

М. Ю. ПЛАНИДА

Ростовская государственная консерватория им. С. В. Рахманинова

МУЗЫКА Б. А. ЧАЙКОВСКОГО К КИНОФИЛЬМУ
«ЖЕНИТЬБА БАЛЬЗАМИНОВА»:
АВТОРСКАЯ ТРАКТОВКА ДРАМАТУРГИЧЕСКИХ ФУНКЦИЙ



Кинофильм «Женитьба Бальзамина» К. Воинова с музыкой Б. Чайковского (1964) стал важной вехой в развитии отечественного музыкального кино. Его появление отвечало эмоциональному подъёму «оттепели» и вместе с «Гусарской балладой» (реж. Э. Рязанов, комп. Т. Хренников, 1962 г.) открыло дорогу целому ряду кинокартин подобного типа. Среди них: «Небесные ласточки», (реж. Л. Квинихидзе, комп. В. Лебедев, 1976 г.), «Д'Артаньян и три мушкетера» (реж. Г. Юнгвальд-Хилькевич, комп. М. Дунаевский, 1978 г.), «31 июня» (реж. Л. Квинихидзе, комп. А. Зацепин, 1978). По своей художественной ценности музыка этих фильмов не уступает кинодраматургии.

Создатель музыки к «Женитьбе Бальзамина» Б. А. Чайковский [2, стб. 170-171] является автором четырех симфоний, симфонической поэмы «Ветер Сибири», концертов для солирующих инструментов с оркестром, камерных и вокальных произведений, музыки к многочисленным кинофильмам. В сотрудничестве с такими сценаристами и режиссерами, как Р. Быков, Э. Гарин, Г. Данелия, А. Митта Б. Чайковский написал музыку к фильмам: «Сережа» (1960), «Пропало лето» (1963), «Обыкновенное чудо» (1964), «Уроки французского» (1978), «Подросток» (1983). Ни одна из картин с участием Б. Чайковского не стала рядовой: все они вошли в сокровищницу советского синемаатографа.

Целью изучения музыки Б. Чайковского к кинофильму К. Воинова стало выявление индивидуального подхода композитора к взаимодействию кинодраматургии и музыки. Задачи состояли в прояснении жанровых признаков сценария фильма и его соотношении с литературно-драматическим источником, в определении композиционно-драматургической роли музыкальных номеров, а также их функций, способов корреляции с видеорядом, структурной оформленностью и приёмами их введения в действие.

Музыковедами высказывается суждение о влиянии музыки для кино на творчество композитора. «Несомненно, – пишет Г. П. Овсянкина, – влияние так называемого прикладного жанра: музыки для кино и драматического театра, которую Б. А. Чайковский писал почти всю жизнь (исключением были 1990-е годы). Наряду с С. С. Прокофьевым и Д. Д. Шостаковичем он явился одним из тех мастеров, которые подняли киномузыку на уровень «высокого» жанра, сделав ее важной составляющей фильма» [3].

В основу сценария «Женитьбы Бальзамина» положены крайние части пьесы-трилогии А. Н. Островского: «Праздничный сон до обеда» (1857 г.) и «Женитьба Бальзамина (За чем пойдешь, то и найдешь)» (1861 г.). Содержание второй части трилогии – «Свои собаки грызутся, чужая не приставай!» (1861 г.) – в кинофильме отражения не нашло.

В картине насчитывается тридцать три музыкальных эпизода. Среди них как авторская музыка Б. Чайковского, так и цитаты (духовный стих, молитва «Богородице, Дево, радуйся», колокольный звон), аранжировки и обработки русского городского и крестьянского фольклора (плясовой наигрыш «камаринской», солдатская песня «Во прекрасном да местечке»), а также популярной «легкой» музыки (водевильный куплет «C'est drole et vais foit!» или «C'est drole avec moi!»). Музыка к фильму включает образцы разной жанровой принадлежности (песенные, танцевальные, военные, духовно-религиозные) и звучит в двадцати семи сценах.

Анализируя музыку «Женитьбы Бальзамина», мы рассматриваем ее с позиций функциональной теории [4, с. 245], подразделяя музыкальные эпизоды на воспроизводимые в кадре («внутрикадровые») и помогающие «в толковании кадра звукового кино» и звучащие за кадром («закадровые»). *Внутрикадровая* музыка сопровождает действия персонажа или создает соответствующую эпизоду атмосферу:

«герой слышит музыку» [5, с. 29, 32]. *Закадровое* музыкальное сопровождение визуального ряда поясняет происходящее действие, «существует для зрителей, выражает эмоциональное состояние <...>, авторское размышление» [Там же, с. 32].

К *внутрикадровым* музыкальным эпизодам отнесем: песню «Лютики-цветочки» (которую в нескольких эпизодах напевает главный герой, предаваясь мечтам), духовный стих и наигрыш просящих подавание странников (калик переходящих), военный марш караульных, балалаечный наигрыш «Камаринской» в исполнении дворовой девки Химки, оркестровое сопровождение пляски сестёр Пежёновых, соотносимое с изображением звучание колокольного церковного звона – всего восемнадцать эпизодов.

Внутрикадровый музыкальный ряд, представленный преимущественно фольклором и бытовой музыкой, выполняет функцию обрисовки условий жизни, характеризующих социальный статус персонажей. Внутрикадровые музыкальные эпизоды исполняются либо самими персонажами фильма, либо передают звуковую атмосферу, в которой находятся герои. Поэтому для внутрикадровой музыки характерны темы (вокальные или инструментальные), исполняемые соло¹, что в большей степени соответствует сюжетным ситуациям и придает эпизодам правдивость бытописания. Нередко музыкальные темы напевают, наигрывают, насвистывают. Звучащая внутри кадра музыка характеризуется небольшими масштабами, повторностью материала, простотой и лаконичностью формы (песня цыган, духовный стих нищих, колокольный церковный звон, марш караульных, молитвы монахинь, плясовая «Камаринская»). Большая часть внутрикадровых музыкальных тем в масштабном-тематическом отношении носит фрагментарный характер. К ним относится духовный стих и свирельный наигрыш, молитвы монахинь в усадьбе генеральши Белотеловой, цыганская песня в сцене заучивания французских слов. В целом, музыка внутри кадра воссоздает музыкальную картину русского провинциального города начала XIX века и его звуковую атмосферу.

Функцию **лейттемы**, сопровождающей героя, выполняет песня «Лютики-цветочки»

в стиле «чувствительного» романса, предположительно являющаяся плодом совместного творчества режиссёра и композитора. Эта наиболее яркая, многократно звучащая музыкальная тема, появляется в фильме девять раз и чаще вкладывается в уста самого Бальзаминова: он или поёт её, или насвистывает. Тема всегда сопровождает эпизоды фильма, посвящённые грёзам Бальзаминова. Музыкальная и поэтическая простота и наивность песни указывает на оторванность героя от действительности, характеризует его беспечность и инфантильность.

Посредством музыкальной характеристики раскрывается образ главного персонажа, наделённого «говорящей» фамилией, производной от наименования комнатного цветка. Образ Бальзаминова представлен разными гранями, но по своей сути не развивается. Мотив «Лютики-цветочки», часто сопровождающий появление главного героя, подвергается лишь незначительным изменениям в инструментовке, не несущим драматургической нагрузки. Примечательно, что эта тема звучит как за кадром, характеризуя внутреннее состояние главного героя, так и внутри кадра в сцене с уличными музыкантами – шарманщиком и поющей девочкой.

Закадровая музыка фильма (всего десять эпизодов) написана для инструментального ансамбля, включающего не более пяти инструментов. Выполняя функцию комментария к действию (чаще иронического) и раскрывая смысл происходящего на экране, закадровая музыка способствует созданию драматургической полифонии между звуковым и зрительным рядом фильма. Закадровые музыкальные эпизоды представляют собой, как правило, структурно завершённые темы. Это начальная главная тема, а также музыкальные иллюстрации мечтаний главного героя о чине генерала и венчания на царский престол. К фрагментарным закадровым музыкальным эпизодам относится народная песня «Как в прекрасном да местечке» и плясовая «Камаринская».

Музыкальная тема, сопровождающая начальные титры фильма, несет большую смысловую нагрузку, выполняя функцию своеобразного музыкального *рефрена* (Пример 1).

Сюита из музыки к к/ф «Женитьба Бальзаминова». Вступление

Сдержанно, очень ритмично (♩ = 96)

The musical score is arranged in four systems. The first system is for the Xylophone (Ксилофон), marked *mp*. The second system is for the First part (I партия), consisting of two staves. The third system is for the Piano (Рояль), marked *p stacc.*. The fourth system is for the Second part (II партия), marked *senza ped*. The tempo is indicated as *Сдержанно, очень ритмично (♩ = 96)*.

Тема имеет танцевально-моторную природу. Она сразу задает комедийный тон действию, погружая зрителя в атмосферу предстоящих событий. Созданию шуточного образа способствует избранный композитором инструментальный ансамбль, состоящий из двух фортепиано, ксилофона, малого барабана, флейты и тарелок². В первоначальном виде эта тема появляется несколько раз: в начале фильма (на титрах), в сцене пляски свахи, свадебного поезда и пляски Бальзаминова в конце фильма. Таким образом, в масштабе всего кинофильма начальная тема выполняет композиционную функцию обрамления (арки).

Такую же нагрузку несут еще два музыкальных фрагмента фильма. Первый включён в сцену, где пляска сестер Пежёновых под французскую незамысловатую песенку, исполняемую служанкой на балалайке, обрамляется наигрышем «Камаринской». Художественно-выразительное значение такого композиционного решения заключается в идее неосуществимости стремления сестёр выйти из своей социальной среды и влиться в высшее общество с его европейски ориентированным бытом и музыкальными вкусами.

Второй эпизод с музыкально-тематическим обрамлением – это сцена мечтаний Бальзаминова о генеральском чине. Вариация на главную тему (за кадром) сопровождает эпизод с «зау-

чиванием французских слов». Далее главный герой попадает на плац, встречает караульных, и, услышав сопровождающий их марш, предаётся мечтам. Возвращение к реальности отмечено звучанием за кадром варьированной главной темы.

Особыми выразительными возможностями обладают эпизоды закадровой музыки. Так, в упомянутом эпизоде с «уроком французского» в стремительном темпе звучит вариация на главную танцевальную тему, дополняемую лапидарными аккордами гитары. Такое музыкальное решение способствует выражению авторской иронии в отношении стремления городских обывателей подражать аристократическим манерам.

Закадровая музыка тонко характеризует иллюзорный мир главного персонажа. Иронический авторский посыл заложен в видении мечты Бальзаминова об утреннем кофе, который он пьёт с молодой женой в своём имении, одетый в шелковый халат розового цвета. Созданию парадоксального сочетания визуального и музыкального компонентов этого эпизода способствует сопровождающий сцену вальс, мелодия которого исполняется на балалайке. Эффект эфемерности очередной мечты создается несоответствием образно-смысловой нагрузки жанра и его инструментального решения. Музыкальное оформление этой сцены выявляет типичное

для комедии несоответствие претензии мелкого мещанина на образ жизни аристократа. Здесь видим яркий пример комического эффекта, основанного на «изображении высоких предметов низким стилем» [1, с. 45].

В других эпизодах Бальзаминов представляет себя в роли генерала и царя. Военный марш с переменной акцентировкой создает ощущение сбивчивости метроритма. Такой приём наводит на мысль о том, что даже в грёзах Бальзаминов остается нерешительным и неуверенным в себе.

Внутреннее содержание сцены «второй мечты» героя о достижении «высшей» (царской) власти, устранении существующей «социальной несправедливости» раскрывается при помощи музыкального сопровождения. В его образе заложен комический эффект, возникающий вследствие имитации фортепиано колокольного звона, сопровождающего «венчание на царство» и темы русской плясовой. Музыкальный «комментарий» убеждает зрителя в беспочвенности и несбыточности мечтаний Бальзаминова.

Несколько закадровых музыкальных эпизодов характеризует социально-исторический контекст, а также эмоциональный мир действующих лиц. В эпизоде встречи матери Бальзаминова и Матрёны со свахой – это солдатская хоровая песня «Как в прекрасном да местечке» в исполнении мужского хора с солистом-запевалой.

Интересны примеры чередования звучания музыки в кадре и за кадром (пять эпизодов). В эпизоде Бальзаминова в образе генерала за кадром звучит гротескный военный марш, которому предшествует марш караульных в кадре. Таким образом, музыка из плана действия переходит в план внутреннего мира персонажа.

Сходный прием использован и в первой сцене на заднем дворе дома сестёр Пежёновых. Вышеупомянутый диалог «о скуке» за кадром сопровождается «Камаринской» в медленном темпе. Затем эту же тему в кадре исполняет дворовая служанка Химка. Благодаря этому возни-

кает эффект материализации эмоционального состояния.

В нескольких сценах закадровая и внутрикадровая музыка звучит одновременно. Так, в сцене утренней прогулки по двору в кадре Бальзаминов поет песню «Лютики-цветочки», а инструментальное сопровождение к ней звучит за кадром. Такое распределение музыкального материала дает возможность комментария и характеристики персонажа от лица автора. Подобным образом решена и необычно в музыкальном отношении оформленная сцена пляски свахи с уличными музыкантами (в конце фильма), которые играют на скрипке, трубе и шарманке, исполняя в кадре главную тему. Однако на самом деле она звучит за кадром в исполнении инструментального ансамбля, в результате чего выходит за рамки действия, эмоционально обобщая содержание предшествующих сцен.

Анализ музыки к кинофильму «Женитьба Бальзаминова» позволил сделать выводы об индивидуальном подходе композитора к музыкальному решению кинокомедии-водевиля. Фильм чрезвычайно насыщен музыкой: ею сопровождается почти всё его действие. Важную роль играет структурно-тематическая незавершенность и дискретность внутрикадрового музыкального материала, стимулирующие дальнейшее движение и развитие.

О принципиально новом подходе к созданию киномузыки свидетельствует ее полифоничность действию, применение принципа инструментального обобщения, развитие материала, как в отдельных номерах, так и в кинофильме в целом (лейттемы). Драматургические функции музыки выходят далеко за рамки жанра водевиля, послужившего основой сценария кинофильма. Очевидна и ее самостоятельная ценность. Она живёт собственной жизнью: исполняется в виде сюиты в концертах, используется в радиопередачах и театральных постановках.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Исключение составляет марш караульных, в инструментальный состав которого входит барабан и флейта пикколо.

² Эта же тема в заключении имеет несколько изменённый состав (два фортепиано, флейта пикколо, деревянный брус, ксилофон) и звучит более оживленно.

ЛИТЕРАТУРА

1. Вакурова Н., Московкин Л. Типология жанров современной экранной продукции: учебное пособие. М.: ИСИ, 1997. 62 с.

2. Гольдберг З. Чайковский // Музыкальная энциклопедия: в 6 т. / гл. ред. Ю. В. Келдыш. М.: Сов. энциклопедия, 1982. Т. 6. Стб. 170–171.

3. Овсянкина Г. Музыка к радиосказкам Б. А. Чайковского: жанрово-стилистический

аспект // Современные проблемы науки и образования. 2014. № 6. URL: <http://www.science-education.ru/ru/article/view?id=17068>.

4. Чернышов А. Киномузыка: теория технологий // Медиамузыка. 2014. № 3. URL: http://mediamusical-journal.com/Issues/3_2.html.

5. Шак Т. Музыка в структуре медиатекста: монография. Краснодар: КГУКИ, 2010. 356 с.

REFERENCES

1. Vakurova N., Moskovkin L. Tipologija zhanrov sovremennoj jekrannoj produkcii: uchebnoe posobie [Typology of Genres of Contemporary Screen Production: Training Manual]. Moscow: Institute of Contemporary Art Press, 1997. 62 p.

2. Gol'dberg Z. Chajkovskij B. // Muzykal'naja jenciklopedija: v in 6 t. / gl. red. Ju. V. Keldysh [Musical Encyclopedia: 6 Vol. / Ed. Yu. V. Keldysh]. Moscow: Sov. jenciklopedija Press, 1982. Vol. 6. Clm. 170–171.

3. Ovsjankina G. Muzyka k radioskazkam B. A. Chajkovskogo: zhanrovo-stilisticheskij aspekt [Radio Tales by B. Tchaikovsky: Genre-stylistic Aspect]

// Sovremennye problemy nauki i obrazovaniya [Modern Problems of Science and Education]. 2014. № 6; URL: <http://www.science-education.ru/ru/article/view?id=17068>.

4. Chernyshov A. Kinomuzyka: teorija tehnologij [Film Music: Theory of Technology] // Mediamuzyka [Media Music]. 2014. № 3. URL: http://mediamusical-journal.com/Issues/3_2.html.

5. Shak T. Muzyka v strukture mediateksta: monografija [Music in the Structure of Media Text: Monograph]. Krasnodar: Krasnodar State University Of Culture Press, 2010. 356 p.

МУЗЫКА Б. А. ЧАЙКОВСКОГО К КИНОФИЛЬМУ

«ЖЕНИТЬБА БАЛЬЗАМИНОВА»:

АВТОРСКАЯ ТРАКТОВКА ДРАМАТУРГИЧЕСКИХ ФУНКЦИЙ

Актуальность темы исследования обусловлена значением музыкального решения кинофильма «Женитьба Бальзамина» для развития отечественного музыкального кино. Музыка Б. А. Чайковского к кинофильму К. Н. Воинова изучается с целью выявления подхода композитора к соотношению принципов кинодраматургии и музыки. Для достижения цели поэтапно решаются задачи дифференциации музыкального материала по признакам его обусловленности драматургическими функциями и корреляции с видеорядом, выявления его роли в воплощении сюжетно-драматургического замысла. Музыка фильма характеризуется по сферам творчества (авторская и цитируемая, народная и церковная), жанровой принадлежности (песенная, танцевальная, военная маршевая, духовно-религиозная) и степени авторского преобразования (аранжиров-

ки и обработки). Функции музыки выявляются в связи со способом введения (внутрикадровые и закадровые музыкальные эпизоды). Делаются выводы о принципиально новом решении музыки кинокомедии, созданной на основе водевильной драматургии А. Н. Островского. О новизне подхода свидетельствуют особенности взаимодействия музыки и кинодраматургии, такие как полифония музыки и действия, применение принципа инструментального обобщения, развитие в отдельных номерах и музыке кинофильма в целом (лейттемы); значимость музыкального компонента в создании совершенного художественного целого.

Ключевые слова: музыкальная кинокомедия, внутрикадровая и закадровая музыка, музыкальная характеристика, лейттема, инструментальное обобщение.

—————» **B. TCHAIKOVSKY'S MUSIC FROM THE MOVIE** «—————

» **“THE MARRIAGE OF BALZAMINOV”:** «

THE AUTHOR'S INTERPRETATION OF DRAMATURGICAL FUNCTIONS

The relevance of the research topic is due to the music solution of the film “The Marriage of Balzaminov” being important for the development of Russian musical cinema. Music by B. Tchaikovsky from K. N. Voinov’s film is studied with the aim to identify composer’s approach to the correlation between the principles of screenwriting and music. In order to achieve the goal, the author gradually differences the musical material according to the signs of its conditionality by dramatic functions and correlation with the video, reveals its role in the embodiment of the plot-dramatic plan. The article characterizes the OST by areas of creativity (composer’s and quoted – national and religious one), as well as by genre (song, dance, military marching, spiritual and religious) and the extent of the transformation of the material provided by the composer

(arrangement and treatment). Functions of music are identified in connection with the mode of their entrance into film (inter-screen and off-screen episodes of the music). Conclusions are drawn about the fundamentally new music solution of the comedy, created on the basis of the vaudeville dramaturgy by A. N. Ostrovsky. The novelty of the approach is evidenced by the peculiarities of the interaction between music and cinematography, such as the polyphony of music and action, the application of the principle of instrumental generalization, the development in individual music sections and the OST as a whole (leitmotif); the importance of musical component in the creation of a perfect artistic whole.

Key words: musical comedy, inter-screen and off-screen music, musical characteristics, leitmotif, instrumental synthesis.

Планида Мария Юрьевна
аспирантка Ростовской государственной
консерватории им. С. В. Рахманинова,
Россия, 344002, Ростов-на-Дону
e-mail: planida.mari@mail.ru

Maria Yu. Planida
Postgraduate student at the Department of Music History
Rostov State S. V. Rachmaninov Conservatoire
Russia, 344002, Rostov-on-Don
e-mail: planida.mari@mail.ru

