

МУЗЫКА В МИРЕ ИСКУССТВ

MUSIC IN THE WORLD OF ARTS



УДК 7.01+791.3

DOI: 10.52469/20764766_2026_02_98

А. А. КОМАРОВА

Ростовская государственная консерватория им. С. В. Рахманинова

О НЕКОТОРЫХ ВЫРАЗИТЕЛЬНЫХ ВОЗМОЖНОСТЯХ ТЕМБРА УКУЛЕЛЕ В КИНО

В статье рассматриваются выразительные возможности тембра укулеле, используемые в западном кинематографе. Тембр понимается как индивидуальная обертоновая окраска звука, обладающая психофизиологической и синестетической природой, пронизывающая аудиальную структуру кинотекста. Показано, что тембр укулеле в кинотекстах обретает устойчивые семантические значения. Так, он связан с образами радости, экзотики, романтики, представлен преимущественно комедийным, романтическим и музыкальным жанрами, обнаруживается в сценах праздника, любовных признаний, а также в процессе воссоздания атмосферы «тропического рая». Инструмент может появляться внутри кадра и дополнять образы главных героев (К. Боу, Б. Китон, М. Монро, Э. Пресли, А. Сэндлер). В работе отмечены некоторые технические аспекты киносъемки звукового кино (обращение к приему *липсинк*, включая картину «В джазе только девушки», 1959) и навыки владения инструментом отдельными американскими артистами (Б. Китон, Э. Пресли). Рассмотрены примеры участия мультиинструменталистов-виртуозов не только в процессе звукозаписи саундтреков, но и в актерских амплуа (К. Эдвардс). Мультиинструменталисты, такие как Р. Смик, Дж. Марвин, У. Холл, знакомят массовую аудиторию с укулеле, появляясь на американском телевидении в формате музыкальных интермедий комедийно-развлекательных шоу.

В статье внимание уделяется исключениям из обозначенной семантики: в фильмах «Гигантский монстр Джилла» и «Зеленые пастбища» тембр укулеле вступает в смысловой контрапункт с ужасным или получает отрицательную оценку в религиозном плане. В заключении утверждается, что тембровая окраска инструмента является значимым фактором конструирования и интерпретации кинообраза, а сложившиеся клише могут быть сознательно нарушены режиссерами.

Ключевые слова: укулеле, киномузыка, аудиовизуальная репрезентация, семантика тембра, американский кинематограф, внутрикадровая музыка.

Для цитирования: Комарова А. А. О некоторых выразительных возможностях тембра укулеле в кино // Южно-Российский музыкальный альманах. 2026. № 2. С. 98–103.

DOI: 10.52469/20764766_2026_02_98

A. KOMAROVA

S. Rachmaninov Rostov State Conservatory

ON SOME EXPRESSIVE POSSIBILITIES OF UKULELE TIMBRE IN CINEMA

This article examines the expressive potential of the ukulele timbre used in Western cinema. Timbre is understood as an individual overtone coloration of sound, possessing both psycho-physiological and synesthetic qualities that permeate the auditory structure of the film text. It is shown that the ukulele's timbre acquires consistent semantic associations in film texts. It is commonly linked with images of joy, exoticism, and romance, appearing primarily in comedy, romantic, and musical films, as well as scenes of celebration, declarations of love, and processes of a “tropical paradise” representation.

The instrument may appear on screen as a part of the diegetic action, complementing the characterization of protagonists (Clara Bow, Buster Keaton, Marilyn Monroe, Elvis Presley, Adam Sandler). The article also

discusses several technical aspects of sound design in filmmaking, including the use of lip-sync, notably in *Some Like It Hot* (1959), as well as the instrumental skills of certain American artists, such as Buster Keaton and Elvis Presley. The author also presents examples of virtuoso multi-instrumentalists participating not only in the process of soundtrack recording but also on screen as actors (Clifton Edwards). Performers such as Roy Smeck, Johnny Marvin, and Wendell Hall introduced the ukulele to mass audience through musical interludes on American television comedy and variety shows.

The article also considers exceptions to these established semantic associations. In the films *The Giant Gila Monster* and *Green Pastures*, the timbre of the ukulele functions either as a semantic counterpoint to horror or acquires negative religious connotations. The study concludes that the instrument's timbral coloration constitutes a significant factor in the construction and interpretation of cinematic imagery, while the semantic conventions associated with its sound may be deliberately subverted by filmmakers.

Keywords: ukulele, film music, audiovisual representation, timbre semantics, American cinema, diegetic music.

For citation: Komarova A. On some expressive possibilities of ukulele timber in cinema. In: *South-Russian Musical Anthology*. 2026. No. 2. Pp. 98–103.

DOI: 10.52469/20764766_2026_02_98



Тембр – это индивидуальная обертоновая окраска звука. В системе музыкально-выразительных средств он относится к первичным свойствам музыки и состоит из спектра тонов, обертонов и их сочетания, реверберации, вибрато, унисона. Важно психофизиологическое восприятие тембра слушателем, связанное с периферической анатомо-физиологической системой (органами чувств) – зрительным, слуховым, тактильным, температурным параметрами¹.

Тембр «пронизывает» всю аудиальную структуру кинотекста: вербальную (голос), шумовую (темброво-сонорные эффекты) и музыкальную (инструменты и голоса). Аспектам функционирования тембра в кино посвящены работы исследователей, рассматривающих эту категорию на уровне эстетики киномузыки (З. Лисса) [2], структуры и музыкального тематизма (Т. Шак, М. Еременко) [3], акустики и семантики звуковых пространств фильмов (Е. Русинова) [4]. Семантика тембра может быть связана со специфическими межчувственными синестетическими ассоциациями. В киноработах «тембровая синестетичность» реализуется через обращение к «правилу переноса» (термин Ю. Михеевой): из вокабуляра системы органов чувств могут быть заимствованы разнообразные эпитеты, например, «теплый» / «холодный», «мягкий» / «жесткий», «тусклый» / «яркий» и др.

Таким образом, проблемы тембра в киноискусстве рассматриваются с позиций композиционно-структурного, драматургического устройства кинотекста и его семантики, например, монотембральность как выражение некоторых аспектов режиссерской эстетики². Тембровая изобретательность, синтезированная с другими средствами музыкальной выразительности, способна усиливать эмоциональное восприятие

кинотекста. Так, саспенс и экшн-эффекты в жанровом кино (фильм ужасов, боевик, триллер) подчеркиваются диссонирующими интервалами и аккордовыми последовательностями, низкочастотным гулом (bass rumble), контрастной динамикой и, например, сумрачными тембрами медных духовых, контрабаса или фагота в низких регистрах.

Отметим пространственно-временные и технико-технологические возможности тембра в кинотексте: включение во внутрикадровое и закадровое пространство фильма, его взаимодействие с темпоральностью, монтажом. Ю. Михеева описывает «медитативные звуковые зоны», как бы замедляющие монтажный ритм активного эпизода. Подобные приемы актуальны для жанрового кино, «...батальных сцен исторических эпосов, пеплутов, когда *вдруг*, среди насыщенной звуковой полифонии грандиозного сражения или кульминационного поединка героев, зритель окунается в тишину и слышит, например, лишь печальный “голос” дудука или женский “архаичный” вокал – как это происходит в “Гладиаторе” (2000) Ридли Скотта или “Трое” (2004) Вольфганга Петерсена. При этом изображение часто переходит в рапид, что придает экранному действию метафизический, вневременной сверхсмысл» [5, с. 77].

С помощью тембра может быть воссоздан определенный национальный колорит. Например, образы русского, шире – славянского связаны в киноискусстве с тембрами баяна, аккордеона и народных струнных щипковых инструментов: «ОТЕЛЬ ГРАНД БУДАПЕШТ» (The Grand Budapest Hotel) (2014) У. Андерсона, «ВОЙНА И МИР» (1965–1967) С. Бондарчука, «ДВОРЯНСКОЕ ГНЕЗДО» (1969) А. Кончаловского, «АННА КАРЕНИНА» (2012) Д. Райта, «ВОКЗАЛ ДЛЯ ДВОИХ» (1983) и

«Карнавальная ночь» (1956) Э. Рязанова, «Девчата» (1961) Ю. Чулюкина, «Офицеры» (1971) В. Рогового.

Тембр укулеле³ является одним из наиболее востребованных в западном киноискусстве, о чем свидетельствуют данные крупнейшего киносайта IMDb⁴. Жизнерадостная и наивная – так можно охарактеризовать образно-эмоциональную краску этого инструмента. Укулеле связана с богатым культурным наследием Гавайских островов. Однако во многом благодаря киноискусству ее звучание стало «символом тропического рая», радости и непринужденной атмосферы. Относительная легкость в освоении и портативность помогли этому инструменту всего за два десятилетия после появления в США (1890-е–1910-е) завоевать обширную аудиторию исполнителей и слушателей. До сих пор к ее тембру обращаются по всему миру профессиональные джазовые музыканты, исполнители кантри, рок и поп-музыки, а благодаря социальным сетям она переживает новый всплеск популярности у поколений миллениалов и зумеров⁵. Дебют укулеле на экране состоялся еще в эпоху немого кино: наиболее ранние кинотексты⁶ датируются 1919 годом – это «Дети Капитана Кидда» (Captain Kidd's Kids) и «Не меняйте вашего мужа» (Don't Change Your Husband). Однако зрители не слышали игру на инструменте, а только видели его. Аккомпанементом к подобным сценам чаще всего служили фортепианные импровизации тапера.

За укулеле закрепляются следующие киноклише: ее появление в кадре связано с главными героями, конкретными жанрами (комедия, романтическая комедия), а также с «экзотическими мотивами». Синтезом перечисленного становится картина «Голубые Гавайи» (Blue Hawaii, 1961) – первая часть «гавайской кинотрилогии», где главную роль исполнил король рок-н-ролла Э. Пресли. В сцене, происходящей на «hukilau» (пляжной вечеринке), он поет любовную балладу «Ku'u ipo» (что по-гавайски означает «Моя возлюбленная»). Образ загорелого Пресли, играющего на укулеле, атмосфера праздника и саундтрек «Blue Hawaii» (1961), в который вошли хиты «Can't Help Falling in Love», «No More (La Paloma)» – синтез перечисленного окажет в последующие десятилетия значительное влияние на массовую американскую культуру.

Аудиовизуальное появление укулеле в качестве репрезентации героев встречается в целом ряде кинотекстов начиная с эпохи немого кино. Перечислим несколько примеров: в мелодраме «Не меняйте вашего мужа» (Don't Change Your Husband, 1919) героиня Г. Свенсон наблюдает за возлюбленным, аккомпанируя себе на укулеле; в фильме «Это» (It, 1927) героиня К. Боу в компа-

нии молодых людей играет на банджо-укулеле, чтобы вызвать ревность у своего возлюбленного; в звуковой романтической комедии «Гонолулу» (Honolulu, 1939) персонажи Г. Аллен и Э. Пауэлл производят неизгладимое впечатление на гостей теплохода песенно-танцевальным номером с элементами акробатики, открывающимся игрой на укулеле. Даже в знаменитом диснеевском мультфильме «Пароходик Вилли» (Steamboat Bill Jr., 1928) мышка Минни отправляется в плавание, взяв с собой любимый инструмент.

Б. Китон – выдающийся комик эпохи Великого немого и раннего звукового кино – неоднократно демонстрирует навыки игры на этом инструменте. Так, он поет своей возлюбленной балладу в финальной сцене немого фильма «Шаронавт» (The Balloonatic, 1923). «Песнь любви» способна предотвратить даже, казалось бы, неминуемую катастрофу: каное счастливых влюбленных подхватывается воздушным шаром за секунду до кораблекрушения. Комедийно-романтическая сцена разыгрывается Китоном и в звуковом фильме «Чума с Запада» (Pest from the West, 1939). Его герой влюбляется в испанку и, чтобы добиться расположения своенравной красавицы, поет во время сиесты под окнами ее дома. Порыв оказывается не по душе супругу возлюбленной, и он периодически прерывает «стихийный концерт», обрушивая на голову кавалера фрукты и посуду.

В ранние звуковые фильмы режиссеры охотно приглашают профессиональных исполнителей на укулеле, таких как Дж. Марвин и У. Холл (автор хита «It Ain't Gonna Rain No Mo»). Большинство фильмов с участием названных артистов были короткометражными и длились не более десяти минут. Музыкальные вставки выполняли функцию пролога к основному кинопоказу или интермеццо между фильмами. Например, «Metro Movietone Revue» 1929 года – сценические шоу при участии популярных ведущих и комиков. Примечателен музыкальный короткометражный фильм «Его развлечения» (His Pastimes, 1926), где зрители могут насладиться виртуозной игрой Р. Смека. Выпущенная в 1926 году, до премьеры «Певца джаза» (The Jazz Singer, 1927), он стал настоящей сенсацией – одним из первых звуковых фильмов, демонстрировавшихся в американском кинопрокате. Мультиинструменталисты старались превратить свои выступления в шоу, для чего использовали всевозможные трюки: быстрые темпы сочетались с перевернутым инструментом, игрой за головой, а также необычным звукоизвлечением и игрой на подготовленном инструменте. Названные работы послужили прообразами экранного формата

комедийно-развлекательных шоу и юмористических скетчей.

Большого успеха в киноиндустрии достиг мультиинструменталист К. Эдвардс. Он был востребован как исполнитель и актер в десятках комедий и мелодрам, начиная с 1929 года и до середины 1950-х. Обаяние Эдвардса раскрывается в звуковом фильме «Бродвейская мелодия» (*The Broadway Melody*, 1929), где артист впервые исполняет песню «Singing in the Rain». В историю кино вошел его комедийный дуэт с Б. Китом в фильме «Пехотинцы» (*Dough Boys*, 1930), действие которого развивается в Европе периода Первой мировой войны. Сцена отдыха солдат в армейских казармах сопровождается виртуозной игрой на подготовленном (препарированном) укулеле при помощи барабанных палочек. Репрезентацией американской «укулелемании» в массовой культуре стало выступление Эдвардса в фильме «Рискни!» (*Take a Chance*, 1933), где он исполнил «I Did It with My Little Ukulele», фантазируя о покорении дикого племени из джунглей магией игры на укулеле. В финале сцены персонаж Эдвардса покидает своих подданных на лодке в форме гигантского инструмента.

В кино 1990–2000-х традиция исполнения главным героем песни под укулеле была продолжена актером А. Сэндлером. Несмотря на комедийное актерское амплуа, Сэндлеру удалось интегрировать ее тембр в разнообразные музыкальные жанры – от любовной баллады до колыбельной. Например, тема любви «Grape Jelly», которую его персонаж напевает героине Кэтрин О'Шонесси (Р. Уилсон) в комедийной драме «Рождество психов» (*Mixed Nuts*, 1994); трогательная баллада «Forgetful Lucy» из романтической комедии «50 первых поцелуев»; «Lullaby to Mavis» – колыбельная, исполненная грозным вампиром Дракулой любимой дочери в анимационном фильме «Отель Трансильвания» (*Hotel Transylvania*, 2012).

Отметим также, что нередко внутрикадровая игра на инструменте декоративна: персонажи только делают вид, что владеют им. Например, в фильме «Дверь на сцену» (*Stage Door*, 1937) актриса Дж. Роджерс берет несколько «воображаемых» аккордов, жалуясь на жизнь своим подругам (Л. Болл и Э. Миллер). Дело не только в том, что виртуозное владение инструментом среди киноартистов являлось скорее исключением из правил, но и в самой технике звукозаписи. Музыкальные номера предварительно записывались в студии, а затем воспроизводились громкоговорителями во время съемочного процесса. От актера требовалось правдоподобно синхронизировать под музыку движения, игру

на инструменте и пение (прием *липсинк*). Именно так была снята знаменитая сцена репетиции женского оркестра из романтической комедии «В джазе только девушки» (*Some Like It Hot*, 1959), где в песне «Runnin' Wild» героиня Душечка (М. Монро) «играет» на укулеле (вместо нее соло исполнил Э. Хендриксон). Благодаря технологиям воспроизведения и дубляжа «воображаемыми» мультиинструменталистами стали многие актеры разных поколений: А. Шварценеггер в «Детсадовском полицейском» (*Kindergarten Cop*, 1990), Б. Мюррей во «Фрикадельках» (*Meatballs*, 1979) и т. д.

Отметим также, что с 40-х годов в кино все чаще появляются тембры банджо и цитры – струнных щипковых инструментов, популярных в США. Данный кинотренд был намечен английским мультиинструменталистом Д. Формби. Одной из лучших его работ стала комедийная сцена в фильме «Пощадите медь» (*Spare a Copper*, 1940). Действие разворачивается в отделе музыкальных инструментов детского магазина, где герой поет «Ukulele Man» под аккомпанемент банджо с таким энтузиазмом, что ему начинают подпевать посетители магазина, а в финале сцены чопорная леди без раздумий приобретает диковинный инструмент своему ребенку.

Если говорить о тембре цитры, то наиболее оригинальной его интерпретацией стала заглавная тема фильма, снятого в жанре нуар «Третий человек» (*The Third Man*, 1949) режиссера К. Рида, действие которого разворачивается в послевоенной Вене. В центре сюжета судьба американского писателя Холли Мартинса (Д. Коттен), ведущего расследование таинственной смерти друга детства Гарри Лайма (О. Уэллс). Мрачному киноязыку (экспрессионизм, голландские ракурсы, замкнутые и лиминальные пространства, руины некогда величественной Вены, «*effetto riflettore*»⁷⁾) противопоставлена музыка наивно-меланхолического регтайма «The Third Man Theme» А. Караса, исполненного на цитре. По замыслу режиссера, музыкальное оформление фильма не должно было соответствовать ни жанру нуара, ни духу послевоенной Европы, поэтому он отказался от академического авангарда, музыкальных цитат из джазовой и классической музыки. Поиски продолжились, и однажды, прогуливаясь по вечерней Вене, Рид зашел в ресторан, где услышал игру на цитре Караса. Режиссер уговорил музыканта записать саундтрек к своему фильму. Драматургическая и семантическая функции «The Third Man Theme» в кинотексте сформировались на этапе монтажа: О. Хафенрихтер убедил Рида сделать ее главной лейттемой. После выхода в прокат фильм приобрел статус культового, а музыка «The Third Man Theme» стала хитом, о чем

свидетельствуют многомиллионные продажи пластинок, множество переложений и аранжировок и первое место в чарте Billboard's United States Best Sellers in Stores. Лейттема «The Third Man Theme» является характеристикой двух главных героев – легкомысленного писателя Холли Мартинса, который случайно оказался «третьим лишним», втянутым в запутанное детективное расследование, и темой его друга Гарри Лайма – коварного и ироничного героя-трикстера.

Таким образом, на примере тембра укулеле в кинотекстах американского кино обнаруживается, что индивидуальная звуковая окраска инструмента постепенно обретает устойчивую семантику и ассоциируется с конкретными жанрами. Анализ фильмов разных периодов – от немого кино до современных картин – выявил, что тембр укулеле чаще всего соотносится с атмосферой радости, отдыха, экзотики, романтики и главными героями. Тембровая окраска оказывает значительное влияние на конструирование, восприятие и интерпретацию кинообраза. Однако, завершая настоящий очерк, подчерк-

нем, что хотя экранное появление укулеле в западной кинокультуре преимущественно связано с комедийно-романтическим и музыкальным жанрами, существуют исключения. Например, в научно-фантастическом фильме «Гигантский монстр Джилла» (*The Giant Gila Monster*, 1959) в сцене дискотеки, предшествующей главной кульминации фильма, герой Д. Салливана играет на банджо-укулеле и поет странную мелодию под названием «The Mushroom Song / Laugh Children Laugh». Праздник прерывается вторжением чудовища. В описанной сцене работает принцип горизонтального контрапункта и непрерывно нарастающего саспенса за счет монтажно-семантического противопоставления радостного ужасному. Но, пожалуй, самым оригинальным примером работы с семантикой тембра является фильм «Зеленые пастбища» (*The Green Pastures*, 1936), снятый для афроамериканской христианской общины. В одной из сцен героиня наказана Богом за то, что предпочла походам в церковь игру на греховном инструменте – укулеле.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ См. об этом подробнее: [1].

² См. об этом: [5].

³ Укулеле – четырехструнная разновидность гитары, также известная как гавайская гитара.

⁴ На странице <https://www.imdb.com/list/ls071372034/> представлено более ста фильмов с его аудиовизуальной репрезентацией.

⁵ Миллениалы, или поколение Y, – это люди, родившиеся примерно в период с начала 1980-х до середины 1990-х или начала 2000-х годов. Зумеры, или поколение Z, – это люди, родившиеся примерно между 1997 и 2012 годами.

⁶ Они представлены на сайте <https://www.imdb.com/list/ls071372034>.

⁷ «Effetto riflettore», или «эффект прожектора», – термин, обозначающий использование скрытого источника света, при помощи которого герои и/или предметы выхвачены светом прожекторов из темного бездонного пространства, разобщены, изолированы друг от друга. Восходит к тенебризму – живописной манере, технике и течению в искусстве эпохи барокко, сложившемуся в XVII веке в Италии под воздействием стиля М. М. да Караваджо.

ЛИТЕРАТУРА

1. Назайкинский Е. В., Рагс Ю. Н. Восприятие музыкальных тембров и значение отдельных гармоник звука // Применение акустических методов в музыковедении: сб. ст. М.: Музыка, 1964. С. 79–100.
2. Лисса З. Эстетика киномузыки. М.: Музыка, 1970. 496 с.
3. Шак Т. Ф., Еременко М. В. О тембровых приемах в киномузыке В. Овчинникова // KANT: Социальные и гуманитарные науки. 2024. № 1. С. 120–126.
4. Русинова Е. А. Тембр музыкального инструмента как семантическая доминанта звукового решения фильма: Виолончель // Вестник ВГИК. 2022. Т. 14. № 3. С. 82–93.
5. Михеева Ю. В. Тембр-фактор музыки фильма // Музыкальная академия. 2023. № 4. С. 70–83.

REFERENCES

1. Nazaykinskiy E., Rags Yu. Vospriyatie muzykal'nykh tembrov i znachenie otdel'nykh garmonik zvuka [Perception of Musical Timbres and the Significance of Individual Sound Harmonics]. In: Primenenie akusticheskikh metodov v muzykovedenii [Application of Acoustic Methods in Musicology]: collected articles. Moscow: Muzyka, 1964. Pp. 79–100.

2. *Lissa Z.* Estetika kinomuzyki [Aesthetics of Film Music]. Moscow: Muzyka, 1970. 496 p.
3. *Shak T., Eremenko M.* O tembrovykh priemakh v kinomuzyke V. Ovchinnikova [On Timbre Devices in V. Ovchinnikov's Film Music]. In: KANT: Social Sciences & Humanities. 2024. No. 1. Pp. 120–126.
4. *Rusinova E.* Tembr muzykal'nogo instrumenta kak semanticheskaya dominanta zvukovogo resheniya fil'ma: Violonchel' [Timbre of a Musical Instrument as a Semantic Dominant of a Film' Sound: Cello]. In: Vestnik VGIK [Bulletin of S. Gerasimov All-Russian State University of Cinematography]. 2022. Vol. 14. No. 3. Pp. 82–93.
5. *Mikheeva Yu.* Tembr-faktor muzyki fil'ma [Timbre Factor of Film Music]. In: Muzykal'naya akademiya [Music Academy]. 2023. No. 4. Pp. 70–83.

Комарова Анастасия Алексеевна

кандидат искусствоведения, доцент кафедры истории музыки
Ростовская государственная консерватория им. С. В. Рахманинова
Россия, 344002, Ростов-на-Дону
anastasiakomarova@yandex.ru
ORCID: 0000-0002-3563-1625

Anastasia A. Komarova

Ph. D. (Art), Associate Professor at the Department of Music History
S. Rachmaninov Rostov State Conservatory
Russia, 344002, Rostov-on-Don
anastasiakomarova@yandex.ru
ORCID: 0000-0002-3563-1625