

*Е.А. Русинова*  
кандидат искусствоведения,  
проректор по международным связям и научной работе,  
заведующий кафедрой звукорежиссуры ВГИК имени С.А. Герасимова  
[vgik.science@gmail.com](mailto:vgik.science@gmail.com)

## УСЛОВНО МОТИВИРОВАННАЯ МУЗЫКА В СТРУКТУРЕ ПОЛИСЕМАНТИЧЕСКОГО КИНООБРАЗА

Музыка фильма как важнейший элемент не только фонограммы фильма, но и его аудиовизуальной структуры и эстетической формы является актуальным предметом современных междисциплинарных исследований. В статье рассматриваются важные аспекты синхронического и диахронического взаимодействий мотивированной и немотивированной музыки фильма. Исходя из установленных параметров этих отношений, вводится понятие условно мотивированной музыки, и шире – условно мотивированного звука. Условно мотивированный звук не только помогает в создании полисемантического художественного образа в фильме, как бы «раздвигая» рамки сюжетной мотивировки, но может многое сказать и о режиссерской эстетике, особенно если речь идет об авторском кинематографе. На основе анализа нескольких репрезентативных примеров из отечественного и зарубежного кинематографа представлены способы создания полисемантического кинообраза, а также систематизированы художественные задачи, которые могут быть решены путем применения этого приема в звуковом решении фильма.

**Ключевые слова:** музыка фильма, звуковое решение фильма, условно мотивированный звук фильма, кинообраз, авторское кино

The film music as an essential element of not only the soundtrack of the film, but also its audio-visual structure is a current subject of modern interdisciplinary research. The article discusses the important aspects of synchronic and diachronic interactions of motivated and unmotivated film music. The article discusses the important aspects of synchronic and diachronic interactions of motivated and unmotivated film music. Based on the established parameters of these relations, the concept of conditionally motivated music is introduced, and more broadly, conditionally motivated sound. Conditionally motivated sound not only helps in creating a polysemantic artistic image in the film, as if “pushing” the scope of the plot motivation, but it can also say a lot about director aesthetics, especially when it comes to author’s cinema. Based on the analysis of some representative examples from domestic and foreign cinema, ways of creating a polysemantic film image are presented, and artistic tasks that can be solved by applying this technique in the film’s sound solution are systematized.

**Keywords:** film music, film sound solution, conditionally motivated film sound, film image, author cinema

После прихода в конце 1920-х гг. звука в кино особенно значительные изменения произошли с музыкой фильма. Эти перемены были заметны потому, что музыка, в отличие от речи и шумов, функционировала и в дозвуковой эпохе кинематографа как музыка *внекадровая*, принадлежащая пространству кинопоказа. Попытки речевого и шумового озвучивания кинофильма, существовавшие в немом периоде, также могут быть отнесены к внекадровому пространству фильма, однако они имели локальный характер и не оказывали такого существенного влияния на восприятие картины как музыка, исполнявшаяся вживую в течение всего времени кинопоказа. Речь и шумы, собственно *звук*, «вошел» в пространство картины, и, при всей дискуссионности значения этого события, было определено его место «не как посторонней стихии, ворвавшейся в кино, а как элемента органического для кино» [Эйзенштейн, 2000, с. 299]. Но в то время, когда речь и шумы только начали свой путь технического и эстетического развития, перспективу которого предсказал еще Рене Клер в своей статье 1929 года «Искусство звука» [Клер, 2009], музыка кино уже имела опыт взаимодействия с киноизображением и значительно трансформировалась в своих функциях и семантике по сравнению с предыдущим периодом.

Е.А. Русинова *Условно мотивированная музыка  
в структуре полисемантического кинообраза*

Прежде всего, музыка из внекадровой (внеэкранной) локализации перешла в единое аудиовизуальное пространство кинопроизведения, одновременно разделившись на внутрикадровую и закадровую, иными словами – на *мотивированную* и *немотивированную*. Надо понимать, что такого рода формальные «упрощения» аудиальной сферы в кино (даже в отношении начала звуковой эпохи, не говоря о современной ситуации в этой области) не могут отразить всей сложности взаимодействия звуковой и визуальной составляющих кинопроизведения, воспринимаемого в актуальном эстетическом переживании и с трудом переводимого в теоретические конструкции, прежде всего, вследствие временной природы самой киноформы и контекстуальности времени ее создания и восприятия. Тем не менее, попытки теоретического осмысления и систематизации звуковой сферы кинематографа необходимы для анализа исторического развития и понимания перспектив применения различных звуковых, в том числе музыкальных, приемов в современных аудиовизуальных концепциях.

В данном случае хотелось бы обратиться к одному интересному явлению в области звука кинофильма, до сих пор не получившему не только достаточного внимания в кинотеории, но даже не выделенному терминологически. Это прием, который можно было бы определить как «условно мотивированный звук». Но для того, чтобы прояснить и аргументировать вводимый термин, необходимо обратиться к содержанию понятий «мотивированный» и «немотивированный» звук, выделить специфику звука *условно* мотивированного, а также проанализировать семантику и художественные перспективы этого приема. Определение «условно мотивированный звук» применимо в отношении любых элементов фонограммы фильма, включающих речь и шумы, но наиболее наглядно этот прием может быть представлен на примере использования музыки в фильме.

Стоит напомнить, что основные элементы, составляющие аудиовизуальную структуру пространства кинофильма, были осмыслены уже в первые десятилетия существования звукового кинематографа. В том числе были освоены функции внутрикадровой и закадровой музыки, включая использование принципов симфонической и оперной драматургии (прежде всего лейтмотивов), заимствованных киномузыкой; отработаны приемы психологического воздействия определенных музыкально-звуковых клише в различных киножанрах [Лисса, 1970; Балаш, 1968; Кракауэр, 1974]. Стандартные приемы создания необходимого режиссеру аудиовизуального образа и воздействия через звук на эмоции зрителя не потеряли своего значения и в современном кинематографе, рассчитанном на массового зрителя, поскольку базируются на принципах психологии восприятия звука и определенных музыкальных традициях.

Из самого определения ясно, что мотивированная (внутрикадровая) музыка обоснована сюжетом, источник звучания виден или контекстуально предполагается в кадре (здесь мы оставляем за скобками вопрос технического воплощения внутрикадрового звучания: в случае записи чистовой фонограммы или последующего озвучивания звук остается внутрикадровым в художественно-эстетическом и психологическом отношениях). Соответственно, музыка закадровая не мотивирована (формально) сюжетом и может быть введена в фильм достаточно произвольно, – хотя вопрос мотивации *как причинности, смысловой обоснованности* присутствует и в случае закадровой музыки, однако он может выходить за рамки сюжетного материала в область авторского мира, интертекста и прочих контекстуальных значений. Неоднозначность понимания мотивировки применения той или иной закадровой музыки в фильме вызывает и неопределенность ее теоретической интерпретации. Если с функциями и семантикой внутрикадровой (мотивированной) музыкой все достаточно ясно (обозначение места и времени экранного действия, характеристика социальной группы, способ формирования психологического портрета персонажа и пр.), то в случае с немотивированной музыкой все намного сложнее: в теоретических работах можно встретить такие субъективно-неопределенные интерпретации как «философское обобщение», «авторское отношение», «иронический контрапункт» и т.д.

Дополнительную сложность для теоретизирования создает такой феномен, как взаимовлияние звука и изображения в фильме, привнесение дополнительных семантических и эмоциональных

коннотаций как в изображение, так и в звук при их одновременном существовании в кадре. Этот феномен был давно отмечен и отечественными, и зарубежными исследователями. Так, Т. Корганов и И. Фролов писали: «Музыка в кинематографе при взаимодействии то с кадром, то со словом, то с монтажным строем, то со всеми вместе приобретает новые функции и вместе с тем как бы новые качества, во многом отличающие ее от музыки как самостоятельного искусства» [Корганов, Фролов, 1964, с. 85]. Мишель Шион, французский композитор и теоретик, занимающийся проблемами звука в кинематографе, ввел важное понятие «*аудио-видения*», выражающее факт, что «мы никогда не видим то же самое, если при этом слышим; мы не слышим то же самое, если одновременно видим» («We never see the same thing when we also hear; we don't hear the same thing when we see as well») [Chion, 1994, p. XXVI].

Таким образом, в отношении как внутрикадровой, так и закадровой музыки мы имеем дело с трудностями интерпретации и понимания, возникающими в *синхронии* звука с изображением. Но возникают сложности и в *диахроническом* отношении, в частности, в переходе немотивированной музыки в мотивированную и обратно. В анализе семантики таких переходов важно учитывать не только смену визуального пространства кадра, но и (как правило) изменение звучания в его акустических, тембральных, частотных характеристиках, особенностях аранжировки и манеры исполнения музыки. Обратимся к примерам.

Фильм Романа Полански «Пианист» (2002) рассказывает о судьбе выдающегося польского музыканта Владислава Шпильмана. Во время Второй Мировой войны Шпильман, как и тысячи других польских евреев, был вынужден жить в Варшавском гетто, испытывая в полной мере унижения и страдания своего положения в условиях нацистской оккупации Польши. Фильм начинается черно-белыми хроникальными кадрами польской столицы 1939 года: по улицам едут трамваи, автомобили, повозки, идут прохожие, женщины везут детские коляски... Идет вроде бы обычная, будничная жизнь. Но именно благодаря звуку эта визуальная «обыденность» приобретает тревожный эмоциональный фон: за кадром звучит Ноктюрн №20 до-диез минор Фредерика Шопена – композитора-символа Польши. (Слегка приглушенное звучание музыки в первых кадрах воспринимается как проигрывание старой грампластинки). Примерно через 30 секунд экран переносит нас из хроники в пространство студии звукозаписи, где пианист продолжает играть тот же ноктюрн (характеристики звучания меняются, звук «приближается» к нам в соответствии с акустическими условиями студийного пространства). Гармония музыки нарушается оглушительным взрывом начавшейся бомбежки. Но выражение лица пианиста не меняется, он лишь слегка «поводит бровью» и продолжает играть. Частота взрывов нарастает, в студии разбиваются оконные стекла, осколки попадают на клавиатуру, но даже это не может заставить музыканта прервать игру. Сотрудники студии отчаянными жестами призывают пианиста покинуть помещение, однако тот лишь делает отрицательное движение головой и продолжает играть (музыка Шопена в этот момент становится выражением характера персонажа, символом его духовной стойкости и внутреннего сопротивления насилию). И только взрывная волна, буквально сбившая пианиста на пол, заставляет его прекратить исполнение музыки.

Вспомним обратный пример – переход внутрикадровой музыки в закадровую – в фильме Сергея Бондарчука «Судьба человека» (1959). В эпизоде прибытия на перрон железнодорожной станции состава с пленными, которых фашисты собираются отправить в концлагерь, в кадре мы видим и слышим небольшой духовой оркестр, исполняющий популярное в довоенное время танго «О, донна Клара!». Далее внимание камеры перемещается на лица прибывших (среди которых и главный герой фильма – солдат Андрей Соколов, с негодованием наблюдающий за происходящим), изможденные фигуры заключенных. Монтажный ритм постепенно ускоряется, отражая нарастающий ужас и панику, охватывающую людей. В это время музыка танго переходит из внутрикадровой в закадровую, одновременно приобретая все более бодрый маршевый характер, аранжировка ее меняется на более легкую (слышно даже гавайскую гитару и «джазовое» фортепиано), что усиливает создаваемый звукозрительный контрапункт (музыка заканчивается вместе с последним кадром эпизода,

Е.А. Русинова *Условно мотивированная музыка  
в структуре полисемантического кинообраза*

в котором дымит черная труба крематория): музыка из элемента сюжетного действия «вырастает» до символа циничного зла, творимого нацистским режимом.

Взаимообратная «переходность» мотивированной и немотивированной музыки создает возможность продленного «вчувствования» в экранное смысловое высказывание, постепенного переживания смены нюансов эмоциональных состояний. Но в ряде случаев мы имеем возможность пережить и опыт практически мгновенного «схватывания» полисемантики образа, создаваемой благодаря приему *условно мотивированного звука (музыки)*. В уже упомянутом фильме «Пианист» есть эпизод, в котором Шпильман, тайно поселившийся в одной из конспиративных квартир в Варшаве, подходит к обнаруженному им в комнате пианино, и, не в силах противостоять своей природе музыканта, садится к инструменту. Зная, что любой громкий звук, произведенный им, может его выдать, Владислав лишь возносит руки над клавиатурой, изображая пальцами, парящими над ней, исполнение шопеновской музыки. Одновременно за кадром эта «изображаемая» музыка начинает звучать в полноценном концертном исполнении (и в акустике большого концертного зала) на рояле с симфоническим оркестром. Анализируя этот эпизод, мы не можем в полной мере отнести музыку ни к мотивированной (поскольку фактически она не звучит в кадре), ни к немотивированной (поскольку ее появление за кадром однозначно мотивировано сюжетным моментом и непосредственно связано с изображением). В то же время, это «незвучание» в кадре нельзя причислить и к метадиегезису (субъективному состоянию сознания героя): мы явно видим в кадре *объективное* проявление «квазизвука» и *действенное присутствие* героя в реальности происходящего, визуальное изображение кадра не меняется (нет «перевода» в субъективность через применение, например, рапида или смены цветокоррекции). Это пример *условно мотивированной музыки* в фильме, которая не просто дополняет, но умножает смысл видимого в кадре (несломленный дух главного героя, превосходство красоты и гармонии над злом и хаосом, предощущение грядущей победы в войне...). В отличие от переходности внутрикадрового и закадрового звука, прием условно мотивированного звука позволяет ощутить полисемантику художественного образа в не столь продленном, а более быстром, и порой более интенсивном переживании.

Для произведения этого эффекта довольно часто и продуктивно используются музыкальные цитаты: при их введении в новый художественный контекст (соединении с визуальным рядом фильма) активизируется ассоциативная память зрителя, воздействующая на интенсивность эмоционального переживания и заставляющая по-новому воспринимать уже знакомые образы. Но в случае с условно мотивированным звуком закадровая музыкальная цитата еще и входит в прямое (одновременное) взаимодействие с внутрикадровым звуком, тем самым как бы «дополняя» внутрикадровое звучание и умножая семантику кинообраза. Вспомним эпизод из фильма Элема Климова «Иди и смотри» (1985), где молодые герои – Глаша и Флэра – в оккупированной фашистами Беларуси с огромным физическим и психическим напряжением пробиваются к своим через лесные заросли и болота. Пережив бомбежку, обессиленные герои ночуют в лесу, где наутро так обманчиво светит солнце, льет грибной дождь, под которым Флэра и Глаша с радостью смывают грязь и ужас прошедшего дня. Девушка, наслаждаясь этой передышкой, преисполненная энергией молодости, забирается на ящик с патронами и начинает пританцовывать и напевать, подражая Марион Диксон – героине Любви Орловой из знаменитого довоенного фильма «Цирк» («Я из пушки в небо уйду, диги-диги-ду...»). Танец девушки «дополняется» за кадром узнаваемым голосом Любви Орловой, исполняющей с «американским» акцентом под джазовый оркестр эту ставшую после выхода фильма очень популярной песенку. Конечно, в памяти зрителей мгновенно возникает яркий образ цирковой воздушной гимнастки, в искрящемся костюме отбивающей чечетку на дуле пушки, из которой она «в небо уйдет» – «Мэри верит в чудеса, Мэри едет в небеса...» Трудно представить что-то более противоположное условиям военного времени, но именно такой сильный образный контраст умножает семантическую наполненность кадра: в этот момент мы видим не просто молодую красивую (несмотря на слипшиеся мокрые волосы, потрепанное платье и грубые сапоги) героиню, – мы вспоминаем, что так радовало советских людей 1930-х – 1940-х годов, представляем

E.A. Rusinova *Conditionally motivated music  
in the structure of a polysemantic film image*

счастливого, еще совсем недавнее для героев мирное время, так жестоко перечеркнутое военным вторжением; мы предчувствуем, что эта девушка может скоро погибнуть, не познав всех радостей молодых лет («Я любить хочу! Я рожать хочу!»); вместе с юными героями мы переживаем краткий момент счастья посреди ужаса войны (об этом нам напоминает гулкий низкочастотный фоновый шум, сопровождающий сцену) и понимаем, как хрупка жизнь.

Условно мотивированный звук не только помогает в создании полисемантического художественного образа в фильме, как бы «раздвигая» рамки сюжетной мотивировки, но может многое сказать и о режиссерской эстетике, особенно если речь идет об авторском кинематографе. В таких фильмах довольно часто встречаются звукозрительные решения, рассчитанные не только на эмоциональный отклик зрителя, но и на понимание более сложных, интеллектуальных построений. Например, в фильме Бернардо Бертолуччи «Мечтатели» (2003) – картине-посвящении киноманам, сплошь пронизанной синефильской эстетикой парижской молодежи конца 1960-х годов – мы встречаем огромное количество аудиовизуальных цитирований, чаще всего в виде мизанабимов (экран в экране). В большой мере выбор цитируемых фрагментов фильмов (от Абеля Ганса до Жан-Люка Годара) обусловлен не только сценарием (фильм снят по мотивам романа Гилберта Адера «The Holy Innocents» – «Святые невинные», Адер является и автором сценария), но и вкусом и предпочтениями самого режиссера. Трое молодых людей (двое из которых – брат и сестра Тео и Изабель, дети обеспеченных парижских интеллектуалов, а третий – их новоявленный друг, американец Мэтью, приехавший на учебу в Париж) – постоянные посетители парижской синематеки, фанаты искусства кино. Их увлечение переносится и в жизнь: друзья, в частности, развлекаются тем, что угадывают фильмы в цитатах и пантомимах, разыгрываемых друг перед другом. В одном из эпизодов Изабель в забавном самодельном «костюме» – белом комбинезоне, с намотанным на голову полотенцем и метелкой в руках – танцевальным шагом «вплывает» в комнату, где находятся юноши, напевая: «Пам, пам, пам-пам-пам, тюрю-тюрюрю, пам-пам-пам...» и требует сказать: из какого фильма изображаемая ею сцена? Тео силится вспомнить фильм, просит хотя бы малейшей подсказки, но Изабель неумолима. А зрителю такая «подсказка» дается: за кадром мелькают кадры из фильма Джозефа фон Штернберга «Белокурая Венера» (1932), мы видим кордебалет (движение которого изображала Изабель), актрису варьете Элен в исполнении Марлен Дитрих и слышим оркестровую мелодию. Условно мотивированный звук здесь вызывает целую гамму эмоций, соединяя воедино много образов: атмосферу кино 1930-х годов, многозначное имя Венеры – богини любви; свободолобивую, «игровую», чувственно-интеллектуальную эпоху 1960-х, зарождающееся чувство Изабель и Мэтью...

Используя прием условно мотивированного звука, режиссер рассчитывает на своего рода «интерактивность» зрителя – прежде всего в плане готовности, открытости его сознания для восприятия полисемантики создаваемого образа. В авторском кино, где большее значение имеет интеллектуальная составляющая, эта зрительская аудитория существенно уменьшается в количественном отношении: интертекстуальность фильмов того же Бертолуччи требует значительной эрудиции в области не только истории киноискусства, но и литературы, мировых религий, социальной политики, психоанализа и т.д. Безусловно, такой эрудированный зритель имеет возможность получить более сильное впечатление при восприятии эпизода с условно мотивированным звуком. В то же время, и в киножанрах, рассчитанных на массового зрителя, прием условно мотивированного звука также может существенно обогатить аудиовизуальное решение киноэпизода, что не останется незамеченным и неоцененным зрителем. Звуковые проявления персонажа – например, напевание им мелодии, знакомой зрителю, а в особенности мелодии знаковой или даже культовой для определенной части аудитории – как бы сближает персонажа и зрителя, позволяя последнему ощутить героя как равного себе. Так, например, в сериале «Семнадцать мгновений весны» (реж. Т. Лиознова, 1973) есть эпизод, в котором Штирлиц, уединившись в своем коттедже, отмечает 23 февраля – праздник Красной Армии. Он садится у камина, вытаскивает

Е.А. Русинова *Условно мотивированная музыка  
в структуре полисемантического кинообраза*

из золы горячую печеную картошку и, налив рюмку водки, напевает «про себя» русскую народную песню «Ой, ты, степь широкая». Это как бы «пение» (которое он как бы начинает дважды, желая вернее попасть в ноты) проявляется в кадре лишь задумчивым выражением лица и раскачиванием головы в такт музыки, за кадром же голос звучит в полную силу, поддержанный все более нарастающим в силе звучания аккомпанементом русской гармонии. В этот момент таинственный резидент Штирлиц становится не просто полковником Исаевым, а своим, *настоящим* Максим Максимычем (это имя вызывает в памяти и образ из романа Михаила Лермонтова «Герой нашего времени»), а мощь звучания русской гармонии метафорически выражает духовную силу русского народа, воюющего с фашизмом.

Таким образом, прием условно мотивированной музыки, и шире – звука, позволяет выполнить сразу несколько художественных задач при разработке аудиовизуального решения эпизода фильма: обогатить смысловое значение изображения в кадре (вплоть до метафоризации и символизации звуковой семантики); «приблизить» персонажа к зрителю, тем самым усилив эффект зрительской эмпатии; передать некий интеллектуальный режиссерский «меседж» (в том числе с использованием интертекстуальных связей элементов аудиовизуальной структуры эпизода); выразить важные концепты авторской эстетики. При этом условно мотивированный звук может найти применение в киноэпизодах, рассчитанных на восприятие самой разной аудитории – от массового зрителя, интеллектуальной элиты до представителей определенных социальных сообществ или субкультур (например, рок-культуры), тем самым усилив эмоционально-интеллектуальное воздействие на зрителя.

#### ФИЛЬМОГРАФИЯ

1. Иди и смотри (1985, реж. Э. Климов, СССР), игр.
2. Мечтатели / The Dreamers (2003, реж. Б. Бертолуччи, Великобритания, Франция, Италия), игр.
3. Пианист / The Pianist (2002, реж. Р. Полански, Польша, Франция, Великобритания, Германия), игр.
4. Семнадцать мгновений весны (1973, реж. Т. Лиознова, СССР), игр., сериал
5. Судьба человека (1959, реж. С. Бондарчук, СССР), игр.

#### ЛИТЕРАТУРА

1. Балаш Б. Кино. Становление и сущность нового искусства. – Москва: Издательство «Прогресс», 1968.
2. Клер Р. Искусство звука // Сеанс. 2009. №37-38.
3. Коганов Т.И., Фролов И.Д. Кино и музыка: Музыка в драматургии фильма. – Москва: Искусство, 1964.
4. Кракауэр З. Природа фильма. Реабилитация физической реальности. – Москва: Искусство, 1974.
5. Лисса З. Эстетика киномузыки. – Москва: Издательство «Музыка», 1970.
6. Эйзенштейн С.М. Монтаж. – Москва: Музей кино; Эйзенштейн-центр, 2000.
7. Chion M. Audio-Vision: Sound on Screen. – New York, 1994.

#### REFERENCES

1. Balash, B. *Kino. Stanovlenie i sushchnost' novogo iskusstva* [The formation and essence of the new art], Moscow, Progress, 1968.
2. Kler, R. *Iskusstvo zvuka* [The art of sound] // Seance. 2009. №37-38.
3. Korganov, T.I., Frolov, I.D. *Kino i muzyka: Muzyka v dramaturgii fil'ma* [Cinema and Music: Music in the Film Dramaturgy], Moscow, Iskusstvo, 1964.
4. Krakauer, Z. *Priroda fil'ma. Reabilitaciya fizicheskoj real'nosti* [The nature of the film. Rehabilitation of physical reality], Moscow, Iskusstvo, 1974.
5. Lissa, Z. *Estetika kinomuzyki* [Aesthetics of the Film Music], Moscow, Muzyika, 1970.
6. Ejzenshtejn S.M. *Montazh* [Montage], Moscow, Muzej kino; Jeizenshtejn-centr, 2000.
7. Chion, M. *Audio-Vision: Sound on Screen* [Audio-Vision: Sound on Screen]. New York, 1994.