

12. Театры Российской Федерации в цифрах МК РФ. М., 2000.

13. Геннадьев А. Главреж «Молодежки» Владимир Рогульченко: «Не хочу ломиться в закрытые

двери» // Аргументы и факты. 2008. 18–24 сент.

14. Биографический энциклопедический словарь. Большая кубанская энциклопедия. Краснодар, 2005.

#### L. V. KOMISSINSKAYA. THEATRICAL PAGES OF THE POST-PERESTROIKA KUBAN OF XX CENTURY

*The author analyses the peculiarities of performing arts in the Krasnodar region at the turn of the century, reveals the features of theatrical life in the South of Russia, characterizing the leading theatres of the city.*

**Key words:** Russian culture at the turn of XX–XXI centuries, performing arts, theatre in Krasnodar.

Т. Ф. ШАК

## МЕТОДОЛОГИЯ АНАЛИЗА МУЗЫКИ КИНО В АСПЕКТЕ ОПЕРНОЙ ДРАМАТУРГИИ (К ПРОБЛЕМЕ ЛЕЙТГАРМОНИЙ)

*В статье выявляются сходство и отличие в принципах анализа драматургического процесса музыкального тематизма в опере и музыке кино. Основываясь на системе лейтгармоний опер Римского-Корсакова автор проводит параллели с адаптацией этих приемов в киномузыке.*

**Ключевые слова:** тематизм, лейтгармония, драматургия, система лейтмотивов, опера, медиатекст.

Одной из насущных проблем современного музыковедения является выработка методологии анализа музыки кино, которая, по-видимому, должна базироваться на трех основных принципах:

– владение технологией музыковедческого анализа автономной музыки и умения адаптировать эти принципы к музыке прикладной, с учетом специфики ее функционирования в медийной форме текста;

– наличие гибкого музыкального слуха исследователя, способного анализировать не только нотный, но аудиовизуальный текст;

– знание специфики и глубинных основ киноискусства.

Возникает вопрос: насколько традиционные методы музыковедческого анализа применимы к музыке в медиажанрах в целом и к музыке кино в частности? Заметим, что в методике анализа музыки кино используются некоторые приемы и принципы анализа музыкально-сценических жанров и прежде всего оперы. Подобные параллели не случайны, так как опера, как и кинопроизведение, относится не просто к синтетическим, а к зрелищным жанрам. Эти аналогии можно искать на разных уровнях: структурирования музыкального тематизма (лейттематизма), приемов его развития, реализации драматургического процесса, особенностей формообразования и пр.

Цель данной статьи – основываясь на одном из аспектов музыкальной драматургии – проблеме лейтгармонизма – выявить общие и отличные принципы анализа драматургического процесса музыкального тематизма в опере и в кино. В качестве материала музыкальной классики выбраны оперы Н. А. Римского-Корсакова. Обращение к стилю этого композитора не случайно. В различных высказываниях Римского-Корсакова сквозит мысль об исключительно важной, если

не первостепенной, роли гармонии в творческом процессе. Примат гармонии, по отношению к другим средствам музыкальной выразительности, является весьма существенной чертой стиля Римского-Корсакова, причем наиболее яркие образцы проявления гармонической выразительности мы находим у Римского-Корсакова не в симфонической музыке, а именно в оперной. Очевидно драматическое действие, необходимость развернутых портретных характеристик и, наконец, специфика оперной формы были для композитора в этом отношении побудительным началом. Именно гармония была для Римского-Корсакова исходным средством построения лейттем и ведущим фактором образной выразительности, причем художественная информативность аккорда, гармонического оборота подчас не уступала информативности развитой мелодики. Подобное «солирование» гармонии в музыкальном языке Римского-Корсакова привело к тому, что именно этому композитору принадлежит термин «лейтгармония» и первая попытка теоретического обоснования этого явления.

В разделе «Летописи моей музыкальной жизни», связанном с воспоминаниями о сочинении «Снегурочки», композитор пишет: «Иногда лейтмотивы являются действительно ритмико-мелодическими мотивами, иногда же, как гармонические последовательности: в таких случаях они скорее могли бы быть названы лейтгармониями» [1]. Знаменательно, что в трактовке Римского-Корсакова лейтгармония является одной из возможных форм лейтмотива.

Гармония – это многоэлементное целое, включающая в себя в качестве составных частей созвучия с их закономерными связями, лады, тональности, тональные планы и модуляции, фактуру, виды фигураций и т. д. Роль гармонии в лейттематизме Римского-Корсакова не сводится лишь

к традиционным для музыки второй половины XIX века лейтгармониям. Гармоническая выразительность проявляется в его темах в следующих аспектах: организации музыкальной ткани (лейтмотив с репрезентирующей функцией фактуры – *лейтфактура*); «прорастание» гармонии в мелодию (лейтмотив с репрезентирующей функцией мелодии гармонического склада); «тематизация» звукорядов так называемых «новых» ладов (*лейтзвукоряды*); взаимодействия всех элементов музыкального языка при первенстве гармонии (*лейтмотив-комплекс*).

Таким образом, важнейшая черта стиля Римского-Корсакова выражение лейтмотива через лейтгармонию, что отражает рациональность его мышления, поскольку «гармония как никакая другая сторона связана с музыкальной логикой» [2]. Римский-Корсаков считал обязательным предварительную, четкую продуманность музыкально-конструктивных принципов, лежащих в основу каждой вновь задумываемой оперы. В результате функции гармонии в музыкальной драматургии его опер проявляются через систему лейттем и явление моногармонизма, когда в одном аккорде (по аналогии с вагнеровским аккордом «Тристана») «как в зародыше, в сконцентрированной форме дано все произведение. И в смысловом, и в композиционном, и в стилистическом отношении здесь можно видеть исходную точку и центральное звено развития со всем его бесконечным многообразием» [3].

Все пятнадцать опер Римского-Корсакова имеют развитые лейтмотивы, причем как минимум в десяти операх композитора лейтмотивы объединяются в стройную систему, взаимосвязанную с общедраматургическими закономерностями. Системность предполагает, что все лейтмотивы, даже те, которые не имеют непосредственной смысловой связи, либо вытекают, «рождаются» один из другого, либо объединяются единым конструктивным элементом, связанным с гармонической выразительностью. В качестве подобного стержня может выступать лейтгармония, представленная интервалом (тритон, терция), аккордом (увеличенное трезвучие, малый минорный септаккорд); лейтзвукорядом (гамма тон-полутон); лейтфактурой. Централизующую лейтмотивную систему имеют следующие оперы Римского-Корсакова: «Млада», «Ночь перед Рождеством», «Садко», «Царская невеста», «Сказка о царе Салтане», «Золотой петушок». Причем в «Младе», «Садко» и «Ночи перед Рождеством» лейтмотивная система существует автономно, не взаимодействуя прямо с тональным планом. Подобная дифференциация тонального плана и лейтмотивной системы в данных операх, по-видимому, объясняется их жанровой спецификой, где сказочно-фантастический элемент потребовал чисто колористической, а не драматургически сцепленной трактовки тоналностей и тонального плана.

Н. А. Римский-Корсаков так высказывался о судьбе своей музыки: «Сперва будет некоторый подъем, вероятно, даже напишут несколько брошюр обо мне, ну, а затем наступит вечное и бесповоротное забвение, и я со своими операми в истории музыки сыграю роль Беллини и Доницетти, не дойдя, конечно, никогда до их славы» [5]. Столь пессимистический прогноз композитора не оправдался. Время показало, что музыка Римского-Корсакова не только продолжает звучать и становится объектом исследования, но, более того, она оказала и продолжает оказывать влияние на эволюцию творческого метода композиторов, в том числе и в киномузыке.

Рассмотрим далее, как некоторые приемы, используемые в оперной драматургии Римского-Корсакова (лейтгармонизм, системность лейтмотивов), реализуют себя в киномузыке.

Анализируя музыку А. Шнитке в фильме «Мёртвые души» (Мосфильм. 1984, реж. М. Швейцер, комп. А. Шнитке), можно говорить и об использовании лейтинтервалов как одной из форм проявления лейтгармонии [6]. К ним относятся тритон, терция, секста. Разберем тематизм пролога. Это комплексная тема, состоящая из следующих тематических элементов: тремолирующий тритон как символ загадки, тайны, недосказанности (тайна мертвых душ, загадка русской души...); топот копыт, символизирующий образ тройки (звукоподражательный эффект воспроизведен через ксилофон); звук бубенцов, отправляющий нас к образу тройки; русская народная протяжная песня, исполняемая женским голосом; лирическая тема, лейттема «Русской тоски», в основе которой восходящая малая секста с последующим распевом-опеванием третьей ступени минора; токкатная тема фуги с ярким речевым (буффонадным) началом (своеобразный лейтмотив «Сплетен» как символ мещанского мирка).

Каждый из перечисленных элементов входит в тематический комплекс пролога, но, в зависимости от сюжетной ситуации, звучит изолированно. Интервал тритон – компонент наиболее важный, наделенный смысловой нагрузкой. Он представляет собой самостоятельный тематический элемент, проникая также и в другие темы. Интонацию тритона мы обнаруживаем в теме «Руси», менуэте, романсе Ноздрёва, в музыкальном тематизме Коробочки, на «покачивающемся» тритоне несколько раз проводится вторая тема Чичиков (лейтмотив «Воспоминаний»).

Интервал терции (в том числе мотивы с поступенным движением в пределах терции) неоднократно обыгрывается в следующих темах: женская одноголосная песня (начало фильма), тема «Руси», лейтмотив «Губернских дам», мазурка, песня «Губернаторская дочь», похоронный марш.

Во многих темах достаточно ярко проявляет себя интервал сексты: тема «Руси», лейтмотив «Губернских дам», полька-канкан, лейтмотив

Манилова, романс Ноздрёва, вальс (образ Плюшкина), галоп № 1. Таким образом, можно предположить, что в музыкальной драматургии фильма «Мёртвые души» происходит взаимодействие, взаимовлияние музыкальных тем через ключевые лейтинтервалы, наиболее важным из которых стал тритон.

Фильм «Господин оформитель» (Ленфильм, 1988, реж. О. Тепцов, комп. С. Курехин) так же интересен в плане использования лейтгармоний. Появившись в годы перестройки, этот фильм, снятый по мотивам рассказа А. Грина «Серый автомобиль», расценивался как первый советский мистический триллер, в том числе как своеобразное посвящение русскому искусству начала XX века. Фильм проникнут необыкновенной загадочностью Серебряного века, которая во многом создается оригинальной музыкой Сергея Курехина. «Задачи музыки – структурировать временные процессы в фильме, создание музыкальными средствами атмосферы событий, подчеркивание состояния героев. Тем не менее, музыкальный ряд, созданный Сергеем Курехиным, мозаичен, а его основной принцип – дублировка музыкальными темами содержания кадра. Концептуалистский принцип киномузыки выдает звучащий в начале фильма вокализ, стилизованный в эпизоде прихода Марии к «господину оформителю» под архивную запись: «ветхость» звука впрямую накладывается на подозрения главного героя о том, что происходящее с ним повторяет далекое прошлое или им порожденное» [7]. По-видимому, роль музыки в данном фильме значительно шире, чем это обозначено в приведенной цитате. В финале фильма герой наказан, несмотря на то, что понял свою ошибку. Идея наказания, как основная идея фильма, последовательно отражена в музыкальном тематизме. Здесь происходит постепенное становление центрального лейтмотива фильма – темы «Неизбежности», которая появляется в законченном виде только в эпилоге, после раскаяния главного героя. Эта тема «собрана» из интонационных элементов других лейттем: «Времени», «Оживших манекенов», «Творчества», «Тайны».

В контексте данной статьи, нас интересует последняя из перечисленных тем – «Тайны». Она основана на повторяемости гармонической формулы (тритон и целотонный ряд). Особый колорит звучания придают ей тембр синтезатора и повышенная роль динамических эффектов. Лейттема звучит шесть раз, придавая фильму черты мистического триллера. Этапы становления темы: Платон Андреевич ищет натурщицу; скульптура готова; загадочный портрет Анны в книге; карточная игра, кульминационный момент развития отношений главного героя и Анны; Анна превращается в манекен. Процесс становления лейттемы «Неизбежности» позволяет выявить интересные гармонические закономерности. Рассмотрим логику становления лейттем фильма.

Лейттема «Времени» (ми-бемоль минор) имеет символический смысл – отсчет прожитой жизни. Видеоряд, с которым она взаимодействует (часы, механическая шкатулка), повлиял на выбор средств выразительности: механическое звучание аккомпанемента в подражание шарманке, тембр синтезатора, скудная мелодическая линия, основанная на нисходящем хроматическом движении (звучит как пародия на арию ламенто). Хроматическое движение станет одним из составляющих элементов темы «Неизбежности».

Лейттема «Оживших манекенов» (си-бемоль минор) сочетается с причудливым танцем манекенов. Тема достаточно развита, написана в куплетно-припевной форме (a+b+a+b+b1). Мелодическая линия основана на вращательном движении из вершины-источника, при этом узловые моменты обрисовывают звукоряд минорной пентатоники. Характерное звучание натурального минора, специфические гармонии (d-s), с нарушением классической гармонической функциональности, приносят в тему черты музыки эпохи Возрождения, стилизуя под песни трубадуров. Сочетая в себе элементы песенности и танцевальности, мотив звучит у солирующей трубы и высокого женского голоса на фоне банального оstinатного аккомпанемента. В теме сквозят бездушие и цинизм: манекены чувствуют свое превосходство над людьми, их создавшими. В лейттеме «Неизбежности» приметами данной темы стали высокий женский голос, оstinатный аккомпанемент.

Лейттема «Творчества» (фа минор) звучит в моменты, когда в видеоряде показан процесс работы художника. Тема складывается из небольших мотивов, подобно тому, как создается скульптура. В этой теме сказывается работа Курехина в качестве аранжировщика группы «Аквариум». Черты «питерского» песенного рока интерпретированы под стилистику песен трубадуров.

Из чего складывается лейттема «Неизбежности» и как в ней проявились гармоническая выразительность и гармоническая логика?

В теме выделяются три пласта:

– Оstinатная гармоническая формула t-P65-D-t.

– Нисходящее хроматическое движение (из лейттем «Времени», «Оживших манекенов»).

– Вращательная мелодия у высокого женского голоса (из лейттем «Творчества», «Оживших манекенов»).

В тональном плане музыки фильма намечаются следующие закономерности: ми-бемоль минор как основная тональность, а также си-бемоль минор и фа минор как тональности, репрезентирующие ладовые функции s-d. Эти же три функции не только присутствуют, но и становятся ключевыми в аккомпанементе тем «Оживших манекенов», «Неизбежности». Таким образом, минимализм как композиционный прием, заложенный в музыке Курехина (повторяемость мелодической,

гармонической, ритмической формул), сочетается с классической гармонической логикой (тональный план, отражающий классическую функциональность, типовые гармонические обороты), с колоритом и фонизмом гармонии романтической эпохи и постмодернистским смешением стилей (оперная классика, «питерский» рок, электронная музыка, стилизация под музыку эпохи Возрождения).

В детективном сериале «Шерлок Холмс и Доктор Ватсон» (Ленфильм, 1979, реж. И. Масленников, комп. В. Дашкевич), музыкальные лейттемы переходят из одной серии в другую, выполняя преимущественно иллюстративную функцию. В теме «Рока» основную выразительную роль берет на себя гармония. В ней дана нестандартная последовательность аккордов: минорная тоника, однотерцовая субдоминанта, трезвучие шестой ступени. Сопоставление трех далеких трезвучий, расположенных на расстоянии большой терции, то есть обрисовывающих увеличенное трезвучие, создает напряженный характер музыки. Этот прием (большетерцовое сопоставление трезвучий) можно назвать типовым и стилистически значимым в творчестве композиторов второй половины XIX века, в первую очередь Ф. Листа, С. Рахманинова. Однако наиболее последовательно данный прием претворен в оперном творчестве Н. А. Римского-Корсакова. Три оперы этого композитора: «Млада», «Царская невеста», «Золотой петушок» пронизаны большетерцовостью, представленной в разных уровнях: как отдельное созвучие; как лейтгармония – увеличенное трезвучие в лейтгармониях «Святохны», «Морены», «Смерти Млады» (опера «Млада»); «Любаши», «Роковой обреченности» (опера «Царская невеста»); «Петушка», «Звездочета», «Гибели Додона» (опера «Золотой петушок»); как соотношение тональностей в тональном плане оперы.

Увеличенное трезвучие с определенным звуковым составом (E-C-As) можно считать одной из моногармоний в плане всего оперного творчества Римского-Корсакова. В «Псковитянке» – первой опере композитора – Римский-Корсаков «нащупывает» эту аккордовую последовательность (ц.120). В «Младе» – увеличенное трезвучие проявляет себя в лейтгармонии «Кольца» – теме, являющейся фактором единства лейтмотивной системы. В гармоническом языке оперы «Моцарт и Сальери» так же велика роль увеличенного трезвучия с данным звуковым составом. В опере «Царская невеста», как и в «Золотом петушке», несмотря на жанровые различия этих опер, увеличенное трезвучие выполняет роль моногармонии, объединяя весь тематизм оперы.

Возвращаясь к вопросу о роли гармонии в структурировании музыкального тематизма музыки кино, подчеркнем следующие особенности. В количественном отношении данный тип тем не относится к числу доминирующих, впрочем, как и в автономной музыке. Их введение в текст обусловлено либо стилем композитора, либо

необходимостью создания определенного образа, эмоционального подтекста, вызванного сюжетной ситуацией. Как правило, это темы фатального характера, либо передающие состояние вопроса, удивления, загадки, тайны. Гармоническая выразительность в тематизме может быть реализована в отдельном аккорде, интервале, созвучии, гармоническом обороте, фрагменте звукоряда. Перечисленные элементы, как правило, поставлены в определенный контекст (ладо-тональный, функциональный, фактурный и т.д.), подчеркивающий колористические свойства гармонии. Проекция гармонии на звуковую композицию фильма может осуществляться и на уровне функциональности высшего порядка, то есть через логику тонального плана, взаимосвязанного с фабульно-сюжетной стороной музыкального тематизма медиатекста.

Отдельного рассмотрения требует вопрос выражения драматургической концепции фильмов через лейтмотивную систему, организованную на основе принципа мототематизма. Общий конструктивный элемент, как правило, выраженный типовой мелодической интонацией, или гармоническим элементом, объединяет лейттемы, репрезентирующие разные образно-драматургические линии, в соответствии с раскрытием идейного замысла фильма. Дискретный принцип киномузыки не препятствует выявлению общедраматургических приемов, во многом производных от законов оперной драматургии. Принципы анализа этих явлений в жанре оперы и кино во многом совпадают, однако требуют учета специфических особенностей музыки кино, связанных с ее вторичностью, дискретностью, контекстностью, многофункциональностью, компилятивностью, создающими прикладной характер.

## Литература и примечания

1. *Римский-Корсаков Н. А.* Летопись моей музыкальной жизни. М., 1980. С. 182.
2. *Цуккерман В.* Музыкально-теоретические очерки и этюды. Вып. 2, М., 1975. С. 258.
3. *Курт Э.* Романтическая гармония и ее кризис в «Тристане» Вагнера. М., 1975. С. 74.
4. Подробный анализ опер Римского-Корсакова в плане представленной проблемы дан в монографии: *Шак Т. Ф.* «Гармонические системы в оперной драматургии Н. А. Римского-Корсакова». Краснодар, 2002.
5. *Ястребцев В. Н. А.* Римский-Корсаков. Воспоминания В. Ястребцева: в 2 т. Л., 1980. Т. I, 1959; Т. II, Л., 1960. С. 232.
6. Напомним, что Римский-Корсаков подразумевает под лейтгармониями не только гармонические обороты и последования, но и отдельно взятые созвучия. На страницах «Летописи...» читаем: «схватывание гармонических последований есть удел хорошего и воспитанного музыкального слуха... К лейтгармониям, наиболее ощутимым с первого раза, следует отнести характерную

увеличенную кварту g-cis в закрытых валторнах». Римский-Корсаков Н. А. Летопись моей музыкальной жизни... С. 182.

7. Березовчук Л. О зайцах, концептах и киномузыке Сергея Курехина // Киноведческие записки. 1994. № 21. С. 142–143.

#### T. F. SHAK. METHODOLOGY OF THE ANALYSIS OF MUSIC MOVIE IN THE ASPECT OPERA DRAMATURGY (TO THE PROBLEM OF LATHARANI)

*The article reveals the similarity and difference in the principles of the analysis of the dramatic process of musical themes in the opera music and cinema. Based on the system of latharani operas by Rimsky-Korsakov, the author draws Parallels with the adaptation of these methods in film music.*

**Key words:** themes, latharani, drama, system leitmotif Islands, opera, media text.

С. Г. АЗАРЯН

## РОССИЙСКОЕ ТЕЛЕВИДЕНИЕ РУБЕЖА XX–XXI ВЕКОВ: ПРОБЛЕМНЫЕ АСПЕКТЫ ОБРАЗОВАНИЯ И КУЛЬТУРЫ

*В статье идет речь о формировании современной телевизионной культуры и информационного поля. Автор анализирует проблемы российской телеиндустрии, особенности отечественного TV и зрительского восприятия.*

**Ключевые слова:** телевидение как феномен культуры, культурная целостность, информационное поле.

Телевизионная культура рубежа XX–XXI веков – явление, которому дать характеристику довольно трудно. Границы между положительным и негативным достаточно размыты, вследствие чего однозначную оценку дать весьма проблематично.

Становление нового российского телевидения в обозначенный период шло активно, быстро и в особой художественной парадигме. Специфика постперестроечной идеологии, провозглашение свободы слова, демократии, гласности и новые конфигурации в культурной политике страны отразились и в сфере отечественной телеиндустрии.

Начав формировать рыночно ориентированную страну, Российская Федерация пыталась не только сформулировать новую национальную идею, но и создать рупор, посредством которого необходимо было донести ее до населения. Если в советскую эпоху из всех искусств важнейшим считалось кино, то на рубеже XX–XXI веков – телевидение, ставшее информационным и доступным авангардом, демонстрирующим одно/неоднозначную телезрительскую целостность. В результате появились разнообразные по жанрам, типам и видам передачи, каждая из которых пыталась занять ведущее положение.

Важнейшая проблема, вставшая перед новым российским телевидением, была связана с историческим и культурным наследием СССР. На рубеже XX–XXI веков возникли острые дискуссии о том, что делать со старой структурой советского телевидения. Что необходимо сохранить, от чего избавиться? Или, как это бывало раньше, «все разрушить до основания, а потом...»? Такие вопросы встали перед руководством российского телевидения после 1991 года. Это был переходный, трудный период, важнейший этап, когда решались важнейшие философские и культурные

проблемы. Но эти проблемы требовали и времени для выработки новых ориентиров и для понимания сложившейся ситуации.

Почувствовать остроту проблемного поля можно через работы одного из серьезных ученых – философов нашего времени А. С. Запесоцкого, члена-корреспондента РАН, доктора культурологии, профессора, ректора Санкт-Петербургского гуманитарного университета профсоюзов. В частности, в статье «Философия и современные российские реформы» ученый выдвигает тезис: «телевидение в постсоветский период стало главным воспитателем масс. И оно пропагандирует, навязывает стране весьма убогую философию: “Деньги – главная ценность”» [1]. С такой позицией трудно не согласиться.

С точки зрения И. А. Полуэхтовой, «телевидение абсолютно доминирует в структуре досуга жителей страны как по затрачиваемому на просмотр телепередач времени, так и по числу людей, занимающих ежевечерне места перед экранами телевизоров. По данным различных исследований, величина среднесуточной аудитории телевидения (выраженная в показателях охвата – количество человек, включивших телевизор) колеблется в интервале 75–80% населения [2].

К. Эрнст, в настоящее время генеральный директор Первого канала, убежден, что «телевидение воспитывает, но косвенно. Это система пилюль. В определенной степени многие вещи выглядят гораздо более развлекательными, чем на самом деле являются. Люди не любят горькие таблетки. Облатка – веселенькая и сладкая – нужна для того, чтобы ты проглатывал такие вещи. Людям кажется, что они смотрят сериал для того, чтобы развлечься, просто провести время, похихотать или поужасаться <...> Почему в первые годы