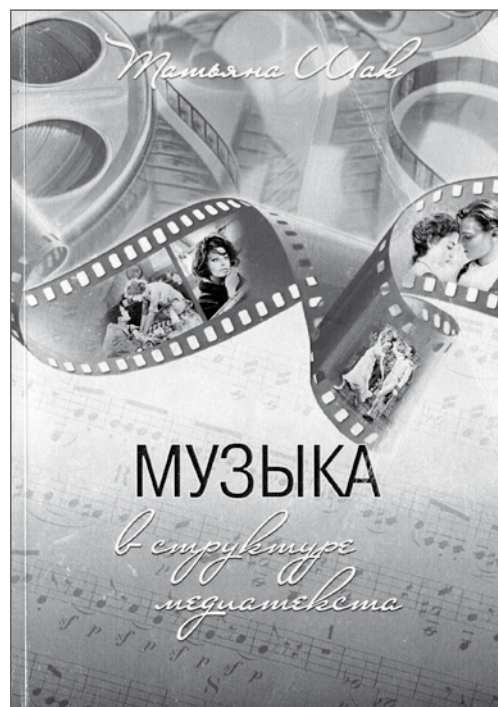


Maria GAYDUK  
New approaches to the analysis  
of film music

Мария ГАЙДУК  
**Новые подходы  
к анализу киномузыки**

Шак Т. Ф. Музыка в структуре медиатекста / Науч. конс. Т. С. Бершадская. Краснодар: Краснодар. гос. ун-т культуры и искусств, 2010. 356 с.



Вышедшая не так давно книга Татьяны Шак «Музыка в структуре медиатекста» — заметное событие в современной литературе о киномузыке. «Медиатекст» в определении Т. Шак — это «разновидность художественного (синтетического) текста, сложная поливидовая и полижанровая структура, организованная через систему элементов — визуальных и звуковых (вербальные, музыкальные, шумовые) — на основе их иерархической соподчиненности, коммуникативной функциональности, смысловой интерпретации»<sup>1</sup>. Сама «пограничность» медиатекста требует к себе внимания исследователя, в равной степени осведомленного в области кино- и музыковедения. Однако отсутствие таких универсальных специалистов, во многом объяснимое, в свою очередь, отсутствием универсальных аналитических разработок, методологии и терминологии, приводит к перекосу в ту или иную сторону в работах киноведов и музыковедов, а качественное, объективное и всестороннее изучение медиатекста становится чем-то из рода исследовательских редкостей.

Открытое письмо, опубликованное в 1962 году в журнале «Искусство кино», которое Т. Шак цитирует в своей монографии, красноречиво свидетельствует о том, насколько остро ситуация стояла тогда, и о том, что она практически не изменилась к настоящему моменту: «Ни одно из высших музыкальных учебных заведений страны не дает будущим композиторам, историкам, теорети-

кам музыки ни малейших сведений по вопросам искусства звукового кино. Этим объясняется ощутимый застой в области теории и критики киномузыки и скованность молодых композиторов, впервые привлекаемых к написанию музыки. [...] Музыкальное образование и воспитание ведущих творческих профессий кинематографии во ВГИКе также находится на недостаточной высоте... Будущие кинодраматурги, кинорежиссеры, киноведы хорошо овладевают средствами изобразительного решения фильма, но обнаруживают беспомощность в сфере музыкально-звуковой»<sup>2</sup>.

К киномузыке как к предмету исследования обращались и прежде, но сама синтетическая природа явления порождала ряд проблем. Как справедливо отмечает автор монографии, киноведы, «не обладая достаточными знаниями в области музыкального искусства и вследствие этого не понимая подчас важной выразительно-смысловой роли этой неотъемлемой части целого, оставляют „за кадром“ вопросы, связанные со звучащей материей. С другой стороны, не будучи специалистами в области кино, академические музыковеды не уделяют достаточного внимания музыке в медиажанрах, игнорируя значимость разработки методики ее анализа»<sup>3</sup>. Кроме того, наиболее ценные из существующих исследований по этому вопросу были написаны более полувека назад, что совершенно неприемлемо для такого молодого и стремительного развивающегося ис-

<sup>1</sup> Шак Т. Ф. Музыка в структуре медиатекста. С. 263.

<sup>2</sup> Там же. С. 4.

<sup>3</sup> Там же. С. 3–4.

куства как кино. Так, книга Т. Корганова и И. Фролова «Кино и музыка»<sup>4</sup>, рассказывающая о функциях музыки в кино, различных способах ее использования, роли музыки в характеристике персонажей, времени и места действия, в создании общей атмосферы фильма, ценна своими аналогиями с основными музыкальными жанрами и, в частности, обоснованием драматургической функции лейтмотивного принципа, в высшей степени характерного для киномузыки и заимствованного ею из музыкально-сценических жанров. Однако, отсутствие единой системы анализа киномузыки и более чем полувековая «выдержка» ограничивает применение этой работы в условиях существования современных медижанров. То же самое можно сказать и в отношении книги З. Лиссы о польской киномузыке<sup>5</sup>, и о других музыковедческих работах, написанных в прошлом веке.

Принципиальным отличием принятой в монографии *авторской методики анализа музыки в медиатексте* (т.е. музыки, включенной в аудиовизуальное целое произведения медиаискусства) является комплексное рассмотрение музыки в синтезе с визуальным и сюжетно-вербальным рядом, в связи с чем за основу берется аудиовизуальный, а не нотный вариант текста (поскольку партитура, созданная кинокомпозитором, звуковая дорожка, записанная в студии звукозаписи и музыка, непосредственно звучащая в фильме, разнятся между собой). Таким образом, в основе методики лежит именно слуховой анализ музыкальной составляющей, без обращения к нотному тексту. Использование исключительно слухового анализа в большой степени обусловлено спецификой и самого явления медиатекста, не предполагающей открытого доступа к нотному материалу.

В ходе исследования под разным углом зрения автор монографии рассматривает свыше 150 медиатекстов. И хотя понятие «медиатекст» является обобщающим и подразумевает различные жанры (документальные и художественные фильмы, клипы, телепередачи и др.), основной упор в книге сделан именно на образцы мирового художественного кинематографа второй половины XX и начала XXI веков. Из других возможных жанров, подходящих под определение медиатекста, рассматриваются видеоклипы с последующим выводением специфических, в чем-то отличных от кинофильма, принципов взаимодействия пластов внутри медиатекста, обусловленных, прежде всего, краткостью высказывания.

В своей книге Т. Шак выделяет три основных этапа анализа музыки в структуре художественного фильма.

*Первый этап*, вспомогательный по своей сути, заключается в выстраивании вертикальной таблицы-партитуры, показывающей соотношения вербально-сюжетного, визуального и звукового рядов текста. На этом же этапе автор рекомендует делать эскизные нотные записи основного музыкального тематизма, составлять

горизонтальные таблицы-партитуры всего музыкального тематизма для выявления принципов структурирования музыкальной композиции и отдельных музыкальных тем в их экспозиции и трансформации, а также таблицы-партитуры кульминаций медиатекста.

Наглядным примером такого типа работы может служить приведенная в книге подробная многоуровневая таблица к экранизации романа И. Тургенева «Дворянское гнездо» («Мосфильм», 1969 г., режиссер А. Михалков-Кончаловский, композитор В. Овчинников).

Этот очень важный этап анализа, при его соотношении с музыковедческим, по сути, представляет собой детальное ознакомление с текстом, и требует неоднократного просмотра материала для составления таблиц, выявления закономерностей в изложении, развитии и взаимодействии единиц музыкального материала, в их взаимосвязи с видеорядом, сюжетной ситуацией, с видом драматургии, типом функционирования музыки и т.п.

Несмотря на свой «служебный» характер, первый этап становится определяющим в дальнейшем анализе, поскольку концепция и выводы-обобщения основываются именно на данных, полученных в ходе этой предварительной работы. При этом Т. Шак предостерегает, что составление таблиц-партитур не должно становиться целью анализа.

*Второй этап* рассмотрения Т. Шак отводит на изучение литературы по данному медиатексту, сбор и анализ информации о жанре фильма, его литературном первоисточнике (если это экранизация) и создателях фильма (режиссере, сценаристе, композиторе, актерах).

Наиболее важным и сложным в методике анализа является *третий этап*. Он посвящен выводам и обобщениям, которые могут быть сделаны в отношении ряда ключевых вопросов: это типы функционирования музыки, типы взаимодействия музыки с вербально-сюжетным и видеорядами, роль звуковых/шумовых эффектов, жанрово-стилистические характеристики, музыкально-выразительные средства в их связи с невзвучиваемыми прообразами, роль музыки в драматургии медиатекста, музыкальный ряд как реализация смыслового подтекста, использование лейтмотивной техники и принципа монотематизма, выводы по композиции и музыкальному формообразованию на различных уровнях и т.д.

Последний этап является центральным в анализе медиатекста, в связи с чем на разработку методологии и терминологического аппарата, необходимых для осуществления его задач, справедливо отведена и большая часть самой книги.

С самого начала Т. Шак отделяет понятие *музыка в медиатексте* от сходных по звучанию, но отличных по смыслу определений — *музыка из медиатекста* (саундтрек, вычлененный из многослойной партитуры медиатекста) и *музыка к медиатексту* (музыка, напи-

<sup>4</sup> Корганов Т. И., Фролов И. Д. Кино и музыка: Музыка в драматургии фильма. М.: Искусство, 1964. 351 с.

<sup>5</sup> Лисса З. Эстетика киномузыки. М.: Музыка, 1970. 495 с.

санная к фильму, но еще не включенная в его монтажный ряд). Именно первое понятие, обращенное к синтезу музыки и других рядов медиатекста, и является собой наиболее точное выражение основной идеи методологии Т. Шак.

Опираясь на естественные параллели, которые можно провести между медиатекстом и музыкальными жанрами, Т. Шак на внушительном количестве примеров последовательно рассматривает преломление в условиях медиатекста различных музыкальных принципов, двигаясь от приемов локального характера к формообразующим явлениям, скрепляющим разные пласты медиатекста и организующим художественную композицию в целом. Причем, некоторые из явлений, как показывает автор, были заимствованы киномузыкой в чистом виде (например, принцип монотематизма, лейтмотивная техника, цитирование), от других были переняты только некоторые основополагающие свойства (так, в условиях медиатекста, за рядом исключений, автор не считает возможным говорить о применении типовых музыкальных форм — речь идет о *чертах* рондальности, сонатности, вариационности, а не о рондо, сонате, вариациях как таковых). Вопросу взаимодействия разных уровней медиатекста посвящена отдельная глава книги. Рассматриваются в монографии и возможные параллели между оперной драматургией и кинодраматургией, уже привлекавшие внимание исследователей.

При всех своих многочисленных достоинствах, работа Т. Шак вызывает и некоторые вопросы. Так, целе-

направленное использование *исключительно слухового анализа* делает несколько затруднительным широкое применение этой методики (с условием достижения продуктивных результатов), так как подобная задача требует абсолютного во всех отношениях, высокоорганизованного, внимательного к деталям и гибкого слуха. Так или иначе, книга Т. Шак позволяет сделать большой шаг вперед в весьма актуальном вопросе анализа киномузыки.

Почти вековое присутствие искусства звукового кино в нашей жизни диктует необходимость создания системного подхода к явлению. Конечно, во многих отношениях этот вопрос остается открытым и нуждается в дальнейшем изучении, о чем говорит и автор монографии. Однако важный фундамент уже заложен. Безусловно, работа Т. Шак заслуживает особого внимания. Формулирование понятия «медиатекста», разработка авторской методики анализа музыки в его структуре, последовательно и логично выстроенная терминология (на фоне уже существующих работ) позволяют говорить о появлении аналитической системы нового порядка, объединяющего возможности музыковедения и киноведческого исследования. А это, в свою очередь, делает работу Т. Шак хорошим практическим пособием как для музыкантов (музыковедов, композиторов, музыкальных звукорежиссеров), так и для представителей других гуманитарных профессий (киноведов, культурологов, режиссеров театра, кино и телевидения, режиссеров мультимедиа, звукорежиссеров СМИ).