Новом Вавилоне» мы видим более простой вариант комплексного цитирования, где музыкальная и текстовая составляющие взяты из одного источника. Здесь уместно еще раз напомнить о том, что говорил Козинцев о работе с композитором в книге «Глубокий экран»: «Посмотрев фильм (еще не окончательно смонтированный), он согласился написать партитуру»⁴²⁵. Наличие кадра-титра со словами из арии, как и факт работы Шостаковича с уже отснятым материалом наводят на мысль, что отсылка к «Прекрасной Елене» Оффенбаха была придумана не им, а самим режиссером. Композитор же, в данном случае, просто использовал соответствующую музыку, иллюстрируя ситуацию, предложенную на экране.

Эта же цитата появится еще раз в четвертой картине, «18 марта 1871 года». Но как сильно меняется ее характер и смысл! Труппа репетирует на сцене, готовясь к возобновлению оперетты. В кадре «царит» уныние. Актриса, почесывая в голове, поет арию Елены. Снова кадр-титр: «Все мы жаждем любви...», но кордебалет в это время лениво делает движения, которые лишь отдаленно напоминают зажигательный канкан. Эта сцена перемежается кадрами с поля боя, уже усеянного трупами убитых солдат. Такое сопоставление ведет к переосмыслению темы арии. Она гротескна и трагична одновременно. Мелодия поручена гобою, которому аккомпанируют приплясывающие «ехидные» реплики фагота и нарочито плачущие интонации кларнета. От лирической безмятежности не остается и следа (ц.3). (Пример 26 на стр. 190)

⁴²⁵Козинцев Г. М. Собрание сочинений : в 5-ти т. Т. 1. Цит. изд. С. 156.

Пример 25.

Tr-ba (B)

p *espress.*

Cor.(F)

p *espress.*

Viola

Tr-ba (B)

p

Cor (F)

p

Archi

Пример 26.

Ob.

Cl.(B)

Fag.

7

12

pp

pp

Еще одна цитата из «Прекрасной Елены» обнаруживается в сцене разгула буржуа во второй картине. Это припев из арии Елены во II действия:

Пример 27.

Елена

4

3

3

3

3

3

3

3

Шостакович вносит в тему существенные изменения: оригинальный трехдольный размер превращается в двудольный, несколько варьируется мелодия, однако, тема остается хорошо узнаваемой на слух.

Пример 28.

The image displays two systems of musical notation for a string ensemble, labeled 'Archi'. Each system contains four staves: Violin I, Violin II, Viola, and Cello/Double Bass. The music is written in 2/4 time and features a melody with triplets and dynamic markings like 'f'. The first system shows the initial entry of the theme, while the second system shows a variation with different rhythmic patterns and dynamics.

Четвертую цитату из «Прекрасной Елены» указывают О. Дигонская и Г. Копытова в «Нотографическом справочнике»⁴²⁶ Шостаковича. Это куплеты Ореста из I действия, фрагменты которых мелькают в пятой части в сцене Актрисы и Солдата (ц.32, 33). Но эта цитата вызывает определенные сомнения. В предыдущих случаях Шостакович заимствует из «Прекрасной Елены» целые фразы, заверненные построения, которые легко воспринимаются на слух. Здесь же лишь два мотива из темы, да и те даны на

⁴²⁶Дигонская О. Г., Копытова Г. В. Дмитрий Шостакович. Нотографический справочник. В трех выпусках. Выпуск 1. От ранних сочинений до Симфонии №4 ор. 43 (1914-1936). С-Пб. : Композитор, 2016.

расстоянии друг от друга и с изменением интервалов – в оригинале скачок на б 9, а у Шостаковича на б 7. Хотя присутствие в кадре Актрисы, которая ассоциируется с опереточной средой, может служить дополнительным подтверждением этой цитаты, пусть и данной в предельно общих чертах.

Пример 29. Оффенбах

ORESTE.

fp

Пример 30. Шостакович

32 Сцена актрисы и солдата.

pp

p

p

33

The image shows a musical score for four instruments: Flute (Fl.), Violin (V-le), Viola (V-c), and Cello/Bass (C-b). The Flute part is written in the treble clef and features a melodic line with various intervals and a final cadence. The Violin, Viola, and Cello/Bass parts are written in the bass clef and provide a rhythmic accompaniment with a steady eighth-note pattern. The score is divided into three measures, with the Flute part ending with a double bar line.

Пятая цитата взята из оперетты Ж. Оффенбаха «Орфей в аду», которая была поставлена в Париже в 1858 году и стремительно завоевала популярность не только во Франции, но и в других странах. Ее сюжет – еще одно обращение Оффенбаха к античной теме – «вывернутый наизнанку» древний миф об Орфее и Эвридике, или *очередной опереточный римейк*. Муж всячески старается отправить в царство Плутона надоевшую ему супругу. Шостакович использует знаменитую тему «Инфернального галопа», который звучит во время непристойного пира олимпийских богов в аду в IV действии. Уже в 90-е годы XIX века под эту мелодию стали отплясывать канкан – танец французских кабаре. В переводе с французского слово «сапан» означает «шум, гам»: считается, что его прообразом были кадрили и галоп, но танцевавшиеся бесконтрольно, утрированно. За чрезмерно открытые костюмы и откровенные махи ногами канкан был признан вульгарным и недопустимым в приличном обществе. Однако слава его только росла. Одним из первых, кто «воспел» его, стал французский художник А. Тулуз-Лотрек, среди натурщиц которого были знаменитые танцовщицы Ла Гулю и Жанна Авриль. Канкану посвящены многие фильмы, в том числе и оscarоносный «Мулен Руж» Б. Лурмана (2001). И по сей день многие туристы, приезжая в столицу Франции, обязательно стремятся посетить это заведение. А канкан стал символом как парижского кабаре, так и духовной развращенности, «прожигания жизни».

В «Новом Вавилоне» цитата впервые появляется во второй части, «Кувырком», и здесь опереточная мелодия выступает как прямая характеристика буржуа. Да и сама сюжетная ситуация перекликается со сценой из «Орфея в аду». Ведь буржуа, как и боги, всемогущие хозяева жизни, которые предаются пьяной вакханалии. В кадре зритель наблюдает богатых гостей на вечере у Хозяина магазина, для увеселения которых разыгрывается спектакль. Вероятно, актеры в образах ангелов – в античных туниках и с бутафорскими крыльями за спиной – представляют что-то из оперетт Оффенбаха. Гости пускаются в пляс под звуки знаменитого канкана, и разобрать, где они, а где актеры уже невозможно. Все сливается в безумном вихре; глаз лишь на мгновение выхватывает отдельные детали – взлетающие юбки, ноги, одержимые лица. Воистину – «шум, гам».

Мелодия оффенбаховского галопа состоит из трех самостоятельных тематических блоков, следующих один за другим. Из них Шостакович выбирает только третий – наиболее известный.

Пример 31.



В сравнении с оригиналом мелодия несколько изменена: искажен ритм затакта, корректируются некоторые интонационные обороты в окончании темы. Так как эти изменения никак не влияют на общий характер безудержного веселья, причина корректив со стороны Шостаковича до конца не ясна. Отдельно стоит отметить аккомпанемент, представленный примитивной формулой, которую по привычке в обычном разговоре называют «ум-па, ум-па». Как это часто бывает у композитора, тема, прозвучав один раз, далее плавно переходит в авторский материал (см. Пример 32 на стр. 195).

Еще раз тема Оффенбаха появится в пятой части, «Версаль против Парижа», в момент, когда буржуа призывают солдат выступить на их стороне против коммунаров. Актриса поет «Марсельезу», и неожиданно в контрапункте с ней начинает звучать тема канкана, сразу лишая гимн героического пафоса и дискредитируя священную для народа песню-символ, а вместе с ней и идеи революции.

Пример 32.

The musical score for Example 32 is set in 2/4 time. It features three main parts: Tr-ba (B), Tom-tom, and Archi. The Tr-ba (B) part begins with a *sola* marking and a *ff* dynamic, playing a melodic line with a key signature of one sharp (F#). The Tom-tom part starts with a *f* dynamic and a *pizz.* marking, playing a rhythmic pattern of eighth notes. The Archi part consists of five staves (Violins I, Violins II, Violas, Cellos, and Double Basses), all marked with *pizz.* and playing a rhythmic accompaniment of eighth notes. The score includes repeat signs and a double bar line at the end of the section.

В третью группу «чужих» цитат попадают всего две темы, которые не связаны ни с революцией, ни с опереттой. Наличие первой цитаты подсказывает сам Шостакович. За несколько дней до премьеры выходит его статья, посвященная работе над кинофильмом. В ней есть следующие строки: «Интересный прием применен в начале 4-й части. Там показывается релетиция оперетты. Музыка играет небезызвестные упражнения Ганона, который принимает различные оттенки в связи с действием. Иногда он

звучит весело, иногда скучно, иногда грозно»⁴²⁷. Ранее композитор уже обращался к Ганону в цикле «Афоризмы», где характер цитат также сильно менялся. Однако в «Афоризмах» упражнения Ганона звучат как в подлиннике – на фортепиано, тогда как в «Новом Вавилоне» Шостакович поручает белоклавишные экзерсисы виолончелям и контрабасам с сурдиной, которые играют их в темпе *Andante* на *pp*. Гротескность таких трансформаций очевидна. Искажая инструктивно-выхоленную природу цитаты, он делает ее совершенно неузнаваемой.

Пример 33.

The image shows a musical score for two parts: V-celli (Violoncelli) and C-bassi (Contrabassi). The tempo is marked *Andante*. Both parts are in 4/4 time. The V-celli part starts with a *Con sord.* (con sordina) marking. The C-bassi part starts with a *pp* (pianissimo) marking. Both parts play a rhythmic pattern of eighth notes, with the V-celli part having a slightly higher pitch than the C-bassi part. The score is written on two staves, with the V-celli staff on top and the C-bassi staff on the bottom. The music is in a key with one flat (B-flat major or D minor).

Вторая – это с детства знакомая всем обучающимся музыке «Старинная французская песенка» Чайковского из «Детского альбома». Эта фортепианная пьеса, кстати, не единственное его обращение к народной теме. Через год он процитировал ее в опере «Орлеанская дева», в хоре менестрелей во II действии. Вероятно, была какая-то причина, кроме того, что это французская музыка, побудившая композитора ввести, казалось бы, столь неприятный внешне мотив уже в большую оперу, однако, ни одно исследование не приоткрывает завес над этим труднообъяснимым моментом.

Роль этой цитаты в «Новом Вавилоне» уникальна⁴²⁸. Она звучит один раз в шестой части, «Баррикада». Конструктивной основой этой картины

⁴²⁷Шостакович Д. Д. О музыке к «Новому Вавилону». Цит. изд. С. 5.

⁴²⁸Эту сцену можно в полной мере назвать загадкой киноленты. Дж. Титус в исследовании, посвященном фильму, пишет, что на экране появляется титр со словами из старинной французской песни «Le Temps des cerises» («Время вишен») Ж.-Б. Клемана, написанной по преданию непосредственно на баррикадах Коммуны, См. : Titus, J. The

становятся три сцены боя на разрушенных улицах города. Так как сюжетная ситуация повторяется, Шостакович трижды прибегает к одинаковым музыкальным средствам, благодаря чему возникают некие рефрены. Эти стремящиеся к кульминациям волны перемежаются двумя спадами напряжения. В первый раз камера наведена на Версаль, «лагерь» буржуа. Второй раз обращена на простых горожан. Лихорадочный темп постепенно стихает. Краткий кадансирующий оборот у струнных, стилизованный в романтическом духе, является знаком какого-то внутреннего слома. Он останавливает бег оркестра, подготавливая тему Чайковского. В кадре прячущиеся в разрушенном здании женщины и старики, в молчаливой скорби, без криков и стенаний отрешенно слушают игру Председателя на фортепиано. Звуки мелодии, наполненные вековой печалью, то ли заставляют их забыть о своих бедах, то ли напротив, рождают горькую безысходность. На экране появляется напевающая что-то про себя девушка, но какие слова предполагались здесь по замыслу режиссеров – и предполагались ли вообще – мы уже не узнаем. Для коммунаров игра Председателя вряд ли имеет отношение к искусству, скорее, это что-то напоминающее молитву. Сам кадр будто подернут дымкой: ощущение ирреальности событий, усиленное эффектом остановившегося времени.

С самого начала сцены обращает на себя внимание инструментальное решение: седовласый немолодой человек исполняет на фортепиано

early film music of Dmitry Shostakovich. Oxford, 2016. P. 189-218. Тема эта не имеет никакого отношения к известной со школы теме Чайковского.

Указания на конкретные музыкальные произведения в титрах были в духе традиций немого кино. Режиссеры сознательно включали в картину подсказки для будущих иллюстраторов лент, намекая, что именно они хотели бы слышать в той или иной сцене. Однако Шостакович указание, на которое ссылается Дж. Титус, по неизвестным причинам игнорирует, вводя цитату Чайковского. Загадка же заключается в следующем. В существующем варианте картины с синхронизированной музыкой, который был записан в 2006 году, титр со словами из песни «Le Temps des cerises» *отсутствует*, никаких упоминаний о нем в русскоязычной литературе также не встречается. Этот титр описывается в иноязычных текстах зарубежных исследователей, что наводит на следующие мысли: либо он сохранился лишь в некоей заграничной версии картины, а в русском варианте был изъят при монтаже, либо, наоборот, он был включен только в заграничный вариант. Если Шостакович писал музыку для фильма, в котором титр отсутствовал, факт, что он проигнорировал эту цитату, не вызывает удивления.

«Старинную французскую песенку». В начале XX века старый разбитый рояль, так похожий на тот, на котором играет Председатель, стоял в каждом кинотеатре и сопровождал показы фильмов. Со временем именно такие инструменты стали определенным символом зари кинематографа, эпохи «Великого немого», а заодно, и ностальгии по ушедшему. Один раз на протяжении огромной симфонической партитуры, в самый интимный момент фильма, композитор *отдает главное слово этому инструментальному герою уходящей эпохи немого кино*, который возносится тут над своей привычной ролью и становится выразителем самых сокровенных мыслей. Конечно, играющий пианист – находка Козинцева-Трауберга, но, напомним, кадры с другими инструментами не дублируются Шостаковичем соответствующими тембрами. Он их игнорирует. Но – не в данном случае.

В обработку Чайковского Шостакович вносит кое-какие изменения. Они минимальны, однако заставляют услышать эту песню по-новому. Композитор добавляет низкий бас на четвертой доле в первой части, а в середине, на сильных долях, усиливает его октавными удвоениями, что создает ощущение доносящихся издали ударов колокола. Затем появляются подголоски в высоком регистре, также рождая эффект колокольности. Нельзя не заметить в этих «перезвонах» влияние освященной десятилетиями русской традиции. Не суть, что она переносится на французскую «почву»: вся сцена – благодаря этому – воспринимается зрителями как символические похороны старого Парижа, становясь одним из самых трагичных и пронзительных моментов фильма.

Пример 34.

Andante semplice ♩ = ♩

Piano

p *aspress. legato*

5

P-no

p *p*

9

P-no

13

P-no

17

P-no

morendo

The musical score is written for piano and P-no (Piano no. 2). It consists of five systems of music. The first system is labeled 'Piano' and includes the tempo 'Andante semplice' and a quarter note equal to a half note. It features a piano (*p*) dynamic and the instruction 'aspress. legato'. The second system is labeled 'P-no' and includes a piano (*p*) dynamic. The third system is also labeled 'P-no'. The fourth system is labeled 'P-no' and includes a piano (*p*) dynamic. The fifth system is labeled 'P-no' and includes a *morendo* instruction. The score is in 4/4 time and features a variety of rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests.

Резкий выстрел прерывает эту прощальную молитву. Пианист падает замертво на клавиши. Палят пушки, из-за угла бегут на штурм солдаты, Париж в огне. Новая атака сносит все живое на своем пути, не оставляя надежд на спасение.

Авторские цитаты, как и неавторские, также подразделяются на группы – но уже по хронологическому принципу. Цитаты-«отражения» – темы, взятые Шостаковичем из сочинений, написанных до «Нового Вавилона». Цитаты-«предвосхищения» – темы, которые осознанно или нет напомнят о себе в более позднем творчестве композитора. Начнем с «отражений».

В 1923-24 годах Шостакович сочиняет Скерцо op.7 Es-dur, посвящая его своему коллеге, молодому композитору Петру Рязанову. К. Мейер пишет: «...в Скерцо Es-dur уже выступают многие индивидуальные черты Шостаковича: пристрастие к эксцентричному юмору, гротеск и намеренное использование избитых оборотов. Произведение стало источником первых разногласий со Штейнбергом, который упрекнул Шостаковича в потугах на оригинальность и в растрачивании дарования. Педагог хотел видеть в нем продолжателя русской традиции, а не очередного – вслед за Стравинским и Прокофьевым – ее разрушителя, композитора с подозрительными модернистскими наклонностями»⁴²⁹. Известно, что при жизни композитора сочинение исполнено не было. Премьера состоялась 11 февраля 1981 года в Ленинграде под управлением Г. Рождественского⁴³⁰. Мейер, однако, отмечает, что Шостакович «смог услышать в оркестровом звучании главную тему скерцо, когда через несколько лет использовал ее в музыкальном оформлении фильма «Новый Вавилон»⁴³¹. Судя по этой фразе, можно предположить, что музыковед не был знаком с музыкой Скерцо и кинофильма, так как его замечание не совсем корректно. В первой части

⁴²⁹Мейер, К. Шостакович. Жизнь. Творчество. Время. С-Пб. : Композитор, 1998. С. 41-42.

⁴³⁰В нотографическом справочнике Э. Месхишвили, весьма авторитетном издании, в строке исполнений значится: «Н е и с п о л н я л о с ь».

⁴³¹Мейер К. Шостакович. Жизнь. Творчество. Время. Цит. изд. С. 42.

«Нового Вавилона», «Всеобщая распродажа», Шостакович использует *всю (!)* партитуру Скерцо ор.7.

Оркестровое Скерцо написано в традиционной для этого жанра форме второго рондо. (Примеры 36 на стр. 202, 37 на стр. 204 и 38 на стр. 204)

Изменения, которые сделал композитор, перенося партитуру Скерцо в кинофильм, касаются нескольких, не принципиальных, моментов. Во-первых, Шостакович корректирует инструментовку. Он полностью отказывается от фортепиано, которое в ор.7 играет очень важную роль. В середине первой темы он заменяет его на ксилофон.

Пример 35.

отчего она начинает звучать даже более выигранно и оригинально. Во второй теме он поручает фортепианный аккомпанемент группе струнных. *Не исключено, что это связано с тем, что Шостакович бережет тембр фортепиано для его соло в «Старинной французской песенке».* Во-вторых, он меняет переданный струнным пассаж в главной теме. Сравним вариант из Скерцо (см. Пример 39 на стр. 205) с вариантом из «Нового Вавилона» (см. Пример 40 на стр. 205).

Главная тема.

Пример 36.

Allegro

Picc. *ff*

Fl. *a2 ff*

Ob. *ff a2*

Cl.(B) *ff a2*

Fag. *ff a2*

Cor.(F) *f*

Archi *f p*

©

2 6

Picc. *sf*

Fl. *sf*

Ob. *sf*

Cl.(B) *sf*

Fag. *sf*

Cor.(F) *sf*

Archi *f* Div.

f

Ее середина.

Пример 37.

Musical score for Example 37, featuring Piano (P-no) and Archi (Archi) parts. The score is in 3/4 time and B-flat major. The Piano part consists of two staves, with the upper staff marked *8va*. The Archi part consists of four staves. The score includes dynamic markings *f* and *p*, and articulation markings *pizz.* and *Div.*. The first measure of the Archi part is marked *f*, and the second measure is marked *p*. The Piano part has a *pizz.* marking in the second measure. The Archi part has *pizz.* markings in the second and third measures of the first two staves.

Вторая тема.

Пример 38.

Musical score for Example 38, featuring Clarinet in B-flat (Cl.(B)) and Piano (P-no) parts. The score is in 3/4 time and B-flat major. The Cl.(B) part consists of one staff, and the P-no part consists of two staves. The Cl.(B) part has a *p* dynamic marking in the first measure. The P-no part has a *p* dynamic marking in the first measure. The Cl.(B) part has a *p* dynamic marking in the first measure. The P-no part has a *p* dynamic marking in the first measure.

В «Новом Вавилоне» мелодическая линия шестнадцатых существенно изменена, хотя все опорные ноты в ней остаются теми же и мотив, вошедший в партитуру фильма, на слух не сильно отличается от оригинального звучания в Скерцо. На такое упрощение, Шостакович, вероятно, решился,

опасаясь технических трудностей – в частности, интонационных, которые могли возникнуть при исполнении хроматического пассажа первыми скрипками.

Пример 39.

The image displays three systems of musical notation for a piano part. Each system consists of a grand staff with a treble and bass clef. The first system is marked with a mezzo-forte (*mf*) dynamic. The second system begins at measure 5. The third system starts at measure 8 and features a crescendo (*cresc.*) marking, followed by a dynamic change to piano (*p*) at the end of the system. The notation includes various chromatic and intervallic patterns across the systems.

Пример 40.

The image displays two systems of musical notation for a violin part. Each system consists of a single staff with a treble clef. The first system is marked with a piano (*p*) dynamic. The second system begins at measure 6 and features a crescendo (*cresc.*) marking. The notation includes various chromatic and intervallic patterns across the systems.

Причина, по которой Шостакович использовал Скерцо целиком в своем кинофильме, может быть только предположительной. Возможно, что в 1929 году после критики фильма на предварительном показе и последовавших

требований изменить музыку в кратчайшие сроки, композитору не оставалось ничего другого, как воспользоваться более ранним малоизвестным опусом, лишь внося в него небольшие поправки.

К этой же группе тем-«отражений» нужно отнести заимствования из музыки к спектаклю «Клоп» по пьесе В. Маяковского. Хотя формально она обозначена как ор. 19, эти работы создавались параллельно, и премьера постановки В. Э. Мейерхольда прошла даже раньше премьеры фильма, поэтому трудно сказать наверняка, какому из двух сочинений эти темы принадлежали изначально. Из «Клопа» Шостакович цитирует галоп в первой части картины, в сцене пьяного праздника (ц.2-14, 59-60) (Пример 41 на стр. 207) и в шестой части, когда буржуа наблюдают за боями на баррикадах (ц.17-20), Вальс (Пример 42 на стр. 209).

В группе «предвосхищений» О. Дигонская и Г. Копытова в «Нотографическом справочнике» указывают тему из балета «Болт» – звучит в «Выходе комсомольцев и танце пионеров» и «Танце комсомольцев и комсомолок», – которая в фильме появляется в четвертой части (ц.15-17). (Пример 43 на стр. 210)

Однако прочие автоиспользования, которые появятся в более поздних произведениях Шостаковича, они не называют.

Неточной цитатой становится фрагмент из пятой картины «Версаль против Парижа», предвосхищающий главную тему финала Четвертой симфонии (см. Пример 12 на стр. 172). В симфонии бас звучит на тех же самых звуках, но с энгармонической заменой (fis вместо ges), а в теме похоронного марша отдаленно угадывается начальное ядро «Марсельезы».

Неточной цитатой из «Нового Вавилона» станет также главная тема финала Седьмой симфонии: не только сама по себе, но и в виде темы-предшественницы в медленном вступлении к части. Она появляется в разных вариантах – быстром и медленных – точно так же, как это будет в «Ленинградской», только порядок появления этих вариантов в «Новом Вавилоне» противоположный: сначала быстрый, а потом медленные. В

оригинале готовящаяся главная тема – восходящие интервалы – звучит у виолончелей и контрабасов на фоне педали у литавры. (Пример 44 на стр. 212).

Пример 41.

The musical score for Example 41 is arranged in two systems. The top system includes the woodwind and brass sections, while the bottom system includes the string section and percussion.

Woodwinds: Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet in Si (Cl. (Si)), and Bassoon (Fag.). All woodwinds play a melodic line starting in measure 2, marked *ff*. The Flute and Oboe parts have a first ending bracketed with a '2' and a second ending bracketed with a '3'. The Bassoon part has a first ending bracketed with a '3'.

Brass: Horn in F (Cor. (Fa)), Trumpet in Si (Tr. (Si)), and Trombone (Tr-ne). The Horn and Trumpet parts play a rhythmic pattern starting in measure 2, marked *ff*. The Trombone part plays a similar rhythmic pattern, marked *ff*. The Horn and Trumpet parts have a first ending bracketed with a '2' and a second ending bracketed with a '3'. The Trombone part has a first ending bracketed with a '3'.

Percussion: Timpani (Timp.). The Timpani part plays a rhythmic pattern starting in measure 2, marked *f*. The Timpani part has a first ending bracketed with a '2' and a second ending bracketed with a '3'.

Strings: The string section (Archi) includes Violin I, Violin II, Viola, Violoncello (Cello), and Contrabasso (Double Bass). All strings play a rhythmic pattern starting in measure 2, marked *ff*. The Violin I and II parts have a first ending bracketed with a '2' and a second ending bracketed with a '3'. The Viola part has a first ending bracketed with a '3'.

Tempo and Dynamics: The tempo is marked *Allegro*. The dynamics are marked *ff* (fortissimo), *dim.* (diminuendo), and *f* (forte). The string section is marked *pizz.* (pizzicato).

Cor. (Fa)
Tr. (Si^b)
Tr-ne.
Timp.
P-tti

colla bacch. di Tr-lo
f

Fl.
Cl. (Si)
Tr-lo

f
f
p

Arc.

f pizz.
f pizz.
f pizz.
f pizz.
f pizz.

Пример 42.

В Версале
In Versailles.

Allegretto 17

The musical score consists of two systems. The first system includes a first violin part (marked *p* *espress.*), a second violin part (marked *p*), and an arco section (labeled "Arc.") with piano (marked *p*) and bass parts. The second system continues the first violin and arco parts, with the piano part ending on a final note marked *p*.

Пример 43.

15 Più mosso

The first system of the musical score consists of five staves. The top two staves are treble clefs, both containing whole rests. The third staff is a double bass clef labeled 'Arc.' on the left. It begins with a whole rest, followed by a measure with a sixteenth rest and a sixteenth note G4, marked 'senza sord.' and 'p'. The following two measures contain continuous sixteenth-note runs. The fourth staff is a bass clef containing a steady eighth-note accompaniment, marked 'p'. The fifth staff is a double bass clef containing whole rests.

The second system of the musical score consists of five staves. The top staff is a treble clef with a sixteenth-note run, marked 'senza sord.' and 'p'. The second staff is a treble clef with a sixteenth-note run, marked 'senza sord.' and 'p'. The third staff is a double bass clef labeled 'Arc.' on the left, with a sixteenth-note run. The fourth staff is a bass clef with an eighth-note accompaniment. The fifth staff is a double bass clef with whole rests.

16

Fag. *p*

Arc. *p*

senza sord.

17

Fag. *cresc.*

Fl. *cresc.*

Cl. *cresc.*

Arc. *cresc.*

cresc.

8va

Fag.
 Cor. (Fa)
 Arc.
 (8^{va})
mf

Detailed description: This musical score is for Example 44. It consists of six staves. The top staff is for the Bassoon (Fag.) in bass clef, playing a rhythmic pattern of eighth notes. The second staff is for the French Horn (Cor. (Fa)) in treble clef, playing a similar rhythmic pattern. The third staff is for the Violin (Arc.) in treble clef, playing a rapid sixteenth-note figure. The fourth staff is for the Violin in treble clef, playing a similar sixteenth-note figure. The fifth staff is for the Violoncello in bass clef, playing a rhythmic pattern of eighth notes. The sixth staff is for the Double Bass in bass clef, playing a rhythmic pattern of eighth notes. A dynamic marking of *mf* is placed below the French Horn staff. A bracket labeled (8^{va}) spans the Violin and Violoncello staves.

Пример 44.

Timp.
 V-celli
 C-bassi
tr
sempre pp
pp

Detailed description: This musical score is for Example 44, showing the percussion and lower strings. It consists of three staves. The top staff is for the Timpani (Timp.) in bass clef, playing a rhythmic pattern of eighth notes with a trill (*tr*) above each note. The middle staff is for the Violoncelli (V-celli) in bass clef, playing a rhythmic pattern of eighth notes with a dynamic marking of *sempre pp*. The bottom staff is for the Double Basses (C-bassi) in bass clef, playing a rhythmic pattern of eighth notes with a dynamic marking of *pp*. The time signature is 4/4.

А в таком варианте эта тема звучит в третьей части кинофильма, «Осада Парижа» (ц.8). Она появляется на другой высоте и в другой инструментровке, но все равно остается узнаваемой:

Пример 45.

Musical score for Example 45, featuring Clarinet in B (Cl.(B)), Bassoon (Fag.), and Strings (Archi). The score is in 3/4 time and consists of three measures. The Clarinet and Bassoon parts feature ascending intervals of a second and a third, marked with a forte (*f*) dynamic. The string parts provide a rhythmic accompaniment with repeated eighth notes.

Этой же последовательностью восходящих малых секунды и терции открывается седьмая часть, «На расстрел», где тему проводит солирующий кларнет на фоне скромных репетиций альты, которые в этом фрагменте играют роль педали.

Пример 46.

Musical score for Example 46, featuring Clarinet in B (Cl.(B)), Violin (V-le), Viola (V-c.), and Contrabass (C-b.). The score is in 3/4 time and consists of three measures. The Clarinet part features a melodic line with a piano-piano (*pp*) dynamic. The Violin part features a rhythmic accompaniment with repeated eighth notes, marked with a piano-piano (*pp*) dynamic. The Viola and Contrabass parts provide a rhythmic accompaniment with repeated eighth notes.

И последний раз этот мотив откроет восьмую часть, «Смерть». Здесь добавляется и третий восходящий ход, правда, не на сексту, как будет в финале Седьмой симфонии, а на октаву. Зато почти точно повторена инструментовка – тему проводит виолончель, а педаль поручена литавре, пока играющей без трели.

Пример 47.

Example 47 shows a musical score for Timp. (Timpani) and V-c. (Violoncello). The Timp. staff features five groups of triplets. The V-c. staff has a melodic line with a *poco cresc.* marking.

Таким образом, возникнув первый раз в третьей части, эта тема постепенно формируется и в конце фильма звучит практически так же, как более чем через двадцать лет, она прозвучит в финале Седьмой симфонии. Кажется уместным в данном случае опять обратиться к статье И. Степановой и воспользоваться предложенным ею термином – *ракоходная деривация*, который подразумевает постепенное развитие материала и накопление признаков, приводящее к «рождению» цитаты⁴³².

Еще одна прямая цитата из «Нового Вавилона» войдет в партитуру «Леди Макбет Мценского уезда». Это один из самых ярких и значимых фрагментов оперы – гротесковый похоронный марш из пятой картины, когда Сергей и Катерина волоком тащат труп Зиновия Борисовича в погреб под покровом тьмы.

Пример 48.

Example 48 shows a musical score for Cl.(B) (Clarinet in B), V-c. (Violoncello), and C-b. (Contrabasso). The Cl.(B) staff has a melodic line with a *pizz.* marking and *p tenuto molto*. The V-c. and C-b. staves have accompaniment with *p* and *pizz.* markings.

А теперь обратимся к четвертой части фильма, «18 марта 1871 года». По сюжету армия солдат идет в ночи в Версаль, чтобы выступить на стороне

⁴³²Степанова И. В. «Надо заимствовать у настоящих мастеров», или К проблеме интертекстуальности в творчестве Шостаковича. Цит. изд. С. 53. Сама Степанова отталкивалась от термина *деривация*, введенного М. Арановским в исследовании «Музыкальный текст. Структура и свойства» (М.: Композитор, 1998) и подразумевающего постепенный отход, удаление от цитируемого материала.

буржуа. По грязной дороге тянутся унылые обозы и пушки. Луиза пытается уговорить Жана остаться в Коммуне, но он уходит под звуки медленного минорного марша (ц.56) (см. Пример 49 на стр. 215).

Сомнений нет – в «Леди Макбет» абсолютно точная цитата! Та же тональность *c-moll*, те же гармонии во вступлении и повтор мелодии солирующей валторной «нота в ноту». Далее он прозвучит еще раз в ц.64, но уже иначе и только благодаря новому контексту. Арановский писал: «Контекст – это система отношений, определяющая поведение элемента в тексте»⁴³³. Позволим себе дополнить. В данном случае в качестве «элемента» выступает весь музыкальный текст, который до неузнаваемости преобразуется при соединении с новым визуальным рядом – собственно сюжетной ситуацией.

Пример 49.

The image shows a musical score for five instruments: Tr-ba (B), Cor. (F), Timp., V-c., and C-b. The score is in 4/4 time. The Tr-ba (B) staff has a melody starting in the third measure, marked *mf*. The Cor. (F) staff has a melody starting in the first measure, marked *f*, with a triplet of eighth notes in the second measure and a triplet of eighth notes in the fourth measure. The Timp. staff has a steady eighth-note accompaniment, marked *mf*. The V-c. staff has a steady eighth-note accompaniment, marked *mf*. The C-b. staff has a steady eighth-note accompaniment, marked *mf*.

Аллюзии. Наряду с цитатами в партитуре «Нового Вавилона» обнаруживаются и аллюзии. Их природа сложнее, хотя бы потому, что связи между заимствованным и заимствующим не столь очевидны, нередко зависят от слуховых доминант исследователя, а потому и труднее доказываются. Тем не менее, рискнем предложить несколько примеров, возможно, для кого-то

⁴³³Арановский М. Г. Музыкальный текст. Структура и свойства. Цит. изд. С. 51.

дискуссионных. Как и в случае с цитированием, они имеют разное происхождение: могут «приходить» извне или из собственного творчества.

Во второй части, «Кувыркком», возникают ассоциации с пятой картиной из «Пиковой дамы» Чайковского, когда призрак Графини называет Германа три заветные карты. Достоевский в своей знаменитой речи о Пушкине уделил особое внимание проходящей через всю повесть виртуозной игре-балансировании, при которой невозможно отделить кажущееся, мистическое от реального. Сцена в казарме – не исключение. Так и остается непонятным: то ли Графиня обманывает Германа, называя вместо дамы туз, то ли в игорном доме высшие силы шутят над игроком. А может быть, в роли марионетки, находящейся во власти незримо присутствующих потусторонних сил, выступает не только Герман, но и сама Графиня? В пятой картине оперы, после слова: «Туз!», у английского рожка и кларнетов прорывается мистический хохот-реплика незримых комментаторов, который Чайковский передает через нисходящее мажорное трезвучие. (Пример 50 на стр. 217)

Теперь – аналогия из «Нового Вавилона». На вечере у Хозяина магазина появляется скромная Луиза, очень неуверенно чувствующая себя среди богачей. Ее смущает откровенно ухаживающий за ней Хозяин. Оркестр «комментирует» эту ситуацию. Нежные мелодии скрипок вызывают «хохот» трубы и валторны, постоянно прерывающих струнные (ц.19). В нем чувствуется вульгарная, «животная» природа этого смеха. (Пример 51 на стр. 218)

Пример 50.

C.i.
 Cl.(B)
 I
 Cor.
 III
 Trbn.
 e
 Tb.
 Пр.
 Гр.
 I
 V-ni
 II
 V-le

ppp
ppp
pp
ppp
mp
ppp
mp
ppp
 Тыз...
dim.
dim.

Пример 51.

The image shows a musical score for Example 51, consisting of four systems of staves. The first system includes three staves: Tr-ba (B) in the top staff, Cor (F) in the middle staff, and Tr-ne in the bottom staff. The Tr-ba staff has dynamic markings *ff* and *ff*. The Cor (F) staff has dynamic markings *pp*, *ff*, *pp*, and *ff*, with a 'a 2' marking above the second *ff*. The Tr-ne staff has dynamic markings *pp* and *pp*. The second system includes three staves for the Archi (string) section, with various musical notations including slurs and ties.

В «Новом Вавилоне», конечно, нет места фантазмагии «Пиковой дамы», да и в музыкальном отношении Шостакович решает сцену более откровенно и гротескно. Но принцип построения фраз-комментаторов в обоих случаях имеет одинаковую природу – нисходящее движение по аккордовым звукам.

Еще одна аллюзия обнаруживается в шестой картине, «Баррикада». Она открывается оригинальным оркестровым приемом. У струнной группы – динамическая «вилка» либо на одном, либо на двух соседних звуках: *cresc/dim* ($p < f > p$). Пульсация «раздуваний» и «сжатия» тем проще достижима, что струнные играют тремоло, традиционно используемое для достижения роста экспрессии.

Пример 52.

Adagio

The musical score for Example 52 is in 4/4 time and marked Adagio. It consists of five staves:

- Piatto sospeso:** Four whole notes, each with a dynamic marking of $p \ll f \gg$. A dashed line connects the notes across the four measures.
- Violini II:** Four measures of music. The first measure has a dynamic of f . The second measure has $p \ll f \gg$. The third measure is a whole rest. The fourth measure has $p \ll f \gg$.
- Viole:** Four measures of music. Each measure has a dynamic marking of $p \ll f \gg$.
- Violoncelli:** Four measures of music. Each measure has a dynamic marking of $p \ll f \gg$.
- Contrabassi:** Four measures of music. Each measure has a dynamic marking of $p \ll f \gg$.

Однако это находка не Шостаковича, а А. Берга. Этот прием он ввел в III действие «Воццека», после сцены убийства Мари, на слове «Tot» («мертва») (см. Пример 53 на стр. 220).

Известно, что Шостакович видел спектакль на сцене. О том, насколько «Воцтек» поразил композитора, можно судить хотя бы по партитурам обеих его законченных опер, изобилующих «отсылками» к Бергу.

Главное отличие приведенных примеров в том, что Берг постоянно усиливает звук h , доводя его до истерического крика, а Шостакович делает созвучие «пульсирующим» – то разрастающимся до f , то затухающим до p .

Через несколько лет он вновь обратится к этому приему в разработке первой части Четвертой симфонии, доводя его до критической точки – почти физическому эффекту силового давления (см. Пример 54 на стр. 221).

Пример 53.

This musical score is for Example 53 and includes the following instruments and parts:

- Fl.
- Hob. 1
- Hob. 2
- Clar. 1
- Clar. 2
- Clar basse
- Basson
- Contre-bas.
- Cor. 1
- Cor. 2
- Trp.
- Trb.
- Pn.
- Vln. I
- Vln. II
- Alto
- Vlc.
- Chasse

The score is written in common time (C) and features dynamic markings such as *pppp*, *ppp*, *pp*, *p*, *f*, and *fff*. It also includes performance instructions like *acc.* and *sfz*. The woodwind and string sections play sustained notes with various articulations, while the brass section has more rhythmic activity. The piano part provides harmonic support with chords and single notes.

Пример 54.

This image displays a full orchestral score for Example 54, consisting of 32 staves. The instruments are arranged as follows from top to bottom: Flute (Flc), Flute 1 (Fl. 1), Flute 2 (Fl. 2), Oboe 1 (Ob. 1), Oboe 2 (Ob. 2), Clarinet in B-flat (Cl. Bb), Clarinet in A (Cl. A), Clarinet in B-flat (Cl. Bb), Bassoon (Fag. 1), Bassoon (Fag. 2), Contrabassoon (C-fag.), Trombone (Tb-ba.) 1, Trombone (Tb-ba.) 2, Horn in F (Cor(F)) 1, Horn in F (Cor(F)) 2, Horn in F (Cor(F)) 3, Horn in F (Cor(F)) 4, Trumpet in C (Tr-ni.) 1, Trumpet in C (Tr-ni.) 2, Trombone (Tuba), Snare Drum (Timp. 1), Snare Drum (Timp. 2), Bass Drum (Lag. 1), Tom-tom (T-ro), Cymbal (C-1), Cymbal (C-2), Gong (Cana), and Triangle (T-ban). The score is written in a common time signature (C) and features a variety of musical notations, including notes, rests, slurs, and dynamic markings. The woodwind and brass sections play sustained notes with slurs, while the percussion section provides a rhythmic accompaniment.

Таким образом, этот прием в «Новом Вавилоне» является одновременно и аллюзией на Берга, и предвосхищающей «цитатой» Четвертой симфонии.

Как и в случае с цитированием, партитура «Нового Вавилона» наполнена и автоаллюзиями. Среди сочинений, которые просвещенный слушатель может вспомнить при знакомстве с музыкой к «Новому Вавилону», нужно назвать оперу «Нос», написанную накануне, в 1928 году. Начало фильма и симфонического Вступления к опере написаны как бы по одному музыкальному «сценарию»: общими являются рваный характер линий – не мелодических, а графических по своей природе, их зигзагообразная направленность, богатство ритмических фигур, и, особенно, четко прослушиваемая начальная триоль. Подобие двух фрагментов можно оценить даже зрительно.

Это первая страница «Носа».

Пример 55.

The musical score for Example 55 is a page from a symphonic score for the opera 'Nose'. It features seven staves: Flpicc., Cor(F), Tr-ba(B), Tr-ne, T-ro, Cassa, and T-tam. The music is in 3/4 time. The Flpicc. part starts with a triplet of eighth notes marked *ff*. The Cor(F) part is marked *Con sord.* and *ff³*. The Tr-ba(B) part is marked *Con sord.* and *ff³*. The Tr-ne part is marked *Con sord.* and *ff³*. The T-ro part is marked *ff*. The Cassa part is marked *ff*. The T-tam part is marked *ff*. The score includes various dynamics such as *ff*, *ff dim.*, *f*, *mf*, *p cresc.*, and *p*. The music is characterized by a prominent triplet rhythm and a jagged, graphic quality.

Cor. (F) *f* *p cresc.* *f* *mf*

Tr-ba (B) *f* *mf*

Tr-ne *ff* *mf* *p cresc.*

А это начало «Нового Вавилона».

Пример 56.

Fag. *ff*

Tr-ba (B) *ff* 3

Cor. (F) *ff* a 2 3

Tr-ne *ff*

Piatti *ff*

V-c. *ff*

C.bassi *ff*

Tr-ba (B) *ff* 3

Cor. (F) *ff* 3

Tr-ne *ff*

P-tti *ff*

Переклички с «Носом» возникают в первых двух картинах «Нового Вавилона», где наиболее ярко и выпукло раскрывается образ буржуазии. Именно гротеск как важное художественное средство выразительности

становится связующим звеном для двух опусов Шостаковича, близких по времени создания, а, отчасти, и замыслам.

Группа аллюзий-«предвосхищений» имеет более широкий круг отсылок, в который попадают и некоторые симфонии. Кроме Четвертой это и «далекая» Восьмая симфония.

В третьей части фильма, «Осада Парижа», замерзший голодный солдат ищет приюта у коммунаров. Но его не воодушевляют их революционные лозунги. Ремарка в партитуре: «Солдат вышел из себя». Титр на экране – другой, но близкий по смыслу: «Хочу в деревню!». Музыка зримо передает «внутреннее кипение» героя (ц.30).

Пример 57.

А это – кульминационный раздел Токкаты из Восьмой симфонии. Первые два его такта изложены на тех же звуках и высоте, что и в фильме, близка и инструментовка, что предопределяет близкий аудиоэффект⁴³⁴.

⁴³⁴Переключки, которые возникают между «Новым Вавилоном» и Седьмой и Восьмой симфониями, не случайны. По мнению исследователя Р. Страдлига, фильм стал своеобразной «репетицией» этих сочинений. И действительно, сюжетные параллели напрашиваются сами собой: в обоих случаях изображается война с немцами – франко-прусская 1870-1871 и Великая отечественная 1941-1945; в картине немалое место занимает осада Парижа, которая напоминает об осаде Ленинграда; при этом оба города – колыбели революции. Stradling R. Shostakovich and the Soviet System, 1925-1975 // Shostakovich: the Man and his Music. Boston, London: Boyars, 1982. P. 210-211.

Пример 58.

«Новый Вавилон» – одно из ранних сочинений Шостаковича, в котором *в полной мере представлена не просто работа композитора с цитатным материалом, но реализована интертекстуальность как творческий метод.*

Важность его доказывается тем фактом, что *в партитуре к фильму она не вызвана задачами эзопова языка, ставшим для Шостаковича естественной формой общения со слушателем в суровые годы сталинского режима.* Голос оппонента: в «Новом Вавилоне» отразился цитатный метод сопровождения к немым фильмам, освоенный Шостаковичем за время работы тапером, метод, не связанный с иносказательностью. Это, несомненно, так. Но не является полной правдой. Можно указать на другие сочинения 20-х годов, хотя бы на «Афоризмы», или «Нос», не имеющие к таперству никакого отношения и которые, тем не менее, тоже открыли двери для цитирования самой разной музыки – от средневековой секвенции *Dies irae* до полонеза Осипа Козловского.

Приведенные выше примеры позволяют оценить многочисленность и неоднородность источников, с которыми работает композитор; «*чужих*»: здесь и народная музыка (французские революционные песни), и авторская

музыка самых далеких по стилю композиторов (Чайковский, Ганон, Оффенбах, Берг); и *«своих»*. Важнейшей чертой творчества Шостаковича Н. Верба называет именно совмещение в рамках одного произведения «чужого слова» и автоцитат. Для того чтобы убедиться в этом, не обязательно открывать партитуру «Леди Макбет» или одной из его зрелых симфоний. Достаточно внимательно проанализировать музыку «Нового Вавилона».

Скорее всего, темы, ставшие «фигурантами» данного раздела, не могут претендовать на исчерпывающий список заимствований. Его определило «коллективное» знание русской и западной музыки как автора, так и его руководителя. Очень велика вероятность его пополнения, в особенности теми музыкантами, которые хорошо знакомы с массовым искусством тех лет и, в особенности, классической французской опереттой.

Принципы работы композитора с этим материалом столь разнообразны, что, практически, не поддаются классификации, ведь их диапазон простирается от точного повтора до тех уникальных примеров, когда одна и та же тема подвергается не только самым различным трансформациям мотивно-ритмической структуры, но и полностью меняет свой смысловой код.

3.3 Проблемы симфонизма

Партитура «Нового Вавилона» уже при первом знакомстве поражает своими объемами, время ее звучания, как уже говорилось, составляет около полутора часов чистой музыки. Этот хронометраж перекрывает длительность самых продолжительных симфоний Шостаковича. Седьмая, например, звучит примерно один час пятнадцать минут, а она – самая масштабная из всех 15!

К моменту начала сотрудничества с Козинцевым и Траубергом Шостакович уже являлся автором нескольких симфонических сочинений, поэтому наивно было бы предполагать, что, создавая музыку к фильму, он удовлетворился бы простой иллюстративностью. Напротив, композитор

подошел к работе со всей возможной серьезностью, что красноречиво доказывают авторские свидетельства, приводимые ранее. Две его предшествующие симфонические партитуры – очень разные «классическая» Первая и авангардная Вторая симфонии – давали повод для ожидания в «Новом Вавилоне» неких параллелей, связей, отголосков. Эти ожидания полностью оправдались и даже были превзойдены, так как Шостакович не стал копировать открытия этих двух оригинальных опусов, а пошел дальше по пути поисков.

При этом не все из того, что принято называть симфонической традицией, было им отвергнуто. Из наиболее привычных вещей в первую очередь отметим действие закономерностей сонатно-симфонического цикла. Оно, конечно, весьма опосредованное, но отрицать его наличие было бы ошибкой.

«Новый Вавилон» состоит из восьми картин, написанных в разных темпах и различных по характеру. Есть действенные разделы, посвященные боям и противостоянию буржуа и коммунаров, есть лирические остановки, связанные с развитием любовной линии главных героев, гротескно-сатирические картины, высмеивающие лживый мир богачей, а еще – подытоживающий финал. Почти все картины допускают сравнение с частями симфоний, которые формируются в некое подобие сонатно-симфонического цикла.

Конечно, этот цикл очень условен и превышает рамки обычного четырехчастного. Некоторые из частей фильма схожи по своим функциям. Например, первая и вторая картина – это два идущих подряд «сонатных аллегро», в которых экспонируются буржуа и коммунары, а также происходит завязка действия. Вся третья часть берет на себя функцию лирического адажио. Козинцев и Трауберг сознательно снижают темпоритм этой сцены, переводя внимание зрителя с развития сюжета на внутренние переживания героев. В четвертой и пятой картинах происходит возвращение к принципам сонатной формы и симфонического цикла, так

как начинается развитие конфликта между ранее представленными враждующими группами. Шестая часть – явный финал, в котором наступает трагическая развязка – разгром коммунаров. Интересно, что ни одну из 8 картин нельзя выделить в полноценное скерцо, при этом сатирические эпизоды, показывающие зрителю нравы буржуазии, присутствуют во многих частях. Например, в первой – вечер у Хозяина магазина, в пятой – буржуа в осажденном Париже, в шестой – вставной эпизод наблюдения из парка за кровавой расправой. Седьмая и восьмая части, по сути, эпилог, в котором развитие сюжетной линии уже отсутствует.

В любом кинофильме первичен режиссерский замысел, и «Новый Вавилон» – не исключение. Шостакович работает с визуальным материалом, созданным Козинцевым и Траубергом. В немой киноленте основным конструктивно-выразительным приемом, как уже не раз подчеркивалось, является монтаж. О его смысловом потенциале, блистательно использованном Козинцевым и Траубергом, тоже уже шла речь. В данном же разделе нас интересует монтаж как структурообразующий принцип.

В «Новом Вавилоне» присутствуют два важнейших его вида, сложившихся в отечественном кино задолго до создания фильма: монтаж крупных блоков и «склейка» отдельных кадров. Блочный монтаж, в данном случае его правильнее назвать параллельным, меняя объекты, показывает события, происходящие одновременно в разных местах, что способствует непрерывности сюжетного развития. Монтаж кадров используется, в первую очередь, в сценах боя, так как «мелькание» картинок помогает отразить общую динамику событий и эмоциональный накал. Это, конечно, в самых общих чертах.

Не учитывать эти факторы Шостакович не мог. Следуя за содержанием визуального ряда, он, в целом, придерживался логики монтажного плана, предложенного режиссерами. Никакой проблемы для Шостаковича это не создавало, так как *собственно идея монтажа была для него не нова и*

многократно реализовывалась на практике во время озвучивания сеансов немого кино. Проблема заключалась в другом: отмеченном обоюдном – режиссеров и композитора – желании избегать прямого соответствия видимого и слышимого, что, естественно, сказалось *в периодическом несовпадении их границ.* Так родился свой – музыкальный – монтажный план, находящийся в диалектической связи с режиссерским: то вторящий ему, то спорящий с ним.

Можно попробовать абстрагироваться от визуального ряда. В этом случае партитура «Нового Вавилона» предстанет как сложный образец монтажного симфонического метода. Тогда, в 1929 году, еще не осмысленного теоретически, но упорно пробивающего себе дорогу в сочинениях разных композиторов – в первую очередь Прокофьева, а также и самого Шостаковича (черты монтажности заметны, например, во Второй – и даже в Первой – симфониях).

Анализ монтажной структуры «Нового Вавилона» не кажется целесообразным именно в силу ее объема, при котором представление о некой целостности монтажной композиции практически недостижимо.

Проблема симфонизма в музыке к фильму, однако, не ограничивается ни подобием сонатно-симфоническому циклу, ни использованием принципов монтажа. Полтора часовая партитура «Нового Вавилона» демонстрирует чрезвычайное богатство жанровых моделей и образных сфер, которые характеризуют капитальные, базовые основы музыкального мышления Шостаковича, ярче всего проявляющиеся именно в его симфоническом творчестве. Такие константные сферы свойственны практически всем композиторам, но у кого-то они выражены сильнее, у кого-то – в меньшей степени. В творчестве Шостаковича – максимально. Причем каждая из них в полной мере является визитной карточкой его стиля.

Невозможно переоценить ту роль, которую у Шостаковича играет жанровый тематизм. Сочинения второй половины 20-х – начала 30-х годов буквально переполнены им, причем в максимальном приближении к

первообразцам. Такова и партитура «Нового Вавилона», его первые две части насыщены танцевальным материалом, в первую очередь связанным с характеристикой буржуа. Кроме начального галопа, это полька в той же картине, порученная солирующему кларнету в сопровождении струнных (см. Пример 59 на стр. 231).

Не раз встречаются вальсы, в том числе, вальс из шестой части на теме «Марсельезы»⁴³⁵. О том, какое исключительное значение этот жанр имеет в симфоническом творчестве Шостаковича (о чем можно судить хотя бы по его Четвертой симфонии), написано немало исследований.

Еще одна показательная образная сфера – медленные эпизоды медитативно-философского склада. Их характеризует «блуждающий», вне жанровый, подчас «аморфный» тематизм, принципиально близкий тематизму некоторых медленных частей симфоний или монологических разделов их первых частей.

В качестве примера стоит назвать медленные разделы седьмой и восьмой частей кинофильма. Как и в симфоническом творчестве Шостаковича, они нередко связаны с полифонизацией музыкальной ткани и даже использованием имитационных форм баховского типа. Начало третьей части, «Осада Парижа», представляет собой фугато. Его декламационно выпуклые фразы также напоминают темы-эпиграфы к Пятой, Шестой, Восьмой симфониям. (Пример 60 на стр. 232)

⁴³⁵См. раздел о работе Шостаковича с мелодиями песен Великой французской революции.

Пример 59.

Cl.(B)

p

Archivi

pizz.

pizz.

pizz.

pizz.

7

7

Archivi

©

Пример 60.

Musical score for Example 60, featuring Violoncelli, Violine (VI), and Violoncello (Vc.) parts. The score is in 3/4 time and includes dynamic markings such as *p* (piano) and *pizz.* (pizzicato).

Показательны и предикты, выдержанные на трели. В первой части в сцене разговора Хозяина магазина и Луизы вступает барабанная дробь. Она готовит зрителей к смене кадра и возвращению от камерной картины беседы двух героев к изображению веселья пьяной толпы буржуа (ц.22). Это весьма пространный эпизод общим объемом 20(!) тактов.

Пример 61.

Musical score for Example 61, featuring T-ro (Trombone), Archi (Archi), and V-no solo (Violino solo) parts. The score is in 3/4 time and includes dynamic markings such as *p* (piano), *pizz.* (pizzicato), and *spiccato*. The V-no solo part is marked *V-no solo*.

5

Cor.(F)

Con sord.

pp

T-ro

Archi

9

I

T-ro

Archi

pizz.

13

T-ro

13

tutti

pp

pizz.

arco

espress.

Archi

pp

spiccato

pp

espress.

The image shows a musical score for two parts: T-ro (top) and Archi (bottom). The T-ro part starts at measure 17 and features a series of notes with a wavy line above, suggesting a tremolo or rapid oscillation. The Archi part also starts at measure 17 and includes a 'arco' marking and 'pp' dynamics. The score is divided into measures, with a double bar line at the end.

Эффект «обманутого ожидания» – еще один излюбленный прием, характерный для драматургического мышления композитора: в момент наивысшей кульминации накопленная энергия, не получая выхода, неожиданно переходит в совершенно иной, более простой по характеру материал. Такой эпизод есть во второй картине (ц.51-52) – оркестр скандирует в исступлении, но резко срывается, и тут же вступает легкая танцевальная мелодия.

И, наконец, о самом важном. В «Новом Вавилоне» периодически возникают зоны стремительного нарастания экспрессии, сопряженные с агрессивным началом и быстрым темпом. Они демонстрируют не только определенную образно-жанровую сферу, но и *оригинальный метод тематического развития, перспективный для всего симфонического творчества Шостаковича*. Подобные сцены – в дальнейшем они будут называться «эпизоды-нагнетания» – возникают в ключевых сюжетных моментах, связанных с активными действиями в кадре, и сопровождают картины противостояния двух враждующих классов, бои на баррикадах. В музыке в это время происходит рост экспрессии, градус которой такт за тактом повышается, отражая динамику кадровых событий. Таким образом,

эти эпизоды представляют собой драматургические крещендо, подводящие к местным кульминациям. Такие участки формы в определенной степени допускают сравнение с полноценными разработками сонатных форм. Именно как аналоги симфонических разработок они и будут рассмотрены.

Эти quasi-разработки рассредоточены по всей партитуре и присутствуют почти во всех картинах. Например, в первой и второй частях, «Всеобщая распродажа» и «Кувырком», они возникают во время получения известий о войне с Пруссией и сцены наступления немецкой армии. В третьей картине, «Осада Парижа», такой эпизод носит уже личный характер: его задача показать растущее психологическое напряжение между коммунарой Луизой и вечно сомневающимся Жаном.

Одной из местных кульминаций фильма становится четвертая часть, «18 марта 1871 года», в которой эпизод-нагнетание передает первое открытое столкновение армии и горожан. В пятой картине, «Версаль против Парижа», проходят две такие волны: одна из них сопровождает сцену счастливых коммунаров, увлеченных работой. Кадр насыщен движением: женщины стирают, крутят ручки швейных машинок, старик чинит обувь. Титр гласит: «Мы будем работать на себя, а не на хозяев, так решила Коммуна!». Во второй раз небольшая волна подводит к финалу картины, смысл которой прямо противоположен: размалеванная Актриса с ружьем залезает на стул и, почти пародируя знаменитую «Свободу, ведущую народ» Делакруа, зовет солдат на баррикады, пафосно распевая «Марсельезу». Но стрелять им придется по своему народу, эту «Марсельезу» создавшему.

Шестая часть, «Баррикада», со сценой решающего боя и разгрома Коммуны, становится генеральной кульминацией фильма, поэтому эпизоды-нагнетания занимают в ней большую часть музыкального времени. Кадры горящих баррикад, по сути, завершают развитие сюжетной линии. Расправа над коммунарами уже predetermined, поэтому отголоски предшествующей бури еще проскальзывают в седьмой картине, «На

расстрел», когда буржуа издеваются над пленными. Но полностью отсутствуют в восьмой, «Суд».

Так как наиболее обширно эпизоды-нагнетания представлены в шестой картине, остановимся на ней более подробно.

С музыкальной точки зрения «Баррикада» может быть уподоблена классическому пятичастному рондо с двумя эпизодами, медленным вступлением и кодой. В первую очередь укажем, каким сюжетным ситуациям соответствует каждый из этих разделов.

Вступление. Картина открывается ремаркой: «49 день защиты». Заседание правительства повстанцев. Время как будто застыло. Царит атмосфера подавленности и безысходности. Лица Председателя и Журналиста мрачны, без тени надежды. Вбегает Вестник – версальцы прорвались.

«Рефрен». На улицы Парижа выбегают горожане и начинают разбирать мостовую. Этот эпизод полон символического смысла. Казалось бы, мертвая кладка под мощными ударами кувалд буквально разлетается в разные стороны: так рушатся незыблемые основы старого мира. Из окон летит мебель. Горожане строят баррикаду. Луиза выносит кружева и ткани, разоряя магазин, в котором когда-то работала. Внутренний темпоритм взвинчен. Люди охвачены единым порывом, в нем заключена могучая революционная энергия.

Первый эпизод. Резкая смена кадра – действие переносится в Версаль. Это остановка развития, которая выражена в замедленном ритме кадра, движение практически отсутствует. В саду на пикнике расположились буржуа. Они вольготно разлеглись на траве. Рядом с женщиной сидит девочка, но даже выражение ее детского лица производит отталкивающее впечатление. Богачи, как зрители, в бинокли наблюдают за событиями в городе, втягивая в это и ребенка. Трагедия революции для них не более чем театральное представление. Буржуа подначивают армию идти на штурм города.

«Рефрен». Действие возвращается на баррикады, благодаря чему возникает сюжетная арка, но градус событийности выведен на новый уровень. От строительства оборонительных укреплений горожане переходят непосредственно к боевым действиям. Идет перестрелка, женщины перевязывают раненых, есть и первые убитые.

Второй эпизод. Снова остановка развития, но совершенно иного характера. Теперь в центре горожане. Старый коммунар подходит к роялю и играет «Старинную французскую песенку», люди слушают ее с окаменелыми лицами, не шелохнувшись. Раздается выстрел, старик падает замертво на клавиатуру.

«Рефрен». Действие опять происходит на баррикадах, но этот раздел наиболее напряжен и пронзителен. Накал доведен до предела и выливается в генеральную кульминацию всей картины. Все погружается в хаос противостояния. На одном из укреплений Солдат и Девушка. Его убивают выстрелом, но она не понимает этого сразу и трясет его за рукав. Постепенно осознавая произошедшее, она бьется в истерику. На другой баррикаде Жан в испуге закалывает горожанина. К нему подбегает Луиза, выхватывает штык и сталкивает с выступа. Но тут появляются взявшие штурмом укрепления солдаты и уносят Луизу.

Кода. Париж взят. На фоне горящего города стоит одинокая фигура Жана, а ему рукоплещут буржуа. Все кончено.

Схематически весь этот раздел выглядит следующим образом.

Таблица 7.

Вступление	«Рефрен»	Первый эпизод	«Рефрен»	Второй эпизод	«Рефрен»	Кода
Ц. 1-5	Ц. 6-16	Ц. 17-27	Ц. 28-54	Ц. 55-56	Ц. 57-71	Ц. 72-74

В образовавшемся рондо эпизоды резко противостоят «рефренам», музыка которых *абсолютно нова*. Не повторяя дословно музыкальный материал, композитор выстраивает их по общим принципам. Каждое новое появление баррикад оказывается следующей фазой развития, повышающей уровень драматизма и обрывающейся на пике. *При этом Шостакович именно здесь полностью отказывается от отражения деталей кадра.* Вместо этого музыка создает общее настроение «нагнетания» и наращивает эмоциональное напряжение. Последнее проведение «рефрена» приводит к генеральной кульминации всей картины. Пожалуй, это наиболее сильная действенная кульминация «Нового Вавилона».

Обратимся к партитуре. С самого начала поражает ее декларативная простота. В первом «рефрене» звучания целого оркестра нет. Всего две линии – флейт и кларнетов, – которые сопровождаются отдельными, точечными звуками-вкраплениями (ц.б).

Пример 62.

The musical score for Example 62 consists of four staves: Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet in B-flat (Cl.(B)), and Bassoon (Fag.). The music is in 4/4 time and marked piano (p). The Flute part features a continuous, rhythmic pattern of sixteenth notes. The Oboe part has a sparse, dotted-note pattern. The Clarinet and Bassoon parts have a dotted-note pattern. The Bassoon part has a dotted-note pattern.

Партитура и далее остается лаконичной и «выглядит» прозрачной из-за большого количества пауз, пустых, незаполненных нотных носцев. Но этого материала оказывается композитору достаточно для достижения первой местной кульминации.

Во второй сцене баррикад музыкальная ткань постепенно уплотняется. К остинатным голосам добавляются аналогичные на других высотах. В этом рефрене в кульминации первый раз звучит полный оркестр (и то за вычетом контрабасов), но длится эта туттийность всего два такта, хотя напряжение очень высоко.

В третьем фрагменте партитура после «пустот» предыдущих разделов кажется почти «черной». Наиболее показательный эпизод – генеральная кульминация, где на протяжении 16 тактов во всем оркестре ни один из голосов не замолкает ни на секунду (см. Пример 63 на стр. 239).

Таким образом, в этих трех «рефренах» происходит не только последовательное «вертикальное завоевание» партитуры, но и неуклонное нарастание напряжения. Эффект его, естественно, запрограммирован автором.

По каким принципам построены эти фрагменты? Каковы методы работы с материалом? Что в них нового, необычного?

Начать стоит с мелодики. *Мелодия в ее традиционном понимании в партитуре Шостаковича отсутствует, ее фактически здесь нет.* Есть линия, но она по определению атематична. Это именно «графическая», прямая, выровненная линия. На ее фоне дают акцент отдельные звуочки и короткие фразы, не претендующие даже на роль подголосков. Это ясно представлено уже в начале первого «рефрена» (ц.6, см. Пример 62 на стр. 237).

Пример 63.

The musical score for Example 63 is arranged in a multi-staff format. The instruments and their parts are as follows:

- Fl.** (Flute): Treble clef, 4/4 time. Part 1: Quarter notes with triplet markings (3) under groups of four notes.
- Ob.** (Oboe): Treble clef, 4/4 time. Part 1: Quarter notes with triplet markings (3) under groups of four notes.
- Cl. (B)** (Bass Clarinet): Treble clef, 4/4 time. Part 1: Quarter notes with triplet markings (3) under groups of four notes.
- Fag.** (Bassoon): Bass clef, 4/4 time. Part 1: Quarter notes with triplet markings (3) under groups of four notes.
- Tr-ba (B)** (Bass Trombone): Treble clef, 4/4 time. Part 1: Quarter notes with triplet markings (3) under groups of four notes.
- Cor. (F)** (French Horn): Treble clef, 4/4 time. Part 1: Quarter notes with triplet markings (3) under groups of four notes.
- Tr-ne** (Trumpet): Bass clef, 4/4 time. Part 1: Quarter notes with triplet markings (3) under groups of four notes.
- Archi** (Strings): Treble and Bass clefs, 4/4 time. Part 1: Quarter notes with triplet markings (3) under groups of four notes.

The score consists of three measures, each containing a triplet of four notes. The woodwinds and brass parts play quarter notes, while the strings play eighth notes. The triplet markings (3) are placed below the notes in each measure.

Если и возникает мелодический материал, то это обрывки цитат из «Марсельезы» и «Карманьолы». Предельно краткие, не более 2 тактов – некий «мелькающий», «бликовый» тематизм. «Карманьола» появляется уже в первом «рефрене». Во втором «рефрене» первое проведение темы звучит у солирующей валторны, затем начальная фраза передается трубе, но она сливается с общим фоном, благодаря объединяющей фигуре пунктира. Фактически происходит растворение темы в таких же пунктирах остинатных голосов. Поэтому *цитатный материал, важный как знак происходящих событий, не влияет на тематическую функциональность, так как нигде не проводится даже в масштабах предложения.* В качестве примера – ц. 10.

Пример 64.

The musical score for Example 64 consists of seven staves. The top three staves are for brass instruments: Tr-ba (B), Cor (F), and Tr-ne. The bottom four staves are for strings: V-ni I, V-ni II, V-le, and V-celli. The Tr-ba and Cor parts have a melodic line with a 'Solo' marking and a forte dynamic (f). The Tr-ne part has a forte dynamic (f) at the end. The V-ni I and V-ni II parts play a rhythmic pattern of eighth notes. The V-le and V-celli parts play a simple rhythmic pattern of quarter notes.

Еще раз тема «попытается» оформиться у первых скрипок, но так же в точности растворится в общем звуковом потоке струнной группы (ц.11).

Пример 65.

The musical score for Example 65 is written in 4/4 time. It features a complex rhythmic pattern across several instruments. The Flute (Fl.), Oboe (Ob.), and Clarinet in B-flat (Cl.(B)) parts are mostly silent in the first two measures and then play a rhythmic pattern starting in the third measure. The Trombone (T-ro) part plays a rhythmic pattern throughout. The string section (Archi) consists of Violin I, Violin II, Viola, and Cello/Double Bass, all playing a rhythmic pattern. The score is divided into two systems. The first system shows the Flute, Oboe, and Clarinet in B-flat parts, which are mostly silent in the first two measures and then play a rhythmic pattern starting in the third measure. The Trombone part plays a rhythmic pattern throughout. The string section consists of Violin I, Violin II, Viola, and Cello/Double Bass, all playing a rhythmic pattern. The second system shows the Flute, Oboe, and Clarinet in B-flat parts continuing their rhythmic pattern. The Trombone part continues its rhythmic pattern. The string section continues its rhythmic pattern, with the Cello/Double Bass part showing a change in dynamics from forte (f) to piano (p) in the third measure of the second system.

Часто линейное движение преодолевает репетиционное «стояние» на одном звуке, пытаясь оформиться в подобие темы, но, *все равно, остается лишь линией, только чуть более сложной графически*. Например, в ц. 12 появляется пунктирная терцовая фигура у первых скрипок, сменяющаяся малосекундовой, а затем в удвоении у первых и вторых скрипок проходит характерный оборот из октавы и малой секунды все в том же пунктирном ритме.

Пример 66.

The image displays two systems of musical notation for a string ensemble, labeled 'Archi'. The first system is in 4/4 time and one flat. It features a melodic line in the upper staves and a more rhythmic, punctuated line in the lower staves. Dynamics include *f* (forte). The second system continues the piece, showing more complex rhythmic patterns and dynamic markings.

Таким образом, *мелодическое начало* в развивающих разделах представлено либо оstinатной линией, либо «бликовыми» цитатами. Оно лишено как тематической индивидуальности, так и структурной определенности, и вследствие этого категорически *не способно играть формообразующую роль*.

Также не способна взять на себя эту роль гармония. Например, во втором «рефрене», в ц. 32, два пласта фактуры образуются в одном случае партиями деревянных духовых, в другом, скрипками и альтами. При этом партии фагота, меди и низких струнных выдержаны в манере точечного

письма, как и в первых тактах. Вертикаль дает пустое созвучие $g^2-c^3-g^3$, оно – внеладовое, зато добавляется резкодиссонантный тон des^1 у валторны.

Пример 67.

The musical score for Example 67 is arranged in a standard orchestral format. It consists of the following parts:

- Flute (Fl.):** Three staves, each playing a continuous triplet of eighth notes.
- Oboe (Ob.):** One staff, playing a continuous triplet of eighth notes.
- Clarinet (B) (Cl.(B)):** One staff, playing a continuous triplet of eighth notes.
- Bassoon (Fag.):** One staff, playing a simple rhythmic pattern of quarter notes.
- Horn (F) (Cor.(F)):** One staff, playing a melodic line with a dynamic marking of *a2*.
- Trumpet (Tr-ne):** One staff, playing a simple rhythmic pattern of quarter notes.
- Percussion (P-tti):** One staff, playing a simple rhythmic pattern of quarter notes with a dynamic marking of *ff*.
- Cassa:** One staff, playing a simple rhythmic pattern of quarter notes with a dynamic marking of *ff*.
- Strings (Archi):** Four staves (Violins I, Violins II, Violas, and Cellos/Double Basses). The upper strings play a continuous triplet of eighth notes, while the lower strings play a simple rhythmic pattern of quarter notes.

The score is written in 4/4 time and features a complex texture of overlapping rhythmic patterns and dynamics.

Еще один яркий пример – генеральная кульминация в третьем «рефрене». Вертикаль образует созвучие $d-e^2-c^3-f^3$ – разбросанный по регистрам неполный кластер (см. ц. 70 – Пример 63 на стр. 239).

Фактором, который берет на себя формообразующую функцию, становится ритм. Для баррикадных сцен композитор отбирает самые простые ритмические фигуры. Лапидарные ритмоформулы способствуют усилению напряжения благодаря «бесконечным» повторам⁴³⁶. А чтобы постоянное остигато не теряло своей остроты и не начинало восприниматься как стабильное фоновое движение, сами ритмоформулы Шостакович периодически варьирует.

В целом, весь первый «рефрен» членится на разделы, каждый из которых предлагает новый вариант ритма. Представим это в виде таблицы:

Таблица 8.



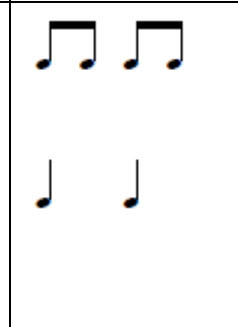


Ц.6-10	Ц.11-12	Ц.13	Ц.14-15	Ц.16 (кульминация)

Тот же принцип работы с ритмом Шостакович сохраняет и во втором «рефрене», при этом заменяя двудольное движение восьмыми на поток триолей, что придает музыке большую нервную возбужденность.

Второй «рефрен» тоже членится на разделы, которые дают новые ритмические комбинации.

⁴³⁶Безусловно, с помощью дополнительных средств, таких как усиление динамики, быстрый темп и наращивание фактуры.

Таблица 9.

Ц. 27	Ц. 28-46	Ц. 47	Ц. 48-53	Ц. 54
				

На схемах видно, что разделы не строятся исключительно на одной формуле. Разные ритмы постоянно взаимодействуют и предстают в разных комбинациях.

Комбинирование этих формул подчиняется двум принципам. Первый – это горизонтальное соединение последовательностей разных ритмических вариантов у одних и тех же инструментов. Второй – противоположный: передача одной и той же ритмоформулы от одних инструментов к другим. Например, в ц.6 передача линии ритмического остинато (движение пунктиром) от флейты и кларнета к скрипкам, или в ц.10-11 от трубы и валторны – к струнной группе (примеры см. выше).

Интересен прием «разложения» ритмической формулы между разными инструментами. В ц.7 пунктир разделен на 2 группы: сильную долю играет валторна, а сам пунктир отдан струнным. (Пример 68 на стр. 246)

Отсутствие мелодического начала как ведущего фактора оказывает свое влияние не только на ритм, но и на фактуру. При постоянном линейном движении говорить о ее традиционной организации трудно. Здесь нельзя выделить привычные функциональные голоса – мелодия, бас, заполнение средних голосов. Голоса есть, но они иные. С одной стороны, есть *«графические» линии*. Они достаточно протяженны и либо находятся на одной высоте, либо движутся поступенно вверх или вниз. Они не индивидуализированы – статичны и остинатны. Их функция – скорее, стать идеальным «ложем» для ритмических нагнетаний.

Пример 68.

The image shows a musical score for Example 68. It consists of two main parts: a French Horn (Cor. (F)) and a string section (Archi). The French Horn part is written on a single staff in 4/4 time, featuring four measures of a single note (B-flat) with accents and a dynamic marking of 'a 2'. The string section is written on five staves (Violin I, Violin II, Viola, Violoncello, and Contrabasso) in 4/4 time, featuring a rhythmic pattern of eighth notes with accents and a dynamic marking of 'p'.

С другой стороны, есть *звуки-точки*. Они мелькают, как вспышки, *то формируясь в краткие мотивы, то снова становясь точками*. В ходе развития музыкальная ткань не столько меняет свой облик, сколько уплотняется.

К чему же приводит это развитие? Как Шостакович «выстраивает» первую кульминацию шестой части?

Сразу стоит отметить парадоксальность визуального и слухового восприятия партитуры: она по-прежнему выглядит «голо», а звучит очень мощно. Этому способствует тутти оркестра (кроме низких струнных) и динамика *f* и *ff*. Кульминация, как и весь раздел, также ритмически однообразна, но здесь примитивность ритма доведена до крайности – ровное движение четвертями. Важным в кульминации оказывается прием разделения оркестра на две группы: медных и струнных, дублируемых деревянными духовыми. В «рефрене» уже использовался принцип переключек групп оркестра, но здесь он выходит на первый план. В сочетании с простотой ритма и большой массой звука он создает ощущение мощных ударов кувалдой – если использовать в образном сравнении детали кадрового ряда «Нового Вавилона». Вертикаль снова не дает ощущения лада: у струнных и дерева образуется созвучие $e^1-h^1-e^2-d^3$, а у меди $A-c-c^1-f^1$.

Пример 69.

Fl. *ff*
 Ob. *ff*
 Cl.(B) *ff*
 Fag. *ff*
 Tr-ba (B) *f*
 Cor.(F) *f*
 Tr-ne *f*
 P-tti *f*
 Cassa *f*
 V-ni I *ff*
 V-ni II *ff*
 V-le *ff*

The score is for a 4/4 time signature. The woodwinds (Flute, Oboe, Clarinet in B, Bassoon) play a rhythmic pattern of quarter notes with rests. The brass section (Trumpet in B, Horn in F, Trombone) plays a similar pattern. The percussion (Percussion, Cassa) provides a steady accompaniment. The strings (Violin I, Violin II, Cello) play a rhythmic pattern of quarter notes with rests. The dynamic markings are *ff* for the woodwinds and strings, and *f* for the brass and percussion.

Кульминация представляет собой как бы момент секундного «зависания» в общем потоке движения, который затем неожиданно обрывается, после чего без перехода начинается сцена в Версале.

Во втором «рефрене» продолжается использование цитатного материала, но круг источников расширяется. Наряду с обрывками «Карманьолы» здесь появляется и «Марсельеза». Как и в первой «баррикаде» цитатный материал носит обрывочный характер, не претендующий на роль самостоятельной темы.

Кульминация второго «рефрена» строится так же, как и в первом. На f гремит полный оркестр, в момент переключки (повторение приема из первой кульминации) деревянным отвечает неполный кластер $d^1-e^1-f^1$ у меди. (Пример 70 на стр. 249)

Третий «рефрен» знаменует достижение высшей фазы трагической экспрессии. Все выразительные средства, представленные в двух первых эпизодах, здесь продолжают развиваться и достигают апогея.

Сохраняется принцип линейной волны, но появляются новые, усложненные варианты их мелодической основы. Происходит постепенное расширение объема таких образований: от терций в первом рефрене до кварт и квинт. (Пример 71 на стр. 250)

Пример 70.

This musical score, Example 70, is written for a full orchestra and is set in 4/4 time. The key signature consists of one sharp (F#). The score is divided into two systems of staves. The first system includes:

- Fl.** (Flute): Treble clef, playing a triplet of eighth notes.
- Ob.** (Oboe): Treble clef, playing a triplet of eighth notes.
- Cl.(B)** (Clarinet in B): Treble clef, playing a triplet of eighth notes.
- Fag.** (Bassoon): Bass clef, playing a triplet of eighth notes.
- Tr-ba (B)** (Trumpet in B): Treble clef, playing a triplet of eighth notes.
- Cor.(F)** (Coronet in F): Treble clef, playing a triplet of eighth notes with a dynamic marking of *a 2*.
- Tr-ne** (Trumpet in C): Bass clef, playing a triplet of eighth notes.

 The second system includes:

- Archi** (Strings): Four staves (Violins I, Violins II, Violas, Cellos/Double Basses) in C-clefs, all playing a triplet of eighth notes. The bottom staff has a dynamic marking of *f*.

 The score consists of four measures, with a bar line after the second measure. Each measure contains a triplet of eighth notes followed by a quarter rest.

Пример 71.

The image shows a musical score for Example 71. It consists of two main parts: Timp. (Timpani) and Archi (Archi). The Timp. part is written on a single staff in bass clef, 4/4 time, with a simple rhythmic pattern of eighth notes. The Archi part consists of five staves, with the top staff in treble clef and the bottom four in bass clef, all in 4/4 time. The Archi part features complex rhythmic patterns, including sixteenth and thirty-second notes, and dynamics markings such as 'f' (forte). The score is divided into three measures, each containing four bars.

Интересно, что в отличие от первых двух «баррикад», здесь не цитируются песни французской революции.

Сама генеральная кульминация занимает 16 тактов (ц. 70-71). Несмотря на обилие нот в партитуре, она вновь решена максимально просто: в оркестре звучит всего 2 аккорда, «продленных» до 8 тактов каждый.

$$\begin{array}{c}
 f^3 \\
 c^3 \\
 e^2 \\
 d
 \end{array}
 \left(
 \begin{array}{c}
 fis^3 \\
 c^3 \\
 e^2 \\
 d
 \end{array}
 \right)
 \begin{array}{c}
 g^3 \\
 h^2 \\
 f^2 \\
 G
 \end{array}$$

Получается, что первый аккорд – это свернутый в вертикаль диатонический тетрахорд, в котором обостряется доминантовое тяготение через повышение звука f в верхнем голосе. Далее он выступает в роли двойной доминанты и разрешается в доминанту к C -dur. В последнем четырехтакте его доминантовое тяготение усиливается за счет проведения в басу гаммы G -dur. Это – первая логически связанная гармоническая последовательность за три рефрена. Появление забытых тональных

тяготений предвосхищает следующую за кульминацией коду в триумфальном C-dur.

Подведем итог.

Эпизоды-нагнетания, как уже было сказано в самом начале, способны соревноваться и приравняться к полноценным разработкам сонатных форм, но настоящими разработками, все же, не являются. Поэтому в данном случае правильнее говорить о создании «эффекта» разработки.

Почему же это «эффект»?

Прежде всего потому, что у *Шостаковича отсутствуют традиционные для разработок приемы развития*. Например, тональное с многочисленными модуляциями и секвенцированием, и гармоническое, предполагающее усложнение гармонии и общий неустойчивый характер раздела. Общераспространенные приемы тематического развития – вычленение, дробление, ведущие к преобразованию начального облика тем, исключены полностью. Ведь главная особенность, отличающая метод Шостаковича в «Новом Вавилоне», – это отсутствие темы. *То, что было краеугольным камнем в творчестве классиков-симфонистов – Бетховена, Чайковского и других, для Шостаковича не играет никакой роли.*

Какими же средствами достигается «эффект» разработки при отсутствии традиционных средств?

Ведущим становится ритмическое оstinato – «зацикливание» на определенных простейших ритмоформулах во всех голосах на большом участке формы. Как вспомогательные ритму факторы развития выступают быстрый темп, постепенное увеличение пластов фактуры и уплотнение массы звучности, общее устремление всего звукового комплекса в верхние регистры. Не менее важную роль играет и трактовка инструментов симфонического оркестра – перенесение функций ударных инструментов на другие группы (чему также способствует постоянная ритмическая работа).

В частности, периодически возникающая имитация боя малых барабанов, например, в эпизоде наступления немецкой армии во второй картине.

В эпизодах-нагнетаниях *фактура, как многократно было сказано, четко дифференцирована и представлена двумя основными пластами: линии и квазитематические структуры.* Исключением, подтверждающим правило, здесь выступают моменты, где цитируются песни французской революции.

При этом линии не являются фоном, они и есть главный материал. Так же, как условно тематические фигуры – звуки-точки, периодически разрастающиеся до отдельных мотивов. Эти «мазки», как и ритмическое оstinato, отличает *мощная энергетика. Это не просто звуки, а динамические заряды.* Отсюда – подобие тому специфическому эффекту, который в разработках симфонических сочинений, а также в развивающихся разделах скерцо Шостаковича характеризуется поступательным натиском, граничащим с агрессией.

Не случайно этот метод в дальнейшем вольется в арсенал разработочных принципов Шостаковича.

Самое сильное его воздействие наблюдается в следующем же крупном симфоническом опусе композитора – в Третьей симфонии. Что более чем закономерно – одно сочинение отделяет от другого всего несколько месяцев. Премьерный показ «Нового Вавилона» состоялся в марте 1929 года, а уже в январе 1930 впервые прозвучала Третья симфония. То, что методы становления форм в ней не совсем обычные, заметили давно. Автор монографии о симфонизме Шостаковича М. Сабинаина, отмечая их своеобразие, ссылается на Луначарского: «...мы должны прислушаться к естественным ритмам, которые рождает наш революционный город. Музыкант может и должен воспринять множество, так сказать, носящихся в воздухе новых элементов неоформленной элементарной музыки наших

дней»⁴³⁷. В этом высказывании слово *«неоформленный»* является ключевым. В партитуре исключительна роль тех же принципов, что и в партитуре к фильму, хотя они во многих случаях усложнены. Одним из наиболее показательных фрагментов в этой одночастной симфонии является эпизод Allegro (ц.52). Он начинается с ровного движения восьмыми у струнной группы. Этот ритм сохраняется и далее. На этом фоне мелькают отдельные тематические переключки у инструментов деревянной духовой группы. В ц.59 к оstinato восьмых добавляется еще одна выразительная деталь, некая «подпись», по которой легко узнается фирменный «почерк» Шостаковича – расписанная шестнадцатыми трель. (Пример 72 на стр. 254)

Кульминация эпизода наступает в ц.62. Две солирующие трубы скандируют по-ораторски броскую и плакатную тему, которую поддерживают мощные удары всего оркестра, постоянно акцентируя слабые доли. (Пример 73 на стр. 255)

Отголоски найденного в «Новом Вавилоне» метода ощущаются и в Четвертой симфонии, в частности, в некоторых разделах разработки первой части, начиная с масштабного фугато у струнных в ц.63, порождающего мощную волну развития, которая подводит к генеральной кульминации.

Переключение в Пятой симфонии на более привычные принципы построения и развития, объяснимые тем, что Шостакович был вынужден отойти от новаторского направления после разгрома 1936 года, не отменили полностью использования находок «Нового Вавилона». Но они стали проявляться более экономно, фрагментарно, или в синтезе с другими принципами. Ощутимее его влияние слышно в разработке первой части и в Токкате Восьмой симфонии (ц. 88) (см. Пример 74 на стр. 256). Переключки струнной и духовых групп здесь будто «списаны» с токкатного эпизода финала Четвертой симфонии, в свою очередь восходящего к одному из фрагментов «Нового Вавилона».

⁴³⁷Сабина М. Д. Шостакович-симфонист. М. : Музыка, 1976. С. 69.

Пример 72.

The musical score for Example 72 is written in 3/4 time. It features five staves: Piccolo Flute (Fl.picc.), Flute (Fl.), Clarinet in B-flat (Cl.(B)), Trumpet in B-flat (Tr-ba (B)), and Strings (Archi). The Piccolo Flute, Flute, and Clarinet parts play a rapid, repetitive eighth-note pattern, each with a trill-like ornament (marked with a 'b') on every note. The Trumpet part plays a simple melodic line starting with a first finger fingering ('I') and a forte dynamic ('f'). The string section provides a rhythmic accompaniment, with the violins playing a steady eighth-note pattern and the violas and cellos playing a similar pattern with some melodic variation.

Среди партитур 50-х годов принцип нагнетаний активно применяется в Десятой и Одиннадцатой симфониях. В Десятой – это не разработка сонатной формы, а реприза Скерцо (вторая часть), которая начинается в ц.96 на р остинатным фоном у струнных. К нему, как и в большинстве других случаев, подключается более развитый тематизм у флейт и кларнетов. Однако и эта мелодическая линия теряет свою индивидуальность и становится еще одним пластом в остинатном блоке.

Пример 73.

Example 73 is a musical score for a full orchestra, arranged in a system of 15 staves. The score is written in 3/4 time and features a variety of instruments. The instruments and their parts are:

- Picc.** (Piccolo): Treble clef, playing a melodic line with slurs.
- Fl.** (Flute): Treble clef, playing a melodic line with slurs.
- Ob.** (Oboe): Treble clef, playing a melodic line with slurs.
- Cl.(B)** (Bass Clarinet): Treble clef, playing a melodic line with slurs.
- Fag.** (Bassoon): Bass clef, playing a melodic line with slurs.
- Cor.(F) 1** (Cor Anglais 1): Treble clef, playing a melodic line with slurs.
- Cor.(F) 2** (Cor Anglais 2): Treble clef, playing a melodic line with slurs.
- Tr-ba (B)** (Bass Trumpet): Treble clef, playing a melodic line with slurs.
- Tr-ne** (Trombone): Bass clef, playing a melodic line with slurs.
- Tuba**: Bass clef, playing a melodic line with slurs.
- Archi** (Strings): Four staves (Violins I, Violins II, Violas, Cellos/Double Basses), playing a melodic line with slurs.

The score includes dynamic markings such as *f* (forte), *fff* (fortissimo), and *a 2 soli f* (for the two Cor Anglais parts). The music is characterized by a strong rhythmic pulse and a variety of melodic lines.

Пример 74.

Musical score for Example 74, featuring woodwinds, brass, and strings. The score is in 4/4 time and consists of 12 staves. The key signature is one sharp (F#).

Woodwinds:

- Ob. (Oboe): *ff* *marcatissimo*, *a 2*
- C.ingl. (English Horn): *ff*
- Cl.picc. (Piccolo Clarinet): *ff* *marcatissimo*
- Cl.(B) 1 (Bass Clarinet): *ff* *marcatissimo*, *a 2*
- Cl.b. 2 (Bass Clarinet): *ff*
- Fag. 1 (Bassoon): *ff*, *a 2*
- Fag. 2 (Bassoon): *ff*
- Cor.(F) 1 (French Horn): *ff* *marcatissimo*, *a 2*
- Cor.(F) 2 (French Horn): *ff* *marcatissimo*, *a 2*

Strings:

- V-ni I (Violin I): *f* *pizz.*
- V-ni II (Violin II): *f* *pizz.*
- V-le (Viola): *f* *pizz.*
- V-c. (Violoncello): *f* *pizz.*
- C-b. (Contrabasso): *f* *pizz.*

Своеобразной репризой «Нового Вавилона» становится один из эпизодов Одиннадцатой симфонии. Не исключено, что наибольшее сближение этой партитуры с фильмом вызвано тематикой предпоследней «революционной» партитуры Шостаковича. В обоих случаях в эпизоды-нагнетания проникает революционный тематизм, только в «Новом Вавилоне» он французский, а в Одиннадцатой симфонии – русский. Например, в четвертой части, «Набат», в качестве главной темы выступает песня «Беснуйтесь, тираны» (вся медь, за исключением валторн). Однако, как и в музыке к фильму, в процессе развития от песни остается только мелодический инципит, который далее растворяется в общей звуковой массе (ц.127-128). (См. Пример 75 на стр. 258-259).

С наступлением 60-х годов из творчества Шостаковича постепенно уходит не только революционная и гражданская тематика, но и социальное начало, в «недрах» которого зарождался, расцветал и достиг своего пика описанный метод, в образном отношении порождающий противоположности: враждебную агрессию и бунтарство. Они уже не актуальны и если и напоминают о себе, то лишь как некие отблески, слабые оттиски былого.

Пример 75.

Musical score for Example 75, featuring brass and woodwind instruments. The score is in 2/4 time and has a key signature of one sharp (F#). The instruments and their parts are:

- Cor.(F) 1** and **Cor.(F) 2**: Trumpets in F, playing a rhythmic pattern of eighth notes with accents.
- Tr-ba (B) 1** and **Tr-ba (B) 2**: Trombones in B, playing a melodic line with accents and dynamics *a 2 soli* and *ff*.
- Tr-ni e**: Trumpet in E, playing a melodic line with dynamics *a 2 soli* and *ff*.
- Tuba**: Playing a melodic line with dynamics *a 2 soli* and *ff*.
- V-ni I**, **V-ni II**, **V-le**, and **V-c.**: Violins I, Violins II, Viola, and Violoncello, all playing a rhythmic pattern of eighth notes with triplets.

The score consists of four measures. The brass instruments (Cor., Tr-ba, Tr-ni e, Tuba) have accents (>) over their notes. The woodwind instruments (V-ni I, V-ni II, V-le, V-c.) play a rhythmic pattern of eighth notes with triplets (3) indicated below the notes.

5

Cor. (F) 1

Cor. (F) 2

Tr-ba (B) 1

Tr-ba (B) 2

Tr-ni
e

Tuba

V-ni I

V-ni II

V-le

V-c.

This musical score covers measures 5 through 8. The brass section includes two French horns (Cor. (F) 1 & 2), two tubas (Tr-ba (B) 1 & 2), a euphonium (Tr-ni e), and a tuba. The string section includes Violin I (V-ni I), Violin II (V-ni II), Viola (V-le), and Violoncello (V-c.).

Measures 5-8 contain the following musical information:

- French Horns (Cor. (F) 1 & 2):** Play a rhythmic pattern of eighth notes with a fifth interval. In measure 7, they play a melodic phrase with accents.
- Tubas (Tr-ba (B) 1 & 2):** Play a rhythmic pattern of eighth notes with a fifth interval. In measure 7, they play a melodic phrase with accents.
- Euphonium (Tr-ni e) and Tuba:** Play a simple rhythmic pattern of eighth notes.
- Violins (V-ni I & II):** Play a rhythmic pattern of eighth notes with a fifth interval. In measure 7, they play a melodic phrase with accents.
- Viola (V-le) and Cello (V-c.):** Play a rhythmic pattern of eighth notes with a fifth interval. In measure 7, they play a melodic phrase with accents.

Заключение

Новая жизнь забытого жанра.

Век немого кинематографа оказался коротким, чуть более трех десятилетий, но необычайно ярким. С первых лет существования он вызывал горячий интерес современников, неоднократно приводя к бурной полемике между его сторонниками и противниками. Рождение звукового кино и его постоянное совершенствование на многие десятилетия вытеснили нашего героя из объектива профессионального внимания. Долгое время считалось, что немое кино, вынужденное быть немым по причинам сугубо технического свойства, не имеет никаких шансов на возрождение.

Однако прогнозы в искусстве – занятие неблагодарное, что подтверждает нынешняя ситуация.

Можно с полным основанием утверждать, что в начале XXI века, казалось бы, *забытое искусство озвучивания немых картин переживает второе рождение*. Прежде чем давать оценку этому явлению, предстоит ответить на ряд непростых вопросов, начиная с вопросов самого общего плана и пока в предположительной форме: как на практике реализуется возрождение интереса к омузыкаливанию старых лент и в каких, собственно, направлениях оно осуществляется?

Первое. Несомненно желание современных музыкантов восстановить историческую справедливость, *сделать доступными для широкой общественности лучшие образцы немого кино с авторской музыкой*.

На этом пути встречается немало трудностей. Прежде всего перед реконструкторами встает выбор: либо использовать оригинальное сопровождение, изначально написанное к конкретной немой картине, как правило, при сотрудничестве режиссера и композитора, либо сочинять музыку заново как альтернативу к существующей, и это уже не будет реконструкцией.

Реконструкция как таковая оказывается ограниченной в своих возможностях. Не только потому, что случаев, когда от фильмов сохранились

и пленки, и кинопартитуры, как уже говорилось, катастрофически мало. Другая проблема связана с тем, что живое исполнение делало практически невозможным буквальное повторение, при котором тот или иной кадр всегда сопровождался бы теми же самыми тактами музыки. Тем не менее в 2000-е годы началась активная работа по реставрации и записи лучших отечественных лент дозвукового периода с авторским музыкальным рядом. И первой ласточкой стал «Новый Вавилон». После смерти Шостаковича, который препятствовал исполнению музыки, ноты (автографы) оказались доступны общественности. Первым к партитуре обратился Г. Н. Рождественский, чьи заслуги в восстановлении забытых сочинений 20-х – начала 30-х годов невозможно переоценить. Результатом работы стало появление в 1976 году, пока только в записи, оркестровой сюиты на материале музыки к кинофильму. Сейчас она фигурирует в каталогах как ор. 18а. Примерно в то же время на Парижском кинофестивале впервые состоялся показ фильма с музыкой Шостаковича⁴³⁸. В 2004 году в Германии дирижер Франк Штробель, признанный специалист в области озвучивания немого кино, восстановил и записал «Новый Вавилон» (наиболее полную версию, которая хранилась в архивах Госфильмфонда) с авторской музыкой. Рукопись партитуры была предоставлена РНММ.

В 2005 году также в Германии был восстановлен «Броненосец «Потемкин»» с оригинальной музыкой Э. Майзеля. К сожалению, дирижер Хельмут Имиг имел в своем распоряжении только клавиш композитора и был вынужден сделать собственную аранжировку для оркестра. По этой причине авторитетное общество отказывается признавать новую версию «Броненосца «Потемкина»» близкой первоначальному варианту⁴³⁹. В 2008 году на киностудии ВГИКа к юбилею первой отечественной игровой картины восстановили «Понизовую вольницу» с оригинальной музыкой Ипполитова-

⁴³⁸Хентова С. М. Шостакович. Жизнь и творчество. В 2-х т. Т.1. Цит. изд. С. 270.

⁴³⁹О работе над восстановлением картины подробнее см: Паталас, Э. «Хождения по мукам» «Броненосца «Потемкин». О новой «берлинской редакции» картины Эйзенштейна, Имиг, Х. Майзель прежде всего, Дмитриев, В. «Все-таки это новодел» // Киноведческие записки. 2005. №72. С. 277-284, 284-287, 287-290.

Иванова. Партитура к фильму была издана еще в начале прошлого века и сохранилась в библиотечных фондах Российской Государственной Библиотеки.

Работы по *записи картин с музыкой* – лишь часть современного процесса восстановления. Другая его важная составляющая – *показы немых лент начала прошлого века с живым оригинальным музыкальным сопровождением*, как они и должны были проходить по замыслу их создателей. В 2016 году «Новый Вавилон» увидели и услышали в Концертном зале им. П. И. Чайковского, дирижером и инициатором этой акции выступил В. Юровский, такой же показ был осуществлен в 2018 в Мариинском театре (дирижер Г. Петросян).

В 2017 году состоялся премьерный показ фильма «*Обломок империи*» с музыкой Дешевова. Его партитуру воссоздал по комплекту оркестровых голосов, сохранившемуся в архивах Мариинского театра, молодой композитор Матвей Соболев, выпускник Санкт-Петербургской консерватории. Организаторы акции, к сожалению, не использовали уникальную возможность и не сделали запись картины с оригинальной музыкой, что затрудняет на сегодня возможность полноценного изучения этой ленты. В 2018, через год после премьеры, «Обломок империи» был показан еще раз там же, в Мариинском театре (в обоих случаях за дирижерским пультом стоял И. Столбов). Запись тоже не была сделана.

Наконец, в 2019 году в КЗ «Зарядье» в сопровождении возрожденного Персимфанса был осуществлен очередной показ «Броненосца “Потемкина”», прошедший с огромным успехом. В тот вечер музыканты поразили всех, представив новое музыкальное прочтение ленты. В созданной в Германии записи фильма с музыкой играет классический симфонический оркестр. Участники вновь образованного коллектива справедливо решили, что Майзель сочинял партитуру с расчетом на кинооркестр, который, скорее всего, являлся ансамблем солистов. По этой причине на показе каждая партия была представлена одним-двумя исполнителями. Музыканты также

добавили к этому составу несколько шумовых машин, которые предполагались у композитора. Любопытно, что роли исполнителей-шумовиков в возрожденном Персимфансе были отданы двум молодым, но уже известным дирижерам, М. Емельянычеву и Ф. Чижевскому. В результате эксперимента партитура «задышала». Музыка чутко следовала за фильмом, удивительно гибко встраиваясь в кадр, и не отпускала внимание слушателей ни на мгновение. И хотя «Броненосец “Потемкин”» давно воспринимается как памятник русскому кинематографу, в тот момент он будто ожил и вызвал подлинную эмоциональную бурю у публики. Этот показ во многом существенно откорректировал общее представление о немых кинолентах с авторской музыкой. После него стало очевидно, что кроме музыки Шостаковича к «Новому Вавилону» оригинальная музыка Майзеля также должна быть причислена к шедеврам этого жанра.

Есть ли основания говорить об аутентичности этих показов тому, что происходило в кинозалах начала XX века? С определенным допущением. Во-первых, одновременная запись видеоряда и музыки на момент создания картин технически была невозможна, а значит, *фактически не предполагалась создателями фильмов* на этапе сочинения. Считать современные записи полностью аутентичными нельзя и потому, что старые пленки подверглись серьезной реставрации, возможно, какие-то эпизоды или кадры при этом были потеряны или купированы. Помимо этого, современная техника, предназначенная для демонстрации фильмов, шагнула далеко вперед в сравнении с примитивной техникой времени немого кино, поэтому наше восприятие картины гарантированно будет не таким, как у публики прошлых лет. И, конечно, музыка, сыгранная на современных музыкальных инструментах в принятой сейчас манере исполнения, будет звучать немного иначе, чем веком ранее.

Второе. Современные музыканты почувствовали вкус к созданию своей собственной музыки к архивным немым лентам, в прошлом веке сопровождавшимся таперской игрой. На различных интернет-ресурсах

можно найти массу видеороликов с подобными примерами. Особую популярность в последнее время приобретают «живые показы», на которых пианисты или небольшие инструментальные ансамбли иллюстрируют старые фильмы своими композициями, которые могут быть как заранее подготовлены, так и импровизированы. Это направление постепенно и уверенно набирает силу. Даже проводятся на регулярной основе конкурсы на звание лучшего музыканта-иллюстратора немого кино (большой известностью пользуется премия Cinema Music Jazz Awards, существующая под патронажем И. М. Бутмана). Эти примеры доказывают, что для современных музыкантов *данная сфера деятельности не является просто экзотикой*, интерес к которой всегда достаточно быстро исчерпывается.

В целом, в области авторской иллюстрации немых картин можно отметить две тенденции: сопровождение к картине сочиняется либо как стилизация музыки начала прошлого века, либо в современной манере. Для широкой публики, вероятно, принцип подражания покажется более адекватным при озвучивании немого кино, в то время как осовременивание старых лент новыми звучностями приводит к диссонансу с привычными представлениями о старых фильмах и вызывает внутренний протест.

Можно ли считать какой-то из этих способов близким аутентичному? На наш взгляд, и тот, и другой. Вот почему. В начале работы подробно разбирались принципы таперской иллюстрации, и неоднократно подчеркивалось, что решающим в этом деле оказывался фактор вольного подхода. Музыкантом в кино мог работать любой человек, порой даже без музыкального образования. В вопросе выбора материала для иллюстрации ему была предоставлена полная свобода. Иллюстратор мог играть классику, а мог и популярную музыку – песни и танцы, которые звучали на каждом углу. Он мог импровизировать, конечно, в той мере, в которой владел этим искусством, а мог обращаться к шумовым иллюстрациям. Порой в музыкальные композиции включались номера с пением...

Да, и зрители, и критики реагировали на многие «художественные» решения отрицательно. В газетных заметках и рецензиях тех лет находим массу острых, но главное, справедливых обвинений в адрес киноиллюстраторов как в дурновкусии, так и отсутствии профессионализма. Но это не отменяет очевидного факта: *именно таким было реальное положение дел в этой области*. А значит, мы вправе говорить о *полной «вседозволенности»* иллюстраторов при озвучивании немых лент.

Вернемся в настоящее время.

... идет дореволюционная русская лента, а в этот момент фортепиано играет шлягеры Р. Паулса... На экране уморительные приключения Чаплина, а в сопровождении – электронная композиция... Прошло время, изменилось то, что Б. В. Асафьев называл «интонационный словарь эпохи», но принципы работы музыканта остались прежними. *Современный иллюстратор – полноправный единомышленник и коллега иллюстратора вековой давности*. Кто знает, может быть, среди них появится еще один Шостакович, и придет он в кино не ради заработка, а по велению души.

В завершении необходимо сказать, что настоящая работа была лишь попыткой приблизиться к пониманию того, какой на самом деле была музыка в отечественном немом кино, и не претендует на всеохватность освещения этой сверхсложной проблемы. Отвечая на одни вопросы, мы невольно задавали новые, многие из которых пока остаются открытыми и продолжают ждать своих исследователей.

Список литературы

1. А. Обо всех и некоторых / А. // Кино-газета. – 1923. – №7. – С. 2.
2. А. В. Музыкальная аранжировка / А. В. // Вестник кинематографии. – 1911. – №5. – С. 10-11.
3. А. Л. Музыка в кинематографе / А. Л. // Кине-журнал. – 1911. – №2. – С. 8-10.
4. А-н, Э. «Новый Вавилон» в Ленарке / Э. А-н // Кино-газета. – 1929. – №13 (289). – С. 3.
5. Агафонова, Н. А. Общая теория кино и основы анализа фильма / Н. А. Агафонова. – Минск : Тесей, 2008. – 392 с.
6. Азаров, В. Стихи памяти Д. Д. Шостаковича / В. Азаров // Аврора. – 1977. – №11. – С. 24-25.
7. Александров, Г. В. Эпоха и кино / Г. В. Александров. – М. : Издательство политической литературы, 1983. – 336 с.
8. Альшванг, А. А. П. И. Чайковский / А. А. Альшванг. – М. Музыка, 1967. – 927 с.
9. Анод. О музыкальной иллюстрации кино-пьес / Анод // Кино. Двухнедельник общества кинодеятелей. – 1922. – №4. – С. 6-7.
10. Аносова, А. Опыт оживления мертвой буквы. К проблеме надписи в звуковом фильме / А. Аносова // Киноведческие записки. – 2000. – №48. – С. 54-81.
11. Анощенко, А. Д. Музыка и кино / А. Д. Анощенко // Жизнь искусства. – 1923. – №29. – С. 17.
12. Анощенко, А. Д. О музыкальной кинодраме / А. Д. Анощенко // Вестник работников искусств. – 1920. – №1. – С. 21-24.
13. Анощенко-Анод, А. Д. Почему нет кино без музыки / А. Д. Анощенко-Анод // Искусство трудящимся. – 1925. – №13. – С. 8-9.
14. Апушкин, Я. Жертва прогресса / Я. Апушкин // Советский экран. – 1925. – №4. – С. 14.

15. Арановский, М. Г. Вызов времени и ответ художника / М. Г. Арановский // Музыкальная академия. – 1997. – №4. – С. 14-27.
16. Арановский, М. Г. Музыкальный текст. Структура и свойства / М. Г. Арановский. – М. : Композитор, 1998. – 343 с.
17. Аргамаков, К. Н. О фортепьянных импровизациях / К. Н. Аргамаков // Сине-Фоно. – 1913-1914. – №4. – С. 23-24.
18. Аргус и импровизатор К. Трушковский // Кинема-омниум. – 1914. – №14. – С. 13.
19. Ария // Музыкальная энциклопедия : в 6-ти т. Т. 1 / под ред. Ю. В. Келдыша. – М. : Советская энциклопедия, 1973. – Стб. 204-207.
20. Арнхейм, Р. Кино как искусство / Р. Арнхейм. – М. : Издательство иностранной литературы, 1960. – 206 с.
21. Асафьев, Б. В. Музыка «третьего сословия» / Б. В. Асафьев // О балете : статьи, рецензии, воспоминания : сб. статей. – Л. : Музыка, 1974. – С. 215-218.
22. Асафьев, Б. В. «Пламя Парижа» / науч. ред., перелож. для ф.-п. и вступ. ст. А. Тихомирова. – Л. : Музыка, 1987. – 215 с.
23. Астафьева, О. Н. Эстетическая и социальная природа киномузыки : дис. ... канд. философских наук / О. Н. Астафьева. – М. : б.и., 1992. – 190 с.
24. Атташева, П. М. «Новый Вавилон» / П. М. Атташева // Советский экран. – 1928. – №35. – С. 7.
25. Балакирев, М. А. Русские народные песни / М. А. Балакирев. – М. : Музыка, 1957. – 375 с.
26. Балаш, Б. Жанровые проблемы музыкального фильма / Б. Балаш // Искусство кино. – 1940. – №9. – С. 44-51.
27. Балаш, Б. Искусство кино / Б. Балаш. – М. : Госкиноиздат, 1945. – 203 с.
28. Балаш, Б. Кино : становление и сущность нового искусства / Б. Балаш. – М. : Прогресс, 1968. – 328 с.
29. Балаш, Б. Культура кино / Б. Балаш. – М. : Госкиноиздат, 1925. – 89 с.
30. Барабанщик-солист // Вестник работников искусств. – 1928. – №2. – С. 13.

31. Барсова, И. А. Состоялся ли в Советском союзе «кинодинамический симфонизм»? Творчество Иосифа Шиллингера 1920-х годов / И. А. Барсова // Наследие : Русская музыка – мировая культура. Вып. 1. Сборник статей, материалов, писем и воспоминаний. – М. : Научно-издательский центр «Московская консерватория», 2009. – С. 335-354.
32. Бах. «Цыпленок жареный» / Бах // Кино. Ленинградское приложение. – 1927. – №3. – С. 2.
33. Беленький, И. В. Лекции по всеобщей истории кино. Годы беззвучия : учеб. пособие для вузов / И. В. Беленький. – М. : ГИТР, 2008. – 414 с.
34. Белоруков, А. П. Кинематограф и слепые / А. П. Белоруков // Сине-Фоно. – 1912/1913. – №15. – С. 21.
35. Белявский, М. Буря в стакане воды / М. Белявский // Кино-газета. – 1928. – №46 (270). – С. 6.
36. Бенефис пианиста // Вестник кинематографии. – 1911. – №5. – С. 22.
37. Бенефис Худякова // Вестник кинематографии. – 1911. – №7. – С. 18.
38. Бирюков, С. Н. Импровизационность в музыке и ее стилевые типы : дис. ... канд. искусствоведения / С. Н. Бирюков. – М. : б.и., 1980. – 192 с.
39. Блок, Д. С., Бугославский, С. А. Музыкальное сопровождение в кино / Д. С. Блок, С. А. Бугославский. – М. – Л. : Теа-кино-печать, 1929. – 125 с.
40. Богданов-Березовский, В. М. Вредный цех / В. М. Богданов-Березовский // Жизнь искусства. – 1926. – №29. – С. 12-13.
41. Брагинская, Н. В. Д. Д. Шостакович в мире классической оперетты / Н. В. Брагинская // Дмитрий Шостакович. Исследования и материалы. Вып. 2 / ред.-сост. О. Г. Дигонская, Л. Г. Ковнацкая. – М. : DСH, 2007. – С. 55-95.
42. Бродянская, Н. П. Музыка Шостаковича к кинофильмам : автореф. дис. ... канд. искусствоведения / Н. П. Бродянская. – М. : б.и., 1954. – 16 с.
43. Бугославский, С. А. Принципы и методы кино-музыки / С. А. Бугославский // Музыка и кино. – М. : Кинопечать, 1926. – С. 45-82.
44. Бутовский, Я. Л. Андрей Москвин, кинооператор / Я. Л. Бутовский. – С-Пб. : Дмитрий Буланин, 2000. – 297 с.

45. Бытовые сцены. Сборник 1. Наедине. Вдвоем / сост. М. Черемухин. – М. : Музсектор Госиздата, 1929. – 35 с.
46. В. М. О звуковой фильме / В. М. // Жизнь искусства. – 1928. – №40. – С. 12.
47. Вайнкоп, Ю. Я. Музыка к «Новому Вавилону» / Ю. Я. Вайнкоп // Рабочий и театр. – 1929. – №14. – С. 9.
48. Великий Кино. 1908-1919. Каталог сохранившихся игровых фильмов в России / сост. В. Иванова. – М. : НЛЮ, 2002. – 564 с.
49. Верба, Н. И. Опера Дмитрия Шостаковича «Катерина Измайлова» : опыт интертекстуального анализа : автореф. ... канд. искусствоведения / Н. И. Верба. – С-Пб. : б.и., 2006. – 24 с.
50. Вишневский, В. Е. Художественные фильмы дореволюционной России : фильмографическое описание : справочник. – М. : Госкиноиздат, 1945. – 192 с.
51. Вл. Р. «Новый Вавилон» [Электронный ресурс] / Вл. Р. / режим доступа : <https://charaev.media/articles/7206> (дата обращения 05.05.2019).
52. Волков, С. М. Свидетельство. Воспоминания Дмитрия Шостаковича, записанные и отредактированные Соломоном Волковым [Электронный ресурс] / С. М. Волков / режим доступа : <http://testimony-rus.narod.ru/Testimony.pdf> (дата обращения 04.05.2019).
53. Восток. Сборник 1 / сост. Б. Л. Жилинский. – М. : Музсектор Госиздата, 1929. – 35 с.
54. Восток. Сборник 2 / сост. Б. Л. Жилинский. – М. : Музсектор Госиздата, 1929. – 32 с.
55. Восток. Сборник 3 / сост. Б. Л. Жилинский. – М. : Музсектор Госиздата, 1929. – 32 с.
56. Гарин, В. Андрей Москвин / В. Гарин. – М. : Госкиноиздат, 1939. – 38 с.
57. Гармс, Р. Философия фильма / Р. Гармс. – Л. : Academia, 1927. – 187 с.
58. Гарцман, М. Не плохо, но и не совсем хорошо / М. Гарцман // Советский экран. – 1929. - №15. – С. 4.

59. Гинзбург, С. С. Кинематография дореволюционной России / С. С. Гинзбург. – М. : Искусство, 1963. – 406 с.
60. Гинзбург, С. С. Очерки теории кино / С. С. Гинзбург. – М. : Искусство, 1974. – 262 с.
61. Голдобин, А. В. О принципах музыкальной иллюстрации кинематографических картин / А. В. Голдобин // Сине-Фоно. – 1913. – №9. – С. 29-30.
62. Голдобин, А. В., Азанчеев, Б. М. Пианист-иллюстратор кинематографических картин / А. В. Голдобин, Б. М. Азанчеев. – Кострома : Издание А. В. Голдобина и М. С. Трофимова, 1912. – 266 с.
63. Гран, А. Музыкальная работа в кино / А. Гран. – М. : Роскино, 1933. – 40 с.
64. Гулинская, З. К. Н. Я. Мясковский / З. К. Гулинская. – М. : Музыка, 1985. – 191 с.
65. Гуревич, С. Д. Динамика звука в кино / С. Д. Гуревич. – С-Пб. : РИИИ, 1992. – 131 с.
66. Дворниченко, О. И. Гармония фильма / О. И. Дворниченко. – М. : Искусство, 1981. – 200 с.
67. Дигонская, О. Г., Копытова, Г. В. Дмитрий Шостакович. Нотографический справочник. В трех выпусках. Выпуск 1. От ранних сочинений до Симфонии №4 ор.43 (1914-1936) / О. Г. Дигонская, Г. В. Копытова. – С-Пб. : Композитор, 2016. – 360 с.
68. Дмитриев, В. «Все-таки это новодел» / В. Дмитриев // Киноведческие записки. – 2005. – №72. – С. 287-290.
69. Дмитрий Шостакович: нотографический справочник / авт.-сост. Э. П. Месхишвили. – М., 1995. – 555 с.
70. Дни нашей жизни // Живой экран. – 1914. – №21-22. – С. 40.
71. Добин, Е. С. Козинцев и Трауберг / Е. С. Добин. – М. : Искусство, 1963. – 261 с.

72. Добин, Е. С. Поэтика киноискусства. Повествование и метафора / Е. С. Добин. – М. : Искусство, 1961. – 228 с.
73. Домбровская, О. В. Музыка Д. Д. Шостаковича к кинофильму «Пирогов» / Домбровская, О. В. // Шостакович, Д. Д. «Пирогов» : музыка к кинофильму (партитура) : соч. 76. Т. 133. – М. : DСSH (в производстве).
74. Домбровская, О. В. «Немецкий марш» для духового оркестра из кинофильма «Поджигатели войны» – неизвестная киноработа Шостаковича / О. В. Домбровская // Д. Д. Шостаковичу посвящается... К 100-летию со дня рождения композитора : Сб. статей / ред.-сост. Е. Б. Долинская. – М. : Композитор, 2007. – С. 118-126.
75. Домбровская, О. В. О музыке в фильмах Козинцева. Заметки к публикации одного письма / О. В. Домбровская // Музыкальная академия. – 2006. – №3. – С. 99-108.
76. Домбровская, О. В. Свое-чужое в кинематографе Д. Д. Шостаковича : О музыке, которую композитор предпочел не сочинять / О. В. Домбровская // Наследие : Русская музыка – мировая культура. Вып. 1. Сборник статей, материалов, писем и воспоминаний. – М. : Научно-издательский центр «Московская консерватория», 2009. – С. 401-410.
77. Дон Бартоло. Импровизатор / Дон Бартоло // Кино-театр и жизнь. – 1913. – №1. – С. 6-7.
78. Донос // Вестник кинематографии. – 1911. – №22. – С. 15.
79. Друскин, М. С. Интернационал / М. С. Друскин // История и современность : статьи о музыке. – Л. : Советский композитор, 1960. – С. 184-193.
80. Друскин, М. С. Русская революционная песня : исслед. очерк / М. С. Друскин. – М. : Музгиз, 1954. – 164 с.
81. Дюваль [...] / Дюваль // Вестник кинематографии. – 1916. – №118. – С. 5.
82. Е. З. Мученики кинематографа / Е. З. // Всемирная панорама. – 1912. – №257-12. – С. 13-14.

83. Егорова, Т. К. Музыка советского фильма: историческое исследование : дисс. ... доктора искусствоведения / Т. К. Егорова. – М. : б.и., 1998. – 463 с.
84. Егорова, Т. К. Музыка кино : направления исследований в отечественном и мировом искусствоведении (на примере изучения подходов американо-европейской и советско-российской школ) / Т. К. Егорова // Музыковедение. – 2018. – №1. – С. 30-37.
85. Егорова, Т. К. Музыка кино : начало (немой кинематограф) / Т. К. Егорова // Музыковедение. – 2016. – №2. – С. 25-33.
86. Егорова, Т. К. Новые воззрения на музыку кино / Т. К. Егорова // Закадровое искусство : История и теория киномузыки : Материалы международной научной конференции / ред.-сост. К. Н. Рычков. – М. : Научно-издательский центр «Московская консерватория», 2014. – С. 9-20.
87. Ефремова, Л. П., Никифорова, Е. Е. Особенности музыкальной драматургии в фильмах Г. Козинцева и Л. Трауберга с музыкой Д. Шостаковича / Л. П. Ефремова, Е. Е. Никифорова // Искусство и искусствоведение : теория и опыт : синтез искусств в эпоху постмодерна : сб. науч. трудов. Вып. 15. – Кемерово, 2017. – С. 90-97.
88. Жизнь за Царя // Вестник кинематографии. – 1911. – №5. – С. 18.
89. Журавлева, А. Э. Владимир Дешевов: десятилетие поиска / А. Э. Журавлева // Советская музыка. – 1991. – №2. – С. 64-75.
90. За кино-музыку // Кино-газета. – 1928. – №33 (257). – С. 1.
91. Зиринг, В. А. Музыка к кинопьесе «Иола» / В. А. Зиринг // Кино-театр. – 1918. – №3. – С. 10.
92. Ивановский, А. В. Воспоминания кинорежиссера / А. В. Ивановский. – М. : Искусство, 1967. – 255 с.
93. Ивановский, А. В. Фильмы и годы / А. В. Ивановский // Из истории Ленфильма : Статьи, воспоминания, документы. Вып. 1 / сост. Н. С. Горницкая. – Л. : Искусство, 1968. – С. 30-53.
94. Имиг, Х. Майзель превыше всего / Х. Имиг // Киноведческие записки. – 2005. – №72. – С. 284-287.

95. Иоффе, И. И. Музыка советского кино: основы музыкальной драматургии / И. И. Иоффе. – Л. : Гос. муз. НИИ, 1938. – 168 с.
96. Иоффе, И. И. Синтетическое изучение искусства и звуковое кино / И. И. Иоффе. – Л. : Государственный музыкальный научно-исследовательский институт, 1937. – 412 с.
97. Исламей. В защиту кино-оркестров / Исламей // Жизнь искусства. – 1927. – №39. – С. 10-11.
98. История отечественного кино. Документы. Мемуары. Письма. Вып. 1. – М. : Материк, 1996. – 178 с.
99. История советского кино. 1917-1967 : в 4-х т. Т. 1 / под ред. Х. Н. Абул-Касымовой. – М. : Искусство, 1969. – 755 с.
100. История становления советского кино : Сб. науч. тр. / ред. Д. С. Писаревский. – М. : ВНИИ киноискусства, 1986. – 151 с.
101. К. А. Музыкальные рецензии / К. А. // Сине-Фоно. – 1913/1914. – №2. – С. 23-24.
102. К. – Ж. Акц. О-во «А. Ханжонков и Ко» / К. – Ж. // Кинема. – 1915. – №12/28. – С. 4.
103. Казанский, Б. В. О природе кино / Б. В. Казанский // Поэтика кино / ред. Б. М. Эйхенбаум. – М. – Л. : Кинопечать, 1927. – С. 87-136.
104. Калинина, Е. А. Классическая и современная музыка в творчестве Ингмара Бергмана / Е. А. Калинина // Грани таланта: к 100-летию Ингмара Бергмана: Сборник статей. – М. : РГГУ, 2019. (в производстве)
105. Калинина, Е. А. Музыка Баха в творчестве Ингмара Бергмана / Е. А. Калинина // Закадровое искусство: История и теория киномузыки: Материалы международной научной конференции. – М. : Научно-издательский центр «Московская консерватория», 2014. – С. 117-122.
106. Калинина, Е. А. Синтез искусств в творчестве Ингмара Бергмана / Е. А. Калинина // XVI конференция по изучению Скандинавских стран и Финляндии: 9-12 сентября 2008 г. Материалы конференции: в 2 ч. Часть II. – Москва-Архангельск, 2008. – С. 19-21.

107. Карачунская, Э. М. «Новый Вавилон» : метод. материалы к фильму / Э. М. Карачунская. – М. : Роскино, 1933. – 24 с.
108. Каталог-справочник для кино-иллюстраторов. Выпуск 1. Музыка к драме / сост. А. Гран, Н. Кузьмин, М. Мейчик. – М. : Музторг ПТО МОНО, 1930. – 63 с.
109. К бенефису // Вестник кинематографии. – 1911/1912. – №26. – С. 14.
110. Кинематографическая меломанка // Вестник кинематографии. – 1912. – №49. – С. 16.
111. Кино-иллюстратор. Часть 1 / сост. Г. А. Березовский. – М. : Музсектор Госиздата, 1929. – 41 с.
112. Кино-иллюстратор К. Р. Трушковский // Кино-газета. – 1924. – №36. – С. 3.
113. Кино-музыка. Альбом №1 / сост. и ред. Д. С. Блок. – М. : Теа-кино-печать, 1928. – 31 с.
114. Кино-музыка. Альбом №11. Для культурфильм / сост. и ред. Г. А. Березовский. – М. : Теа-кино-печать, б.и. – 28 с.
115. Кино-музыка. Альбом №13 / сост. А. Гран и М. Мейчик, ред. Н. Рославец. – М. : Теа-кино-печать, б.и. – 28 с.
116. Кино-музыка. Альбом №2 / сост. и ред. Д. С. Блок. – М. : Теа-кино-печать, б.г. – 31 с.
117. Кино-музыка. Альбом №4 / сост. и ред. Д. С. Блок. – М. : Теа-кино-печать, б.г. – 30 с.
118. Кино-музыка. Альбом №6. Для комедийных фильм / сост. и ред. Г. А. Березовский. – М. : Теа-кино-печать, б.г. – 30 с.
119. Кино-музыка. Альбом №8. Для советских бытовых фильм / сост. и ред. Г. А. Березовский. – М. : Теа-кино-печать, б.г. – 27 с.
120. Кино-музыка. Альбом №9. Для восточных фильм / сост. и ред. Г. А. Березовский. – М. : Теа-кино-печать, б.и. – 28 с.

121. Кладо, Н. Н. Три жизни фильма / Н. Н. Кладо // Из истории Ленфильма : Статьи, воспоминания, документы. Вып. 3 / сост. Н. С. Горницкая. – Л. : Искусство, 1968. – С. 94-99.
122. Козинцев, Г. М., Трауберг, Л. З. «Новый Вавилон» / Г. М. Козинцев, Л. З. Трауберг // Советский экран. – 1928. – №43. – С. 8-9.
123. Козинцев, Г. М. Полная фильмография / Г. М. Козинцев // Киноведческие записки. – 2003. – №63. – С. 189.
124. Козинцев, Г.М. Собрание сочинений : в 5-ти т. Т. 1. / ред. С. А. Герасимов. – Л. : Искусство, 1982. – 556 с.
125. Комаровская, Н. И. Мои встречи с Б. М. Кустодиевым / Н. И. Комаровская // Борис Михайлович Кустодиев. Письма. Статьи, заметки, интервью. – Л. : Художник РСФСР, 1967. – С. 387-392.
126. Концертмейстеры Московской консерватории : в 2-х томах. Т.1 / Автор проекта и ред.-сост. В. Н. Никитина. – М. : Научно-исследовательский центр «Московская консерватория», 2020. – 408 с.
127. Концертмейстеры Московской консерватории : в 2-х томах. Т.2 / Автор проекта и ред.-сост. В. Н. Никитина. – М. : Научно-исследовательский центр «Московская консерватория», 2020. – 384 с.
128. Копытова, Г. В. Д. Д. Шостакович и А. Л. Волынский / Г. В. Копытова // Дмитрий Шостакович. Исследования и материалы. Вып. 2 / ред.-сост. О. Г. Дигонская, Л. Г. Ковнацкая. – М. : DSCH, 2007. – С. 5-32.
129. Копытова, Г. В. «Новый Вавилон» / Г. В. Копытова // Шостакович в Ленинградской консерватории : в 3-х т. Т. 3. – С-Пб. : Композитор, 2013. – С. 241-259.
130. Копытова, Г. В. Тапер / Г. В. Копытова // Шостакович в Ленинградской консерватории : в 3-х т. Т. 3. – С-Пб. : Композитор, 2013. – С. 217-239.
131. Корганов, Т. И., Фролов, И. Д. Кино и музыка : Музыка в драматургии фильма / Т. И. Корганов, И. Д. Фролов. – М. : Искусство, 1964. – 351 с.
132. Кракауэр, З. Природа фильма: Реабилитация физической реальности / З. Кракауэр. – М. : Искусство, 1974. – 442 с.

133. Крамской, А. О болезнях нашей киномузыки / А. Крамской // Советская музыка. – 1958. – №10. – С. 30-34.
134. Кудрявцев, С. В. 3500 : книга кинокритик / С. В. Кудрявцев. – М. : б. и., 2008. – 735 с.
135. Кузьмина, Е. А. О том, что помню / Е. А. Кузьмина. – М. : Искусство, 1989. – 592 с.
136. Кулешов, Л. В. 50 лет в кино / Л. В. Кулешов. – М. : Искусство, 1975. – 304 с.
137. Кунин, И. Ф. Н. Я. Мясковский. Жизнь и творчество в письмах, воспоминаниях, критических отзывах / И. Ф. Кунин. – М. : Советский композитор, 1981. – 190 с.
138. Лазарев, И. Музыка в кинематографе / И. Лазарев // Проектор. – 1915. – №2. – С. 4-6.
139. Лебедев, Н. А. Очерки истории кино СССР. Немое кино [1918-1934] / Н. А. Лебедев. – М. : Искусство, 1965. – 583 с.
140. Левицкий, А. А. Рассказы о кинематографе / А. А. Левицкий. – М. : Искусство, 1964. – 248 с.
141. Ленин, В. И. Полное собрание сочинений : в 55-ти т. Т. 22 / В. И. Ленин. – М. : Издательство политической литературы, 1961. – 597 с.
142. Летопись российского кино. Т. 1. 1863-1929 / сост. В. Е. Вишневский. – М. : Материк, 2004. – 698 с.
143. Ливанова, Т. Н. Н. Я. Мясковский / Т. Н. Ливанова. – М.: Музгиз, 1953. – 408 с.
144. Линдгрэн, Э. Искусство кино : Введение в киноведение / Э. Линдгрэн. – М. : Издательство иностранной литературы, 1956. – 192 с.
145. Лисса, З. Эстетика киномузыки / З. Лисса. – М. : Музыка, 1970. – 495 с.
146. Лихачев, Б. С. Кино в России / Б. С. Лихачев. – Л. : Academia, 1927. – 209 с.
147. Лондон, К. Музыка фильма / К. Лондон. – М. – Л. : Искусство, 1937. – 205 с.

148. Луначарский, А. В. Место кино среди других искусств / А. В. Луначарский // Советское кино. – 1925. – №1. – С. 5-7.
149. Маклыгин, А. Л. Импровизируем на фортепиано. Вып. 1. Элементарная гармония / А. Л. Маклыгин. – М. : Престо, 1997. – 32 с.
150. Маклыгин, А. Л. Импровизируем на фортепиано. Вып. 2. Фактурные рисунки / А. Л. Маклыгин. – М. : Престо, 1999. – 31 с.
151. Маркс, К., Энгельс, Ф. Сочинения : в 50-ти т. Т. 33 / К. Маркс, Ф. Энгельс. – М. : Издательство политической литературы, 1964. – 788 с.
152. Массовые сцены. Сборник 1 / сост. В. Н. Кочетов. – М. : Музсектор Госиздата, 1930. – 34 с.
153. Маурин, Е. И. Кинематограф в практической жизни / Е. И. Маурин. – Петроград : Н. Кузнецов, 1916. – 301 с.
154. Межрабпом-Русь // Искусство трудящимся. – 1926. – №3. – С. 12.
155. Мейер, К. Шостакович. Жизнь. Творчество. Время / К. Мейер. – С-Пб. : Композитор, 1998. – 551 с.
156. Меликсетян, С. В. Русский музыкальный конструктивизм : дис. ... канд. искусствоведения / С. В. Меликсетян. – М. : б.и., 2011. – 304 с.
157. Мессман, В. Л. На кино-музыкальном фронте / В. Л. Мессман // Музыка и кино. – М. : Кинопечать, 1926. – С. 3-44.
158. Мессман, В. Л. Опыт кино-музыкальной композиции / В. Л. Мессман // Музыка и кино. – М. : Кинопечать, 1926. – С. 83-96.
159. Михайлов, В. П. Рассказы о кинематографе старой Москвы / В. П. Михайлов. – М. : Материк, 1998. – 289 с.
160. Михеева, Ю. В. Типологизация аудиовизуальных решений в кинематографе : дисс. ... доктора искусствоведения / Ю. В. Михеева. – М. : б.и., 2016. – 377 с.
161. Михеева, Ю. В. Эстетика звука в советском и постсоветском кинематографе / Ю. В. Михеева. – М. : ВГИК, 2016. – 240 с.

162. Мне исполнилось восемнадцать лет... Письма Д. Д. Шостаковича Л. Н. Оборину / публикация и вступительная статья М. Г. Козловой // Встречи с прошлым. Выпуск 5. – М. : Советская Россия, 1984. – С. 232-260.
163. Москва // Сине-Фоно. – 1914. – №9. – С. 25.
164. Музыка в кино // Кино-газета. – 1925. – №10 (78). – С. 3.
165. Музыка для немого экрана (из архивов 20-х годов) / публикация, вступительный текст и комментарий Е. С. Хохловой // Киноведческие записки. – 1994. – Вып. 21. – С. 198-208.
166. Музыканты в кино // Кино-газета. – 1923. – №4. – С. 3.
167. Муратов, П. П. Кинематограф / П. П. Муратов // Современные записки. – 1925. – №26. – С. 287-312.
168. Мусский, И. А. 100 великих отечественных кинофильмов / И. А. Мусский. – М. : Вече, 2007. – 476 с.
169. Н. Я. Мясковский : Собрание материалов : в 2 т. Т. 2. Литературное наследие. Письма / ред., сост. и примеч. С. И. Шлифштейн. – М. : Музыка, 1964. – 612 с.
170. Никитин, Ф. М. Из воспоминаний киноактера / Ф. М. Никитин // Из истории Ленфильма : Статьи, воспоминания, документы. Вып. 2 / сост. Н. С. Горницкая. – Л. : Искусство, 1970. – С. 73-111.
171. Новочеркасск // Сине-Фоно. – 1913. – №16. – С. 26.
172. Новый театр «Стелла» // Вестник кинематографии. – 1911/1912. – №25. – С. 17.
173. НЭП по-московски // Жизнь искусства. – 1922. – №38. – С. 7.
174. Об импровизации // Сине-Фоно. – 1916. – №9-10. – С. 60-61.
175. Об импровизации и музыке в кинематографе (продолжение) // Вестник кинематографии. – 1911. – №2. – С. 10-11.
176. Обо всем // Живой экран. – 1916. – №13-14. – С. 41.
177. О музыке в кино // Кино-газета. – 1927. – №8 (180). – С. 4.
178. О рабочем времени музыкантов, работающих в кинотеатрах // Вестник работников искусств. – 1924. – №1-2. – С. 81.

179. Оркестр в кинематографе (продолжение) // Сине-Фоно. – 1916. – №11-12. – С. 45-46.
180. Оркестр из австрийцев // Живой экран. – 1916. – №17. – С. 34.
181. Открытие кино-театра А. Ханжонкова и Ко // Кино-театр и жизнь. – 1913. – №3. – С. 6.
182. Падение Трои // Вестник кинематографии. – 1911. – №9. – С. 14-15.
183. Паталас, Э. «Хождение по мукам» «Броненосца “Потемкин”». О новой «берлинской редакции» картины Эйзенштейна / Э. Паталас // Киноведческие записки. – 2005. – №72. – С. 277-284.
184. Первый сборник революционных песен. 10 песен для смеш. хора без сопровожд. : (1905-1925) / гармониз. Д. А. Черномордиковым. – М. : Музторг МОНО, 1925. – 17 с.
185. Перестиани, И. Н. 75 лет в искусстве / И. Н. Перестиани. – М. : Искусство, 1962. – 348 с.
186. Петербург // Кино-журнал. – 1913. – №14. – С. 39.
187. Петербург // Сине-Фоно. – 1911. – №12. – С. 16.
188. Пикель, Р. «Новый Вавилон» / Р. Пикель // Жизнь искусства. – 1929. – №11. – С. 13.
189. Пиотровский, А. И. Кинофикация искусств / А. И. Пиотровский. – Л., 1929. – 50 с.
190. Пиотровский, А. И. К теории киножанров / А. И. Пиотровский // Поэтика кино / ред. Б. М. Эйхенбаум. – М. – Л. : Кинопечать, 1927. – С. 143-170.
191. Пиотровский, А. И. Художественные течения в советском кино / А. И. Пиотровский. – М. – Л. : Кинопечать, 1930. – 46 с.
192. Письмо дирекции Ленинградской кинофабрики «Совкино» в правление «Совкино» // Из истории Ленфильма : Статьи, воспоминания, документы. Вып. 1 / сост. Н. С. Горницкая. – Л. : Искусство, 1968. – С. 253-254.
193. По кино-театрам // Кино-жизнь. – 1922. – №4. – С. 11.

194. Прокопенко, Л. Куприн и кино / Л. Прокопенко // Искусство кино. – 1960. – №8. – С. 119-121.
195. Протокол совещания дирижеров ленинградский кинотеатров при Ленинградском областном отделении «Совкино» по вопросу музыкальных сценариев к кинофильмам 14 ноября 1928 г. // Из истории «Ленфильма»: статьи, воспоминания, документы. Вып. 1 / сост. Н. С. Горницкая. – Л. : Искусство, 1968. – С. 257-258.
196. Пульвер, А. Музыка – элемент драматургии / А. Пульвер // Искусство кино. – 1936. – №5. – С. 55-56.
197. Равдель, А. Музыка в кино / А. Равдель // Вестник работников искусств. – 1927. – №20. – С. 20.
198. Равдель, А., Гран, А., Сардарян, Е. Музыка к фильму : рекомендательный список муз. произведений / А. Равдель, А. Гран, Е. Сардарян. – М. : Роскино, 1932. – 27 с.
199. Рыбникова, М. Балеты Б. В. Асафьева «Пламя Парижа» и «Бахчисарайский фонтан» / М. Рыбникова // Музыка советского балета / сб. статей. – М. : Музыка, 1962. – С. 163-199.
200. Рычков, К. Н. Музыка в современном коммерческом кинематографе США : проблемы истории и теории : дис. ... канд. искусствоведения / К. Н. Рычков. – М. : б.и., 2013. – 375 с.
201. С-ев, М. Музыка в электро-театрах / М. С-ев // Вестник кинематографии. – 1914. – №3/83. – С. 11-12.
202. Сабанеев, Л. Л. Кино-музыка / Л. Л. Сабанеев // Живой экран. – 1915. – №19-20. – С. 29-30.
203. Сабинина, М. Д. Шостакович-симфонист / М. Д. Сабинина. – М. : Музыка, 1976. – 477 с.
204. Сабинский, Ч. Г. Из записок старого киномастера / Ч. Г. Сабинский // Искусство кино. – 1936. – №5. – С. 60-63.
205. Савенко, С. И. Идея эксцентризма и музыка / С. И. Савенко // Киноведческие записки. – 1990. – №7. – С. 155-157.

206. Савенко, С. И. Кино и симфония / С. И. Савенко // Советская музыка 70-80-х годов. Стилль и стилевые диалоги : сборник трудов. Вып. 82. – М., 1986. – С. 30-53.
207. Садуль, Ж. Всеобщая история кино. Т. 1 : изобретение кино. 1832-1897. пионеры кино (от Мельеса до Патэ). 1897-1909 / Ж. Садуль. – М. : Искусство, 1958. – 610 с.
208. Сапегина, Т. А. Кот-виртуоз и поющий кролик: классическая музыка в голливудских мультфильмах «золотой эры» / Т. А. Сапегина // Музыкальная наука в XXI веке : пути и поиски : материалы Международной научной конференции / отв. ред. Т. И. Науменко. – М. : ПРОБЕЛ-2000, 2015. – С. 442-452.
209. Сельский, С. Музыкальная импровизация в кинематографе / С. Сельский // Кинематограф. – 1915. – №4-5. – С. 11.
210. Семенюк, О. А. Искусство, затерявшееся во времени: таперы немого кино / О. А. Семенюк // Музыкальная академия. – 2018. – №2. – С. 210-218.
211. Семенюк, О. А. Музыка немого кино. Авторская «партитура» как альтернатива таперской практике / О. А. Семенюк // Музыка. Искусство, наука, практика. – 2019. – № 2 (26). – С. 87-96.
212. Семенюк, О. А. Союз новаторов, или Как рождался «Новый Вавилон» Козинцева-Трауберга-Шостаковича / О. А. Семенюк // Музыкальная академия. – 2019. – №2. – С. 125-133.
213. Семирадский. «Новый Вавилон» / Семирадский // Советский экран. – 1929. – №12. – С. 4.
214. Сколько в Москве кино-иллюстраторов? // Кино-газета. – 1928. – №23 (247). – С. 6.
215. Соболевский, П. В. Из жизни киноактера / П. В. Соболевский. – М. : Искусство, 1967. – 185 с.
216. Советские художественные фильмы. Аннотированный каталог. Т. 1. Немые фильмы (1918-1935) / ред. А. В. Мачерета. – М. : Искусство, 1961. – 527 с.

217. Советские художественные фильмы. Аннотированный каталог. Т. 3. Приложения / сост. Г. К. Елизаров. – М. : Искусство, 1961. – 307 с.
218. Социальная героика / сост. Г. А. Березовский. – М. : Музсектор Госиздата, 1929. – 37 с.
219. Справочник-путеводитель по симфониям Н. Я. Мясковского / сост. В. С. Виноградов. – М. : Музгиз, 1954. – 206 с.
220. Степанова, И. В. К 100-летию Шостаковича. Вступая в век второй: споры продолжаются... / И. В. Степанова. – М. : Фортуна ЭЛ, 2007. – 314 с.
221. Стыдно! // Вестник кинематографии. – 1911. – №1. – С. 7-8.
222. Тимошенко, С. А. Искусство кино и монтаж фильма / С. А. Тимошенко // Поэтика кино : теоретические работы 1920-х годов / ред. К. Э. Разлогов. – М. : Альма Матер, 2016. – С. 277-336.
223. Трауберг, Л. З., Нусинова, Н. И. «Новый Вавилон»: стареют ли фильмы? / Л. З. Трауберг, Н. И. Нусинова // Искусство кино. – 1990. – №4. – С. 126-131.
224. Трауберг, Л. З. Свежесть бытия / Л. З. Трауберг. – М. : Киноцентр, 1988. – 157 с.
225. Туманина, Н. В. Чайковский. Великий мастер. 1878-1893 / Н. В. Туманина. – М. : Наука, 1968. – 487 с.
226. Тынянов, Ю. Н. Об основах кино / Ю. Н. Тынянов // Поэтика кино / ред. Б. М. Эйхенбаум. – М. – Л. : Кинопечать, 1927. – С. 53-86.
227. Тынянов, Ю. Н. О фэксах / Ю. Н. Тынянов // Поэтика кино : теоретические работы 1920-х годов / ред. К. Э. Разлогов. – М. : Альма Матер, 2016. – С. 100-104.
228. Тынянов, Ю. Н. Поэтика. История литературы. Кино / Ю. Н. Тынянов. – М. : Наука, 1977. – 574 с.
229. Тьерсо, Ж. Песни и празднества французской революции / Ж. Тьерсо. – М. : Государственное музыкальное издательство, 1933. – 255 с.
230. Федин, К. А. Горький среди нас / К. А. Федин // Собрание сочинений : в 12-ти т. Т. 10. М. : Художественная литература, 1986. – С. 7-186.

231. Федосюк, Ю. А. Улица Герцена, 13 / Ю. А. Федосюк. – М. : Московский рабочий, 1988. – 59 с.
232. Ханжонков, А. А. Первые годы русской кинематографии / А. А. Ханжонков. – М. – Л. : Искусство, 1937. – 174 с.
233. Хентова, С. М. Мелодии великого времени : «Марсельеза», «Интернационал» / С. М. Хентова. – М. : Музыка, 1986. – 44 с.
234. Хентова, С. М. Шостакович. Жизнь и творчество : в 2-х т. Т. 1. / С. М. Хентова. – Л. : Советский композитор, 1985. – 544 с.
235. Хроника // Вестник кинематографии. – 1913. – №6. – С. 17.
236. Хроника // Вестник кинематографии. – 1914. – №3. – С. 34.
237. Хроника // Вестник кинематографии. – 1914. – №4. – С. 28.
238. Хроника // Кино-журнал. – 1911. – №10. – С. 11.
239. Худяков, И. Н. Г. Худяков перенес всю свою деятельность за границу / И. Н. Худяков // Вестник кинематографии. – 1914. – №14. – С. 28-30.
240. Худяков, И. Н. И. Сац / И. Н. Худяков // Сине-Фоно. – 1914. – №12. – С. 23.
241. Худяков, И. Н. Классы импровизации / И. Н. Худяков // Сине-Фоно. – 1912/1913. – №13. – С. 29.
242. Худяков, И. Н. Классы импровизации (продолжение) / И. Н. Худяков // Сине-Фоно. – 1912/1913. – №16. – С. 17-18.
243. Худяков, И. Н. Новая отрасль искусства / И. Н. Худяков // Вестник кинематографии. – 1911. – №8. – С. 10-12.
244. Худяков, И. Н. Новая отрасль искусства (окончание) / И. Н. Худяков // Вестник кинематографии. – 1911. – №9. – С. 10-11.
245. Худяков, И. Н. Ответ г-ну Голдобину / И. Н. Худяков // Сине-Фоно. – 1913. – №10. – С. 27-28.
246. Цивьян, Ю. Г. Историческая рецепция немого кино. Кинематограф в России 1896-1930 / Ю. Г. Цивьян. – Рига : Зинатне, 1991. – 492 с.
247. Чайковский, В. В. Младенческие годы немого кино / В. В. Чайковский. – М. : Теа-кино-печать, 1928. – 32 с.

248. Чайковский, П. И. Полное собрание сочинений. Литературные произведения и переписка. Т. 9. 1880 год / П. И. Чайковский. – М. : Музыка, 1965. – 407 с.
249. Чайковский, П. И. Полное собрание сочинений. Литературные произведения и переписка. Т. 10. 1881 год / П. И. Чайковский. – М. : Музыка, 1966. – 359 с.
250. Чайковский, П. И. Полное собрание сочинений. Литературные произведения и переписка. Т. 11. 1882 год / П. И. Чайковский. – М. : Музыка, 1965. – 359 с.
251. Шагинян, М. С. Собрание сочинения : в 9-ти т. Т. 9. Работы о музыке / М. С. Шагинян. – М. : Художественная литература, 1975. – 514 с.
252. Шак, Т. Ф. Музыка в структуре медиатекста : научное издание / Т. Ф. Шак. – Краснодар : КГУКИ, 2010. – 325 с.
253. Шерель, А. А. Аудиокультура XX века / А. А. Шерель. – М. : Прогресс-Традиция, 2004. – 576 с.
254. Шершеневич, В. Г. Кино, нравственность и усталость / В. Г. Шершеневич // Советский экран. – 1927. – №8. – С. 9.
255. Шкловский, В. Б. За сорок лет / В. Б. Шкловский. – М. : Искусство, 1965. – 455 с.
256. Шкловский, В. Б. За шестьдесят лет / В. Б. Шкловский. – М. : Искусство, 1985. – 573 с.
257. Шкловский, В. Б. Их настоящее / В. Б. Шкловский. – М. – Л. : Кинопечать, 1927. – 111 с.
258. Шкловский, В. Б. Поденщина / В. Б. Шкловский. – Л. : Издательство писателей в Ленинграде, 1930. – 228 с.
259. Шостакович в письмах и документах : сборник / сост. И. А. Бобыкина. – М. : Антиква, 2000. – 567 с.
260. Шостакович, Д. Д. Автобиография / Д. Д. Шостакович // Советская музыка. – 1966. – №9. – С. 24-25.

261. Шостакович, Д. Д. Еще раз о киномузыке / Д. Д. Шостакович // Искусство кино. – 1954. – №1. – С. 85-89.
262. Шостакович, Д. Д. О времени и о себе / Д. Д. Шостакович. – М. : Советский композитор, 1980. – 375 с.
263. Шостакович, Д. Д. О музыке к «Новому Вавилону» / Д. Д. Шостакович // Советский экран. – 1929. – №11. – С. 5.
264. Шостакович, Д. Д. Письма И. И. Соллертинскому / Д. Д. Шостакович. – С-Пб. : Композитор, 2006. – 273 с.
265. Шостакович, Д. Д. Творческие поиски, планы, мечты [Электронный ресурс] / Д. Д. Шостакович / Режим доступа : <http://electro.nekrasovka.ru/page/6149719/3> (дата обращения 04.05.2019).
266. Штенгельмейер, В. Д. Музыкальная деятельность М. М. Ипполитова-Иванова в кино / В. Д. Штенгельмейер // Из архивов русских музыкантов. – М. : Государственное музыкальное издательство, 1962. – С. 139-159.
267. Щербакова, М. Н. Владимир Дешевов и его музыка к фильму Фридриха Эрмлера «Обломок империи» (1929) / М. Н. Щербакова // XX век. Музыка войны и мира : материалы международной научной конференции. – М. : Прогресс-Традиция, 2015. – С. 216-230.
268. Эйзенштейн, С. М. Вертикальный монтаж / С. М. Эйзенштейн // Избранные произведения : в 6-ти т. Т. 2. – М. : Искусство, 1964. – С. 189-266.
269. Эйзенштейн, С. М., Пудовкин, В. И., Александров, Г. В. «Заявка» / С. М. Эйзенштейн, В. И. Пудовкин, Г. В. Александров // Жизнь искусства. – 1928. – №32. – С. 4-5.
270. Эйзенштейн, С. М. Монтаж / С. М. Эйзенштейн. – М. : ВГИК, 2000. – 588 с.
271. Эйзенштейн, С. М. Неравнодушная природа / С. М. Эйзенштейн // Избранные произведения : в 6-ти т. Т. 3. – М. Искусство, 1964. – С. 251-432.
272. Эйхенбаум, Б. М. Проблемы кино-стилистики / Б. М. Эйхенбаум // Поэтика кино / ред. Б. М. Эйхенбаум. – М. – Л. : Кинопечать, 1927. – С. 11-52.

273. Эксплуатация музыкантов в кинематографах // Вестник кинематографии. – 1911. – №13. – С. 14-15.
274. Эрдман, Г. Музыка и фильма : Пособие по киномузыке / сост.: Г. Эрдман, Д. Бечче, Л. Брав. – М. : Теакинопечать, 1930. – 176 с.
275. Юдин, Г. Я. За гранью прошлых лет / Г. Я. Юдин. – М. : Музыка, 1977. – 192 с.
276. Юренев, Р. Н. Броненосец «Потемкин» Сергея Эйзенштейна / Р. Н. Юренев. – М. : Наука, 1965. – 150 с.
277. Юрфи. Кино-типы. Аккомпаниатор / Юрфи // Театр и кино (Баку). – 1926. – №18. – С. 14.
278. Якубов, М. А. Музыка Д. Д. Шостаковича к немому кинофильму «Новый Вавилон» / М. А. Якубов // Шостакович, Д. Д. «Новый Вавилон»: музыка к немому кинофильму (партитура) : соч. 18. Т. 122. – М. : DСH, 2004. – С. 531-536.
279. Ямпольский, М. Б. Из истории французской киномысли. Немое кино, 1911-1933 гг. / М. Б. Ямпольский. – М. : Искусство, 1988. – 314 с.
280. A-moll. Бенефис И. Н. Худякова / A-moll // Сине-Фоно. – 1912/1913. – №13. – С. 28.
281. A-moll. Проект курсов иллюстрации И. Н. Худякова / A-moll // Сине-Фоно. – 1912-1913. – №14. – С. 21.
282. A-moll. Проект курсов иллюстрации И. Н. Худякова (продолжение) / A-moll // Сине-Фоно. – 1912/1913. – №19. – С. 15-17.
283. Abel, R. Silent Film / R. Abel. – New Brunswick, NJ : Rutgers University Press, 1996. – 319 p.
284. Abel, R., Altman, R. The Sounds of Early Cinema / R. Abel, R. Altman. – Bloomington, IN : Indiana University Press, 2001. – 327 p.
285. Adorno, T., Eisler, H. Composing for the Films / T. Adorno, H. Eisler. – London : Continuum, 2005. – 171 p.
286. Altman, R. Silent Film Sound / R. Altman. – New York : Columbia University Press, 2004. – 462 p.

287. Ave. Кинематограф / Ave // Сатирикон. – 1908. – №30. – С. 4-5.
288. Becce, G. Kinothek, 1-A : Tragisches Drama / G. Becce. – Berlin : Schlesinger'sche Buch u. Musikhandlung, Rob. Lienau. Wien : Carl Haslinger, 1920. – 13 s.
289. Becce, G. Kinothek, 1-B : Tragisches Drama / G. Becce. – Berlin : Schlesinger'sche Buch u. Musikhandlung, Rob. Lienau. Wien : Carl Haslinger, б.г. – 10 s.
290. Becce, G. Kinothek, 2-A : Lyrisches Drama / G. Becce. – Berlin : Schlesinger'sche Buch u. Musikhandlung, Rob. Lienau. Wien : Carl Haslinger, 1921. – 14 s.
291. Becce, G. Kinothek, 2-B : Lyrisches Drama / G. Becce. – Berlin : Schlesinger'sche Buch u. Musikhandlung, Rob. Lienau. Wien : Carl Haslinger, 1921. – 16 s.
292. Becce, G. Kinothek, 3-A : Grosses Drama / G. Becce. – Berlin : Schlesinger'sche Buch u. Musikhandlung, Rob. Lienau. Wien : Carl Haslinger, 1922. – 12 s.
293. Becce, G. Kinothek, 3-B : Grosses Drama / G. Becce. – Berlin : Schlesinger'sche Buch u. Musikhandlung, Rob. Lienau. Wien : Carl Haslinger, 1923. – 10 s.
294. Cooke, M. A history of film music / M. Cooke. – Cambridge : Cambridge university press, 2008. – 562 p.
295. Egorova, T. Soviet Film Music : An Historical Survey / T. Egorova. – Amsterdam : Harwood Academic Publishers, 1997. – 311 p.
296. Fay, L. E. Shostakovich : a life / L. E. Fay. – Oxford : Oxford university press, 2000. – 458 p.
297. Giannetti, L. Understanding MOVIES. 13 ed / L. Giannetti. – Pearson, 2014. – 577 p.
298. Gorbman, C. Unheard Melodies : Narrative Film Music / C. Gorbman. – Bloomington, IN : Indiana University Press, 1987. – 190 p.

299. Grave. Музыка к «Обломку империи» / Grave // Жизнь искусства. – 1929. – №36. – С. 8.
300. Ignis. «Слезы» с музыкой И. Саца / Ignis // Вестник кинематографии. – 1914. – №7/87. – С. 17.
301. Larsen, P. Film Music / P. Larsen. – London : Reaction Books Ltd., 2005. – 256 p.
302. Leyda, J. Kino: A History of the Russian and Soviet Film / J. Leyda. – New York, 1973. – 501 с.
303. MacDonald, I. The New Shostakovich / I. MacDonald. – London : Pimlico, 2006. – 441 p.
304. MacDonald, L. E. The Invisible Art of Film Music : A Comprehensive History / L. E. MacDonald. – New York : Ardsley House, 1998. – 431 p.
305. Manvell, R., Huntley, J. The Technique of Film Music / R. Manvell, J. Huntley. – London; New York : Focal Press, 1975. – 310 p.
306. R. «Из другой оперы» / R // Вестник кинематографии. – 1913. – №10. – С. 15.
307. Rapee, E. Encyclopedia of Music for Pictures / E. Rapee. – New York : Arno Press&The New York Times, 1970. – 511 p.
308. Rapee, E. Motion Picture Moods for Pianists and Organists : A Rapid-Reference Collection of Selected Pieces, Adapted to Fifty-Two Moods and Situations / E. Rapee. – New York : Schirmer, 1924. – 678 p.
309. Riley, J. Dmitri Shostakovich: A life in film / J. Riley. – London ; New York : I. B. Tauris, 2005. – 150 p.
310. Sabaneev, L. Music for the Films : A Handbook for the Composers and Conductors / L. Sabaneev. – London : Pitman, 1935. – 128 p.
311. Sheinberg, E. Irony, satire, parody and the grotesque in the music of Shostakovich : A theory of musical incongruities / E. Sheinberg. – Aldershot : Ashgate, 2000. – 378 p.

312. Stradling, R. Shostakovich and the Soviet System, 1925-1975 / R. Stradling // Shostakovich: the Man and his Music / Ed. by C. Norris. – Boston, London : Boyars, 1982. – 233 p.
313. Titus, J. Silents, Sound, and Modernism in Dmitry Shostakovich's Score to The New Babylon / J. Titus // Sound, Speech, Music in Soviet and Post-Soviet Cinema. – Bloomington : Indiana University Press, 2014. – P. 38-59.
314. Titus, J. The early film music of Dmitry Shostakovich / J. Titus. – New York : Oxford univ. press, cop. 2016. – P. 189-218.
315. Tsivian, Y. Early cinema in Russia and its cultural reception / Y. Tsivian. – London; New York : Routledge, 1994. – 273 p.
316. Tsivian, Y. Silent Witnesses : Russian Films 1908-1919 / Y. Tsivian. – London : BFI, 1989. – 620 p.
317. Wierzbicki, J. Film Music : A History / J. Wierzbicki. – New York : Taylor&Francis, 2009. – 312 p.

Приложения

Приложение I

Музыка к картине «Колокольчики-бубенчики» (ателье
Г. И. Либкен)⁴⁴⁰

Пример 76.

3

Ко - ло - ко - ль - чи - ки - бу - бен - чи - ки зве - нят. Про - сто - душ - ну - ю раз -

ска - зы - ва - ют былль. Трой - ка мчит - ся комь - я снеж - ны - е ле - тят.

Об - да - ет ли - цо се - ре - бря - на - я пыль. **ПРИПЕВ** Ля ля — ля ля ля

ля ля ля ля ля ля ля ля ля ля ля ля ля ля ля ля ля ля 1. ля 2.

⁴⁴⁰ Музыка к картине «Колокольчики-бубенчики» // Сине-Фоно. – 1916. – №11-12. – С. 46.

Приложение II

Обложки сборников для пианистов-иллюстраторов

Рис. 1. Обложка сборника «Кино-иллюстратор. Часть 1». Издан в Москве в 1929 году под редакцией Г. А. Березовского.



Рис. 2. Обложка сборника «Кино-музыка. Альбом №6. Для комедийных фильм». Издан в Москве около 1929 года под редакцией Г. А. Березовского.



Приложение III

Тренаж пианистов-иллюстраторов⁴⁴¹

1. Построить и фигурировать некоторые гармонические каденции. Примеры выполнения задания.

Пример 77.

⁴⁴¹Блок Д. С., Бугославский С. А. Музыкальное сопровождение в кино. Цит. изд.

2. По такому же принципу варьировать любые прочие гармонические каденции.
3. Варьировать более сложные гармонические отрывки.

Пример 78.

The image shows two systems of musical notation for piano. The first system is labeled 'd-moll' and the second system is labeled 'C-dur'. Both systems consist of a grand staff with a treble and bass clef. The right hand plays a series of chords, while the left hand plays a simple bass line. The first system is in D minor and the second system is in C major.

4. Фигурировать бас (левая рука) с неизменными аккордами в правой руке.

Пример 79.

The image shows two systems of musical notation for piano. The first system is labeled 'Гармоническая тема' and the second system is labeled 'Вариация'. Both systems consist of a grand staff with a treble and bass clef. The right hand plays a series of chords, while the left hand plays a simple bass line. The first system is in 3/4 time and the second system is in 3/4 time.

5. Варьировать аккордовое содержание правой или левой руки с сохранением в фигурациях одного и того же рисунка.

Пример 80.

The image shows two systems of piano accompaniment, labeled 'а)' and 'б)'. Each system consists of a treble clef staff with chords and a bass clef staff with a rhythmic pattern of eighth notes. The first system 'а)' shows a sequence of chords in the right hand and a corresponding eighth-note pattern in the left hand. The second system 'б)' shows a variation of the same accompaniment.

6. Варьировать гармонический (аккордовый) отрывок с фигурированием партии и левой и правой руки.

7. Сделать гармонический экстракт (редукцию) несложной фортепианной пьесы и варьировать его в различных манерах.

8. Играть вариации на гармонический отрывок, делая музыку программной (например, выражая скорбь, мечты, тревогу, рисуя картину шелеста леса, бури и т.д.).

9. Анализировать приемы из вариаций классиков (Моцарт, Бетховен, Мендельсон, Глазунов, Рахманинов) и стараться подражать им в своих вариациях.

10. Гармонизировать и варьировать мелодии различных стилей. Пример выполнения задания.

Пример 81.

The image shows a musical score for Example 81. It consists of four staves. The first staff is labeled 'Тема' (Theme) and is in 6/8 time. The second, third, and fourth staves are labeled 'Вариация 1', 'Вариация 2', and 'Вариация 3' respectively, and are in 3/4 time. The key signature is two sharps (F# and C#). The theme is a simple melody, and the variations show different rhythmic and harmonic treatments of the same material.

11. Повторять все предыдущие упражнения по технике вариаций, внося в них модуляции в близкие и далекие тональности. Анализировать модуляционные планы в различных сонатах классиков.

12. Играть модулирующие секвенции.

Пример 82.

Тональная (мотив переставлен на большую секунду вниз)

Модулирующая (тот же мотив)

13. Варьировать данные образцы и строить на измененных мотивах новые секвенции.

14. Играть свободные секвенции, т.е. допуская незначительное варьирование деталей.

15. Гармонизировать и варьировать секвенцеобразные мелодии.

Пример 83.

E-dur *F-dur* *D-dur*

16. Изучать элементы тематической разработки, принятые в «сонатных аллегро» (имитации, разложение темы на мотивы).

Пример 84.

1. *Имитация в квинту.*
Moderato

2. *Разложение темы (секвенции и др. приемы)*

3.

17. Анализировать приемы тематической разработки в «сонатных аллегро» классиков.
18. Играть разработку темы из классической музыки с модуляциями в любые тональности.
19. Играть первые предложения народных песен, заканчивая досочиненным вторым предложением.
20. Выписывать мелодические и гармонические отрывки из классических произведений, строить из них ряды секвенций, варьировать их, импровизировать на их основе пьесы в разной манере.

Пример 85.

1. Григ (гарм. экстракт)

2. Стравинский (экстракт)

3. Римский-Корсаков (экстракт)

4. Римский-Корсаков (экстракт)

5. Вагнер (цитаты)

Мак-Довель (цитата)

Пуччини (цитата)

Дебюсси (цитаты)

21. Составлять схемы музыкального сценария для импровизации, в которой отражены часть кинопьесы, продолжительность эпизода, его содержание, эмоциональный характер, стиль импровизации, ее основные элементы.

Приложение IV

Приемы импровизации, рекомендованные пианистам-иллюстраторам при озвучивании немых картин⁴⁴²

1. Использование вспомогательных нот в мелодии.

Пример 86.

The musical score for Example 86 consists of two staves. The top staff is in the treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). The melody features several notes, some of which are marked with a 'v' (accents) and are connected by slurs. The bottom staff is in the bass clef with the same key signature and time signature, showing a series of chords that provide harmonic support for the melody.

2. Разработка темы при помощи смены тональности.

Пример 87.

The musical score for Example 87 is divided into three sections, each with a different key signature and time signature. The first section is labeled 'Waltz' and is in G major (one sharp) and 3/4 time. The second section is labeled 'h-moll' and is in A minor (no sharps or flats) and 3/4 time. The third section is labeled 'B-dur' and is in B major (two sharps) and 3/4 time. Each section shows a melody in the treble clef and a bass line in the bass clef. The melody in each section is a variation of the same theme, demonstrating how the same musical idea can be developed through changes in key and mood. The word 'etc.' appears at the end of the second and third sections.

3. Разработка темы за счет смены размера и добавления вспомогательных нот в мелодию.

⁴⁴²Об импровизации // Сине-Фоно. 1916. №9-10. С. 60-61.

Пример 88.

4. Разработка мелодии при помощи смены размера и добавления вспомогательных нот.

Пример 89.

5. Разработка мелодии при помощи изменения интервалов.

Пример 90.

Allegretto

6. Разработка мелодии при помощи изменения ритма и аккомпанемента.

Пример 91.

Andante mod.

Marcia.

mf

7. Вычленение из мелодии мотивов и использование приемов повторения и строгой и свободной имитации.

Пример 92.

Приложение V

Фрагмент из музыки А. Ф. Арендса к киноопере «Нина»

Пример 93.

СИЛУЭТЫ

Танец из кино-оперы "НИНА"

Музыка А. Ф. АРЕНДСА

Moderato

The musical score is written for piano and consists of six systems of music. Each system has a treble and bass clef staff. The key signature has two flats (B-flat major), and the time signature is 4/4. The first system is marked 'Moderato' and 'mf'. The second system includes 'rit.' and 'p' markings. The third system is marked 'a tempo'. The fourth system includes 'rit.' and 'p' markings. The fifth system is marked 'mf'. The sixth system is marked 'p'.

Musical score for piano, consisting of six systems of two staves each. The score includes various musical notations such as dynamics (*mf*, *f*, *p*), articulation (accents), and performance instructions (*a tempo*, *poco sostenuto*).

System 1: *f con espress.*, *rit.*, *mf*, *a tempo*.

System 2: *a tempo*, *p dolce*.

System 3: *p*.

System 4: *poco sostenuto*, *a tempo*.

System 5: *mf*, *p*, *mf*.

The image shows a page of musical notation for piano, page 305. The score is written for two systems, each with a treble and bass clef staff. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The first system is marked *poco sostenuto* and *p*. The second system is marked *dim.* and ends with a double bar line.

System 1:
The treble staff begins with a series of sixteenth-note chords. The bass staff has a series of chords, with a *p* dynamic marking. The system concludes with a long, sweeping line in the bass staff.

System 2:
The treble staff features a melodic line with a slur. The bass staff has a series of chords, with a *dim.* dynamic marking. The system ends with a double bar line.

Приложение VI

Лейтмотивы из музыки В. А. Зиринга к кинофильму «Иола»

№1 – рисует настроение Иолы, идущей молиться в костел – настроение тоски, грусти и неопределенных желаний.

Пример 94.

№2 – изображает спокойную жизнь замка. Иола окружена девушками, рядом Герта и Гено, старающиеся рассеять грусть Иолы.

Пример 95.

The image shows two systems of musical notation for piano accompaniment. The first system consists of two staves (treble and bass clef) with a key signature of three flats (B-flat, E-flat, A-flat) and a 3/4 time signature. It features a melodic line in the right hand and a bass line in the left hand. Dynamic markings include *mf* and *cresc.*. The second system continues the piece, starting with a *dim.* marking. The notation includes various rhythmic values, slurs, and articulation marks.

№3 – мотив Гено, характеризующий чувство нежной любви Гено к Иоле.

Пример 96.

The image shows two systems of musical notation for piano accompaniment. The first system consists of two staves (treble and bass clef) with a key signature of three flats and a 3/4 time signature. It features a melodic line in the right hand and a bass line in the left hand. A measure rest in the first measure of the right hand is marked with a '3' in a box. The second system continues the piece, starting with a *calando* marking. The notation includes various rhythmic values, slurs, and articulation marks.

№4 – картинка природы; Арно подъезжает к монастырю Кармелитов.

Пример 97.

4 *Piu mosso*

The musical score for Example 97, measures 4-6, is written in 3/4 time with a key signature of two flats. The piece is marked *Piu mosso*. The score consists of three systems of staves. The first system shows the beginning of measure 4 with a piano part featuring trills and a right-hand part with a rapid sixteenth-note pattern. The second system shows measures 5 and 6, with the piano part continuing the trill pattern and the right-hand part featuring a rapid sixteenth-note pattern. The third system shows the continuation of the piano part with trills and the right-hand part with a rapid sixteenth-note pattern. Dynamics include *f*, *pp*, and *tr*.

№5 – лейтмотив Арно, рисующий его энергию, молодость и жизнерадостность, с ним он входит в монастырь.

Пример 98.

5

The musical score for Example 98, measures 5-7, is written in 3/4 time with a key signature of two flats. The piece is marked *ff*. The score consists of three systems of staves. The first system shows the beginning of measure 5 with a piano part featuring triplets and a right-hand part with a rapid sixteenth-note pattern. The second system shows measures 6 and 7, with the piano part continuing the triplet pattern and the right-hand part featuring a rapid sixteenth-note pattern. The third system shows the continuation of the piano part with triplets and the right-hand part with a rapid sixteenth-note pattern. Dynamics include *ff*.

Musical score for piano, consisting of four systems of staves. The first system shows a complex texture with triplets and slurs. The second system includes a mezzo-forte (*mf*) dynamic marking. The third system features piano (*p*) and pianissimo (*pp*) dynamics, along with a ritardando (*rit.*) instruction. The fourth system is marked "Allegro" and "crescendo molto", with a fortissimo (*ff*) dynamic marking.

№6 – проклятие, тяготеющее над Иолой, о котором рассказывает няня.

Пример 99.

Musical score for piano, starting with a box containing the number 6. The tempo is marked "Meno" and the dynamic is "ff pesante". The score shows a series of chords and melodic lines in the right hand, with a more active bass line.

№7 – грустный мотив, соответствующий настроению Иолы, возвращающейся с молитвы.

Пример 100.

№8 – лунная ночь; Иола в сомнамбулическом сне медленно проходит по выступам замка (второй лейтмотив Иолы).

Пример 101.

The musical score is written for piano and consists of five systems of two staves each. The key signature is three flats (B-flat, E-flat, A-flat). The first system shows a melodic line in the right hand and a bass line in the left hand. The second system continues the melody with a more active bass line. The third system features a dense, rapid sixteenth-note texture in the right hand and a simpler bass line, with a *ppp* dynamic marking. The fourth system has a similar texture to the third. The fifth system concludes with a *rit.* (ritardando) marking. The score includes various musical notations such as slurs, ties, and dynamic markings.

№9 – баллада, в ней Иола говорит няне о своих страданиях и той душевной тоске, которую она испытывает, живя с нелюбимым мужем.

Пример 102.

9 *Alla ballata*

The musical score for Example 102, titled "Alla ballata", is presented in four systems. It is written for piano in a key with two sharps (D major or F# minor) and a 3/4 time signature. The first system begins with a box containing the number "9" and the tempo marking "Alla ballata". The music starts with a piano (*pp*) dynamic and includes a *pesante* marking. The second system continues the melodic and harmonic development. The third system features a double bar line and a fermata. The fourth system includes dynamics *ppp* and *fff*, and ends with a 3/4 time signature change.

№10 – лейтмотив графа Куно, рисующий его властный, суровый и жестокий характер.

Пример 103.

10

The musical score for Example 103, titled "№10", is presented in one system. It is written for piano in a key with two sharps (D major or F# minor) and a 3/4 time signature. The music starts with a box containing the number "10". The first system includes dynamics *ff* and *marcato*. The music features a strong, rhythmic motif.

№11 – завсегда таи кабачка пьют и танцуют, там же и Вала – он хочет забыться и не думать об Иоле.

Пример 104.

11 *Allegretto*

№12 – песенка Вала о «красавице-плутовке».

Пример 105.

12 *Allegro non troppo*

Musical score for piano, measures 1-4. The score is in G major and 4/4 time. It features a melody in the right hand and a bass line in the left hand. Dynamics include *Meno*, *ff*, and *cantabile*.

№13 – любовный эпизод между Иолой и Арно.

Пример 106.

13 *Andante espressivo*

Musical score for piano, measures 5-14. The score is in G major and 4/4 time. It features a melody in the right hand and a bass line in the left hand. Dynamics include *p*, *pp*, *con dolore*, and *sf p Misterioso*.

№14 – граф Куно возвращается с победой – слышен торжественный марш и трубы.

Пример 107.

14 *Tempo marciale*

The musical score is written for piano and bass. It begins with a box containing the number '14' and the tempo marking 'Tempo marciale'. The first system shows a piano introduction with a *p* dynamic and a trill (*tr*) in the right hand. The second system continues with a *mf* dynamic and a *ff* dynamic. The third system features a *p* dynamic followed by a *ff* dynamic. The fourth system has a *fff* dynamic. The fifth system includes a *fff* dynamic. The sixth system starts with a *p* dynamic, followed by a *crescendo molto* marking, and ends with a *fff* dynamic and triplet markings. The seventh system concludes with a *f* dynamic, a *ff* dynamic, and a final *fff* dynamic. The piece ends with a double bar line.

Приложение VII

Типология монтажа (по Л. Джаннетти)

I. Реалистический:

1. Фильм, снятый единым монтажным кадром (ранние ленты братьев Люмьер «Завтрак младенца», «Прибытие поезда»).
2. Последовательный монтаж (хронологическое соединение эпизодов для изложения одной повествовательной линии).

II. Классический:

1. Соединение кадров по движению (справа герой вышел / слева зашел).
2. Соединение кадров по направлению взгляда (герой смотрит в закадровое пространство / объект, на который смотрит герой).
3. Аналитический монтаж – соединение кадров по принципу укрупнения (герой на дальнем плане / герой на общем / герой на среднем плане / крупный план лица героя) или синтетический монтаж – по принципу уменьшения (лицо героя / средний план героя / общий план героя).
4. Правило оси – соединение кадров, наиболее распространенное при организации дуэтных сцен (общий план героев / средний план одного героя / средний план другого героя).
5. Монтаж параллельного действия – соединение кадров в соответствии с выстраиванием двух (и более) линий событий, которые происходят одновременно, но в различном пространстве и связаны общим содержанием, поэтому в кульминационный момент все эти линии неизбежно пересекутся, соединившись в одном эпизоде. (В финале фильма Гриффита «Нетерпимость» действие направлено по двум линиям: героя, осужденного за убийство, которого он не совершал, ведут на казнь; в это время его жена пытается догнать поезд с прокурором, чтобы представить ему доказательства невиновности мужа. Развязка наступает за секунду до катастрофы: прокурор и жена появляются в зале казни, когда лезвие готовится перерезать веревку на виселице).

III. Формалистический:

1. Тематический монтаж – «Эффект Кулешова» – открытие режиссера, которое можно сформулировать так: кадр меняет свое смысловое значение в зависимости от того, что изображено на последующем. В качестве эксперимента Кулешов поместил один и тот же крупный план лица И. Мозжухина после трех различных кадров: тарелка супа, ребенок в гробу и молодая девушка на диване. По мнению зрителей, каждый раз лицо актера выражало новую эмоцию – голод, скорбь и умиление.
2. Сравнительный монтаж – классический пример из фильма Д. Вертова «Человек с киноаппаратом»: кадры умывающейся девушки чередуются с кадрами, на которых из шланга поливают дом, девушка промокает глаза полотенцем – в доме протирают окна, девушка хлопает ресницами – в окнах опускаются жалюзи.
3. Метафорический монтаж – эпизод из фильма В. Пудовкина «Мать»: нарастающие народные волнения сравниваются с весенним ледоходом. Сначала чередуются кадры маленьких ручейков и отдельных групп людей на улицах, затем сопоставляются кадры с ломающимся на реке льдом и большой толпой пролетариев.
4. Интеллектуальный монтаж – теория этого вида монтажа принадлежит С. Эйзенштейну. Его суть заключается в том, чтобы серия кадров приводила зрителя к какому-либо выводу и даже теоретическому понятию. Например, в картине «Октябрь» подряд демонстрируется множество изображений богов из различных религий и культов, что, по мнению Эйзенштейна, должно было сформировать у зрителей атеистический вывод: все боги разные, значит, бога нет.
5. Абстрактный монтаж – отказ от сюжетного каркаса и утверждение поэтики чистого кино, которое оперирует исключительностью динамического изображения⁴⁴³.

⁴⁴³Данная классификация предложена известным американским киноведом Л. Джаннетти. Подробнее о видах монтажа см. : Giannetti L. Understanding MOVIES. 13 ed. Pearson, 2014. P. 135-192.

Приложение VIII

Песни Великой Французской революции в русской классической музыке

«Марсельеза» как символ Франции. (П. И. Чайковский «Торжественная увертюра 1812 год»). В сентябре 1880 года Чайковский получает заказ от Н. Рубинштейна на новое сочинение для концертов Всероссийской художественно-промышленной выставки, которая должна была состояться в следующем году. В письме к Н. фон Мекк от 28 сентября он подробно описывает это предложение, не скрывая своего отношения к теме будущего произведения: «Н. Гр. Рубинштейн обратился ко мне с просьбой написать к Московской выставке, в которой он будет участвовать как глава художественного отдела, какое-нибудь большое сочинение для хора с оркестром или просто для оркестра. Он предлагает мне иллюстрировать музыкой одну из следующих трех тем: 1) открытие выставки, 2) 25-летие коронации и 3) освящение храма Спасителя. Для меня нет ничего апатичнее, как сочинять ради каких-нибудь торжеств. Подумайте, милый друг! Что, напр[имер], можно написать по случаю открытия выставки, кроме банальностей и шумных общих мест? Однако ж отказать в просьбе я не имею духу, и придется волей-неволей приняться за несимпатичную задачу»⁴⁴⁴. Приведенная цитата ярко показывает, насколько предлагаемая работа была неприятна композитору, но ему пришлось взяться за заказ Рубинштейна. Так появилась «Торжественная увертюра 1812 года», ор.49.

Одновременно с ней создавалась «Серенадой для струнного оркестра». Вот как об этом пишет сам композитор в письме к Н. фон Мекк от 10 октября 1880 года: «Представьте, дорогой друг мой, что муза моя была так благосклонна ко мне в последнее время..., что я с большой быстротой написал две вещи, а именно: 1) большую торжественную увертюру для

⁴⁴⁴Цит. по: Чайковский П. И. Полное собрание сочинений. Литературные произведения и переписка. Т. 9. 1880 год. М. : Музыка, 1965. С. 286-287.

выставки, по просьбе Ник[олая] Григ[орьевича], и 2) серенаду для струнного оркестра в 4-х частях»⁴⁴⁵.

Из этих двух сочинений исследователи творчества Чайковского традиционно выделяют Серенаду, а упоминания об увертюре в монографиях сводятся чаще всего к нескольким предложениям. В отечественном музыкознании о ней закрепилось мнение, как о проходном произведении композитора. Возможно, свою роль сыграла ее «декоративность» и чрезмерный пафос, идущие от обилия внешних изобразительных приемов.

Безусловно, на восприятие увертюры могло повлиять и отношение к ней самого Чайковского. В том же письме к Н. фон Мекк от 10 октября композитор отмечает: «...Увертюра будет очень громка, шумна, - но я писал ее без теплого чувства любви, и поэтому художественных достоинств в ней, вероятно, не будет»⁴⁴⁶.

В 1881 году увертюра так и не была исполнена. Московская выставка была перенесена на год в связи с убийством императора Александра II. В письме к Э. Ф. Направнику от 17 июня 1881 года Чайковский, уже после окончания работы, пишет: «Еще зимой я написал по просьбе Н. Г. Рубинштейна торжественную увертюру для концертов выставки под названием «1812 год». Быть может, Вы найдете возможным ее исполнить? <...> Впрочем, она не заключает в себе, кажется, никаких серьезных достоинств, и я нисколько не буду удивлен и обижен, если Вы найдете, что она по стилю своему не годится для симфонических концертов»⁴⁴⁷.

Однако со временем отношение Чайковского к своему детищу изменилось. В письме к П. И. Юргенсону от 22 февраля 1882 года он признается: «*Решительно не знаю, хороша или дурна моя увертюра («1812 г.»), но скорее (прости за нескромность) первое*»⁴⁴⁸.

Партитура и авторское переложение для фортепиано в две и в четыре руки вышли в мае 1882 года в издании П. Юргенсона. Премьера увертюры состоялась 8 августа того же года на шестом концерте выставки, посвященном произведениям композитора. Дирижировал И. К. Альтани.

Программа увертюры отсылает к одному из ключевых событий в истории России – войне с Наполеоном 1812 года. Для изображения двух противостоящих сторон – русских и французов – Чайковский вводит в музыкальную ткань множество цитат. Так как этот момент принципиально важен для понимания увертюры, остановимся на нем подробнее.

⁴⁴⁵Цит. по: Чайковский П. И. Полное собрание сочинений. Литературные произведения и переписка. Т. 9. 1880 год. Цит. изд. С. 294.

⁴⁴⁶Там же. С. 294.

⁴⁴⁷Чайковский П. И. Полное собрание сочинений. Литературные произведения и переписка. Т. 10. 1881 год. М.: Музыка, 1966. С. 143.

⁴⁴⁸Чайковский, П. И. Полное собрание сочинений. Литературные произведения и переписка. Т. 11. 1882 год. М.: Музыка, 1966. С. 75. (курсив мой – О. С.)

Отношение композитора к тематизму двух противопоставленных сфер различно. Если характеристика захватчиков представлена только одной цитатой – великой «Марсельезой», то для показа русских композитор использует четыре (!) темы.

Открывает увертюру тропарь первого гласа.

Пример 108.

The image shows a musical score for a vocal line. It consists of two staves: a treble clef staff on top and a bass clef staff on the bottom. The music is in a major key and 4/4 time. The first staff is labeled '1 строка' and the second '2 (заключительная)'. The lyrics are written below the notes. The first staff contains the lyrics 'Бог Гос-подь и я-ви-ся нам,' and the second staff contains 'бла-го-сло-вен Гря-дый во и-мя Гос-под-не.' The notes are mostly quarter and eighth notes, with some rests.

Традиционно на него распевается текст: «Спаси, Господи, люди Твоя, / и благослови достояние Твое, / победы православным христианом / на сопротивных даруя, / и Твое сохраняя Крестом Твоим жительство». Соответственно в контексте программы этот мотив воспринимается как молитва о даровании победы над врагом.

Стоит отметить, что в партитуре, изданной Юргенсоном в 1882 году, партия хора отсутствует, что свидетельствует о том, что сам Чайковский введение хора не предполагал. Но в настоящее время встречаются исполнения с участием смешанного хора как у западных, так и отечественных композиторов.

Вторая русская цитата – это завершающая увертюру тема государственного гимна Российской империи «Боже, Царя храни». Третья отсылает уже к области фольклора – это русская народная песня «У ворот, ворот батюшкиных» из сборника русских народных песен М. А. Балакирева. Приведем этот пример по сборнику Балакирева в его обработке⁴⁴⁹.

⁴⁴⁹См. :Балакирев М. А. Русские народные песни. М. : Музгиз, 1957. С. 96-97, 342-345.

Пример 109.

Не очень скоро

У во - рот, во - рот, во - рот (да), во - рот ба - тьш - ки - ны,
ай, Ду - най, мой Ду - най, ай, ве - сё - лый Ду - най!

Последняя заимствованная тема – это автоцитата. Чайковский использует тему из своей первой оперы «Воевода» (дуэт Марьи Власьевны и Олены из 2 картины 2 действия). В увертюре она выступает в качестве побочной партии. (Пример 110 на стр. 322)

Итак. Пять цитат! Две из них на момент создания увертюры, 1880 год, являлись государственными гимнами этих стран.

Здесь, правда, возникает любопытный факт, который говорит либо о незнании композитором исторических событий, либо о том, что *для творческого процесса подлинность этих событий не важна.*

В 1812 году во Франции царил эпоха Первой империи под предводительством Наполеона Бонапарта. Естественно, что в монархической державе революционная «Марсельеза» не могла быть главным символом страны. До 1815 года в качестве гимна исполнялась «Le Chant du Départ» («Походная песня»), написанная в 1794 года Э.-Н. Мегюлем.

Но если детали французской истории Чайковский мог не знать, то с русской стороны возникает парадокс. В 1812 году гимном страны являлась «Молитва русских» (стихотворение Жуковского, положенное на музыку неизвестного автора), а знаменитый хор А. Ф. Львова «Боже, царя храни» был написан только в 1833 году и никакого отношения к войне с Наполеоном не имел.

Пример 110.

Allegro p

2 Oboi

2 Clarinetti (A)

2 Fagotti

4 Corni (F) *III p*

Марья Власьяна

Оле́на

Violini I

Viole

pp

Ob.

Cl.

Fg.

Cr. I, II

M. Вл.

Оп.

Vn.

Vi.

p

stacc.

У - жалъ у - ш - жу ми - ло - го,

Хо - чу у - ш - деть ми - ло - го, сер - деч - но - го друж -

сер - деч - но - го друж - ка,

ка, ми - ло - го друж - ка, сер - деч - но - го друж - ка.

Почему для изображения Франции композитор выбирает именно «Марсельезу»?

Предположительно, одна из причин связана с тем, что песня звучала в России уже с XVIII века и за почти вековое бытование стала очень популярна. Вряд ли ко времени создания увертюры Чайковский мог найти другую французскую мелодию, настолько известную разным слоям населения, при этом прочно связанную в сознании слушателей именно с образом Франции и темой борьбы.

Другая причина введения «Марсельезы» уже упоминалась. В 1880 году – год написания увертюры – она была гимном страны, то есть являлась официальным символом государства.

Третья причина касается уже собственно ее выразительных черт. Ее героический характер как нельзя лучше вписывался в общую атмосферу сочинения: одновременно и тревожную, и торжественную.

Как тема, несущая дух борьбы, «Марсельеза» проявила в увертюре свой богатейший потенциал. Недаром она оказывается принципиально родственна теме военных сигналов, в основу которой положен тот же «золотой ход», что лежит и в основании гимна. (Пример 111 на стр. 324)

Чайковский сообщает песне качества мобильности, временами дробя ее на короткие фразы, тем не менее, – в силу сверхпопулярности песни – мгновенно узнаваемые.

В экспозиции «Марсельеза» собирается как мозаика из отдельных деталей, в разработке звучит фрагментарно: отдельные мотивы накладываются друг на друга, (тема даже меняет свой интонационный состав: появляются варианты в миноре и с ходом на ув.2), и постепенно тонут в потоке общего движения.

Наиболее полнозвучно, в полном согласии с законами гимна, она проходит в коде: у пистонов и труб в увеличении на фоне туттийного звучания всего оркестра!... на этом, правда, увертюра не заканчивается.

Пример 111.

Andante. ♩=80

Ob.

Cl. (B)

Cor. I II.

Cor. III IV.

Timp.

Tamb. milit.

Andante. ♩=80

Cel.

C. B.

mf

p

f p

f p

Даже это, крайне конспективное, изложение неизбежно вызывает ряд недоуменных вопросов, касающихся собственно замысла Чайковского, вопросов, звучавших еще в XIX веке. Наиболее прямо их задает, однако, исследователь XX столетия – Н. Туманина, откровенно указывающая на просчет композитора: «...в характеристике французского нашествия он [Чайковский – О. С.] **допустил большую ошибку**. Ему пришла в голову неудачная мысль воспользоваться темой «Марсельезы». Эта замечательная героическая мелодия в течение всего XIX в. ассоциировалась с идеями свободы, борьбы народа за свои права. **Здесь же она рисует образ врага, характеризует нашествие, что вносит смысловой диссонанс**. Героический, мужественный характер мелодии противоречит ее роли в драматургии целого»⁴⁵⁰.

Несомненно, доля истины в этом есть, и доля значительная. Если не просчет на уровне замысла, то – по крайней мере – явное противоречие.

Почему же Чайковский, изображая события 1812 года, когда Франция терпит поражение от России, поступает иначе? С чем связано торжествующее звучание темы врага в коде? Однозначного ответа на этот вопрос нет.

Но... победителей не судят: тема «Марсельезы» прекрасна в кодовом проведении. После первого ее раздела следует второй – тропарь «Спаси, Господи» из начала вступления. Но насколько он видоизменен! Происходит динамизация православной молитвы: от тихого сумрачного характера не остается и следа, теперь это победный гимн русского народа. К оркестру присоединяется хор и военный оркестр. **Такое мощное звучание превышает последнее проведение «Марсельезы», выводя тропарь на первый план**. Третий раздел повторяет тему военных сигналов из вступления, но на фоне гимна «Боже, Царя храни» с колокольными перезвонами, а большой барабан имитирует пушечные выстрелы.

⁴⁵⁰Туманина Н. В. Чайковский. Великий мастер. 1878-1893. М.: Наука, 1968. С. 61. (Курсив мой – О. С.)

За эту «декоративность» приемов критики тоже порицали Чайковского. А. Альшванг называет прообразом увертюры «1812 год» бетховенскую «Битву при Виттории» с ее помпезностью. Для изображения английской и французской армий композитор берет две народных песни, а в финале добавляет эффект пушечной канонады и мушкетных выстрелов на фоне гимна «Бог хранит короля», символизирующего победу английского народа⁴⁵¹.

Однако завершение опуса Чайковского много сложнее. Можно сказать, что именно он закладывает своей увертюрой тенденцию утверждения православного начала в симфонической музыке как связанной с исторической тематикой, в том числе и батальной, так и нет. В 1889 году Н. А. Римский-Корсаков пишет увертюру «Светлый праздник», где тема побочной партии, задостойник Пасхи греческого роспева «Ангел вопияше», в ликующей коде звучит подобно гимну. Другой пример относится уже к XX веку. В 1940 году С. Рахманинов вводит в финал «Симфонических танцев» подлинный знаменный напев, который, сталкиваясь с темой *Dies Irae*, постепенно одерживает над ней победу.

Тот факт, что звучание тропаря в увертюре «1812 год» по своей мощи даже перекрывает последнее проведение «Марсельезы» – таким образом, она, если и не «уничтожена», то подавлена – подчеркивает роль не только православного тематизма, но самого духа православия в этой музыке. Что подтверждает и последний, третий, раздел коды. В нем тема военных сигналов из вступления звучит на фоне русского гимна «Боже, царя храни», обретая тем самым свою истинную национальную нишу.

Открытие Чайковского заключено в том, что он закладывает в русской музыке *принцип противопоставления образу врагов России нравственного православного начала*. Эта линия, как и динамизация православной молитвы, также находит свое продолжение в музыке XX века. На идейном уровне это представлено в опере Н. А. Римского-Корсакова «Сказание о

⁴⁵¹Альшванг А. А. П. И. Чайковский. М. : Музыка, 1967. С. 564.

невидимом граде Китиже и деве Февронии», в Симфонии №6 Н. Я. Мясковского, не раз встречается у С. С. Прокофьева, например, в кантате «Александр Невский» и опере «Война и мир».

Песни французской революции как универсальный символ революции. (Н. Я. Мясковский Симфония №6). Шестой симфонии Мясковского суждено было стать первой русской симфонией о революции, которая предстала в партитуре как великая трагедия нации, унесшая жизни сотен тысяч людей. Адекватная ее оценка сложилась только в постсоветское время, когда стало возможным «извлечь» ее из прокрустова ложа идеологических установок.

Трагическая концепция опуса раскрывается с неумолимой поступательной силой, достигая невероятного размаха в финале, где расположена генеральная кульминация. Это позволяет отнести сочинение к финалоцентристскому типу. Выделенность этой части во многом обусловлена ее цитатным материалом, за пределы которого Мясковский выходит только в моменты реминисценций из предыдущих частей. Финал начинается с показа самой революции – редчайший для композитора случай почти конкретной программности. Музыкальный облик революции создают две французские песни – «Карманьола» и «Ça Ira».

Почему французские и почему именно эти темы?

Как пишет в своем труде Т. Н. Ливанова, «в сознании Мясковского ни одна из русских мелодий еще не обрела явного значения революционной темы»⁴⁵². Похоже, что так оно и было. К тому времени в России, конечно, существовали свои революционные песни, но сочинялись они, как правило, в неволе: в тюрьмах и казематах, авторы – ссыльные каторжники. Свое происхождение они вели от протяжных русских народных песен, и отличались плавным и заунывным характером, что не соответствовало замыслу Мясковского – показать революцию как неудержимый стихийный поток.

⁴⁵²См. : Ливанова Т. Н. Н. Я. Мясковский. М. : Музгиз, 1953. С. 95.

Восторженно-героический характер обеих песен – помимо художественных достоинств – способствовал тому, что они уже давно стали обобщенным символом революции в целом, а не только Великой французской. *Именно их революционная суть, а не национальная принадлежность, привлекла Мясковского*, у которого были свои четкие представления о «национальности» в искусстве: «Только вот теперь я почувствовал, – пишет он отцу с фронта, – что искусство, а музыка особенно, решительно лишено национальности, даже националистическое. В конце концов, меняется лишь колорит, а сущность витает куда выше всяких Германий, Франций, Россий и т. п.»⁴⁵³. По этой причине «Карманьола» и «Ça Ira» для него более не воплощают образ Франции, а становятся символами революции как исторического социально-классового феномена.

Об этих темах есть и другие, хорошо известные высказывания композитора: «Первым импульсом было случайно услышанное мной исполнение французских революционных песен «Ça Ira» и «Карманьолы» одним приехавшим из Франции художником (фамилию его не помню)⁴⁵⁴, напевавшим эти песни так, как, по его словам, их теперь поют и танцуют на рабочих окраинах Парижа. Запись, сделанная мной тогда, оказалась несходной ни с одним известным текстом этих песен, но меня особенно поразила ритмическая энергия «Карманьолы», которая отсутствовала в известных мне обработках»⁴⁵⁵.

Стоит отметить одну интересную деталь. Композитор не цитирует в Шестой симфонии «Марсельезу», видимо, считая, что ее торжественный возвышенный характер менее соответствует его замыслу. Его привлекают именно «Ça Ira» и «Карманьола», уличные песни, наполненные танцевальным движением, песни, способные передать так необходимое ему ощущение стихийной, охваченной бунтарскими настроениями народной массы.

⁴⁵³Из письма Н. Я. Мясковского к В. В. Держановскому от 19 августа 1914 года. Цит. по: Кунин И. Ф. Н. Я. Мясковский. Жизнь и творчество в письмах, воспоминаниях, критических отзывах. М. : Советский композитор, 1981. С. 71.

⁴⁵⁴Художник Лопатинский. См. : Гулинская З. К. Н. Я. Мясковский. М. : Музыка, 1985. С. 66.

⁴⁵⁵Цит. по: Ливанова Т. Н. Н. Я. Мясковский. Цит. изд. С. 93.

Форма финала – рондо-соната, в котором «Карманьола» – это главная, а «Ça Ira» – первая побочная партия⁴⁵⁶. Финал начинается со стремительно взлетающего пассажа дерева и струнных, что мгновенно приобщает слушателей к атмосфере народного праздника: музыка явственно рисует картину революции – на подъеме, когда люди еще полны энтузиазма и веры в победу. Поэтому и песни в экспозиции звучат приподнято и воодушевленно. (Пример 112 на стр. 330)

«Карманьола» проводится в героическом Es-dur *в полном варианте* трубами и валторнами ff на фоне оstinатного «жужжания» струнных и переключек у деревянных духовых. Далее ее подхватывают струнные и дерево в дублировках. В ц.6 главная тема начинает постепенно трансформироваться, хотя все еще находится в рамках экспонирующего раздела. Отдельные кварто-квинтовые мотивы превращаются в формулы общего движения и модулируют в тональность первой побочной партии. **Французский тематизм, таким образом, выступает в финале не в качестве обычных цитат**, которые, как правило, неизменны, но прежде всего **является материалом для последующего интенсивного развития**.

После смены трехдольного метра на двудольный «на сцену» выступает «Ça Ira» (ц.10). В отличие от «Карманьолы», она появляется издалека, как будто притаившись, в g-moll на pp в эффектной инструментовке – засурдиненная труба под аккомпанемент меди и малого барабана. Тихая звучность самых громких инструментов академического оркестра сообщает ей особую выразительность. Интересно, что такую же оркестровку «Ça Ira», труба и барабан, предлагает Асафьев в балете «Пламя Парижа». Скорее всего, это не плагиат, ведь подобный состав как нельзя лучше соответствует жанру песни – это настоящий походный марш, и, вероятно, именно так или близко к этому, она исполнялась в мятежное революционное время.

⁴⁵⁶Форма финала Шестой симфонии на редкость сложна, постоянно отступает от схемы и, видимо поэтому, крайне редко разбирается в музыковедческих трудах. Определение формы как рондо-сонаты дается по авторизованному Справочнику-путеводителю по симфониям (редакция В. С. Виноградова). См. : Справочник-путеводитель по симфониям Н. Я. Мясковского. М. : Музгиз, 1954.

Пример 112.

Allegro molto vivace

2 Flauti *f* *ff*

Flauto III (Piccolo)

2 Oboi *f* *ff*

Corno inglese *f* *ff*

2 Clarinetti in Si^b (B) *f* *ff*

Clarinetto basso in Si^b (B) (Cl. III) *f* *ff*

3 Trombe in Si^b (B) *f*

6 Corni in Fa (F) *ff*

Piatti *sf p cresc.*

Arpa *f* *ff* fa³, sol¹

Allegro molto vivace

Violini I *f* *ff*

Violini II *f* *ff*

Viola *f* *ff*

Fl. *ff*

Picc.

Ob.

C. ingl.

Cl. (B) *ff*

Tr-be (B)

Cor. (F)

P-tti *f*

Ar. *ff*

V-ni I *ff* div. *div. detache*

V-ni II *ff* *div. detache*

V-le *ff* *div. detache*

Detailed description: This page of a musical score, numbered 331, features a variety of instruments. The woodwind section includes Flute (Fl.), Piccolo (Picc.), Oboe (Ob.), English Horn (C. ingl.), and Clarinet in B-flat (Cl. (B)), all playing melodic lines with dynamic markings of *ff*. The brass section consists of Trumpet in B-flat (Tr-be (B)), two Horns in F (Cor. (F)), and Timpani (P-tti). The keyboard part (Ar.) provides harmonic support with *ff* chords. The string section (V-ni I, V-ni II, V-le) plays a rhythmic accompaniment of sixteenth notes, marked *ff* and *div. detache*. The score is written in a key with two flats and a common time signature.

Уже второе проведение побочной партии – tutti, и тема модулирует в параллельный мажор. Она звучит торжественно и благородно, в характере организованного шествия, в ней нет энергичного танцевального напора, который присущ главной партии.

Далее, по законам рондо-сонаты, возвращается лихая «Карманьола», но «ведет» она себя совершенно «не по правилам». После первого проведения неожиданно из основной тональности Es-dur модулирует в далекий E-dur. Ее строение медленно, но верно разрушается: от темы остаются отдельные узнаваемые мотивы. Процесс деструктуризации, намеченный при первом звучании главной партии, здесь получает дальнейшее развитие. Гармонии насыщаются хроматикой: в первую очередь отметим «ползающий» бас у низких дерева и струнных и всей медной группы. Постепенно отдельные вычлененные интонации «Карманьолы» растворяются в нейтральных формах движения, тематизм исчезает, а от непринужденного веселья песни не остается и следа.

Оркестр звучит все более напряженно и на вершине кульминации стремительный поток резко обрывается стонами оркестра (ц.21). *Таким образом, уже в рамках экспозиции происходит развитие тем, а значит, можно говорить о перенесении функций разработки в экспозиционный раздел.*

Начинается вторая побочная партия. Ее открывает звучащая в басу средневековая секвенция Dies Irae, которой отвечают стонущие секундовые интонации, полные беспредельного страдания. В качестве еще одной побочной, как известно, Мясковский цитирует мелодию русского духовного стиха «Расставание души с телом».

Последование и развитие тематического материала экспозиции приводит к закономерному выводу – ***композитор не изображает в финале симфонии социального противостояния: здесь нет столкновения и борьбы классов.*** По сути, в заключительной части показан *аллегорический*

конфликт двух разных универсалий – социальной и физической, революции и смерти.

Разработка очень компактна, всего 32 такта, – и это в финале крупномасштабной симфонии! Такое композиционное решение вполне объясняется исключительной событийной плотностью экспозиции. А так как разработочная зона в ней целиком строилась на развитии главной партии, «Карманьолы», то непосредственно разработка основана на материале первой побочной темы, «Ça Ira». Она проводится целиком, структура песни сохраняется, но первый период повторен. При этом неустойчивость раздела обеспечивается за счет постоянного тонального движения по родственным тональностям – e-moll, G-dur и D-dur.

Реприза начинается с ц.35 с проведения главной партии, однако ее звучание лишено первоначальной легкости и задора. Тему сопровождают уже знакомые хроматические пассажи. Тональный план неустойчив, а тема размывается в общем потоке движения. Линия ее дробления и деструктуризации, намеченная в экспозиции, выходит в репризе на новый уровень, и на пике кульминации вновь обрывается «криками» оркестра (ц.44). Далее – важный драматургический ход, очень точно раскрывающий замысел композитора. Первая побочная партия, «Ça Ira», в репризе отсутствует. Сразу начинается большая зона второй побочной, где тема Dies Irae подвергается секвенционному вычленению. Отдельные секундовые интонации, производные от Dies Irae, звучат в контрапункте с мотивами «Карманьолы». Но сила – за средневековой темой, которая ***буквально уничтожает французскую песню.*** Генеральная кульминация всей симфонии (см. Пример 113 на стр. 334).

Dies Irae звучит в трехкратном увеличении в басу, возглашая идею всемогущества смерти, не разбирающей в страшной мясорубке «правых» и «виноватых».

Пример 113.

Fl. *f* *a2*
 Ob. *f* *a2*
 Cl. in G *f*
 Cl. in Bb *f*
 Cl. in Bb *ff marcato*
 Fag. *f* *p cresc.*
 C. fg. *ff marcato*
 Tr. in Bb *p*
 Cor. in F *f*
 Tr. in Bb *p*
 Tuba *ff marcato il tema*
 Timp.
 Piatti *pp*
 Vni I *f* *p*
 Vni II *f* *p*
 Vle *f* *p*
 Vcelli *ff marcato*
 C. bassi *ff marcato*

Итак. *Французский тематизм погиб.*

У Достоевского во «Франко-прусской войне» также происходит постепенное уничтожение «Марсельезы» под напором австрийского «Августина», которое символизирует поражение Франции в войне с Германией. В Шестой симфонии – очевидно – идейный план иной. *Подавление темами смерти песен французской революции не говорит о поражении революции. Великая ирония заключена в том, что обе «Великие» революции – Франции, 1789 года, и России, 1917 – закончились победой, но ради нее погибли миллионы.*

Они и оплакиваются в заключительном хоровом разделе, который предваряется инструментальными стонами невиданной экспрессии. Хоров – два, и вступают они попеременно, что – не снимая остроты боли – дает возможность отчетливо услышать гениальный текст духовного стиха.

Такое решение с новой силой поднимает вопрос, уже затронутый ранее в разделе об Увертюре Чайковского – о роли православного начала в русских батальных исторических симфонических полотнах. В Шестой симфонии европейское внеличностное начало, представленное как «Карманьолой» и «Ça Ira», так и темой Dies Irae, уступает место русской духовной музыке. Подобную антитезу предлагал и Чайковский в Увертюре «1812 год». Но итоговый смысл этого противостояния различен. В Увертюре «1812 год» торжественный русский гимн «Боже, Царя храни» – ликующая победа, а звучащая в конце Шестой симфонии всенародная панихида оплакивает жертвы революции.

Завершает симфонию реминисценция лирической главной темы медленной части. Коду часто, вслед за автором, называют «апофеозом мирного жития», однако, робкий, просветленный характер – тихая звучность, проведение темы высоким деревом и скрипками – скорее не столько апофеоз, сколько призыв, надежда на то, что кровавая бойня никогда больше не повторится.

Подведем итог. В симфонии Мясковский раскрывает тему революции в ключе, казалось бы, немислимом в 20-е годы XX века. Вспомним популярную уже с середины XIX века революционную песню на стихотворение поэта Л. И. Пальмина «Requiem»:

Не плачьте над трупами павших борцов,
 Погибших с оружием в руках,
 Не пойте над ними надгробных стихов,
 Слезой не скверните их прах.
 Не нужно ни гимнов, ни слез мертвецам,
 Отдайте им лучший почет:
 Шагайте без страха по мертвым телам,
 Несите их знамя вперед!
 С врагом их, под знаменем тех же идей,
 Ведите их бой до конца!
 Нет почести лучшей, нет тризны святей
 Для тени, достойной борца!

Оно призывает к жестокой братоубийственной войне, а слова «шагайте без страха по мертвым телам» показывает полное обесценивание жизни человека в период революционных потрясений. Мясковский же, завершая свою симфонию поминальным стихом, призывает: «Плачьте над трупами, пойте над ними надгробные стихи!».

Песни французской революции как символ исторической эпохи.
(Б. В. Асафьев Балет «Пламя Парижа»). В 1930 году выдающийся советский музыковед и талантливый композитор Б. В. Асафьев создает балет «Пламя Парижа» (рабочее название «Триумф республики»). В его основу положен исторический роман Ф. Гро «Марсельцы», переработанный в либретто драматургами Н. Волковым и В. Дмитриевым. Сюжет балета переносит события во Францию, в 1791 год. Пролог и четыре действия последовательно показывают, как частное столкновение между графом Жофруа и крестьянином Гаспаром перерастает в народный протест, оборачивающийся революционными событиями. Помимо вымышленных

героев на сцене появляются даже реальные исторические персонажи – король Франции Людовик XVI и королева Мария-Антуанетта⁴⁵⁷.

В балете революция идеализирована и представлена как акт торжества справедливости. Композитор ставит точку в своем рассказе на шумном празднике, знаменующем победу обездоленного народа над угнетателями. Балет лишен натурализма – трагические кровавые стороны революции и ее последующий разгром оказываются за чертой спектакля, что вполне объясняется идеологическими установками, приобретенными в 30-е годы в СССР характер незыблемых догматов.

В отечественном музыковедении творчество Асафьева-композитора всегда находилось в тени его научного наследия. Однако ряд интересных работ, посвященных его балетам, все же можно назвать. Несомненную ценность представляет статья М. Рыбниковой «Балеты Б. В. Асафьева «Пламя Парижа» и «Бахчисарийский фонтан»⁴⁵⁸. В изучении «Пламени Парижа», несомненно, большим подспорьем является и авторская статья «Музыка «третьего сословия». Вот показательная автоцитата: «Музыка балета «Пламя Парижа» представляет собою частью монтаж музыкально-исторического наследия – главным образом, эпохи Великой французской революции, частью сочинение в характере и стиле этого материала»⁴⁵⁹. В этом методе проявилась формирующаяся у Асафьева *теория интонационного реализма*: «...я сочинял музыкально-исторический роман, пересказывая музыкально-исторические документы современным инструментальным языком в той мере, как я понимаю этот язык и как я его усвоил»⁴⁶⁰. Для того чтобы максимально передать атмосферу и настроения той эпохи, он широко применяет прием точного цитирования популярной в

⁴⁵⁷Для Асафьева это не первое обращение к теме Великой французской революции. В 1918 году в Петрограде прошла премьера балета «Карманьола», который можно считать прообразом «Пламени Парижа».

⁴⁵⁸Рыбникова М. Балеты Б. В. Асафьева «Пламя Парижа» и «Бахчисарайский фонтан» // Музыка советского балета: сб. статей. М. : Музыка, 1962.

⁴⁵⁹Асафьев Б. В. Музыка «третьего сословия» // О балете: статьи, рецензии, воспоминания: сб. статей. Л. : Музыка, 1974. С. 215.

⁴⁶⁰Там же.

те времена как авторской, так и народной музыки. Среди композиторов, к которым обращается Асафьев, встречаются Э. Н. Мегюль, М. Маре, Ж.-Б. Люлли, Ф. Госсек и другие. Из песен Великой революции он берет все те же «Марсельезу», «Карманьолу» и «Ça Ira». Такая высокая степень использования чужого материала позволяет назвать «Пламя Парижа» балетом революционных цитат.

Говоря о революционных песнях, М. Рыбникова отмечает, что они использованы Асафьевым сообразно их характеру. «Так, «Марсельеза», с ее чертами героического марша-гимна, появляется всегда только в хоровом звучании в эпизодах героико-революционного подъема. Танцевальная же природа «Карманьолы» позволила композитору использовать ее и в песенно-хоровых, и в танцевальных сценах. Что касается третьей песни – «Ça Ira», – то ее ритм походного марша сделал ее более всего пригодной для драматических действенных сцен, изображающих революционную борьбу восставшего народа»⁴⁶¹.

Как понятно из приведенного высказывания, в балете участвует хор. М. Рыбникова видит в этом «стремление Асафьева написать произведение монументального синтетического типа», отмечая влияние большой распространенности подобных театральных действий не только в период французской революции, но и в 20-е годы в советской России⁴⁶².

Прежде чем остановиться на этих трех цитируемых песнях, оговорим, что в работе над данным разделом была использована редакция «Пламени Парижа», сделанная А. Тихомировым⁴⁶³, ему же принадлежит переложение для фортепиано. Во вступительной статье он указывает, что в основу издания им положены автограф и копия партитуры, а также рабочие клавиры балета. Все перечисленные материалы хранятся в Центральной музыкальной библиотеке Ленинградского государственного академического театра оперы и балета им. С. М. Кирова (ныне Мариинский театр). Поэтому деление балета

⁴⁶¹Рыбникова, М. «Балеты Б. В. Асафьева «Пламя Парижа» и «Бахчисарайский фонтан». Цит. изд. С. 170.

⁴⁶²Там же. С. 169.

⁴⁶³Асафьев Б. В. «Пламя Парижа». М. : Музыка, 1987.

на акты и номера дается по редакции А. Тихомирова, а разночтения партитур и рабочих клавиров приводятся по его комментариям.

Начинается цитирование в финале первого действия, когда разъяренная толпа, возмущенная непотребным поведением графа Жофруа, идет на штурм тюрьмы города Марселя и выпускает пленников на свободу, после чего восставшие отряды направляются в Париж. Композитор разъясняет: «Марсельеза» использована мною *не как гимн, а в качестве массовой песни, подхваченной толпой в момент формирования отряда марсельцев*⁴⁶⁴. Такая, казалось бы, «невинная» фраза Асафьева, однако, требует комментария. Зачем композитор – на словах! – настойчиво низводит «Марсельезу» с уровня гимна до простой массовой песни? Как ни странно, но ответ, скорее всего, кроется в недавнем прошлом России. Менее года (с февраля 1917 по январь 1918 года) бессмертная песня Руже де Лиля являлась гимном молодого советского государства, и в 1932 году, год премьеры балета, память об этом была еще очень свежа. Французский народ, вершавший революцию под звуки советского гимна, – подобная идея могла вызвать некоторое замешательство.

Асафьев вводит цитату целиком, повторяя ее мелодию два раза без изменения, но варьируя фактуру. Такое происходит в русской профессиональной музыке впервые. Первый куплет – запев у солиста без сопровождения, к которому в припеве присоединяется хор и дробь военного барабана. Далее звучит проигрыш оркестра, который строится на «золотом ходе валторн». Этот гармонический оборот здесь не случаен, так как он интонационно заложен в начальной фразе «Марсельезы». «Золотой» ход, напомним, лежит и в основе сигнальной темы увертюры Чайковского.

Вся вторая строфа звучит *tutti* у хора и полного оркестра, где его роль сводится, в основном, к дублировке хоровых партий. Вопреки замечаниям Асафьева о «Марсельезе», выступающей в роли массовой песни, здесь ее звучание ничем не отличается от привычного гимнического варианта. Как

⁴⁶⁴Асафьев Б. В. «Музыка «третьего сословия». Цит. изд. С. 217. (Курсив мой – О. С.)

правило, при постановках балета запев солиста купируется, и «Марсельеза» начинает звучать сразу с хорового эпизода. Как пишет А. Тихомиров, в автографе, копии партитуры, а также в рабочих клавирах текст отсутствует, поэтому в его редакции он не приводится. При этом имеющиеся указания «canto» и «cogo» не оставляют сомнений в вокально-хоровом исполнении этого фрагмента.

Вторая цитата появляется в финале второго действия, которое происходит в Тюильри. Аристократы наслаждаются придворным спектаклем о любви Армиды и Ринальдо, во время которого принимается решение расправиться с восставшим народом. В это время вооруженные отряды повстанцев из Марселя входят в Париж, снова распевая свой гимн – «Марсельезу», но без запева. Песня начинает звучать сразу с припева со словами:

К оружию, гражданин!

Смыкайте строй полков!

Вперед, вперед!

И пусть поля окрасит кровь врагов.

В отличие от цитаты «Марсельезы» в первом действии, текст вокальной партии здесь отсутствует в автографе и копии партитуры, но уже указан в рабочих клавирах, поэтому в редакции Тихомирова тоже приводится. Сохраняется сопровождающая хор дробь военного барабана. При повторном исполнении припева вступает весь оркестр с фанфарными трезвучными интонациями, производными от маршевой мелодики самого гимна, а также цитируется инструментальный проигрыш из первого действия, перекидывая тематическую арку между актами. Больше в балете «Марсельеза» не появится, а на смену ей приходят другие революционные песни.

Следующие две цитаты помещены в финал третьего действия, который состоит их двух разделов. В первом толпа нападает на офицеров королевской армии под предводительством маркиза де Борегара и поет «Карманьолу».

Лихая уличная песня звучит у хора в сопровождении оркестра: использованы четыре строфы с подлинными народными словами. Текст вновь отсутствует в партитуре, но приводится в рабочих клавирах и, соответственно, в данном издании:

1. Родной стране король Капет
 Дал вечной верности обет. (2 раза)
 Нарушил он обет.
 Пошады места нет!
 Припев. (2 раза)
 Станцуем Карманьолу под звуки песни боевой,
 Станцуем Карманьолу под пушек гром, пушек гром!

2. Антуанетта поклялась
 По-царски щедро выдрать нас. (2 раза)
 Ей отступать пришлось,
 Себе сломала нос.
 Припев. (1 раз)

3. Он тверд, республики оплот,
 Предместий славный санкюлот.
 Он тверд, отечества оплот,
 Предместий славный санкюлот
 С фригийским колпаком.
 Его здоровье пьем.
 Припев. (2 раза)

4. Клялись жандармы-молодцы
 Нам всыпать дробь в башмаки. (2 раза)
 Жандармов нрав горяч,
 Бежать пустились вскачь.
 Кода.
 Он революции оплот,
 Предместий славный санкюлот. (2 раза)

Оркестр, как и в первых двух действиях, дублирует хоровые голоса. После второй строфы звучит инструментальный проигрыш в мажоре, в интонационном плане отдаленно напоминающий мелодику «Карманьолы».

Внутри третьей строфы, между повторами припева, появляется аналогичный проигрыш в оркестре – опять на обновленном материале, но уже в миноре. Еще один проигрыш готовит коду. Заключительный раздел песни, по сути, является апофеозом. И без того быстрый темп «Карманьолы» доводится до Presto, а узнаваемый ритм в размере 6/8 заменяется движением ровными четвертями, превращая уличную песенку в неистовый пляс⁴⁶⁵.

В качестве небольшой сцены-интермедии звучит номер «Ораторы». За ним следует второй раздел финала – «Поход на Тюильри», готовящий штурм королевского замка. Сами революционные действия разворачиваются под звуки «Ça Ira». Ее «запевает» солирующая труба в сопровождении военного барабана. Приближающаяся дробь готовит вступление хора. Как и в предыдущих случаях, текст дан по рабочим клавирам:

Эй, веселей, веселей, санкюлот!
 Дружно в эти дни весь народ поет.
 Эй, веселей, веселей, санкюлот!
 Эй, назло врагам все на лад пойдет!
 Ждет завтра всех дворян кровавый эшафот,
 Но весел будет наш победный хоровод.
 Эй, веселей, веселей, санкюлот! (2 раза)
 Эй, на фонарь, на фонарь всех господ! –
 Дружно в эти дни весь народ поет.
 Эй, на фонарь, на фонарь всех господ,
 Право же, без них все на лад пойдет.

Хоровые голоса полностью дублируются оркестром. Песня звучит в полном варианте без сокращений.

Четвертое действие открывается «Сценой взятия Тюильри», которая изначально завершала третье, но была перенесена в следующий акт в редакции А. Тихомирова. Редактор объясняет это тем, что четвертое

⁴⁶⁵Таким образом, в сцене заложены черты рондальности, связанные с чередованием рефренных хоровых строф и оркестровых проигрышей. Того же мнения о строении данного раздела придерживается и М. Рыбникова. См. : Рыбникова М. «Балеты Б. В. Асафьева «Пламя Парижа» и «Бахчисарайский фонтан». Цит. изд. С. 171.

действие представляло собой дивертисмент, лишенный драматургического развития, поэтому появление данной сцены оправдано с точки зрения развития сюжета. В музыкальном плане это полная реминисценция номера «Поход на Тюильри» из финала третьего действия.

Завершает балет большой народный праздник. Царит «Карманьола». Из всех сцен, построенных на цитатах революционных песен, она единственная проходит без участия хора. Это исключительно симфонический раздел. Он близок инструментальным эпизодам «Карманьолы» в финале третьего действия, в которых отдельные интонации являлись основой для вариационного развития и обновления материала. Однако при таком подходе структура песенной строфы «ломалась».

В конце еще раз звучит «Ça Ira». Этот инструментальный эпизод очень краток. Он отсутствовал в первой редакции для ленинградской постановки 1932 года, но появился уже в 1933 году для постановки в Москве. Здесь песня преобразуется и предстает перед слушателями не в духе залихватского танца, а как торжественный марш, венчающий народно-героическую эпопею.

Подытожим сказанное. Введение в музыкальную ткань балета песен Великой французской революции, конечно же, определяется его исторической темой. *Сами мелодии наполняются здесь двойным символом: и революции, и своего времени, поскольку революционные темы не поднимаются, как у Мясковского до уровня универсальных обобщений, а остаются знаками событий французской истории.* Никаких трансформаций первоисточников эта символическая двойственность не предполагает. Все три песни олицетворяют образ восставшего народа, но он статичен, так как его переосмысления на протяжении балета не происходит. Появление цитат относится только к массовым эпизодам, напрямую зависит от происходящих на сцене событий и находится в наиболее важных драматургических точках (взятие тюрьмы, штурм дворца). За исключением четвертого действия, все цитаты звучат либо в исполнении хора, либо предполагают его участие. В то же время оркестровая партия решена

достаточно просто, представляя собой, в большей степени, дублировки хоровых голосов, а инструментальные проигрыши основаны на вариативном развитии и обновлении интонаций песен.

Стремясь к исторической правде, *Асафьев не отваживается на вторжение в интонационную структуру подлинников*, предпочитая метод максимально точного цитирования.