Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение

высшего образования

Санкт-Петербургский государственный университет

Голубева Анастасия Алексеевна

**МУЗЫКА ЭРИКА САТИ К ФИЛЬМУ РЕНЕ КЛЕРА «АНТРАКТ» (1924):**

**К ПРОБЛЕМЕ ВЗАИМОДЕЙСТВИЯ**

**АУДИАЛЬНОГО И ВИЗУАЛЬНОГО РЯДОВ**

Выпускная квалификационная работа по направлению подготовки

035300 «Искусства и гуманитарные науки»

Профиль подготовки «Музыка»

Научный руководитель: Никитенко Оксана Борисовна,

кандидат искусствоведения

доцент кафедры междисциплинарных

исследований и практик в области искусств

\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_

подпись, дата

Санкт–Петербург

2016

ОГЛАВЛЕНИЕ

**Введение** . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . 3

**ГЛАВА 1 Проблема музыкально-визуального синтеза в немом кинематографе** . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . 7

* 1. Музыкальный ряд в немом кинематографе как исследовательская

проблема . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . 7

* 1. Адаптация музыки к специфике немого кино . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . 16
  2. Формирование нового типа музыки в кинематографе . . . . . . . . . . . . . . . . 21

**ГЛАВА 2 Особенности музыкального стиля Эрика Сати как контекст возникновения партитуры к фильму «Антракт»** . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . 27

**2.1** Минимализм . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . 27 **2.2** Ирония . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . 33

**ГЛАВА 3 Звуковая партитура фильма «Антракт» как своеобразный музыкальный комментарий видеоряда** . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . 39

**3.1** Общая характеристика ключевых особенностей видеоряда . . . . . . . . . . . 39

**3.2** Анализ музыкальной формы относительно визуального материала . . . . 44

**3.2.1** Ладогармонический аспект . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . 44

**3.2.2** Инструментовка . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . 45

**3.2.3** Ритм . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . 51

**3.2.4** О драматургии паттернов. . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . 53

**Заключение** . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . 58

**Список литературы** . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . 60

**Введение**

Помимо возможностей богатой экспериментальной деятельности и многообразия новых стилей и жанров, ХХ век открыл для музыкантов такую область, как кино. Эта сфера явилась абсолютно новой для музыки, так как сама по себе обладала не известными прежде средствами выражения авторского замысла и возможностями воздействия на человека. Кроме того, кинематограф предоставлял возможность работы с новым типом визуально-музыкального синтеза. Предшествующая звуковому эпоха немого кино затронула беспрецедентные проблемы такого синтеза и отличалась определенной самобытностью первых примеров музыкальной составляющей в немых фильмах.

Одним из наиболее интересных примеров музыкального сопровождения немого видеоряда представляется оригинальная партитура Э. Сати к фильму Р. Клера «Антракт». Изучение особенностей данной партитуры актуально на сегодняшний день не только в связи с определением её историко-культурного значения как для музыкального, так и для кинематографического искусства, оно также способно выявить уникальные принципы взаимодействия музыки и изображения в немом кино и тем самым определить методы работы с новыми произведениями подобного синтетического типа.

**Степень изученности** этого вопроса на сегодняшний день остается сравнительно небольшой. Анализу партитуры к фильму «Антракт» посвящены лишь считанные работы, принадлежащие в основном зарубежным исследователям. Наиболее фундаментальными из них являются труды М. Маркса и В. Галлеза. Всё же в них разбираются только некоторые особенности строения партитуры без непосредственного применения их к видеоряду. Новизна настоящего исследования заключается в синтетическом музыкально-визуальном подходе к анализу «Антракта» и выявлении принципов взаимовлияния музыки и изображения в этом немом фильме.

В связи с этим основным **предметом квалификационной работы** стала специфика оригинальной авторской партитуры и её взаимодействия с немым видеорядом.

**Объектом исследования** выступил немой фильм французского режиссера Рене Клера «Антракт» 1924 года, а также музыкальное сопровождение к нему, созданное композитором Эриком Сати.

**Цель работы:** на основе анализа конкретной кинопартитуры проследить становление своеобразного, не имеющего аналогов типа полноценного концептуального музыкального произведения, рождающегося в процессе синтеза с визуальным рядом в немом кинематографе, а также выявить некоторые особенности, в которых находит свое отражение подобное взаимодействие.

Достижение поставленной цели требует разрешения целого спектра **задач**. Прежде всего необходимо изучить существующие на сегодняшний момент подходы к изучению и методологии исследования музыкального компонента в немом кино. Для этого требуется обобщить имеющуюся литературу отечественных и зарубежных исследователей, занимающихся выбранной проблематикой. В настоящей работе основное внимание уделяется трудам К. Лондона, З. Лиссы, З. Кракауэра, Ф. Форд, а также непосредственно работавших с фильмом «Антракт» В. Галлеза и М. Маркса.

Особое значение в этой связи имеют также рассуждения о природе взаимодействия музыки и изображения непосредственно деятелей немого кинематографа, таких как режиссеры С. Эйзенштейн и Г. Козинцев, композиторы Д. Блок, С. Бугославский, Д. Шостакович, кинокритики Э. Вюйермоз и др. Обращение к идеям создателей первых фильмов позволяет также решить такую задачу, как прослеживание процесса адаптации музыки к специфике немого кино и формирования нового типа музыкального произведения в контексте кинематографа.

Поскольку настоящая работа построена на анализе партитуры конкретного композитора, невозможно обойтись без выработки представления о его композиторском стиле. Более того, требуется выделить именно те стилевые черты Э. Сати, которые имеют ключевое значение для исследуемого фильма и непосредственно выражаются в принципах его работы с визуальным рядом.

Безусловно, одной из важнейших задач является собственно анализ музыкальной составляющей фильма «Антракт», который строится на выявлении соотношений музыкального ряда с визуальными образами.

Работа состоит из Введения, трёх глав и Заключения. Работа также содержит библиографию из двадцати трех источников на русском и десяти на иностранных языках.

Во Введении обосновываются актуальность и интерес выбранной темы, определяются предмет и объект исследования, обозначается цель работы и ставятся задачи для её достижения. Кратко излагается структура работы.

В Главе 1 рассматриваются существующие в исследовательских кругах исторический и эстетический подходы к изучению проблемы музыки в немом кинематографе, производится попытка выявления методологии анализа музыкальной составляющей немых кинолент. Это осуществляется, как уже отмечалось ранее, на основе трудов отечественных и зарубежных музыковедов, искусствоведов, композиторов и деятелей кино. Также в первой главе представлен подход к проблеме адаптации музыкального ряда к специфике немого кино с точки зрения его типологии и выявления фундаментальных практических и эстетических функций музыки относительно визуального компонента. Здесь же затрагивается проблема оформления нового типа музыкального сопровождения кино, который выражается в появлении первых оригинальных авторских кинопартитур.

Глава 2 посвящена особенностям композиторского стиля Э. Сати, которые являются ключевыми и дают возможность осознать специфику музыкального оформления «Антракта» как проявления характерного стилевого почерка Сати. В качестве таких самобытных стилевых черт его музыки здесь выступают минималистические идеи его творчества, а также концепт иронии, играющий значительную роль и в музыке к «Антракту».

В рамках Главы 3 производится полноценный анализ музыки к фильму, отмечаются общие черты, характерные как для музыкального, так и для визуального рядов, такие, например, как коллажность. Музыкальная составляющая исследуется с точки зрения ладогармонического и ритмического аспектов, инструментовки, драматургии паттернов и музыкальных эпизодов. Все этапы анализа производятся по принципу непосредственного соотношения музыкального и визуального материалов. За счет такого синтетического аналитического подхода в третьей главе представляется возможным наиболее точно определить идейные области взаимовлияния музыки и изображения.

В Заключении суммируются выводы, сделанные по результатам исследования, определяются перспективы применения идей музыкально-визуального синтеза не только в современном кинематографе, но и в культуре в целом.

**ГЛАВА 1**

**Проблема музыкально-визуального синтеза в немом кинематографе**

* 1. **Музыкальный ряд в немом кинематографе**

**как исследовательская проблема**

На сегодняшний день сфера осмысления музыки в кинематографе является достаточно хорошо разработанной. Появление звукового кино открыло для исследователей большую неизведанную сферу с огромным спектром проблем и вопросов, число которых неустанно растет с развитием современного кинематографа. В связи с богатыми возможностями музыкальных аранжировок в звуковом кинематографе это не представляется удивительным. Однако более узкой осталась область научных изысканий на тему истории и, главное, рецепции музыки в немом кинематографе. Такое положение дел вполне логично вытекает из того факта, что эра немого кинематографа оказалась сравнительно короткой. Кроме того, музыкальное оформление немых фильмов долгое время заключалось в тапёрских аранжировках, которые просто по определению не могли быть зафиксированы.

Полноценный анализ первых кинопартитур, который сравнивал бы первые примеры авторской музыки к фильмам, выявлял её характерные особенности, определял её функции, представлен лишь в единичных работах. При этом исследование данного вопроса остается актуальным с точки зрения выявления принципа синтеза визуального и музыкального. В данной главе представляется обзор двух основных подходов в изучении музыки в немом кино – исторического и эстетического. Анализ произведен на основе наиболее значимых и фундаментальных трудов по данной теме, в целом способных дать представление о понятии и особенностях музыкального ряда в немом кинематографе. Так как объектом данного исследования является фильм французского производства, представляется необходимым рассмотрение взглядов в том числе и французских деятелей кино на данную проблему, наряду с некоторыми работами отечественных и зарубежных исследователей.

Работы, посвященные данной проблематике в контексте исторического подхода, чаще всего касаются лишь исторического экскурса в проблему эволюции звука в кино. Исследователями отмечаются основные этапы становления киномузыки, однако большинство из них интересуется эпохой звукового кино. Таков, например, труд немецкого исследователя Курта Лондона «Музыка фильма»[[1]](#footnote-1) 1937 года, в котором он прослеживает линию развития звукового компонента в немых фильмах. Так как основная часть книги посвящена уже кинематографу звуковому, Курт не останавливается подробно на анализе самой музыки в немом кино, а лишь ограничивается историческим очерком её становления.

Несколько более теоретизирующий взгляд на немой кинематограф представлен в книге советского музыковеда И. Шиловой «Фильм и его музыка»[[2]](#footnote-2), изданной в 1973 году, где музыка к фильму рассматривается с точки зрения понятия «музыкальной концепции». Несмотря на то что в центре данного исследования находится звуковой кинематограф, в одном из разделов автор касается и анализа музыки в немом кино, рассматривая эволюцию значимости музыкального компонента для создателей первых кинолент. Шилова выделяет несколько эволюционных ступеней, по которым поднималась киномузыка по мере развития кино. Так, она отмечает, что почти сразу кинематограф проявил себя как искусство «звукозрительное» и потребовал музыкального оформления прежде всего в угоду зрителям. Далее она отмечает попытку немого кинематографа «звучать зрительно» за счёт специальных кинематографических приёмов, например съёмок музыкальных инструментов. Анализируя законы тапёрского музыкального оформления немых фильмов, Шилова негативно характеризует данный период, чем, впрочем, подводит к предпосылкам появления «музыкальной концепции» в дозвуковом кинематографе. Однако данное исследование опять же строится на основе исторического экскурса и не претендует на введение методологии анализа музыки в немом кино.

В диссертации Т. К. Егоровой «Музыка советского фильма: историческое исследование»[[3]](#footnote-3) проблема музыки в немом кинематографе также освещается через призму истории, причём автор концентрирует внимание на генезисе профессии кинокомпозитора, которая противопоставляется тапёрству.

В связи с историческим методом исследования данной проблемы также актуальны такие работы, как «Кино и музыка» Т. Курганова и И. Фролова, «Музыка в кинофильме» Э. Фрида, «Техника музыки фильма» Р. Мэнвелла и Д. Хантли и др.

Важные замечания относительно природы звука в немом кинематографе изложены на страницах книги З. Кракауэра «Природа фильма: реабилитация физической реальности»[[4]](#footnote-4) 1974 года. Кракауэр подходит к проблеме возникновения и значения музыки в кино с точки зрения психологического восприятия кинематографа. По его мнению, музыка в немом фильме должна была, с одной стороны, подготавливать зрителя к «восприятию потока зрительных образов»[[5]](#footnote-5), а с другой — одновременно устранять и поддерживать фотографические качества немых кинокадров. «Не следует думать, будто музыка, добавляя звук к немым кадрам, должна восстановить в них полную жизненную реальность*,* — пишет Кракауэр, —напротив, её подлинное назначение — вовлечь зрителя в самую суть немых изображений, заставить его почувствовать их фотографическую жизнь. Назначение музыки — устранить потребность в звуке, а не удовлетворить её. Музыка утверждает и легализует молчание, вместо того чтобы положить ему конец»[[6]](#footnote-6). Для Кракауэра характерен скорее эстетико-философский подход в осмыслении генезиса музыки в немом кинематографе.

Обращаясь к идеям французских исследователей звука в кино, нельзя не упомянуть об Эмиле Вюйермозе, музыковеде и кинокритике, который одним из первых выдвинул концепцию киносимфонизма[[7]](#footnote-7). Согласно Вюйермозу, кинематограф является искусством музыкальным, поскольку «движение внешних форм мира может быть организовано в музыкально-пластических формах»[[8]](#footnote-8). Ключевым посредником между музыкой и визуальным рядом, по Вюйермозу, является ритм. В его эссе «Музыка изображений» обсуждается проблема музыки в немом кино как непрерывного потока мелодий. Тут же возникает идея о музыкальном ряде как о равноправном компоненте фильма: «Нужно дать визионерам возможность свободно перебирать клавир тишины, предопределяя музыке менее механическую и менее непрерывную роль. Нужно будет однажды решиться закрыть тот кран, из которого беспрерывно в течение всего вечера текут неиссякающие мелодии. Но нужно будет создать новую технику музыкального фильма, как была создана опера, комическая опера или балет»[[9]](#footnote-9). Наряду с этим, Вюйермоз разрабатывает идею о музыке, «сочиняемой самими изображениями»[[10]](#footnote-10), и тем самым впервые предпринимает попытку применения музыкальных терминов в анализе кинопроизведения. Изыскания Вюйермоза в этой области также относятся скорее к эстетико-философскому подходу к анализу проблемы взаимодействия музыки и изображения в кино.

Отголоски идей Вюйермоза содержатся в методологии музыкально-визуального анализа, предложенной О. Дворниченко в работе «Гармония фильма»[[11]](#footnote-11). Её идея заключается в применении при исследовании кинематографа целой системы музыкальной гармонии. С помощью музыкального аналитического аппарата и таких музыкальных терминов, как интонация, гармония, тематизм, она пытается выявить музыкальные характеристики кино, в том числе и немого[[12]](#footnote-12). Особого внимания заслуживает раздел, посвященный ритму. Дворниченко отмечает, что ритм музыки является одним из важнейших элементов общего ритма фильма, а также, подобно Вюйермозу, говорит об объединяющем значении данного понятия для музыкального и зрительного рядов: «В музыке ритм выступает как пластическое начало музыкальной формы, в пластике фильма он является как бы музыкальным началом»[[13]](#footnote-13). Концепция Дворниченко не имеет столь большого значения непосредственно для сферы анализа музыкального компонента в немом кино, однако, чётко определяет и доказывает уникальность визуально-аудиальной связи.

Поскольку целостные подходы в анализе немых кинофильмов недостаточно разработаны в научной среде, ценными комментариями относительно музыкального ряда именно в немом кино могут служить размышления режиссёров и музыкантов, непосредственно работавших в данной сфере.

Первая основательная рецепция проблемы музыки в немом кино, появившаяся на закате эры немого кинематографа, как правило, производилась непосредственно первыми киномузыкантами и режиссерами. Так, например, в 1929 году советские композиторы Д. Блок и С. Бугославский выпускают книгу «Музыкальное сопровождение в кино», в которой занимаются проблемой озвучивания немого кино до распространения практики звукозаписи. В процессе освещения истории взаимодействия звука и видеоряда они формулируют ряд качественно новых задач музыканта, занимающегося созданием музыки для фильма: «…наше время предъявляет кино-музыканту громадные требования: ответить зрительному плану фильмы параллельной звуковой конструкцией в отношении всего замысла и стиля картины, расчленить её музыкой на завершённые по сюжету и по эмоциональному и эстетическому (лучше сказать, драматургическому) характеру части, отметить также и отдельные, наиболее яркие и значительные по ходу действия моменты, не внося отнюдь мозаичной дробности и пестроты»[[14]](#footnote-14). Музыкальный элемент ими рассматривается как нечто вторичное, полностью зависящее от визуального ряда. Всё же сама музыка определенно играет уже более весомую роль в создании кинопроизведения, чем это было на первых этапах ее появления в фильмах. Блок и Бугославский предпринимают попытку конкретного соотнесения музыкального материала с разными составляющими фильма, такими как монтаж, ритм, фабула. Всё же, данный труд носит скорее практический характер, нацелен на выявление существующих проблем в сфере музыкально-визуального синтеза того времени и не ставит перед собой задачи анализа музыки в немом кино.

Не менее ценным являются замечания советского режиссера С. Эйзенштейна о месте и значении звука и музыкального ряда в кино. Несмотря на то что большинство этих рассуждений касается уже звукового кино, в них выявляются некоторые идейные принципы и особенности, которые применимы и к немым фильмам с первыми кинопартитурами. В первую очередь интересна идея Эйзенштейна о несовпадении звуковой и визуальной сторон фильма, стремление к воплощению «нового оркестрового контрапункта»[[15]](#footnote-15), иными словами, идея музыки в кино как равноправного концепта. Эту же мысль о самостоятельности музыкального элемента подтверждают слова Эйзенштейна в статье «Неравнодушная природа», где он указывает на то, что «звукозрительная полифония должна старательно избегать степени слиянности, где до конца, вовсе и окончательно пропадают все очертания её черт»[[16]](#footnote-16).

Пожалуй, основополагающие исследования в области анализа первых оригинальных партитур в немых фильмах на сегодняшний день принадлежат зарубежным ученым. Еще в 1976 году Дуглас Галлез впервые предпринял попытку проанализировать музыку фильма Рене Клера «Антракт» с точки зрения модели киномузыки[[17]](#footnote-17). В своей статьей Галлез обращает внимание на новаторский подход Сати к составлению кинопаритуры, которая включала не только классический нотный текст для музыкантов, но и специальную «таблицу условных обозначений»[[18]](#footnote-18) для композитора или дирижёра. Эта новая система организации музыкального материала относительно визуального с пометками о длительности отрывков, повторениях и происходящем на экране и характеризует, по мнению Галлеза, партитуру как «модель киномузыки». В своем анализе он уделяет большое внимание ритмической стороне музыки, однако в основном лишь констатирует факт смены темпа и размеров. Говоря о многочисленных повторениях одной темы, Галлез делает интересный вывод о рондообразной структуре произведения. В целом Галлез отмечает простоту музыки, а также её фрагментарность, по его мнению, идеально подстраивающуюся под визуальный контекст. Он также подчеркивает сильнейшую зависимость музыки от видеоряда и невозможность её самостоятельного существования, говоря, что без «весёлых картинок» Клера музыка становится «утомительно надоедливой»[[19]](#footnote-19).

Анализ фортепианного переложения оркестровых партитур Сен-Санса, Майзеля, Сати, Шостаковича и др. приводится в работе немецкого кинокомпозитора Райнера Фабиха «Musik für den Stummfilm: Analysierende Beschreibung originaler Filmkompositionen»[[20]](#footnote-20). Ему также принадлежит работа, посвященная разбору оркестровой партитуры Сати к «Антракту»[[21]](#footnote-21).

Значительным трудом, в котором анализируются партитуры первых немых кинолент, является книга Мартина Миллера Маркса 1997 года «Music and the Silent Film: Contexts and Case Studies, 1895–1924»[[22]](#footnote-22). Начиная с вопроса о происхождении синтеза музыки и кино, Маркс обращается к первым сохранившимся оригинальным партитурам Камилля Сен-Санса для фильма «Убийство Герцога Гиза», Уолтера Кливленда Симона для фильма «Арабская трагедия» и Эрика Сати к фильму «Антракт», а также к ещё не полностью оригинальной, но уже авторской[[23]](#footnote-23) партитуре Джозефа Брейля к фильму «Рождение нации»[[24]](#footnote-24). Он подробно анализирует строение музыкального материала, пытаясь соотнести его с общей структурой того или иного фильма, но всё же строит своё исследование на анализе каждого случая как уникального прецедента[[25]](#footnote-25), не претендуя на чёткие и универсальные методы анализа музыки в данных немых фильмах. Музыку «Антракта» он расценивает как самостоятельный и равноправный элемент всего произведения, строя свой анализ на обнаружении сходств и различий между музыкой и фильмом. Маркс отмечает общие черты музыкального и визуального ряда, такие как прерывистость, темп, непредсказуемость, ироничный тон, отсутствие нарратива. Первая часть фильма последовательно разбирается им с точки зрения соотношения конкретных образов на экране и их возможных значений и звучащих в этот момент музыкальных паттернов. Маркс развивает мысль Галлеза об использовании Сати простой формы рондо и даже обнаруживает в этом влияние неоклассицизма[[26]](#footnote-26). В итоге он заключает: «Партитура Сати – хорошая музыка для фильма, не потому что она ненавязчивая и придаточная, а потому что она так ровно соответствует самому фильму в больших и малых аспектах, по стилю и структуре»[[27]](#footnote-27).

Одной из последних примечательных работ по анализу музыкального ряда в немом кино стала диссертация британской исследовательницы Фионы Форд «The film music of Edmund Meisel (1894–1930)»[[28]](#footnote-28), представленная к защите в 2011 году. Подход Форд отличается наиболее разработанной методологией анализа музыки в немых фильмах. Она рассматривает партитуры Майзеля (в частности, к «Броненосцу “Потёмкин”» С. Эйзенштейна), выделяя следующие основные пункты:

1) систему лейтмотивов;

2) звуковые эффекты и музыкальные иллюстрации;

3) заимствованный материал;

4) гармонический и мелодический языки.

Такой способ изучения представляет уже более универсальную систему, которая может быть применена к анализу и других немых фильмов. Для своего разбора исследовательница также воссоздает историко-культурный контекст возникновения той или иной киноленты, отмечая биографические моменты жизни композитора, общие тенденции развития киномузыки в определённый период, а также рецепцию готового музыкального произведения.

Таким образом, на сегодняшний день сфера анализа музыкальной составляющей в немом кинематографе не имеет подробно разработанных методологий. Как правило, примеры произведений рассматриваются в качестве отдельных уникальных прецедентов, при этом исследователи уделяют основное внимание общей музыкальной характеристике и её аналогии с визуальным рядом.

В настоящей работе будет предпринята попытка рассмотреть музыку к фильму «Антракт» с точки зрения музыкального анализа и, тем самым, показать, что уже первые авторские партитуры еще к немым фильмам содержали определенную концепцию, и могут быть рассмотрены как своеобразные самостоятельные музыкальные произведения. Поскольку, как уже было отмечено выше, не существует утвержденной выработанной методологии для исследования музыкальной составляющей в немом кино, будут частично использованы методы из разных работ, представленных выше. Так, например, самой основательным и полноценным представляется опыт Ф. Форд, которая предлагает рассматривать авторские партитуры по некоторым установленным заранее критериям таким как гармония, лейтмотивы, цитирование и т.п. Однако, будет учтена и специфика конкретного фильма и партитуры к нему и, согласно этому, будут добавлены некоторые новые пункты для анализа.

**1.2 Адаптация музыки к специфике немого кино**

Как уже было показано в первом разделе данной главы, проблема музыкального ряда в немом кинематографе рассматривается в историческом ракурсе довольно часто и освещена достаточно основательно. В настоящем разделе предлагается подход к проблеме адаптации музыкального ряда к специфике немого кино с точки зрения его типологии и выявления фундаментальных практических и эстетических функций музыки относительно визуального компонента.

Наиболее разработанной и универсальной типологией музыки в немом кино на сегодняшний день является классификация американского музыковеда Патрика Миллера, представленная в его работе «Music and the Silent Film: Perspectives of New Music»[[29]](#footnote-29). Опираясь на историческую линию развития музыки в немом кино, Миллер выделяет следующие её типы:

1) «импровизация» пианиста или органиста;

2) киноальбомы;

3) заранее написанное музыкальное сопровождение, состоявшее из фрагмен-тов популярной музыки и обычно исполнявшееся оркестром;

4) полностью оригинальная киномузыка для оркестрового исполнения[[30]](#footnote-30).

Анализ на основе данной типологии позволяет проследить редукции и приобретения музыкой различных функций, а также эволюцию эстетического значения музыкального ряда в контексте немого кино.

Итак, первый, он же самый ранний, тип киномузыки представляет собой импровизационный аккомпанемент тапёра. Практическая функция музыки этого типа заключалась в примитивном стремлении сделать просмотр более комфортным, заглушив звук работающего проектора[[31]](#footnote-31). Мастерство таких аккомпаниаторов, а соответственно, и уровень их импровизаций зачастую оставляли желать лучшего. Кроме того, формат импровизации отличается субъективностью, а следовательно, и частыми случаями несовпадения музыкального и визуального элементов. Вместе с тем «немота» первых кинолент беспокоила публику гораздо больше, что следует из воспоминаний первых зрителей. Например, М. Горький писал: «Вы поражены этой живой, полной движения сценой, совершающейся в полном безмолвии. <…> На вас идет издали курьерский поезд – берегитесь! <…> Безмолвный, бесшумный локомотив у самого края картины…»[[32]](#footnote-32). И. Шилова подмечает, что для зрителей именно отсутствие звука оказалось непереносимым. Она объясняет это тем, что звуковая часть определяет «действительную принадлежность человеческого существования»[[33]](#footnote-33). Таким образом, первая эстетическая функция музыки в немом кино заключалась в поддержании связи нового искусства с реальностью. Музыкальный элемент в первых фильмах помогал преодолевать дистанцию между зрителем и экраном, способствовал более легкому восприятию нового типа визуального искусства. Эта функция могла бы быть названа **связующей**, но еще не объединяющей зрительный и звуковой элементы[[34]](#footnote-34).

Следующий тип музыки находит отражение в появлении киноальбомов, то есть сборников с более конкретизированными примерами музыкального аккомпанемента. С практической точки зрения это выражается в отходе от чистой импровизации. Следование относительно систематизированным и стандартизированным музыкальным каталогам привело к уменьшению доли субъективности в трактовке визуального ряда. Кинотеки, состоящие из множества различных музыкальных пьес и произведений, упорядоченных согласно определенным сюжетно-настроенческим категориям, таким как катастрофа, драматическая ситуация, ночь, борьба, страх, картины природы и т. п.[[35]](#footnote-35), поменяли расстановку сил в отношениях визуального и музыкального. Если на первом этапе становления киноискусства и видеоряд, и музыка занимали позиции равноправных участников своеобразного шоу[[36]](#footnote-36) под названием «синематограф», то с появлением подобных киноальбомов зрительный ряд утвердил свое господство над музыкальным. Содержание подобных кинотек выявляет **иллюстративную** функцию музыки в немом фильме. Конечно, данная функция получила впоследствии широкое распространение в звуковых фильмах. Однако наличие таких элементов, как один конкретный композитор, общий стиль фильма и проч., всё же определяет особенности иллюстрирующей функции музыки в звуковом кинематографе. Любые музыкальные иллюстрации здесь вписываются в определенную звуковую концепцию. Сам же формат киноальбомов, представляющих компиляцию разнообразных музыкальных сочинений за авторством разных составителей[[37]](#footnote-37), противоречит концептуальному единству музыки и видео, возникшему в эпоху звукового кино.

Принцип использования киноальбомов и соответствующая «необходимая, но не слушаемая» музыка[[38]](#footnote-38) впервые остро затронули проблему применения звука в кинематографе. Во-первых, сами создатели фильмов начали задумываться о музыкальной стороне изобразительного элемента. Примитивный тапёрский аккомпанемент, способный лишь иллюстрировать происходящее на экране на поверхностном ассоциативном уровне, заставлял режиссёров передавать нужные им музыкальные элементы зрительно[[39]](#footnote-39). С другой стороны, ситуация, сложившаяся с музыкальным оформлением немых кинолент, воспринималась деятелями кино как негативный рудимент ярморочно-балаганной природы кинематографа и в целом «не воодушевляла»[[40]](#footnote-40) их.

Довольно ярким примером типа заранее написанного музыкального сопровождения была партитура Дж. Брейля к фильму «Рождение нации» 1915 г. режиссера Д. Гриффита. Основополагающим для этого типа музыки был факт начала совместной работы режиссёра и композитора[[41]](#footnote-41). Несмотря на то что данное музыкальное оформление строилось по принципу компиляции цитат из классической музыки (отрывков произведений Бетховена, Листа, Россини, Верди, Чайковского, Грига и Вагнера)[[42]](#footnote-42), больше половины музыки в фильме уже принадлежит Брейлю. Композитор наделил музыкальными темами ключевых героев, создав таким образом систему лейтмотивов. Так как отрывки из классики использованы в основном в больших сценах, музыка Брейля звучит в переходных моментах, иллюстрирует различные настроения и темы. Наглядная характеристика заинтересованности самого режиссёра в музыкальном аккомпанементе дана в книге Лилиан Гиш: «Мистер Брейль играл разные отрывки, и он и мистер Гриффит затем решали, как они будут использованы. <…> Они имели много разногласий относительно музыки в кино. <…> Если я когда-нибудь кого-нибудь и убью, – однажды сказал Гриффитт, – то этим человеком будет не актер, а музыкант»[[43]](#footnote-43). Так же примечательны ее комментарии к тому, как Гриффит отбирал мелодии Брейля, индивидуально работая с каждым членом актерской группы.

Подобные замечания ярко характеризуют очередную стадию эволюции значения музыкального ряда в контексте немого кино. В этом случае эстетическая функция музыкальной составляющей как созданной заранее музыкальной компиляции могла бы быть названа **иллюстративно-референтной**. Характер музыкальных отрывков в партитурах подобного типа уже выходит за рамки простой иллюстрации. Авторские музыкальные темы, относящиеся к разным героям, побуждают зрителей к более глубокому восприятию тех или иных образов. Несмотря на то что данный тип музыки продолжает придерживаться компиляционного формата, привычного для кинопублики, факт принадлежности данной компиляции определенному автору вплотную подводит к идее создания музыкальной концепции фильма и достижению более равноправного сосуществования визуального и музыкального компонентов.

Поскольку четвертый тип музыки в немом кинематографе представляет уже полностью оригинальную партитуру, то есть качественно новый подход к музыкальному оформлению фильма, его функции и специфика будут рассмотрены в следующем разделе данной главы.

**1.3 Формирование нового типа музыки в кинематографе**

Итак, в преддверии появления звука в кинематографе формируется последний тип музыкального сопровождения немых фильмов – оригинальная авторская партитура для оркестрового исполнения. Безусловно, данный тип является вершиной музыкального аккомпанемента эпохи немого кино, так как, по сути, представляет собой еще и новый, **беспрецедентный** вид произведения искусства.

Сам факт появления звука в кино прекращает традицию непрерывного музыкального сопровождения фильма. Кинематографу становится доступно многообразие всех тех звуков реального, совершающегося во времени действия, визуальные образы которых он передает. Таким образом, цельное музыкальное полотно разделяется вторжением диалогов и звуков окружающего мира. Как это показано в работе З. Лиссы, функция музыки дробится в соответствии с музыкальными фрагментами, составляющими картину, от музыки, подчеркивающей движение, до музыки, выражающей чувства героя[[44]](#footnote-44). Несмотря на соответствие общему стилю фильма и его звуковой концепции, музыка начинает играть вспомогательную, ассистирующую изображению роль. Это, конечно, не означает то, что она возвращается на более примитивный, иллюстрирующий уровень. Напротив, она начинает использоваться в качестве дополнительного пласта символов и смыслов. Но всё же её новая, обусловленная отсутствием потребности в непрерывном звучании фрагментарная форма, за счёт которой и становится возможна идентификация визуально-аудиальных знаков, лишает музыку в звуковом кино цельности, свойственной единым музыкальным произведениям.

Что касается немого кинематографа, то появление индивидуального авторства делает оригинальные партитуры звучащей в нем музыки уникальными и требующими своеобразного аналитического подхода. Они как бы образуют отдельный жанр цельного музыкального произведения, подчиненного визуальному ряду, но за счёт своей цельности выражающего собственную законченную идею или, иными словами, концепцию.

Потребность в концептуальном музыкальном оформлении фильмов была обусловлена низким качеством тапёрских и компилятивных аранжировок и начала остро ощущаться создателями фильмов. Можно также сказать, что эта потребность возникла в момент перехода кинематографа из сферы несерьёзного, балаганного аттракциона[[45]](#footnote-45) в нишу нового искусства, не менее почтенного, чем живопись или литература. Примечательно, что именно в музыкальной составляющей кинематограф получил возможность реализации и поддержания его собственных идей.

Показательными в отношении возникшей проблемы концептуальной музыки в кино являются воспоминания режиссёров и композиторов, ставших пионерами в этой области. Так, например, Г. Козинцев писал о своем представлении о музыке к его фильму «Новый Вавилон»: «Мы решили заказать специальную музыку. Хотелось и в этой сфере начать жить по-новому. <…> Мысли были общими: не иллюстрировать кадры, а давать им новое качество, объем; музыка должна сочиняться вразрез с внешним действием, открывая внутренний смысл происходящего. <…> Работа во многом предваряла звуковое кино: экран менял свой характер»[[46]](#footnote-46). Данное высказывание наглядно демонстрирует не только реально возникшую потребность в использовании музыки как «самостоятельного голоса в структуре фильма»[[47]](#footnote-47), но и те новые задачи, которые ставились уже перед первыми кино композиторами эпохи немого кино. От музыки снова потребовалась её отброшенная в период тапёрства эстетическая функция **выражения неких нематериальный идей посредством создания музыкальных образов**. Безусловно, данная функция более отчетливо воплощается в самостоятельных произведениях музыкального искусства. Можно сказать, что оригинальные музыкальные партитуры также представляют подобные законченные музыкальные произведения. Однако их тесный синтез с визуальным рядом обусловливает характерную только для них специфику. Главной же особенностью данного синтеза является то, что он упраздняет господствующий и определяющий характер одной из составляющих и допускает равноправное сосуществование визуального и музыкального компонентов.

Данный тип киномузыки, безусловно, сыграл важную роль в определении её места в контексте фильма в принципе. Традиция обращения к профессиональным композиторам при создании фильма обязана своим появлением именно ему. Их восприятие музыки, а главное, её места в кинематографической структуре также влияло на формирование этого особого типа. В этой связи любопытны рассуждения Д. Шостаковича об особенностях ранней киномузыки, стимулировавших возникновение музыки нового типа: «Нет более забытого советской общественностью участка, как музыкальная иллюстрация к кинофильмам. Большинство музыкантов, работающих в качестве иллюстраторов в кино, смотрят на этот труд как на болото, которое засасывает того или иного музыканта <…> делает из него “вдохновенную” машину, обязанную ежевечерне столько-то часов импровизировать под картину, и накладывает тяжелый, несмываемый штамп на композиторское дарование. Не лучше обстоит дело и с дирижером <…> Оркестры в большинстве кинотеатров бывают более или менее низкой квалификации. <…> И такие оркестры играют сонаты Бетховена, Шуберта, Шумана, Чайковского. <…> Еще о так называемых нотных кинотеках. Одно только скажу, что это такая же халтура, если не хуже»[[48]](#footnote-48). Видно, что Шостакович находит проблемными все аспекты музыкальной стороны немого кинематографа. Будучи профессиональным музыкантом, он прежде всего неудовлетворен практической реализацией задачи и заявляет, что такой аккомпанемент, где «вместо тромбонов – рояль»[[49]](#footnote-49), является для композитора абсолютно неприемлемым. Затронутый вопрос о положении киномузыканта также свидетельствует о несостоятельности существовавшей модели киномузыки. Шостакович отрицательно смотрит и на примитивную иллюстративную функцию музыки. «Единственный правильный путь – это написание специальной музыки…»[[50]](#footnote-50) – заключает композитор.

Подобные идеи волновали и создателей исследуемого в данной работе фильма «Антракт». Безусловно, важным является тот факт, что кинолента была включена в структуру балета «Спектакль отменяется». Несмотря на то что сам спектакль был крайне авангардным и больше походил на комическое шоу, призванное провоцировать публику, всё же он позиционировался как самостоятельное театральное представление, местом проведения которого был театр на Елисейских полях[[51]](#footnote-51). Партитура к фильму создавалась подобно партитуре балета, классического театрального действа. Статус музыкального оформления фильма, таким образом, поднимался на порядок выше и вставал по значимости в один ряд с классическим театральным искусством. Сам формат, в который был встроен фильм, отличался необычной синестезией самых разных искусств: музыкального, танцевального, драматического, кинематографического. В этом едином потоке музыкальная составляющая фильма должна была соответствовать общему уровню, заданному спектаклем.

Данное театральное произведение композитор Э. Сати находил абсолютно новаторским, провозглашая новый этап развития искусства. «“Relache” [«Антракт»] обозначил “водораздел”. Именно с “Отмены спектакля” мы начинаем новый период. <…> Пикабиа разбивает старую скорлупу и отбрасывает куриное яйцо…»[[52]](#footnote-52), – писал Сати своему другу Марселю Равалю незадолго до премьеры.

Синтетическая природа всей авангардной задумки наводили Сати и на мысли о новом типе музыкального оформления кино. Интересно, что сам композитор выделяет своё сочинение как отдельное самостоятельное произведение для оркестра под названием «Cinema». В своих воспоминаниях Сати следующим образом описывает премьерный показ фильма: «Но в конце концов кино получилось. Это был последний восторг! В несуществующем антракте “отмененного спектакля” демонстрировался не слишком короткий фильм, для которого я должен был написать отдельную музыку, терпеливо исполняемую оркестром. <…> А мой антракт («Cinema») оказался ничуть не хуже Клера. В результате – я соорудил настоящий музыкальный гибрид, нечто потрясающе среднее»[[53]](#footnote-53). Конечно, склонный к различного рода экспериментам, эпатажный авангардист Сати не делал специальный акцент на кристаллизации нового типа киномузыки. Поскольку сочинение «Cinema» являлось лишь частью большого театрального проекта, основное внимание композитора было сконцентрировано скорее на музыке к балету. Тем не менее именно благодаря принадлежности музыкального сопровождения «Антракта» к идейному типу музыки в немом кино ей привелось занять значимое место в истории искусства ХХ века.

\*\*\*

Таким образом, можно заключить, что чем больше кинематограф приобретал прав как самостоятельный и достойный внимания тип искусства, тем старательнее он пытался развивать все свои составляющие и использовать все их функции для полноценной реализации собственных идей. Осознание того, что музыка может быть использована как дополнительный концептуальный пласт, породили потребность в более профессиональной кинопартитуре. Поскольку к этому моменту и создатели фильмов, и композиторы, и музыканты уже отдавали себе отчет во множественных технических, практических и идейных проблемах музыки в кино, идея оригинальной авторской партитуры для оркестра была скоро подхвачена и реализована как в традиционном, так и в авангардном кинематографе[[54]](#footnote-54). В итоге именно музыка опередила ход технического прогресса в кино и еще до появления концептуального саундтрека в звуковых фильмах вполне успешно воплотила эту идею в фильмах немых.

Наиболее выдающиеся примеры киномузыки с оригинальными авторскими партитурами частично уже упоминались выше – это музыка Камилля Сен-Санса к фильму «Убийство герцога Гиза», Д. Шостаковича к фильму «Новый Вавилон» и Э. Сати к фильму «Антракт». Принадлежность таких партитур к новому, беспрецедентному типу музыки в кино обусловливает потребность в разработке методологии анализа подобных «музыкальных произведений».

**ГЛАВА 2**

**Особенности музыкального стиля Эрика Сати**

**как контекст возникновения партитуры к фильму «Антракт»**

Обращаясь к анализу партитуры к фильму «Антракт» как своего рода законченного музыкального произведения, представляется необходимым обозначить некоторые стилевые особенности творчества её автора, Эрика Сати. Выявление этих особенностей является необходимым для дальнейшего исследования взаимодействия музыкального и зрительного рядов в фильме. Определение некоторых характерных черт стиля Э. Сати дает возможность осознать специфику музыкального оформления «Антракта» как характерного стилевого почерка Сати.

**2.1 Минимализм**

В рамках данного исследования представляется важным учесть веяния раннего минимализма и его своеобразное воплощение в стиле Э. Сати. Известно, что одним из главных новаторских изобретений Сати является «меблировочная музыка». Её принципы и функции композитор формулирует в 1920 году в своём письме к Жану Кокто[[55]](#footnote-55), в котором выдвигает тезис о неуместности большинства музыкальных произведений в повседневной жизни и тем самым обосновывает идею создания незаметной, неслышимой. музыки. Таким образом, Сати предлагает изменить саму цель, эстетическую функцию музыкального искусства. Об опыте воплощения этой идеи в жизнь говорится: «В антракте пьесы, на вернисаже детских рисунков, три кларнета и один тромбон расселись вчетвером в разных углах комнаты и начали потихоньку дудеть себе под нос бесконечно повторяемую тухлую, тусклую и тупую мелодию, не мелодию, а фон, не звуки, а среду, музыкальные стены, обои… И не более того. Но ведь и не менее, вот в чём штука!»[[56]](#footnote-56).

Мысль Сати заключалась в редукции музыкального материала до простейших структур, которые за счёт своего примитивизма изменяли бы привычное восприятие слушателей музыки в целом. Данная идея проходит через все творчество композитора и является одним из определяющих факторов его стиля. Несмотря на то что она окончательно оформляется лишь к 1920-м годам, её зародыши могут быть обнаружены даже в ранних сочинениях Сати. Примечательны в этой связи его миниатюрные фортепианные циклы «Три гимнопедии» (1887 г.) и «Три гносьены» (1887–1890 гг.). Отличительной чертой пьес этих двух циклов является их простое строение и минималистичное содержание. Размеренный остинатный бас и простая основная мелодическая линия образуют своего рода «музыкальные ячейки», которые несколько раз повторяются с изменением максимум в одну-две ноты. И хотя такой подход не был принят музыкальным сообществом, стремившимся в то время к авангардным и импрессионистским экспериментам, Сати никогда не оставлял данную идею. Подтверждение этому может быть обнаружено в исследуемой в данной работе партитуре.

Более полно данная задумка была воплощена в 1893 году в пьесе «Неприятности»[[57]](#footnote-57). Несложная, на первый взгляд, структура данного произведения состоит из нескольких проведений одной темы в басу с меняющимися аккордами в верхнем голосе. Однозначно к категории минималистичной, «меблировочной» музыки её позволяет отсутствие указания размера и лишь примечание «Très lent»[[58]](#footnote-58) относительно темпа, а также предписание повторять данный отрывок 840 раз. Само произведение признается исследователями революционным именно за счёт его содержания и особенностей исполнения, предвосхищающего идеи минимализма и даже принципы сериальной техники[[59]](#footnote-59). Упоминания самого Сати об этой пьесе не сохранились, однако её характер очевидно отсылает именно к «меблировочной» музыке.

Как отмечает Г. Филенко, подобное стремление к минимализму было реакцией Сати на его собственные неудачи в сфере импрессионизма, с одной стороны, и успехи в этой же сфере его друга К. Дебюсси – с другой[[60]](#footnote-60). К этой же точке зрения склонялся и французский композитор Альбер Руссель, рассуждая о стилевом переломе Сати следующим образом: «Не решил ли он искать свой путь в диаметрально противоположном направлении потому, что увидел, как другой реализовал в искусстве то, что он сам лишь предчувствовал? Или, быть может, он уже тогда отдавал себе отчет в том, что следование примеру Дебюсси и погоня за все более усложняющимися гармоническими комплексами у его подражателей неизбежно приведут лишь к бесплодному топтанию на месте?»[[61]](#footnote-61). Данное высказывание подтверждает целенаправленность стилевых экспериментов Сати и разъясняет их главный стимул.

Так или иначе, уходя от образности импрессионизма, Сати упорно продвигал идею своей примитивной по структуре и гармонии музыки. Стремление к лаконизму и простоте музыкального языка присутствует и в известных своим абсурдистским названием «Трёх пьесах в форме груши». По музыкальной фактуре и структуре они схожи с Гносьенами, от которых отличаются разве что вкраплениями резких контрастов. Тем не менее основной материал опять-таки довольно прост: «Кажется, будто Сати ставит своей задачей не вызвать их музыкой в слушателе особо ярких эмоций; он лишь комбинирует звучание непривычных, “двусмысленных” ладо-функциональных последований или забавляется сцеплением разных, а то и упорным повторением одинаковых простых метроритмических ячеек», – пишет Г. Филенко[[62]](#footnote-62). Примечательно, что тенденция к упрощению распространяется у Сати не только непосредственно на музыкальное содержание, но и на форму его произведений. Так, структура «Трёх пьес в форме груши» описывается композитором как состоящая из «начала», «продолжения того же самого», «добавления» и «заключения»[[63]](#footnote-63). Сати стремится к максимальной чёткости и лаконичности, уходя даже от таких простых формальностей, как обозначение названий частей произведения.

Направленность данного исследования не позволяет привести более полный анализ большего количества произведений Сати, в которых раскрываются минималистские интенции его музыкального стиля. Хочется заметить, однако, что подобное упрощение музыкального языка для самого Сати не имеет той идейной подоплеки, которая свойственна возникшему позднее стилю минимализма. Для композитора не столь важна концепция звука и его ценности. Скорее наоборот, Сати увлекает та грань, до которой может дойти музыка в процессе своего обесценивания. Идя от противного или от классического, ввиду своих неудач на импрессионистском поприще, свою «меблировочную музыку» он осмысляет, в частности, с точки зрения лишения её эстетических функций и придания функций чисто механических, технических. Тем самым Сати затрагивает проблему индустриализации музыкального искусства.

Данная минималистская стилевая черта, безусловно, имеет значение и для исследуемой в настоящей работе партитуры фильма. Можно сказать, что в определенной степени партитура к «Антракту» – самый крупный и цельный проект, построенный Сати по принципам минимализма. Безусловно, было бы неверно утверждать, что вся музыка фильма строится исключительно на минималистских идеях или относится к «меблировочной музыке». Тем не менее эти стилевые и жанровые явления имеют большое влияние на музыкальную составляющую ленты и её взаимодействие с визуальным рядом. Решение саундтрека, основанное на принципах упрощенных музыкальной структуры и языка, оказалось удивительно органичным для специфического зрительного материала, из которого состоит фильм. Подробнее о воплощении этих принципов непосредственно в партитуре к «Антракту», а также об особенностях их взаимодействия с видеорядом будет сказано в аналитическом разделе данной работы.

Стоит заметить, что среди исследователей данной проблемы существуют разногласия касательно значения «меблировочной музыки» для партитуры в целом. Так, например, один из первых исследователей музыкальной составляющей «Антракта» Дуглас Галлез находит прямую взаимосвязь между минималистской философией Сати и принципами, по которым строится партитура к фильму. Галлез пишет о том, что идея меблировочной музыки наиболее успешно было использована в музыке к «Антракту»[[64]](#footnote-64). Он объясняет это не только характерной чёткой фрагментарностью музыкальной структуры фильма и повторяемостью некоторых музыкальных отрывков, но также утверждает, что партитура соответствует самой сути «меблировочной музыки». Для Галлеза она заключается в фоновой характеристике музыки, в её практичной декоративности и стремлении быть не замеченной слушателями. По его мнению, музыка к «Антракту» находится в полном подчинении визуальному ряду и тем самым становится очень «кинематографичной», позволяя зрителю переживать картину как слияние образа и звука[[65]](#footnote-65). Таким образом, подобная синтетическая зависимость и делает, как говорит Галлез, музыкальный элемент как бы вторичным, фоновым, созданным не для того, чтобы обращать на него внимание, а чтобы концентрироваться на целостном восприятии киноленты. А это, в свою очередь, и позволяет Галлезу говорить о партитуре к «Антракту» как о самом полном и ярком примере «меблировочной» музыки в творчестве Сати.

В своей работе «Music and the silent film» Мартин Маркс, напротив, заявляет, что музыка к данному фильму как раз и привлекает внимание зрителя и принципиально не может быть проигнорирована или воспринята в качестве неких музыкальных обрывков. Он даже говорит о партитуре как о продолжительном, бросающем вызов произведении, которое должно слушаться в полной тишине[[66]](#footnote-66). Также исследователь отмечает, что сам Сати никогда не применял термин «меблировочная музыка» к партитуре «Антракта». Музыка Сати, по мнению Маркса, даже напоминает музыкальное сопровождение Уолтера Кливленда Симона к немому фильму «Арабская трагедия». Маркс склонен считать, что одной из основных идей Сати было скорее пародирование клишированной киномузыки того времени, хотя характер «меблировочной музыки», отстраненный, повторяющийся, немелодичный, и стал отправной точкой для данной партитуры[[67]](#footnote-67). «Не следует восхвалять эту партитуру как “высочайший пример” меблировочной музыки Сати, – пишет Маркс, – мебель строится на моделях, но хорошая музыка фильма – нет»[[68]](#footnote-68).

Анализ музыки к «Антракту» в данном исследовании склонен скорее объединить эти две точки зрения, чем придерживаться одной из них. Представляется, что музыкальная составляющая исследуемого фильма действительно строится по принципам «меблировочной» музыки. Однако за счёт своей сравнительно богатой фактуры относительно более ранних примеров подобной музыки, а также включенности в общий контекст спектакля «Relache» как провокационного акта группы дадаистов фоновая характеристика данной музыки может быть поставлена под вопрос. Перед Сати стояла сложная задача – не отступая от своих музыкальных минималистских принципов, создать эпатирующее музыкальное сопровождение фильма. Объединение мнений Галлеза и Маркса относительно данной музыки позволяет рассматривать её в новом свете, а именно, с точки зрения амбивалентности созданного Сати музыкального произведения.

Очевидно, что невозможно пренебрегать минималистическими чертами стиля Сати, которые сопровождают значительную часть произведений композитора, при анализе такого крупного сочинения, как его партитура к фильму. Кроме того, именно учитывая данную особенность композиторского стиля Сати, следует подходить и к общему аудиовизуальному исследованию данной партитуры.

**2.2 Ирония**

Еще одна проблема, занимающая композитора и находящая выражение в его произведениях, а также имеющая важное значение для исследуемой партитуры, могла бы быть названа проблемой **тривиальности** в музыке и в искусстве в целом. В своих дневниковых записях Сати говорит о необходимости нового искусства, основанного на природе скуки: «Публика уважает Скуку. Для неё Скука – таинственна и глубока. Курьезная вещь: против скуки – аудитория беззащитна. <…> Импрессионизм – искусство неточности (низко прецизионное). Но сегодня мы желаем – искусства точности (высокопрецизионное). На место им-прессионизма – им приходит прессионизм»[[69]](#footnote-69). Конечно, затруднительно воспринимать такие слова в качестве какого-либо серьёзного манифеста, будучи знакомым с эксцентричной, полной иронии и сарказма личностью Сати. Однако нельзя и пренебрегать подобными заявлениями, обращаясь к анализу его художественных идей. В творчестве Сати эта проблема разрешается использованием черт иронии и гротеска, различных пародий и созданием провокационных произведений. Данная особенность напрямую связана и с музыкой к фильму «Антракт».

Неудачи Сати на импрессионистском поприще, по всей видимости, с одной стороны, поставили под вопрос самооценку начинающего композитора, но с другой – направили его на путь сатиры и иронии по отношению к существовавшему академическому искусству, что и определило идеологию его собственного стиля. Шутливый тон неизбежно сопровождал Сати во всем, будь то название нового произведения или комментарии к характеру его исполнения. Многочисленная сохранившаяся корреспонденция Сати, а также автобиографические заметки характеризуют его как человека двойственного, говорящего серьёзно о несерьезных вещах. Так, например, о самом себе композитор пишет: «Все говорят, что я не музыкант. Это верно. С самого начала моей карьеры я должен был быть отнесен к разряду фонометрографов[[70]](#footnote-70). Мои труды представляют собой чистую фонометрию. <…> Кроме того, мне доставляет большее удовольствие измерять звуки, чем их слушать. Я с радостью и уверенностью работаю, держа в руках фонометр»[[71]](#footnote-71). Также, по словам Г. Шнеерсона, чувство юмора Сати стало легендарным, так что многочисленные высказывания композитора неоднократно обсуждались и повторялись в интеллигентных кругах Парижа начала ХХ века.

Другим ярким выражением его сатирической манеры являлись названия его произведений, в которых Сати удавалось высмеивать не только утонченную образность, с которой писали комментарии к своим произведениями импрессионисты[[72]](#footnote-72), но и академическую традицию названий программных произведений в целом. Своему первому полноценному сочинению Вальсу-балету композитор присваивает 62-й номер. В списке его произведений значатся, например, «Холодные пьесы» для фортепиано, состоящие из «Трёх танцев навыворот» и «Трёх арий, от которых все сбегут», уже упомянутые выше «Три пьесы в форме груши», «Сушеные эмбрионы», «Настоящие вялые прелюдии (для собаки)» и т. д. Этот элемент саркастической насмешки, даже некоторого абсурда определял новый тип программности в сочинениях Сати.

С помощью доведенной до бессмыслицы шутки, ставшей неотъемлемым атрибутом множества произведений композитора, ему удавалось обнаружить новый подход к созданию музыкальных образов. В связи с этой особенностью примечательны также и комментарии для исполнителей, которые Сати оставлял на полях своих сочинений. Их едва ли можно расценивать как пояснительные, так как и здесь граничащая с юродством ирония композитора скорее приводила в еще большее замешательство. Например, к одной из своих пьес из уже упомянутого цикла «Сушеные эмбрионы» Сати оставляет следующую пометку: «Как соловей, у которого болят зубы»[[73]](#footnote-73). В его одноактной комедии собственного сочинения «Ловушка медузы», к которой, помимо литературного текста, Сати пишет фортепианный цикл «Обезьяньих танцев», встречаются следующие пояснения к действию и к характеру игры: «Сиди в тени и веди себя хорошо – обезьяна следит за тобой», «Смейся, но так, чтобы никто не увидел»[[74]](#footnote-74). Пьеса из цикла «Передние и задние мысли» сопровождается следующим комментарием: ««Ручеек промок, а леса огнеопасны, подобно спичкам. Мое сердце очень маленькое. Деревья напоминают мне сломанный гребень, а у солнца хорошенькие отполированные лучики. Однако спине моего сердца холодно»[[75]](#footnote-75). Как видно, подобные примечания нередки для произведений Сати. Они довольно ярко подтверждают склонность композитора к иронии даже над собственным творчеством. В то же время в них, как уже было сказано ранее, можно заметить насмешку над возвышенными ремарками импрессионистов к их произведениям. Всё же такой сарказм, воплощенный в подобных причудливых заметках Сати, не может быть объяснен только болезненной реакцией композитора на его неудачи в импрессионизме и желанием уязвить коллег-музыкантов.

Тема весёлого абсурда сопровождает большую часть творческого пути Сати. Музыкально в его стиле она выражается не только в нетривиальной образности, характерной для сочинений композитора, но и, более прямолинейно, в цитировании, а вернее, даже в пародировании отрывков из музыкальной классики. В пьесе «Эдриофтальма» присутствует заимствование темы траурного марша из сонаты Шопена си-бемоль минор, рядом с которой стоит очередная саркастическая пометка Сати: «Здесь цитата из знаменитой мазурки Шуберта» – одновременно и выпад в сторону классики романтизма, и насмешка над дилетантизмом среднестатистического слушателя. В другом своем цикле, «Наброски и надоедливые приставания деревянного толстячка», Сати обыгрывает темы из «Турецкого марша» Моцарта и «Испании» Шабрие, причем, по словам Г. Филенко, Сати именно подходит к темам с несерьёзной точки зрения с целью их иронизации[[76]](#footnote-76). В пьесе «У торговца золотом (Венеция XIII века)» слышны намёки на куплеты Мефистофеля из оперы «Фауст» Гуно. Подобные примеры цитирования популярных мест из классической музыки не ставят перед собой цели отдать дань уважения её авторам, не стремятся к своеобразному осмыслению через призму собственного творчества, не претендуют на какую-либо возвышенную причину их использования. Сати с удовольствием их переиначивает, превращает их в «музыкальные ребусы»[[77]](#footnote-77), безжалостно изменяет их структуру, одним словом, смеётся в свое удовольствие. Сати превращает уже признанную классику в объект своих саркастических экспериментов и позволяет себе любые шутовские опыты над классическими отрывками.

Безусловно, подобное обращение с классикой может также быть рассмотрено и как один из способов борьбы Сати с академизмом и снобизмом в музыке, ведь, по словам одного из ближайших соратников Сати Жана Кокто, композитор отрицательно относился к приданию музыкальному искусству излишней патетики и свою собственную музыку желал от этого оградить[[78]](#footnote-78). С другой стороны, способ «борьбы», в которой главным оружием является юмор, представляется любопытным в стилевом контексте работ Сати и открывает новые эстетические проблемы его творчества. Очевидно, что юмористический подход, находящий отражение в музыкальном стиле Сати, имеет прямое отношение к уже упомянутой выше проблеме тривиальности, скуки в искусстве.

Тенденция к иронии, шуткам, гротеску и, что особенно важно, абсурду имеет большое значение и для работы Сати над «Антрактом». Именно такие характерные особенности его стиля, как комизм, сарказм, позволили композитору наиболее точно воплотить визуальные идеи, представленные в фильме, в музыкальном сопровождении. Наличие юмористического подхода к музыке и к искусству в целом прослеживается и в партитуре к «Антракту». При её детальном анализе обнаруживаются и цитаты из классики, и причудливые название музыкальных отрывков, и эпатирующая инструментовка. За счет музыкального чувства юмора Сати эпизоды фильма усиливают свою идейную составляющую и обретают новые смыслы. Сати прекрасно чувствует сущность визуального ряда фильма, однако, интерпретируя его в соответствии со своим шутливым подходом, создает абсолютное уникальное музыкальное произведение.

\*\*\*

Важность освещенных в данной главе ключевых черт стиля Э. Сати еще будет раскрываться в процессе анализа партитуры фильма. Однако очевидно, что, рассматривая авторскую партитуру к немому фильму определённого композитора и подходя к ее исследованию как к анализу своеобразного законченного музыкального произведения, следует непременно учитывать стилевые особенности творчества композитора в целом. Идеи минимализма, равно как и музыкальная ирония, являются ключевыми чертами стиля Сати, которые стоит иметь в виду при изучении такой крупной работы, как музыка к фильму. Именно эти черты и стали определяющими для формы и содержания партитуры к «Антракту».

**ГЛАВА 3**

**Звуковая партитура фильма «Антракт»**

**как своеобразный музыкальный комментарий видеоряда**

Музыка к фильму «Антракт», безусловно, представляет собой пример авангардного стиля. Тип формообразования существенно отличается от классического канона. Основной принцип структурирования музыкального материала – опора на видеоряд и тесный контакт с ним. В этом принципиальная новизна взаимосвязи всех музыкальных элементов партитуры фильма. Это сложный текст, который коррелирует с видеорядом. Ввиду специфики визуального ряда музыкальный материал принимает особо замысловатую форму.

* 1. **Общая характеристика ключевых особенностей видеоряда**

Первое (субъективное) впечатление, которое оставляет данная музыка, – это максимально органичное соответствие самому фильму. Она сливается с ним в логически законченное целое. Несмотря на то, что сам визуальный ряд (по крайней мере, первая часть, до убийства Бьорлена) кажется абсолютно несвязанным набором кадров, музыке удивительным образом удается поддерживать и даже эстетически обосновывать эту несвязность.

Обычно критики усматривают в структуре фильма два определенно значимых раздела, примерно равноценных по временной характеристике, что дает возможность говорить о двух частях или двух половинах ленты. Фильм в целом, особенно его первая часть, не имеет очевидного для зрителя сюжета. Во второй половине всё же появляется некоторое драматургическое построение, включающее в себя развитие событий от убийства «главного героя», его похорон, погони за катафалком, кульминации при падении гроба и до исчезновения всех героев. Однако её связь с первой частью выглядит очень неустойчивой. Так называемая первая часть представляет собой определённый набор кадров, выстроенных в довольно замысловатой последовательности, на первый взгляд, не имеющей логической и очевидной для зрителя связи. При этом нельзя сказать, что каждый новый кадр нацелен на то, чтобы шокировать зрителя, вызвать его возмущение, вступить с ним в полемику, а вместе с тем и не несет эстетичности в самом широком смысле этого слова. В этих странных кадрах нет ничего пугающего или комического.

Самое яркое ощущение, которое оставляет видеоряд первой части, – это недоумение. И недоумение это заключается не столько в том, что зрителю показываются радикально авангардные кадры, сколько в том, что показанные символы, будь то герои или предметы, оказываются одновременно простыми, несочетаемыми и неожиданными. Визуальный ряд ставит смотрящего в позицию абсолютной непредсказуемости. Он как бы играет со зрительским мышлением, не давая ему возможности выстроить собственную логическую цепочку дальнейшего развития сюжета. Происходит это в первую очередь не за счёт технической стороны воплощения какой-то определенной идеи (будь то необычная операторская работа, неожиданные ракурсы и т. п.), а именно за счёт содержания самой идеи, которое каждый раз вводит восприятие зрителя в заблуждение. Визуальный ряд постоянно заставляет зрителя «повернуть налево», в то время как сам «поворачивает направо». Одним из самых показательных примеров подобного принципа смыслового построения видеоряда фильма, пожалуй, можно считать отрывок с балериной. Зрителю показывают красивые женские ноги танцовщицы, выполняющие па, которые сняты в нижнем ракурсе, как бы из-под юбки балерины. Эти кадры несколько раз возникают по ходу первой части, подогревая тем самым интерес зрителя и настоятельно наводя его на мысль скорее о какой-нибудь симпатичной девушке. Когда же зритель уже готов сопоставить создавшийся в его голове образ с образом на экране, ему показывают девушку с мужской прической и бородой, чей облик явно отсылает к мужскому началу. Очевидно, что зритель чувствует себя даже не обманутым, а скорее столкнувшимся с неким фактом, предположения о котором никак не могли возникнуть у него в сознании.

С другой стороны, этот же факт является своего рода неопровержимой данностью. Он абсурден и изначально возникает в ауре внеинтерпретационности. Эстетическая аура такого абсурда – «без комментариев», то есть отсутствие всякой возможности объяснить происходящее.

Подобный подход является абсолютно новаторским даже для авангарда начала ХХ века и, на мой взгляд, коррелирует с более поздней постмодернистской концепцией Жана Франсуа Лиотара. Так, в одной из своих работ, посвященных Марселю Дюшану, который, к слову, был одним из идейных вдохновителей фильма, Лиотар пишет: «Импликация “если… тогда” приводит к сопряжению двух различных моментов – гипотезы и вытекающего из неё суждения: она порождает гомогенное время, предполагающее причинную обусловленность или иную подобную категорию. Но когда Дюшан просто пишет “Дано…” <…> тогда суждение попадает в момент, являющийся его собственным временным референтом, и любое высказывание, вытекающее отсюда, никоим образом нельзя рассматривать как следствие: напротив, оно мыслится как автономное временное ядро, как инстанция силы, открывающей пространство иному миру»[[79]](#footnote-79). Подобная концепция вполне применима к первой части анализируемого фильма. Однако речь идёт не об абсолютном её воплощении, а скорее о пересечении её идеи с режиссерским замыслом и сверхзадачей фильма. Нельзя однозначно сказать, что первая часть фильма наполнена некими данностями, вообще никак не комментируемыми создателями. Напротив, кадры первой части характеризуются наличием визуальных пар. Эти пары взаимодействует друг с другом, но уже не представляют собой те самые гипотезу и следствие, а сосуществуют абсолютно на равных так, что порядок их появления на экране мог бы быть обратным, но при этом они бы не утратили своей идеи. Это роднит их с характеристикой данности, свойственной постмодерну по Лиотару. Парные кадры легко сливаются в одно идейное целое, но и легко расчленяются и существуют в фильме самодостаточно.

Подобная фрагментарность визуальной составляющей также является одной из главных особенностей данного фильма. Не очень долгая по времени (всего 7 минут, если не считать двухминутный пролог), первая часть полностью скроена из таких парных чередующихся кадров. Тот факт, что логическая сюжетная взаимосвязь между ними отсутствует, усиливает этот эффект. Понятно, что любое, будь то художественное или документальное, киноповествование является всего лишь определённой последовательностью кадров. Однако особенность данного фильма заключается как раз в том, что логические связи в этой последовательности непрочны. Большинство из них вполне взаимозаменяемо. Усиливает чувство несвязности и длительность кадров. Их продолжительность варьируется от половины секунды до 7-8 секунд, но с содержанием самого кадра это, по всей видимости, не связано, так как один и тот же кадр может быть показан и длительностью в полсекунды, и в 7-8 секунд. Подобные временные «неровности» складываются в очень сложный ритм фильма, довольно трудно воспринимаемый визуально, заставляющий зрителя постоянно быть начеку, готовым к новому, неожиданному повороту.

Названные черты фильма (первой части) могут быть охарактеризованы понятием «коллажность». Действительно, фильм представляет собой не просто линейное повествование, а настоящий коллаж. Принципы выбора и расположения его фрагментов в визуальном пространстве очень напоминают те, по которым создается коллажная работа в изобразительном искусстве.

Коллаж предполагает наличие каких-то компонентов, различных по размеру и форме. Правила расположения этих фрагментов на основе довольно произвольны. В этой технике художник волен поступать с пространством более радикально, чем в других техниках, за счёт работы с уже готовыми вырванными из другого содержания объектами. Каждый из этих объектов, включаясь в контекст нового произведения-коллажа, обязательно несёт с собой связь со своим прошлым контекстом. Когда же все они сходятся на основе коллажа, эти контексты, прошлые значения наслаиваются друг на друга, создавая новую форму и содержание. Если форма ещё способна более строго объединить элементы коллажа в нечто новое, заставить их абстрагироваться, то их содержание всё же остается самодостаточным и не может избавиться от истории своего происхождения. С другой стороны, за счёт работы с готовым объектом художник может позволить себе более свободное обращение с ним. Он может не думать о проработке цветов, теней, перспективы. Его основной задачей становится расположение фрагментов на основе. Тем не менее коллаж не является мозаикой, скорее даже её противоположностью, так как схожесть объектов отнюдь не является основополагающим признаком того или иного их размещения.

Стоит отметить также, что коллаж как принцип организации произведения отличается своей социальностью. Во-первых, конечно, из-за того, что в самой технике заложена критика, протест против сложившихся классических канонов работы в сфере изобразительного искусства. Он как бы находится в рамках визуального искусства, но в то же время пренебрегает использованием привычных для изобразительного искусства материалов (красок, графита), идет против законов композиции и перспективы. Во-вторых, одним из важнейших элементов коллажа является текст. Текстовые отрывки, составляющие целые слова и фразы, чаще всего несут в себе конкретную информацию. Как правило, роль таких цитат играют вырезки из журналов, газет. Это, в свою очередь, не просто усиливает эффект тесной связи с обыденной жизнью, но также несёт в себе контраст высокого и низкого. Ведь получается, что в коллаже первоначальная интенция создать произведение искусства воплощается за счёт использования более массовых, «бульварных» разновидностей литературы, таких как газета и журнал. Двойственность смыслов таких текстов остается на совести их конкретного интерпретатора. И всё же при первом знакомстве с коллажем мы, ввиду особенностей нашей психики, склонны воспринимать любой текст буквально. Любой визуальный образ подразумевает начало нашей рефлексии при столкновении с ним, с помощью которой мы уясняем для себя его определённый смысл, превращаем его в знак. Однако в случае текста эта рефлексия изначально менее субъективна, так как он более строго направляет нас в рамки одного или другого мышления. Текст воспринимается нами более прямо, являясь некоторой данностью, которую нам свойственно быстро распознавать. Эти особенности коллажа позволяют охарактеризовать его как жанр синтетический во всех смыслах этого слова (синтез фактур, материалов, визуального искусства и литературы), а также как жанр эпатажный, пренебрегающий классическими канонами и откровенно социальный. Принцип организации первой части фильма, по нашему мнению, целиком соответствует технике и эстетике коллажа.

* 1. **Корреляция музыкальной партитуры**

**с визуальным рядом фильма**

**3.2.1 Ладогармонический аспект**

Принимая во внимание принцип коллажности, удаётся выявить действительно интересные аналогии. И подтверждаются они именно с помощью анализа музыкальной составляющей. Почти каждому содержательно новому кадру фильма соответствует новый паттерн в музыке. Мелодический аспект каждого паттерна представляет собой структуру, состоящую из одного-двух-трех элементарных мотивов. Сами мотивы, как правило, – довольно примитивные сочетания всего нескольких звуков, которые к тому же повторяются без изменений большое количество раз на протяжении одного музыкального паттерна, а сам паттерн без изменений возникает по ходу фильма ещё не один раз.

Помимо этого, представляется возможным выделить и яркие лейтмотивы. Музыкальные паттерны отличаются по ритму, настроению, инструментовке, однако довольно схожи в ладовом отношении. Большинство паттернов представляет собой примеры мажорных мелодий. За исключением сцены похорон, в которой обыгрывается третья часть из второй сонаты Ф. Шопена си-бемоль минор, более известная как похоронный марш, а также длительного эпизода погони за гробом, всё музыкальное сопровождение звучит в мажоре.

Использование мажорных мелодий абсолютно оправдано в контексте данного фильма. Поскольку фильм создавался в рамках канонов дадаизма, очевидно, что прежде всего он является одной большой шуткой, розыгрышем, нацеленным как на культурную элиту, так и на широкую публику того времени. Естественно, такой полный абсурда и гротеска киноматериал не должен был сопровождаться сложной музыкой, свойственной авангардному музыкальному течению, или же музыкой с мрачными или меланхоличными настроениями. Поэтому музыкальный ряд носит лёгкий, непринужденный, весёлый характер, а в некоторых музыкальных эпизодах отчётливо просматривается некая танцевальность.

Стилевые черты композитора оказываются адекватными эстетике и принципу строения фильма: ирония визуального ряда «Антракта», очевидная в каждом его кадре, поддерживается остроумным музыкальным письмом Сати. Все визуальные шутки сразу бросаются в глаза зрителю, специально дублируются несколько раз для обязательного усвоения публикой всех шутливых образов. Но кроме искрометного мажора с эскападой элементарных мотивов, композитор задействует и средства инструментовки.

* + 1. **Инструментовка**

В партитуре к «Антракту» проблема адекватности видеоконцепту решается за счет необычной работы с инструментами, выбранными для оркестровки. Инструментальный состав партитуры представляет собой относительно классический набор: флейта, гобой, кларнет, фагот, два рожка, две трубы, тромбон, перкуссии, бас-барабан, тарелки, гонг, треугольник, бубен и струнные (скрипки, альты, виолончели и бас)[[80]](#footnote-80). Сати не обращается к каким-то особым, экспериментальным музыкальным инструментам, хотя такая практика была достаточно популярна в дадаистском кругу.

Так, например, известно, что дадаисты активно поддерживали идеи музыкального футуризма, возникшего в 1910-х годах и предполагавшего работу с шумами различного происхождения, преимущественно связанными со звуками заводов, транспорта, любой механики. Один из основоположников дадаизма Рихард Хюльзенбек писал о музыке шумов: «Музыка любой природы гармонична, художественна, это деятельность разума – но bruitism[[81]](#footnote-81) есть сама жизнь, о нём нельзя судить как о книге, а скорее это – часть нашей индивидуальности, которая нападает на нас, преследует нас и разрывает нас на части. Bruitism – это взгляд на жизнь, который, как ни странно это может показаться на первый взгляд, заставляет людей принимать окончательное решение. <…> Bruitism является своего рода возвращением к природе. Это музыка, которая создается с помощью цепей атомов»[[82]](#footnote-82). Конечно, Хюльзенбек относится к основателям скорее швейцарского дадаизма, тем не менее здесь имеет значение именно открытость к экспериментальному подходу в создании музыки. Вполне логично было бы ожидать каких-то экспериментов в музыкальной составляющей и дадаистского фильма, тем более что место действия – Париж 1920-х годов – большой, не отстающий от прогресса город с многообразно фактурной шумовой атмосферой.

Сати иронизирует не так прямолинейно, как его «коллеги» по авангарду. Он по-своему соотносит своё сочинение как с концепцией значительной роли шума в музыке, так и с идеей отражения городской атмосферы.

Состав оркестра интересен необычным соотношнием двух групп музыкальных инструментов, а именно духовых и ударных. Они равноценны не только количественно в самом списке инструментов, но и непосредственно в партитуре. Можно сказать, что ударные здесь играют отнюдь не второстепенную роль и исполняют не менее важные партии, чем привычные нам духовые или струнные. Так, в самом первом паттерне, открывающем картину, ритмическая линия чётко прорисовывается благодаря оглушающим ударам тарелок. Несмотря на то, что первым мы всё-таки слышим мотив самого паттерна, звучащий у духовых в высоком регистре, врывающийся резкий звук тарелок, во-первых, четко ограничивает паттерн, как бы режет его, во-вторых, своим уровнем громкости переключает внимание слушателя от мелодии к шуму, уравновешивая эти элементы музыкального отрывка. Второй из основных паттернов (впервые звучащий на 2-й минуте 37-й секунде) опять же строится на взаимодействии духовых и кастаньет, которые своим незатейливым звучанием вносят разнообразие в упрощённый до двух нот мотив. В третьем, мелодически отличном от других эпизоде (начинается на 4-й минуте фильма) происходит равноценное сопоставление мелодического и ударного компонентов: мотив, звучащий у струнных сочетается с ударами барабанной дроби.

Во второй части фильма продолжается активное использование ударных инструментов. Так, уже в первой, открывающей вторую часть, сцене похорон звучит похоронный марш из второй сонаты Шопена в оркестровке Сати. На фоне проведения главной темы у медных духовых в низком регистре ритм задается ударами гонга. Далее следуют уже известные нам паттерны из первой части с тарелками и кастаньетами. Они исполняются в более медленном темпе, чем в первой части, отчего звуки ударных становятся ещё более явственными и выразительными. Продолжают возникать небольшие паттерны с мотивом всего в несколько нот, сопровождающиеся однообразными ударами барабана (например, с 10-й секунды 12-й минуты). На 13-й минуте второй части звучит паттерн, похожий на третий паттерн первой части – снова ударным отводится роль «солирующего» инструмента. Несмотря на то, что раздаются примитивные удары барабана и барабанная дробь, внимание слушателя концентрируется именно на них, отвлекаясь от основного мотива. Главное действие второй части, а в каком-то смысле и всего фильма – длинный эпизод погони похоронной процессии за катафалком – озвучено полным ударным составом партитуры. В первую очередь это мелкая барабанная дробь, которая с первых секунд звучания настраивает зрителя на некоторое динамичное действие. Уже с первых кадров, в которых процессия ещё идёт медленно и её шагу соответствуют размеренные удары простого барабана, звук мелкой барабанной дроби вносит яркий семантический эффект, в основе которого – прямые ассоциации, с которыми играет Сати: барабанная дробь как символ казни и ее напряженного ожидания.

Таким образом, использование дроби в эпизоде гонки не только поддерживает идею ускоряющегося темпа, но и способствует сохранению напряжения на протяжении всей сцены.

Оппозиция двух групп инструментов, сохраняющаяся, как видно, на протяжении всего фильма, имеет направленные значения для всего произведения в целом. Во-первых, такое подчеркнутое использование ударных концентрирует внимание зрителя-слушателя на ритме не только музыкального, но и визуального рядов. Как уже было отмечено выше, для «Антракта» характерна фрагментарность и коллажность. При работе со зрительным материалом она достигается за счет монтажа. В картине обнаруживаются самые разнообразные его типы: здесь есть простые монтажные склейки, переходы с затемнением, наложение одного кадра на другой и т. п. Примитивные, но нарочитые удары барабана или гонга способствуют дополнительному членению эпизода в сознании зрителя. Это происходит именно за счёт цельного, синтетического восприятия и картинки, и звука. Кроме того, человеческий слух реагирует на звук удара более остро, чем на любую мелодию. Удар всегда понятен и первостепенно связан с измерением, а значит, и с разделением.

Во-вторых, различие в длительности кадров также влияет на формирование определенной ритмической линии всего фильма. Вдобавок к идейно-образному отличию одних кадров от других, их продолжительность – то очень короткая, прямо обрывающаяся, то, напротив, длинная, размеренная – заставляет зрителя концентрировать внимание на темпе, с которым она воспроизводится. Обильное использование ударных, несомненно, усиливает этот эффект. Здесь эта ритмическая функция, выполняемая ударными, работает на визуальный ряд двояко. Она, с одной стороны, помогает разделять зрительный материал эффектом «оглушения», резкого вторжения, прямой ассоциативностью. С другой – удерживает и связывает все отдельные элементы в единое целое, образуя ритмический ряд второго плана, аккомпанирующий видеоряду и акцентирующей его сложную ритмику. Ритм, поддержанный тембровой динамикой, не только фиксируется глазом зрителя, но и утверждается с помощью того, что он слышит.

Столь тесная взаимосвязь музыкального ритма с ритмом самого фильма не случайна. Дело в том, что для французского киноимперссионизма 1910–1930-х годов идеи, связанные с киноритмикой, были одними из ключевых. Так, один из первых французских кинокритиков Леон Муссинак даже выдвинул такой радикальный лозунг, как «Ритм или смерть!»[[83]](#footnote-83). Рене Клер также не смог избежать влияниях подобных идей. По словам С. Юткевича, для Клера «ритм, безусловно, важнейшее выразительное средство кинематографа. Но оно выступает для него не как самоцель, а как способ реализации авторской сверхзадачи – создания воображаемого кинематографического мира. Клер считал, что объектив обладает свойством превращать реальность в мир вымысла, легенды. Кино выступает для режиссёра как область соединения объективного и субъективного миров. Притом в этом мире субъективный фактор доминирует. Именно в силу этого ритм, традиционно считавшийся внешним, формальным, “исчислимым” элементом в структуре кинообраза, представляется Клеру относительным, функцией от содержания фильма. Такой подход позволяет Клеру видеть в ритмической структуре фильма поле авторской свободы»[[84]](#footnote-84). Сам Клер в своих теоретических работах о кино также активно пытался осмыслить идею соотношения ритма с визуальным рядом в киноискусстве. Так, например, в своей статье «Ритм» он выделяет факторы получения ритма в кино: «В ритме фильма я различал три фактора, благодаря которым можно было бы получить ритм <…> длительность каждого отрывка, чередование сцен или “мотивов” действия (внутреннее движение), движение предметов, зарегистрированное объективом (внешнее движение: игра актера, подвижность декорации и т. д.)»[[85]](#footnote-85). В этой формулировке хорошо прослеживаются те пункты, на которые, как было отмечено ранее, во многом ориентируется и музыка, написанная к «Антракту».

В-третьих, вообще сам выбор звучащих ударных инструментов очень интересен в контексте данного фильма. Прежде всего, конечно, необычно использование здесь тарелок. Пожалуй, в истории музыки партитура к «Антракту» имеет одну из самых насыщенных партий для тарелок, что само по себе является новаторством в области инструментовки ХХ столетия. Семантически связанные с образами military[[86]](#footnote-86), в «Антракте» удары тарелок становятся основными маркерами музыкальных паттернов. Особенно отчетливо это слышно в главенствующем лейтмотиве первой части, которым она и открывается. За счёт работы с тарелками действительно создается впечатление претензии на некую музыкальную помпезность. Сати как будто стремится гротескно подчеркнуть каждое проведение мотива. Всё это создает впечатление того, что Сати иронично относится к этой торжественности, забавляясь ее пафосом. Используя тарелки, он высмеивает возвышенную образность, характерную, например, для романтической музыки или для импрессионизма. Звучащие в следующем паттерне кастаньеты вносят некоторый народный колорит, с одной стороны, с другой – элемент танцевальности. Эти особенности также далеки от какой-либо патетики. Они подчеркивают простоту и доступность музыки. Аналогично и визуальный ряд при их звучании отсылает скорее к низовой культуре: на экране появляются кадры подобия ярмарочного аттракциона – куклы с надувающимися головами. Таким образом, функции выбранных для партитуры инструментов применяются Сати в комическом ключе, в очередной раз подчеркивая абсурдность и шутливость и визуального посыла тоже.

**3.2.3 Ритм**

Образно-стилевая специфика использования ударных инструментов способствует рождению своеобразного парадокса. Как известно, авангард противостоит казуальной временной организации традиционного искусства. Для него характерна именно работа со временем, в ходе которой происходит его искажение, инверсия или вовсе отрицание. В «Антракте» этот момент становится стилеобразующим.

Уже в самом первом кадре мы видим пушку, которая двигается то вперед, то, с помощью реверса кадров, назад. То же самое происходит с первыми «героями», появляющимися на экране, – Э. Сати и Ф. Пикабиа, которые сначала выпрыгивают в кадр, а к концу пролога, опять же с помощью перемотки кадров, как будто из него. Огромное значение в фильме играет эффект замедления времени. Он также присутствует уже в прологе, когда Сати и Пикабиа прыгают именно в замедленном действии. Он возникает в сцене с прыгающей балериной. Отдельное место занимают замедленные кадры похоронной процессии, прыгающей за катафалком. Не менее важен для «Антракта» и образ скорости, ярко контрастирующий с замедлением. Центральным в этом отношении эпизодом является, конечно, сцена погони за катафалком. Постепенное ускорение видеоряда определенно изменяет представление зрителя о течении времени в момент просмотра фильма. А в точке кульминации, когда монтаж и смена кадров становятся настолько быстрыми, что уследить за ними не представляется возможным, время как бы вообще исчезает, останавливается, так как зритель уже явно не в состоянии его четко измерять. Концовка с постепенным исчезновением всех персонажей – скорее уже игра с пространством и материей, однако и временной элемент здесь как бы тоже ставится под вопрос: а существовали ли эти персонажи? Был ли фильм вообще?

Кино, особенно авангардное, способно разрушать временные связи, подчинять время своему действию или же вообще его игнорировать. Своеобразным пояснением этого парадокса могут служить слова Клера, в которых он выражает своё понимание ритма фильма как раз с точки зрения отхода от строгих диахронических рамок: «Длительность и чередование сцен в своём ритмическом значении подчинены “внешнему движению” фильма, чье эмоциональное качество не поддается оценке. А какие метрические законы могут устоять перед этим покачиванием зрителя и пейзажа, движущихся вокруг оси, создаваемой экраном? Этим непрестанным переходом от объективного к субъективному, благодаря которому мы переживаем столько чудес?»[[87]](#footnote-87). Здесь вполне очевидно намечена идея пренебрежения временной константой.

Однако данный фильм задуман именно *вместе с музыкальным рядом*, являющимся его неотъемлемой частью. А музыкальное искусство, в свою очередь, является как раз темпоральным. Оно напрямую зависит от времени и осуществляется только в нём. Но в «Антракте» музыке как будто удаётся преодолеть временные границы. За счёт синтеза с авангардным визуальным материалом музыка на какой-то момент теряет свою непосредственную связь с линейным развитием в реальном времени. Такая насыщенная партия ритм-инструментов, которая должна была бы, напротив, помочь зрителю ориентироваться в бессвязном и безвременном видеоряде, вступает в такую тесную взаимосвязь с последним, что начинает ему подчиняться вопреки собственным законам существования. Нескончаемое членение с помощью партии ударных музыкального ряда в конце концов доходит до такого измельчения музыкального материала, когда он ниспадает до мотивных микронов, многократные повторения которых создают эффект «стояния на одном месте» или абсолютной статики. Музыка перестает быть временным ориентиром для слушателя, сливаясь с тем, что он воспринимает зрительно. С ее помощью возникает синтез музыкального и видеорядов, уже неделимых эстетически. Данный парадокс характерен прежде всего для сцены погони за катафалком, однако он имеет значение и для всего фильма в целом.

* + 1. **О драматургии паттернов**

Как уже было сказано ранее, вся партитура к фильму представляет собой коллаж, состоящий из множества маленьких музыкальных паттернов. Они не единичны и уникальны, а чередуются между собой на протяжении всей картины. На основе детального анализа представляется возможным выделить только два крупных и неповторяющихся музыкальных эпизода – это похоронный марш и сцена погони за катафалком. Заметим сразу, что они неравнозначны по своему положению в сюжете. Однако обе они фигурируют уже во второй части фильма, для которой характерно выстраивание своеобразной фабулы. Принцип музыкального строения этих двух эпизодов отличается от всего остального музыкального материала.

Сцена, в которой звучит тема похоронного марша, открывает вторую часть. Музыкальный паттерн открывается небольшим вступлением, затем следует проведение основного мотива из похоронного марша Шопена, который продолжают вариации на тему данного мотива. Сати сохраняет мрачную поступь басов, но вместо меланхоличного наигрыша в верхнем регистре вводит нисходящий мотив, играющийся с эффектом фальши расстроенного инструмента. Далее с помощью модуляции главный мотив постепенно переходит в мажорный лад и в итоге упирается в главный лейтмотив первой части, который своим утрированно торжественным звучанием разрывает мрачную и тягучую мелодию, оставшуюся от похоронного марша. Как известно, классическое звучание этой музыки ассоциируется с фортепиано. Сати же в своей музыкальной аллюзии использует струнные инструменты в сопровождении гонга, исполняющие главную тему в нижнем регистре. Изначально она действительно звучит мрачно и серьёзно, создавая контраст с комическим кадром, в котором изображается катафалк, запряжённый верблюдом. Здесь кажущееся противопоставление звукового и визуального рядов усиливает ощущение их тесной связи. Этот контраст эффективно служит главной цели эпизода – высмеиванию похорон. Прочие инструменты, представленные различными духовыми, также воспринимаются здесь несерьёзно. В восходящих интонациях у труб снова слышится насмешка над похоронной процессией. Их тягучее звучание в верхнем регистре сродни надоедливому писку, а некоторые намеренно фальшивые ноты доводят до максимума абсурдность и иронию в данном сюжете. Интересен ещё один внутримузыкальный контраст, а именно, переход от этой писклявой маршевости к возвышенной торжественности, также звучащей у духовых. Сати в очередной раз создает перед зрителем-слушателем ложный образ, который тут же развеивается резким появлением весёлого лейтмотива из первой части.

Визуальный и музыкальный материалы объединены еще одной темой – высмеивания именно богатых, буржуазных похорон, а также смерти в целом. В самом деле, мы видим здесь большой катафалк, украшенный цветочными гирляндами и ленточками. Участники самой процессии – люди в солидных чёрных фраках и цилиндрах с ожерельями из цветов, дамы в нарядных платьях. Необычно присутствие здесь группы людей, одетых, напротив, в белоснежные костюмы. Некоторые присутствующие бросают серпантин в толпу. Количество участников шествия явно не маленькое. Справедливо возникает ощущение, что хоронят довольно важную персону. Всем известная возвышенная тема из похоронного марша Шопена, одного из классиков романтической эпохи, усиливает это впечатление. Известно, что многих деятелей культуры, например самого Шопена, хоронили под звуки данного сочинения[[88]](#footnote-88). За счёт подобных как визуальных, так и музыкальных знаков считывается очевидная насмешка над помпезностью, патетикой и возвышенностью, свойственным буржуазным похоронным процессиям.

С другой стороны, помимо этой социально протестной тематики, можно сказать, что здесь затрагивается и более глубокая, философская проблема отношения к смерти. Дадаисты, конечно же, в свойственной им манере смеются над окончанием жизни. Они превращают смерть в праздник со всеми соответствующими ему атрибутами. Пожалуй, здесь нельзя говорить об однозначно позитивном отношении к смерти и превращении похорон в празднество жизни. Дадаизм просто говорит о том, что сам факт смерти мало уже отличается от факта жизни, а значит, и всё мертвое, конечное может также легко быть подвергнуто высмеиванию и иронии, как и всё живое, вечное.

Этому способствует и процесс модулирования от минора к мажору. Звучание струнных в нижнем регистре переходит к высоким интонациям у труб в самом конце отрывка и выливается в шумный и игривый лейтмотив первой части. Примечательно, что именно под его мелодию и совершается убийство. Итак, образно-знаковая система, отображенная как в зрительном, так и в музыкальном материале в данном эпизоде, является воплощением дадаистских эстетико-философских концептов. Это воплощение выглядит законченным именно благодаря синтетической работе кадра и музыки.

Еще одной важной сценой, как с точки зрения музыки, так и с точки зрения визуального ряда и всего фильма в целом, является сцена погони за катафалком. Само движение похоронной процессии также представляет собой необычное художественное решение. Непосредственно погоня, следующая за поворотным моментом – отсоединения катафалка от верблюда, начинается на 13-й минуте фильма. Этот эпизод по праву можно считать ключевым для всей картины хотя бы потому, что он занимает самое продолжительное время – почти 6 минут. С точки зрения технических аспектов съемочного процесса, этот сюжет также является наиболее насыщенным сложными ракурсами и приёмами монтажа. В свою очередь, музыкальная композиция этого отрывка решена очень просто.

Соответственно своему названию, весь эпизод строится на движении, характер которого постепенно меняется. После своего отсоединения от медленно идущей процессии катафалк, что является алогизмом, начинает разгоняться. Он едет по улицам Парижа, постепенно набирая скорость до достижения максимально возможной. Участники процессии также включаются в эту гонку. Переход от медленного шага к бегу происходит почти сразу, однако музыкально этот процесс воплощён неоднозначно. С одной стороны, у медных духовых в нижнем регистре звучит размеренная, даже тягучая мелодия, которая затем повторяется и у деревянных духовых в более высоком регистре. Вид бегущих людей под медленную мелодию сам по себе сильный прием, но это лишь очередная иллюзия композитора и режиссера. Акцентирующим на себе внимание здесь становится ритм, а именно мелкая барабанная дробь, которая за счёт своей частоты как бы имитирует топот бегущих ног. Такая игра с восприятием становится возможной благодаря музыкальному ряду. В то время как на экране наблюдается уже ускоренное движение, музыка допускает одновременное существование двух крайностей – медленного и быстрого. Вместе с тем всё же темп самого паттерна в целом набирает скорость соразмерно с визуальным рядом. Далее мелодия как таковая редуцируется, и остаётся один схематически условный паттерн, который с небольшими отклонениями повторяется раз за разом до самого конца сцены. В его основе – «мелодия» из одной-единственной высокой ноты, звучащей под «аккомпанемент» из двух низких звуков в нижнем регистре на фоне ритма, задаваемого ударами тарелок и барабанной дроби. Периодически «аккомпанемент» и «мелодия» меняются местами, и однонотная «мелодия» раздваивается, превращаясь в некий интервал. Стоит отметить, что Сати использует странные, неблагозвучные диссонансные интервалы. Складывается небольшая система таких мини-паттернов, которая несколько раз за весь эпизод варьируется. Раздвоенность мелодии совпадает с раздвоенностью на экране – во-первых, это кадры велосипедистов и автомобилей, едущих навстречу катафалку, во-вторых, момент, когда дорога перед катафалком благодаря определенному монтажному эффекту зеркально отображается в самом кадре, создавая иллюзию двух дорог. По мере того как ускоряется ритм изображения, музыка синхронно набирает темп. Сати также связывает скорость со звуковысотностью таким образом, что взлет звучания в высокие регистры происходит в соответствии с ускорением действия в кадре и динамизации монтажа. В качестве кульминации звучит маленький паттерн, в котором музыка и ритм уже настолько тесно соприкасаются, что невозможно выделить мелодию или аккомпанемент. Звучание всех инструментов сливается в единую музыкальную материю, которая подвергается грубому вторжению ритмических ударов. В момент кульминации визуально считать что-то конкретное становится практически невозможным.

Таким образом, и вторая, условно «сюжетная», часть фильма решена на основе теснейшего синтеза визуального и музыкального компонентов в фильме. Как видно, музыкальная задача здесь не сводится лишь к иллюстрированию происходящего на экране. Кино заставляет музыку работать со временем, пересматривать его законы и отходить от них.

**Заключение**

Подводя итог, можно сказать, что в настоящей работе на основе детального анализа музыкально-визуального материала фильма «Антракт» удалось рассмотреть пример нового для немого кинематографа, самобытного типа музыкального сопровождения в виде оригинальной авторской партитуры, а также выявить его беспрецедентную специфику. В ходе исследования были также обнаружены уникальные особенности синтеза музыки и изображения в немом кино, найдены области идейного взаимовлияния музыкальной и зрительной составляющих друг на друга.

В ходе работы были решены следующие поставленные задачи:

1. произведен обзор литературы зарубежных и отечественных исследователей, посвященной вопросу истории оформления музыкального компонента в немых кинолентах и проблеме поиска методологии анализа первых примеров самостоятельного музыкального сопровождения немых фильмов;
2. на основе исторических сведений о становлении значения музыкальной составляющей в кино рассмотрена эволюция эстетических функций киномузыки от иллюстрирующей, полностью подчиненной видеоряду, до выражающей некие нематериальные идеи посредством создания музыкальных образов;
3. осуществлена попытка показать процесс оформления нового типа музыки в кино, представляющего концептуальную авторскую партитуру;
4. для выявления специфики взаимодействия зрительного материала фильма «Антракт» с его музыкальным сопровождением приняты во внимание ключевые черты композиторского стиля Э. Сати, такие как минимализм и ирония;
5. проанализирована музыка Э. Сати с точки зрения ладогармонического и ритмического аспектов, инструментовки, драматургии паттернов и музыкальных эпизодов, а также определены особенности синтетического взаимодействия данных критериев с визуальной составляющей фильма «Антракт».

Одним из важнейших выводов настоящей квалификационной работы является утверждение беспрецедентности специфики, возникающей в процессе синтеза изображения и музыки в немом кинематографе. Посредством описания исторического пути развития музыки в кино доказывается, что такой тип музыкального сопровождения, как оригинальная авторская партитура, стал уникальным случаем появления первых музыкальных концепций, с одной стороны, определяющихся зрительным рядом, с другой – сохраняющих свою независимость и самобытность. Комплексный музыкально-визуальный анализ фильма «Антракт» обнаруживает многочисленные точки идейного взаимного дополнения и обогащения музыкального и визуального материалов, доступно показывает, как их неординарный синтез способствует более полному выражению ключевых замыслов авторов этого произведения искусства. В то же время представленный в работе подход определяет своеобразие конкретного музыкального сопровождения и принципов его взаимодействия с видеорядом.

Перспективы дальнейшего исследования представляются актуальными в связи с самыми разнообразными проблемами истории искусства и современной культуры. Так, по-прежнему остается открытым вопрос о выработке единой методологии анализа оригинальных авторских партитур в немом кинематографе, выявлении универсальных критериев для изучения музыки, взаимодействующей именно с немым видеорядом.   
Изучение принципов синтеза непрерывного музыкального ряда и кинематографического изображения, лишенного звукового расширения, может оказаться полезным в связи с исследованием такого феномена, как художественный музыкальный клип.

**Список литературы**

*Блок Д., Бугославский С*. Музыкальное сопровождение в кино. – М.; Л., 1929.

*Вюйермоз Э*. Музыка изображений. – 1927.

*Горький М.* Синематограф Люмьера // Собр. соч. : в 30 т. – Т. 23. – М., 1953.

*Дворниченко О. И.* Гармония фильма. – М.: Искусство, 1981.

*Егорова Т. К*. Музыка советского фильма: историческое исследование : дис. … канд. музыковедения. – М., 1998.

*Зряковский Н. Н*. Общий курс инструментоведения. – М. : Музыка, 1976.

Из истории французской киномысли. Немое кино (1911–1933) / пер. с фр. ; предисл. С. Юткевича. – М. : Искусство, 1988. – С. 108.

*Иоффе И.* Музыка советского кино. Основы музыкальной драматургии. – Л., 1938.

*Козинцев Г.* Глубокий экран. – М., 1971.

*Кракауэр З.* Природа фильма: Реабилитация физической реальности / сокр. пер. с англ. Д. Ф. Соколовой. – М. : Искусство, 1974.

*Кремлёв Ю*. Фредерик Шопен. Очерк жизни и творчества. – М. : Музгиз, 1960.

*Крысин Л. П.* Толковый словарь иностранных слов. – М. : Рус. язык, 1998.

*Лисса З.* Эстетика киномузыки. – М. : Музыка, 1970.

*Лондон К.* Музыка фильма / пер. с нем. под ред. М. Черемухина. – М. ; Л. : Искусство, 1937.

*Редепеннинг Д*. Композиторское творчество под знаком постмодерна на примере Джорджа Крама, Вольфганга Рима и Хенрика Гурецкого // Искусство XX века: уходящая эпоха? : сб. статей. – Т. 2. – Н. Новгород, 1997.

*Садуль Ж*. Всеобщая история кино. – Т. 3. – М. : Искусство, 1961.

*Сати Э., Ханон Ю.*. Воспоминания задним числом. – СПб. : Центр Средней Музыки & Лики России, 2010.

*Теплиц Е.* История киноискусства : в 4 т. – М., 1968–1974. – Т. 1.

*Филенко Г.* Французская музыка первой половины ХХ века : очерки. – Л. : Музыка, 1983.

*Шнеерсон Г.* Французская музыка XX века. – 2-е изд., доп. и перераб. – М. : Музыка, 1970.

*Шилова И*. Фильм и его музыка. – М. : Сов. композитор, 1973.

*Шостакович Д.* О музыке к «Новому Вавилону» // Советский экран. – 1929. – № 11.

*Эйзенштейн С*. Избр. произведения : в 6 т. – М., 1964–1971. – Т. 2.

*Dumesnil R*. Histoire de la musique. Т. 5: La premiеre moitiè du XX-e siècle. Paris, 1960. P. 215 (рус. пер. фрагментов: Дюмениль Р. Современные французские композиторы группы «Шести» / ред. и вступ. ст. М. Друскина. Л., 1964).

*Gallez W. D*. Satie's Entr'acte. A Model of Film Music // Cinema Journal. – Vol. 16, No. 1 (Aut., 1976). – P. 36–50.

*Gish L., Pinchot A*. The Movies, Mr. Griffith, And Me. Prentice-Hall. 1969.

*Fabich R.* Musik für den Stummfilm. Analysierende Beschreibung originaler Filmkompositionen. – Frankfurt [...] : Peter Lang, 1993. – (Europäische Hochschulschriften: Musikwissenschaft. 94).

*Fabich R., Schneider N. J.* Cinema von Erik Satie – Aspekte zu einer Filmmusikpartitur // MELOS. – Vierteljahresschrift für zeitgenössische Musik. – Mainz, 3/1986.

*Ford F.* The film music of Edmund Meisel (1894–1930) : PhD thesis. – University of Nottingham, 2011.

*Huelsenbeck R*. En Avant Dada : Eine Geschichte des Dadaismus. – Hannover ; Leipzig ; Vien ; Zurich : Paul Steegemann Verlag, 1920.

*Marks M. M.* Music and the Silent Film: Context and Case Studies, 1895–1924. – New York: Oxford University Press, 1997.

*Miller P.* Music and the Silent Film // Perspectives of New Music. – Vol. 21, No. 1. – 1982.

*Satie E.* Correspondance presque complete. – Paris : Fayard / Imec, 2000.

Understanding Satie's 'Vexations' by Robert Orledge. – URL: http://archive.is/rboeW.

1. URL: <http://rgmc2.fonotron.ru/persons/fperson119/>

1. *Лондон К.* Музыка фильма / пер. с нем. под ред. М. Черемухина. М.; Л.: Искусство, 1937. [↑](#footnote-ref-1)
2. *Шилова И*. Фильм и его музыка. М.: Сов. композитор, 1973. [↑](#footnote-ref-2)
3. *Егорова Т. К*. Музыка советского фильма: историческое исследование: дис. … канд. музыковедения. М., 1998. [↑](#footnote-ref-3)
4. *Кракауэр З.* Природа фильма: Реабилитация физической реальности / сокр. пер. с англ. Д. Ф. Соколовой. М.: Искусство, 1974. [↑](#footnote-ref-4)
5. Там же. С. 184. [↑](#footnote-ref-5)
6. Там же. С. 186. [↑](#footnote-ref-6)
7. Из истории французской киномысли. Немое кино (1911–1933) / пер. с фр.; предисл. С. Юткевича. М.: Искусство, 1988. С. 108. [↑](#footnote-ref-7)
8. Там же. С. 109. [↑](#footnote-ref-8)
9. *Вюйермоз Э*. Музыка изображений // Из истории французской киномысли. Немое кино. (1911—1933) / пер. с фр.; предисл. С. Юткевича. М.: Искусство, 1988. С. 112. [↑](#footnote-ref-9)
10. Там же. С. 114. [↑](#footnote-ref-10)
11. *Дворниченко О. И.* Гармония фильма. М.: Искусство, 1981. [↑](#footnote-ref-11)
12. «Если сопоставить концепцию киновыразительности с законами музыкальной гармонии, применить законы музыкальной теории к кинематографическому построению, можно выявить принципы взаимодействия художественных структур – музыкальной и кинематографической» (Там же. С. 6). [↑](#footnote-ref-12)
13. Там же. С. 36. [↑](#footnote-ref-13)
14. *Блок Д., Бугославский С*. Музыкальное сопровождение в кино. М.; Л., 1929. С. 7. [↑](#footnote-ref-14)
15. *Эйзенштейн С*. Избр. произведения: в 6 т. М., 1964–1971. Т. 2. С. 316. [↑](#footnote-ref-15)
16. Там же. Т. 3. С. 423. [↑](#footnote-ref-16)
17. *Gallez W. D*. Satie's Entr'acte. A Model of Film Music // Cinema Journal. Vol. 16, No. 1 (Aut., 1976). P. 36–50. [↑](#footnote-ref-17)
18. Cue Sheet. [↑](#footnote-ref-18)
19. *Gallez W. D*. Satie's Entr'acte. P. 42 [↑](#footnote-ref-19)
20. *Fabich R.* Musik für den Stummfilm. Analysierende Beschreibung originaler Filmkompositionen. Frankfurt [...]: Peter Lang, 1993. (Europäische Hochschulschriften: Musikwissenschaft. 94). [↑](#footnote-ref-20)
21. *Fabich R., Schneider N. J.* Cinema von Erik Satie – Aspekte zu einer Filmmusikpartitur // MELOS. Vierteljahresschrift für zeitgenössische Musik. Mainz, 3/1986. [↑](#footnote-ref-21)
22. *Marks M. M.* Music and the Silent Film: Context and Case Studies, 1895–1924. New York: Oxford University Press, 1997. [↑](#footnote-ref-22)
23. Партитура Брейля относится еще к традиции аранжировки немых фильмов с помощью оркестровых компиляций различных цитат из классики и современных популярных мелодий. Однако партитура именно данного фильма представляла собой согласованный с режиссёром и зафиксированный за авторством определенного композитора саундтрек. [↑](#footnote-ref-23)
24. *Садуль Ж*. Всеобщая история кино. Т. 3. М.: Искусство, 1961. С. 7 [↑](#footnote-ref-24)
25. *Marks M. M*. Music and the Silent Film. P. 167. [↑](#footnote-ref-25)
26. Ibid. P. 179. [↑](#footnote-ref-26)
27. Ibid. P. 183. [↑](#footnote-ref-27)
28. *Ford F.* The film music of Edmund Meisel (1894–1930): PhD thesis. University of Nottingham, 2011. [↑](#footnote-ref-28)
29. *Miller P.* Music and the Silent Film // Perspectives of New Music. Vol. 21, No. 1. 1982. [↑](#footnote-ref-29)
30. Ibid. P. 582–584. [↑](#footnote-ref-30)
31. *Лондон К*. Музыка фильма. С. 21. [↑](#footnote-ref-31)
32. *Горький М.* Синематограф Люмьера // Собр. соч.: в 30 т. Т. 23. М., 1953. С. 242–244. [↑](#footnote-ref-32)
33. *Шилова И*. Фильм и его музыка. С. 36. [↑](#footnote-ref-33)
34. Идея такой взаимосвязи прослеживается и в воспоминаниях З. Кракауэра: «Изредка музыкальная тема тапера совпадала с драматургией того или иного эпизода с точностью, казавшейся мне из-за ее абсолютной случайности тем более фантастической <…> Благодаря этим редким совпадениям и стимулирующему действию обычных расхождений у меня создавалось впечатление, будто между музыкальным “монологом” тапера и драмой, показываемой на экране, существует некая, хотя бы самая неуловимая, взаимосвязь – благодаря своей ненарочитости и неопределенности эта связь была в моих глазах превосходной» (*Кракауэр З.* Природа фильма. С. 189). [↑](#footnote-ref-34)
35. *Лисса З.* Эстетика киномузыки. М.: Музыка, 1970. С. 34. [↑](#footnote-ref-35)
36. *Теплиц Е.* История киноискусства: в 4 т. М., 1968–1974. Т. 1. С. 21–22. [↑](#footnote-ref-36)
37. *Иоффе И.* Музыка советского кино. Основы музыкальной драматургии. Л., 1938. С. 25. [↑](#footnote-ref-37)
38. *Шилова И.* Фильм и его музыка. С. 42. [↑](#footnote-ref-38)
39. Так, например, Эйзенштейн в фильме «Октябрь» сопоставляет крупные планы меньшевиков и эсеров с изображением арф и балалаек (см.: *Эйзенштейн С.* Избр. произведения. Т. 2. С. 456). [↑](#footnote-ref-39)
40. *Козинцев Г.* Глубокий экран. М., 1971., С. 119–120. [↑](#footnote-ref-40)
41. *Marks M. M.* Music and the Silent Film. Р. 109. [↑](#footnote-ref-41)
42. *Садуль Ж*. Всеобщая история кино. Т. 3. М.: Искусство, 1961. С.15. [↑](#footnote-ref-42)
43. *Gish L., Pinchot A*. The Movies, Mr. Griffith, And Me. Prentice-Hall. 1969. Р. 152–153. [↑](#footnote-ref-43)
44. *Лисса З.* Эстетика киномузыки. – М. : Музыка, 1970. С. 493. [↑](#footnote-ref-44)
45. *Теплиц Е.* История киноискусства. Т. 1. С. 22. [↑](#footnote-ref-45)
46. *Козинцев Г*. Глубокий экран. С. 120. [↑](#footnote-ref-46)
47. *Шилова И.* Фильм и его музыка. С. 48. [↑](#footnote-ref-47)
48. *Шостакович Д.* О музыке к «Новому Вавилону» // Советский экран. 1929. № 11. С. 5. [↑](#footnote-ref-48)
49. Там же. [↑](#footnote-ref-49)
50. Там же. [↑](#footnote-ref-50)
51. *Филенко Г.* Французская музыка первой половины ХХ века: очерки. Л.: Музыка, 1983, С. 77. [↑](#footnote-ref-51)
52. *Сати Э., Ханон Ю.*. Воспоминания задним числом. СПб.: Центр Средней Музыки & Лики России, 2010. , С. 624. [↑](#footnote-ref-52)
53. Там же. С. 626. [↑](#footnote-ref-53)
54. *Теплиц Е.* История киноискусства. Т. 1. С. 263. [↑](#footnote-ref-54)
55. *Satie E.* Correspondance presque complete. Paris: Fayard / Imec, 2000. P. 395–397. [↑](#footnote-ref-55)
56. *Сати Э., Ханон Ю*. Воспоминания задним числом. СПб.: Центр Средней Музыки & Лики России, 2010. С. 436–437. [↑](#footnote-ref-56)
57. «Vexations». [↑](#footnote-ref-57)
58. Очень медленно (*фр*.). [↑](#footnote-ref-58)
59. Understanding Satie's 'Vexations' by Robert Orledge. URL: http://archive.is/rboeW. (дата обращения 30.04.2016) [↑](#footnote-ref-59)
60. *Филенко Г.* Французская музыка первой половины ХХ века. С. 58. [↑](#footnote-ref-60)
61. *Dumesnil R*. Histoire de la musique. Т. 5: La premiеre moitiè du XX-e siècle. Paris, 1960. P. 215 (рус. пер. фрагментов: Дюмениль Р. Современные французские композиторы группы «Шести» / ред. и вступ. ст. М. Друскина. Л., 1964). [↑](#footnote-ref-61)
62. *Филенко Г.* Французская музыка первой половины ХХ века. С. 60. [↑](#footnote-ref-62)
63. Там же. С. 59. [↑](#footnote-ref-63)
64. *Gallez W. D*. Satie's Entr'acte. P. 37. [↑](#footnote-ref-64)
65. Ibid. P. 49. [↑](#footnote-ref-65)
66. *Marks M. M.* Music and the Silent Film. P. 170. [↑](#footnote-ref-66)
67. Ibid. [↑](#footnote-ref-67)
68. Ibid. P. 183. [↑](#footnote-ref-68)
69. *Сати Э., Ханон Ю*. Воспоминания задним числом. С. 389. [↑](#footnote-ref-69)
70. Определение, выдуманное самим Сати, для обозначения человека, измеряющего звуки с помощью фонометра и фоноскопа, а также очищающего музыку от излишних украшений. [↑](#footnote-ref-70)
71. Цит. по: *Шнеерсон Г.* Французская музыка XX века. С. 160. [↑](#footnote-ref-71)
72. Там же. С. 155. [↑](#footnote-ref-72)
73. *Шнеерсон Г.* Французская музыка XX века. С. 153. [↑](#footnote-ref-73)
74. <http://rgmc2.fonotron.ru/persons/fperson119/> (дата обращения 30.04.2016 г.). [↑](#footnote-ref-74)
75. *Шнеерсон Г.* Французская музыка XX века. С. 153. [↑](#footnote-ref-75)
76. *Филенко Г.* Французская музыка первой половины ХХ века. С. 63. [↑](#footnote-ref-76)
77. Там же. [↑](#footnote-ref-77)
78. См.: *Шнеерсон Г.* Французская музыка XX века. С. 153. [↑](#footnote-ref-78)
79. Цит. по: *Редепеннинг Д*. Композиторское творчество под знаком постмодерна на примере Джорджа Крама, Вольфганга Рима и Хенрика Грецкого // Искусство XX века: уходящая эпоха? : сб. статей. Т. 2. Н. Новгород, 1997. С. 205. [↑](#footnote-ref-79)
80. *Gallez W. D*. Satie's Entr'acte. A Model of Film Music // Cinema Journal. Vol. 16, No. 1 (Aut., 1976). P. 47. [↑](#footnote-ref-80)
81. Bruitism – от le bruit – шум (*фр*.). [↑](#footnote-ref-81)
82. *Huelsenbeck R*. En Avant Dada: Eine Geschichte des Dadaismus. Hannover; Leipzig; Vien; Zurich: Paul Steegemann Verlag, 1920. [↑](#footnote-ref-82)
83. Из истории французской киномысли. Немое кино (1911–1933) / пер. с фр.; предисл. С. Юткевича. М.: Искусство, 1988. С. 105 [↑](#footnote-ref-83)
84. Там же. C. 105-106 [↑](#footnote-ref-84)
85. Там же. C. 106-107 [↑](#footnote-ref-85)
86. Военный, армейский (*англ*.) [↑](#footnote-ref-86)
87. Там же. С. 107 [↑](#footnote-ref-87)
88. *Кремлёв Ю*. Фредерик Шопен. Очерк жизни и творчества. М.: Музгиз, 1960. [↑](#footnote-ref-88)