

На правах рукописи

СЕМЕНЮК Ольга Александровна

«Новый Вавилон» Д. Д. Шостаковича в контексте музыки
отечественного немого кино

Специальность 17.00.02 – «Музыкальное искусство»

Автореферат диссертации
на соискание ученой степени
кандидата искусствоведения

Москва

2020

**Работа выполнена в ФГБОУ ВО
«Московская государственная консерватория имени П. И. Чайковского»**

Научный руководитель: доктор искусствоведения, доцент
Степанова Ирина Владимировна

Официальные оппоненты: **Маклыгин Александр Львович**,
доктор искусствоведения, профессор,
ФГБОУ ВО «Казанская
государственная консерватория имени
Н. Г. Жиганова», заведующий
кафедрой теории музыки и
композиции
Калинина Екатерина Андреевна,
кандидат искусствоведения, доцент,
ФГБОУ ВО «Российский
государственный университет имени
А. Н. Косыгина (Технологии. Дизайн.
Искусство)», доцент кафедры
музыковедения института «Академия
имени Маймонида»

Ведущая организация: **ФГБОУ ВО «Саратовская
государственная консерватория
имени Л. В. Собинова»**

Защита состоится 17 декабря 2020 г. в 18 часов на заседании диссертационного совета Д 210.009.01 при ФГБОУ ВО «Московская государственная консерватория имени П. И. Чайковского» по адресу: 125009, г. Москва, ул. Большая Никитская, д. 13/6.

С диссертацией можно ознакомиться в библиотеке Московской государственной консерватории имени П. И. Чайковского и на сайте http://mosconsv.ru/ru/event_p.aspx?id=165627

Автореферат разослан «__» _____ 2020 г.
Ученый секретарь диссертационного совета,
кандидат искусствоведения
Моисеев Григорий Анатольевич

ОБЩАЯ ХАРАКТЕРИСТИКА РАБОТЫ

Искусство кинематографа со времени его рождения на рубеже XIX-XX веков неизменно вызывало пристальное внимание исследователей. В современной науке все более актуальным становится изучение немого кино, весьма самобытной области общего наследия Серебряного века. При этом одна из его проблем – музыкальное сопровождение – еще никогда не становилась объектом полноценного аналитического труда, что продиктовано не отсутствием интереса, а, в первую очередь, невозможностью в полной мере познакомиться с культурой музыкального озвучивания немых киносеансов. Демонстрации картин чаще всего шли под импровизации пианистов-иллюстраторов, которые не записывались и не издавались.

Свою лепту в этот процесс внес и Шостакович. Общеизвестно, что он начал путь в кино как пианист-иллюстратор, играющий во время киносеансов, в простонародье тапер. Этот опыт имел определенное влияние на его дальнейшую деятельность кинокомпозитора, но до сих пор получил только частичное освещение в статьях Г. Копытовой¹. А ведь его «таперские опусы», наряду с композициями других музыкантов, составляли часть большого пласта музыки немого кино, которая до настоящего времени – как объект исследования – сохраняет черты некой «эфмерности», аналитической неуловимости.

Музыка немого кино, однако, не замыкается лишь областью живых импровизаций на сцене. Иногда для фильмов создавалась оригинальная музыка в виде законченных партитур, правда, из небольшого числа подобных примеров до настоящего времени дошли лишь единицы. Вопреки ожиданиям, и они пока остаются, по преимуществу, *terra incognita*: не уточнен не только их полный список, но в должной мере не изучена и собственно их музыка.

¹ Копытова, Г. В. «Новый Вавилон» // Шостакович в Ленинградской консерватории : в 3-х т. Т. 3. – С-Пб. : Композитор, 2013. – С. 241-259; Копытова, Г. В. Д. Д. Шостакович и А. Л. Волынский // Дмитрий Шостакович. Исследования и материалы. Вып. 2 / ред.-сост. О. Г. Дигонская, Л. Г. Ковнацкая. – М. : DСH, 2007. – С. 5-32; Копытова, Г. В. Тапер // Шостакович в Ленинградской консерватории : в 3-х т. Т. 3. – С-Пб. : Композитор, 2013. – С. 217-239.

Среди таких картин – фильм «Новый Вавилон», созданный в 1929 году режиссерами Г. М. Козинцевым и Л. З. Траубергом, участниками творческого объединения ФЭКС. Музыка к ленте написал Шостакович. Картина занимает особое положение в его творчестве по ряду причин. С нее начался долгий и непростой путь Шостаковича-кинокомпозитора, продолжавшийся около 40 лет (последний фильм с его музыкой, «Король Лир», был снят в 1970 году)². Кроме того, она оказалась единственной *немой* лентой, для которой композитор написал оригинальную музыку, ведь все последующие киноопусы принадлежат области звукового кинематографа. Наконец, она является самым масштабным – около полутора часов – сочинением Шостаковича для кино, т.к. музыка в немом фильме должна была звучать на протяжении всего действия.

«Новый Вавилон» имел большое значение не только в творчестве композитора, но и в целом в истории отечественного и мирового кинематографа. Картина появилась на излёте «золотого века» немого кино в России и признана одной из кульминационных и завершающих работ этого этапа. Она примечательна и тем, что ознаменовала рождение нового творческого союза Г. М. Козинцева, Л. З. Трауберга и Д. Д. Шостаковича, который просуществовал несколько десятилетий³. Значительность «Нового Вавилона» закрепляет положение *одной из первых* в истории отечественного кино лент со специально написанной музыкой.

Обзор отечественных и зарубежных трудов показывает, что партитура «Нового Вавилона», хотя и оказывалась в поле зрения ученых, в отличие от

² Оглядываясь в XX век, мы вряд ли найдем другого выдающегося классика советского искусства, который смог «прожить в кино» такую долгую творческую жизнь. Всего перу композитора принадлежит музыка к 34 кинокартинам (некоторые из них двухсерийные: «Великий гражданин», «Молодая гвардия», «Падение Берлина») и мультфильмам. Полный список см.: Дмитрий Шостакович: нотографический справочник / авт.-сост. Э. П. Месхишвили. М., 1995. С. 269-270.

³ В их тесном сотрудничестве появились еще 5 фильмов: «Одна» (1931), «Юность Максима» (1934), «Возвращение Максима» (1937), «Выборгская сторона» (1938), «Простые люди» (1945). В середине 40-х годов режиссерский тандем распался, и композитор продолжил сотрудничество только с Козинцевым. Вместе они успели снять еще 4 ленты: «Пирогов» (1947), «Белинский» (1953), «Гамлет» (1964) и «Король Лир» (1970).

самого фильма, никогда ранее не становилась предметом полноценного комплексного изучения.

Таким образом, **актуальность исследования** обусловлена:

– малой разработанностью проблематики киномузыки немого периода, то есть собственно контекста, в котором разворачивалась деятельность Шостаковича в области музыки немого кино;

– недостаточной изученностью первой композиторской работы Шостаковича в кино, невзирая на детальную изученность целого ряда иных киносочинений в его творчестве.

Степень научной разработанности проблемы. Первые труды, рассматривающие музыку в киноработах первой четверти XX века, появляются уже в этот ранний период, но носят не столько теоретический, сколько практический характер. Это пособия С. Бугославского, В. Мессмана, Д. Блока и А. Грана. Можно со значительной долей уверенности констатировать, что с изобретением звукового кино, актуальность подобных изданий снижается и приводит к исчезновению литературы такого рода. На протяжении XX столетия проблема музыки немого кино периодически возникает в отдельных работах кино- и музыковедов, среди них Т. Егорова, Ю. Михеева, Ю. Цивьян, но ни в одной из них не становится центральным вопросом. Поэтому литература, посвященная таперскому искусству, крайне скудна.

Этого нельзя сказать об исследовании киномузыки Шостаковича в целом. Первые труды, анализирующие киноопусы Шостаковича, появляются уже в 30-е гг. прошлого века. Однако каждый раз «Новый Вавилон» оказывается выключенным из круга рассматриваемых сочинений. И. И. Иоффе в монографии «Музыка советского кино»⁴ признает работу Шостаковича неудачной и начинает обзор его киномузыки с картины «Одна». Также

⁴ Иоффе, И. И. Музыка советского кино: основы муз. драматургии. Л. : Гос. муз. НИИ, 1938. – 168 с.

поступает Н. П. Бродянская в диссертации «Музыка Шостаковича к кинофильмам»⁵.

Перелом в музыковедческой литературе произошел после того, как Г. Рождественский впервые исполнил сюиту из музыки Шостаковича к фильму, тем самым «открыв» ее миру. Неоценимый вклад в ее изучение внесла С. Хентова, которая неизменно возвращалась к ней в каждой своей работе. Не ставя целью музыковедческий анализ произведения, она впервые восстанавливает историю создания картины. С тех пор волна интереса к «Новому Вавилону» только растет. Проблемы музыки в фильме затрагиваются в статьях Г. Копытовой, Л. Ефремовой и Е. Никифоровой. С. Савенко освещает вопрос связи музыки «Нового Вавилона» с идеями эксцентризма, краеугольного принципа объединения ФЭКС, намечая основные проблемы произведения, которые будут подробно изучены в настоящей работе. В этот список необходимо внести и аналитическое послесловие М. Якубова к партитуре «Нового Вавилона», изданной в центре DSCN. В 2017 году увидел свет первый выпуск нового нотографического справочника по Шостаковичу – результат многолетних исследований Г. Копытовой и О. Дигонской – в котором, наравне с прочими произведениями, рассматривается «Новый Вавилон».

Изучением этого сочинения занимаются и зарубежные исследователи. Среди их трудов выделяется работа Дж. Райли⁶, посвященная обзору всего пути композитора в кино, и капитальное исследование Дж. Титус⁷, фокусирующее внимание только на раннем этапе его киномузыки.

Исследование партитуры к фильму «Новый Вавилон» представляет собой определенную трудность, поскольку круг проблем, связанных с этим произведением, затрагивает как музыковедческую, так и киноведческую сферы. По этой причине достоверный анализ опуса невозможен без знакомства с самой

⁵ Бродянская, Н. П. Музыка Шостаковича к кинофильмам: автореф. дисс. ... канд. искусств. М., 1954. – 16 с.

⁶ Riley, J. Dmitri Shostakovich: A life in film. London ; New York : I. B. Tauris, 2005. – 150 p.

⁷ Titus, J. The early film music of Dmitry Shostakovich. New York : Oxford univ. press, cop. 2016. – P. 189-218.

картиной. Киноведы проявили к ней изрядный интерес, в частности, Е. Добин в работе, посвященной творческому пути ФЭКСов⁸; бесценные воспоминания о замыслах, творческих методах и ходе съемок оставили сами режиссеры Г. Козинцев и Л. Трауберг.

Сочинение музыки к фильму относится к 1929 году и вписывается в круг жанровых дебютов Шостаковича: к этому времени он уже был известен как создатель первых трех симфоний, оперы «Нос» и ряда камерных произведений. По этой причине изучение «Нового Вавилона» требует знакомства с исследованиями, посвященными важнейшим проблемам раннего творчества Шостаковича, таким, как становление оригинального стиля, формирование принципов симфонического мышления, приоритетов в области тематики, тяготение к театральности и гротеску и т.д. Ранний период творчества композитора изучен достаточно широко. О нем пишут в своих статьях и монографиях не только отечественные исследователи, Л. Копытова, О. Домбровская, О. Дигонская, но и зарубежные: Р. Страдлинг, К. Мейер, Л. Фэй и Я. Макдональд. Вопрос симфонизма получил глубокую разработку в основополагающем труде М. Сабининой⁹. Проблему интертекстуальности в музыке Шостаковича рассматривает в новых ракурсах И. Степанова¹⁰. Проявлениям сатирико-гротескового начала в музыке композитора посвящено исследование Э. Шейнберг¹¹...

Суммируя все вышесказанное, сформулируем **цель работы** – представить наиболее полный анализ музыки к «Новому Вавилону», изучить – в пределах доступного эксклюзивного материала – музыку немого кино и установить наличие или отсутствие черт, роднящих с ней произведение Шостаковича.

Для достижения поставленной цели были определены следующие **задачи работы**:

⁸ Добин, Е. С. Козинцев и Трауберг. – М. : Искусство, 1963. – 261 с.

⁹ Сабинина, М. Д. Шостакович-симфонист. – М. : Музыка, 1976. – 477 с.

¹⁰ Степанова, И. В. К 100-летию Шостаковича. Вступая в век второй: споры продолжаются... – М. : Фортуна ЭЛ, 2007. – 314 с.

¹¹ Sheinberg, E. Irony, satire, parody and the grotesque in the music of Shostakovich : A theory of musical incongruities. – Aldershot : Ashgate, 2000. – 378 p.

- систематизировать исторические сведения о музыке немых фильмов в России начала XX века;
- дать типологию музыкального сопровождения русских немых кинолент;
- дать представление о творческом методе таперского искусства;
- рассмотреть вопрос о наследовании сочинением Шостаковича традиций музыкального сопровождения отечественных немых картин;
- представить всесторонний анализ киноленты;
- выявить кинематографические и музыкальные новаторские приемы, найденные Шостаковичем, Козинцевым и Траубергом при работе над «Новым Вавилоном»;
- рассмотреть музыку картины с позиции проблем, которые ставит партитура, а именно, использование песен Французской революции, интертекстуальность и симфонизм;
- на основе анализа партитуры выявить черты стиля и композиционные приемы Шостаковича, присущие его музыке конца 1920-х гг.;

Таким образом, **объектом исследования** является киномузыка Шостаковича немого периода, а **предмет** составляет музыка к «Новому Вавилону» и ее взаимосвязь с музыкой немого отечественного кино.

В качестве **материала исследования** представлены:

- музыка Шостаковича к фильму «Новый Вавилон» op. 18;
- немой фильм «Новый Вавилон» (1929, реж. Г. Козинцев и Л. Трауберг);
- сборники нот и методические пособия для музыкантов, работающих иллюстраторами в кино;
- статьи, заметки и объявления, посвященные в целом демонстрациям немых картин с музыкой и, отдельно, показам «Нового Вавилона», из отечественной прессы начала XX века.

Методология исследования представлена совокупностью методов, применение которых обусловлено избранным ракурсом проблемы.

При непосредственном исследовании музыкального текста «Нового Вавилона» был применен *аналитический метод*.

Важную роль в изучении материалов эпохи начала XX века (нотные сборники, методические пособия, статьи из периодики) сыграл *источниковедческий метод*.

Одним из ключевых стал *метод историзма* или *историко-контекстный*, позволяющий рассмотреть появление музыки к «Новому Вавилону» в контексте музыки отечественного немого кино.

Для выявления взаимосвязи между сочинением Шостаковича и традицией музыкальных сопровождений немых картин был применен *компаративный* или *сравнительный метод*.

Научная новизна работы заключается в создании более четких представлений о творческом методе таперов. Впервые были подробно проанализированы нотные сборники и методические пособия для музыкантов-иллюстраторов немых фильмов, а также была предпринята попытка обобщить сведения обо всех немых отечественных картинах с авторской музыкой, к числу которых принадлежит и «Новый Вавилон».

Впервые в отечественном музыкознании создана работа, посвященная музыке Шостаковича к фильму «Новый Вавилон». При этом сочинение рассматривается в разных аспектах: как самостоятельная симфоническая партитура, как музыка к кинофильму и в контексте традиций музыкального сопровождения немых картин в России.

Впервые в отечественном музыкознании подробно анализируются принципы симфонического развития в музыке к «Новому Вавилону», а также существенно дополняется свод сведений об интертекстуальности и аллюзиях в данной партитуре.

Положения, выносимые на защиту:

– искусство киноиллюстраторов поддается реконструкции в виде общих принципов звукового сопровождения немых лент;

– музыка Шостаковича к фильму «Новый Вавилон» стояла у истоков формирования киномузыки в России;

– музыка к «Новому Вавилону» наследует некоторые приемы из практики музыкальных сопровождений немых картин, однако, выводит их на новый, более высокий, уровень;

– «Новый Вавилон», создававшийся в тесном сотрудничестве Козинцева, Трауберга и Шостаковича, является одним из первых примеров применения метода вертикального монтажа в отечественной кинематографии;

– «Новый Вавилон» представляет собой полноценную симфоническую партитуру, в которой Шостакович только отталкивается от традиционных приемов симфонического развития в поисках новых, которые в дальнейшем получают развитие в его творчестве.

Теоретическая и практическая значимость исследования.

Теоретическая значимость исследования заключается в изучении архивных материалов и анализе партитуры как в контексте творческого наследия композитора, так и в сравнении с музыкальными сопровождениями отечественных немых кинолент начала XX века. Материалы исследования могут быть использованы в специальных и общих курсах по истории русской музыки, дополняя лекции по творчеству Шостаковича, полезны кинематографическим специальностям при изучении истории киномузыки в России.

Апробация результатов исследования. Диссертация подготовлена на кафедре истории русской музыки ФГОУ ВО «Московская государственная консерватория имени П. И. Чайковского», обсуждалась на заседаниях и была рекомендована к защите (23.10.2019г.). Отдельные положения диссертации были изложены в докладе «Проблема соотношения «свое-чужое» в таперской практике немого кино» (VI Международная научная конференция «Музыка – Философия – Культура. Свое и чужое в истории искусства и культуры», организованная МГК имени П. И. Чайковского и Библиотекой истории русской философии и культуры «Дом А. Ф. Лосева», 24-26 апреля 2018 г.). Основные

положения исследования были отражены в трех публикациях в журналах, рекомендованных ВАК при Министерстве образования и науки Российской Федерации¹².

Структура диссертации включает Введение, три главы, Заключение, Список литературы (266 наименований) и 8 приложений. В I главе дается общее представление о появлении и бытовании музыкальных сопровождений в отечественном кинематографе немого периода, а также выделяются и анализируются их основные типы. Глава II посвящена работе Г. Козинцева, Л. Трауберга и Д. Шостаковича над картиной «Новый Вавилон» и новаторским методам, примененным в ходе ее создания. Глава III акцентирует внимание непосредственно на *музыке* Шостаковича. Среди обсуждаемых проблем – особенности функционирования в партитуре песен Великой французской буржуазной революции, вопросы интертекстуальности и симфонического мышления в его различных, в том числе, весьма специфических проявлениях. В Заключении рассматривается современное положение в области озвучивания немых фильмов.

В Приложении I приводится фрагмент музыки Шостаковича к немой картине, снятой по романсу «Колокольчики-бубенчики». Приложение II включает репродукции обложек сборников, издававшихся в помощь пианисту-иллюстратору. Приложение III знакомит с практическими упражнениями для тренировки музыкантов-иллюстраторов немых картин. Приложение IV включает рекомендации по выбору приемов подготовки музыкальных сопровождений немых картин. Приложение V содержит отрывок из музыки А. Ф. Арендса к киноопере «Нина», а Приложение VI – лейтмотивы из музыки В. А. Зиринга к фильму «Июла». В приложении VII дана классификация типов монтажа в кино. В Приложении VIII представлены анализы произведений

¹² Семенюк, О. А. Искусство, затерявшееся во времени: таперы немого кино // Музыкальная академия. – 2018. – № 2. С. 210-218; Семенюк, О. А. Музыка немого кино. Авторская «партитура» как альтернатива таперской практике // Музыка. Искусство, наука, практика. – 2019. – № 2 (26). С. 89-98; Семенюк О. А. Союз новаторов, или Как рождался «Новый Вавилон» Козинцева-Трауберга-Шостаковича // Музыкальная академия. – 2019. – № 2. С. 125-133.

русских композиторов, в которых использованы цитаты песен Великой французской буржуазной революции (П. И. Чайковский Увертюра «1812 год», Н. Я. Мясковский Симфония №6, Б. В. Асафьев балет «Пламя Парижа»).

СОДЕРЖАНИЕ РАБОТЫ

Во **Введении** обоснован выбор темы исследования, аргументируется ее актуальность; обозначена научная новизна и практическая значимость работы; сформулированы цель исследования, а также связанные с ней задачи; определена методология работы, дан обзор источников и литературы.

Глава I «Музыка немого отечественного кино» посвящена воссозданию исторической картины бытования музыки в отечественном немом кинематографе и анализу разных типов музыкального сопровождения: таперское искусство, представленное методами компиляции и импровизации, и авторская музыка.

В разделе 1.1 дается краткий исторический экскурс, рассказывающий о появлении музыки в отечественном немом кино в различных формах бытования. Попытки преодолеть немоту беззвучных фильмов предпринимались практически с первых сеансов. Среди способов первоначально фигурировали кинодекламация и шумовая иллюстрация, но наиболее распространенным было сопровождение лент музыкой. Спектр ее функций в кино простирался от технического (заглушать треск кинопроектора) до психологического назначения (эмоционально заражать зрителя). В кинотеатрах музыка могла звучать в разных инструментальных составах: стесненные в финансах кинотеатры приглашали сольных исполнителей, чаще всего пианистов, и небольшие ансамбли, а богатые кинозалы располагали оркестрами. Иллюстраторами в кино могли работать не только профессионалы, но и студенты, любители, а порой и люди, не имеющие к музыке никакого отношения. Трудиться им приходилось в тяжелых условиях за крайне низкую оплату. Вследствие этого многими музыкантами эта деятельность воспринималась не как искусство, а как халтура.

Профессиональный киноиллюстратор И. Н. Худяков создал классификацию способов озвучивания немого фильма: готовым произведением, импровизацией и специально написанной музыкой. С установлением советской власти был принят ряд административных решений, направленных на исправление неудовлетворительной ситуации в области киномузыки.

Раздел 1.2 рассказывает о работе киноиллюстраторов. В идеале музыкант должен был предварительно познакомиться с фильмом, который ему предстояло озвучивать, и, исходя из этого, подобрать сопровождение. В качестве материала для составления композиции использовался общеизвестный бытовой и популярный классический репертуар. При этом иллюстратор обладал полной свободой и мог как угодно соединять и изменять чужие произведения. В связи с этим можно говорить о сочетании в работе таперов принципов компиляции и импровизации.

Подраздел 1.2.1 отдельно рассматривает способ компиляции. Он предполагал, что тапер мог использовать любое существующее произведение для сопровождения немого фильма. С целью облегчить труд иллюстраторов некоторые музыканты составляли и публиковали специальные нотные хрестоматии. Они содержали отрывки из пьес с указанием сюжетных ситуаций, которые они могут озвучивать. Подобные таперские словари были широко распространены за рубежом (составители Д. Бечче, Л. Брав, Г. Эрдман, Э. Раппе, С. Замечник) и в России (авторы А. В. Голдобин, Б. М. Азанчеев, И. Н. Худяков, Д. С. Блок, С. А. Бугославский, Г. А. Березовский). Сборники были двух типов: хрестоматии (содержали ноты) и каталоги (включали только названия произведений). Также они могли отличаться по тематическому принципу: либо все сюжеты в сборнике относились к одной теме, либо к разным, порой никак не связанным друг с другом. Составители сборников даже пытались создать собственные классификации тем и сюжетов немого кино, которые сильно отличались по степени разработанности. Среди композиторов, чьи произведения включались в подобные альбомы, встречаются разные персоналии: зарубежные и русские классики, авторы второго и далее рядов,

музыканты-современники, неизвестные сочинители, личности которых установить практически невозможно, а также композиторы, сочинявшие музыку специально для немых фильмов. Использование компиляций привело к засилью шаблонов, что негативно сказывалось на качестве киномузыки.

Подраздел 1.2.2 концентрирует внимание на втором принципе в работе тапера – импровизации, вызвавшей в начале века многолетнюю полемику. Главная обсуждаемая проблема: насколько импровизация подходит для сопровождения кинолент, и какие функции она должна выполнять. В итоге музыканты пришли к единому мнению, что главная ее задача заключается в создании ритмической согласованности музыки и кадра. Задача непростая, по силам не каждому музыканту, вероятно, поэтому, по свидетельству очевидцев, импровизация в кино не была ею в полном смысле этого слова, чаще всего она подменялась образно-жанровыми трафаретами. Ключевую проблему в применении этого принципа современники видели в отсутствии профессиональных киноиллюстраторов, наученных импровизировать под экран. По этой причине популярностью пользовалась идея создания школ импровизации. В прессе освещались проекты различных курсов, включая учет уровня подготовки учащихся, условия поступления, преподаваемые дисциплины и примерные образовательные программы. Однако эти замыслы не получили должной реализации.

Одним из киноиллюстраторов был Д. Д. Шостакович, который уже в детстве проявлял недюжинные способности к импровизации. Вынужденный содержать семью он в течение 1924-1926 годов с большими перерывами работал в трех кинотеатрах Ленинграда «Светлая лента», «Сплендид-Палас» и «Пикадилли». Эта деятельность не приносила ему морального удовлетворения, но помогла приобрести бесценный опыт сочинения музыки для кино и познакомиться со стилистикой и языком массовой культуры.

Раздел 1.3 посвящен третьему способу озвучивания немого фильма – авторской музыкой. Создание оригинальной партитуры в отечественном немом кино встречалось нечасто. Кинематографисты считали его роскошью, а

музыканты понимали: как только фильм сойдет с экрана, их музыка перестанет исполняться. Первым примером в истории русского кино считается картина «Понизовая вольница» (реж. В. Ромашков, 1908), музыку к которой написал М. М. Ипполитов-Иванов. Правда, в полной мере считать это сочинение киномузыкой сложно. По сути, композитор сделал обработку русской народной песни «Вниз по матушке, по Волге».

Из немых фильмов и авторских партитур до настоящего времени дошли немногие образцы. Среди них «Броненосец “Потемкин”» (реж. С. Эйзенштейн, 1925) с музыкой Э. Майзеля. Композиция была написана для зарубежного проката и поражала смелостью решений. Ключевым средством выразительности стало слияние кадрового и музыкального ритма.

Еще два сохранившихся фильма с оригинальной музыкой увидели свет в 1929 году. Обе картины примечательны тем, что оригинальная музыка к ним была впервые официально заказана киностудией. Это свидетельство того, что проблема музыкального оформления немых лент вышла на государственный уровень. Первая из них «Обломок империи» (реж. Ф. Эрмлер) с музыкой В. М. Дешевова. Ее партитура изобилует конструктивистскими приемами, характерными для творчества композитора-авангардиста. Второй фильм – «Новый Вавилон» (реж. Г. Козинцев, Л. Трауберг), над музыкальным решением которого трудился Д. Д. Шостакович. Композитор написал полтора часовое симфоническое произведение всего за два месяца, при этом в ходе репетиций неоднократно его дорабатывал. На премьере, однако, фильм ждал провал, его музыка была забыта на долгие годы.

Глава II «“Новый Вавилон” Козинцева-Трауберга-Шостаковича» посвящена анализу фильма «Новый Вавилон» как совместного проекта режиссеров и композитора.

Раздел 2.1 рассматривает место «Нового Вавилона» в эволюции отечественного кино. Его режиссеры – Г. М. Козинцев и Л. З. Трауберг – в 1921 году организовали творческое объединение «Фабрика эксцентричного актера», начав с театральных постановок, а затем перейдя в сферу кинематографа.

Историко-революционная эпопея «Новый Вавилон», в 8 частях, посвящена событиям Парижской коммуны 1871 года. Большое влияние на замысел картины оказали романы классика французской литературы Э. Золя. Вместе с режиссерами над фильмом работал оператор А. Москвин, стремившийся к созданию стилизаций импрессионистической живописи в кадре. После премьеры отзывы критиков разделились, однако в целом преобладали отрицательные. Режиссеров обвиняли в искажении исторической темы, эпизодичном и схематичном подходе к ней, даже искусственности. Не получив должного признания, картина, как и музыка к ней, была на десятилетия забыта.

Раздел 2.2 рассказывает о сложном взаимодействии в «Новом Вавилоне» различных кинематографических принципов, каждый из которых является и техническим приемом, и выразительным средством.

Один из них – символика. Она проявляется в фильме на разных уровнях. Символическое значение заключено уже в названии картины, «Новый Вавилон», хотя первоначально оно должно было быть «Штурм неба» (выражение К. Маркса). Также представлены персонажи ленты: два противоположных мира – буржуа и коммунаров – складываются как целостные образы-обобщения из отдельных эпизодических фигур. Каждая символизирует тот или иной социальный класс. Исключение составляют лишь герои, Луиза и Жан. Хотя они и олицетворяют крестьянство и пролетариат, наличие между ними любовной линии привносит в их образы черты индивидуальности. Символическим значением наделены и отдельные предметы, появляющиеся в кадре (например, манекен из роскошного магазина или фигура Богородицы с младенцем на кладбище).

Другой важнейший принцип – монтаж. В «Новом Вавилоне» Козинцев и Трауберг активно использовали интеллектуальный тип монтажа, теоретически обоснованный С. М. Эйзенштейном в статье «Четвертое измерение в кино» (1929). Его суть состоит в том, что несколько сцен, взятых отдельно друг от друга, имеют определенный, заложенный в кадре, смысл. Но при рассмотрении их в совокупности возникает новое смысловое понимание всего монтажного

блока. В фильме интеллектуальный монтаж проявляет себя не только в объединении отдельных кадров, но также и в соединении кадров и поясняющих надписей.

Хотя картина «Новый Вавилон» немая, некоторые режиссерские решения сообщили ей внутреннюю музыкальность. Разные по сюжету и эмоциональному накалу сцены благодаря монтажу создают контрастный темпоритмический ряд, подобный темповым контрастам в циклических музыкальных произведениях. Еще одно явление – «немая музыка»: изображение в кадре пения, сцен из оперетты и игры на музыкальных инструментах.

Новаторский подход Козинцева и Трауберга требовал нестандартного подхода и со стороны композитора, что, несомненно, привлекло молодого и дерзкого Шостаковича. Фильм по праву может считаться одним из первых проявлений вертикального монтажа. Этот вид монтажа подразумевает рассмотрение фильма как заранее рассчитанной партитуры, в которой диалектически сочетаются два горизонтальных самостоятельных ряда – визуальный и музыкальный. Он был теоретически обоснован С. М. Эйзенштейном в конце 1930-х гг., но на практике встречался значительно раньше. При работе над сопровождением к фильму Шостакович руководствуется двумя противоположными принципами: семантическое единство музыки и происходящего на экране и полная асинхронность видимого и слышимого.

Раздел 2.3 дает обзор критических отзывов из прессы 20-х годов XX века на музыку Шостаковича к фильму. Как и в случае с критикой самой картины, мнения современников разделились. Порой оценка одного и того же момента сочинения у разных музыкантов и журналистов была полярной.

Глава III «Партитура» посвящена непосредственно анализу музыки Шостаковича и ставит вопрос о наличии в «Новом Вавилоне» признаков таперского творчества. Здесь нет влияния импровизации, т.к. необходимость в

ней отпала, а компиляция, хотя также отсутствует в «чистом» виде, проявляет себя в большом количестве цитируемых композитором тем.

Раздел 3.1 рассказывает о введении Шостаковичем тематизма песен Великой французской буржуазной революции и оригинальной работе над ним. Революционный тематизм в партитуре представлен самыми ее популярными и широко известными в России мелодиями: народная песня «Карманьола», «Ça Ira» Бекура и «Марсельеза» Р. де Лиля. Еще одна цитируемая тема, «Интернационал» П. Дегейтера, связана не с революцией 1789 года, а с событиями Парижской коммуны. Эти песни предстают в «Новом Вавилоне» во всех возможных ипостасях и символических смыслах. Они выступают и как символ Франции, и как универсальный (можно сказать, интернациональный) символ революции, и как символ конкретной исторической эпохи.

В «Новом Вавилоне» Шостакович работает с французским тематизмом на микроуровне. Во всех трех случаях – «Марсельеза», «Карманьола» и «Ça Ira» – он берет только начальные интонации, не более двух-трех тактов, последовательно их развивая. В этом методе проявляется совершенно новый подход к работе с известными темами. Изменения, которым он их подвергает, порой минимальные, касаются в первую очередь их интонационного состава и практически не затрагивают ритмической стороны. Из трех тем французской революции целиком проводится только «Марсельеза», остальные цитаты так и остаются на уровне отдельных фраз.

Используя в «Новом Вавилоне» великие песни Великой французской революции, Шостакович каждую из них трактует по-своему. «Карманьола» всегда выступает на стороне коммунаров, что определено ее танцевальной уличной природой, и звучание песни практически не меняется на протяжении фильма. «Ça Ira» является солдатской походной песней-маршем, поэтому она, в основном, сопровождает кадры, в которых появляется армия.

Уникальное решение связано с символическим перекрашиванием «Марсельезы». Это – настоящая тема-хамелеон, постепенно мутирующая по ходу фильма. Она не принадлежит конкретному классу, а «странствует» от

одного к другому. Зарождаясь как символ революционных идей в среде коммунаров, она постепенно меняет свою суть и переходит «в стан» буржуа, в конце становясь их гимном. Оригинальность этих страниц партитуры заключается именно в гротесковой трансформации революционной темы.

В отличие от трех песен Великой французской буржуазной революции «Интернационал» звучит в партитуре всего лишь единожды, в заключительных тактах, выступая как ответ-альтернатива дискредитировавшей себя «Марсельезе». Теперь именно он становится символом нового революционного движения.

Раздел 3.2 рассматривает одну из ключевых проблем в творчестве Шостаковича, интертекстуальность. «Новый Вавилон» – одно из ранних сочинений Шостаковича, в котором в полной мере представлена не просто работа композитора с цитатным материалом, но реализована интертекстуальность как творческий метод. Особенность его действия в фильме заключается в том, что пока он не вызван задачами эзопова языка, ставшим для Шостаковича естественной формой общения со слушателем в суровые годы сталинского правления.

В «Новом Вавилоне» заимствованный материал делится на две группы: неавторский и автоцитаты. Именно совмещение в рамках одного произведения «чужого слова» и «своего» может быть названо одной из важнейших черт интертекстуальности Шостаковича. К группе чужих цитат относятся, в первую очередь, темы, связанные с образом революционной Франции – песни Великой французской буржуазной революции и «Интернационал», принципы работы над которыми подробно разбирались в разделе 3.1. Другая область цитат раскрывает образ буржуазно-развлекательного Парижа, поэтому сюда попадают многочисленные заимствования из оперетт «Прекрасная Елена» и «Орфей в аду» Ж. Оффенбаха. Наконец, в третью подгруппу попадают всего две цитаты, которые невозможно отнести куда-либо еще: упражнения Ш. Ганона и «Старинная французская песенка» П. И. Чайковского.

Область автоцитат делится на две подгруппы по хронологическому принципу: цитаты-«отражения» – темы, взятые Шостаковичем из сочинений, написанных до «Нового Вавилона» (Скерцо ор. 7, «Клоп»), и цитаты-«предвосхищения» – темы, которые осознанно или нет напомним о себе в более позднем творчестве композитора («Болт», Седьмая симфония, «Леди Макбет Мценского уезда»).

Наряду с цитатами в партитуре «Нового Вавилона» обнаруживаются аллюзии. Как и в случае с цитатами, Шостакович использует или предвосхищает темы извне («Пиковая дама» Чайковского, «Воцтек» А. Берга) и из собственного творчества («Нос», Четвертая и Восьмая симфонии).

Принципы работы композитора с этим материалом столь разнообразны, что, практически, не поддаются классификации, ведь их диапазон простирается от точного повтора до тех уникальных примеров, когда одна и та же тема подвергается не только самым различным трансформациям мотивно-ритмической структуры, но и полностью меняет свой смысловой код.

Заключительный раздел 3.3 посвящен проблеме симфонизма в партитуре «Нового Вавилона». В произведении присутствует опосредованное действие закономерностей сонатно-симфонического цикла, т.к. каждая из восьми частей сочинения допускает сравнение с той или иной частью циклической симфонии.

Наряду с этим Шостакович активно применяет в партитуре монтажный симфонический метод, заключающийся в соединении разноплановых блоков. В данном случае использование монтажа связано с природой произведения – ведь это музыка к фильму, однако еще до его создания этот принцип заявил о себе в ранних симфониях композитора.

Партитура «Нового Вавилона» демонстрирует и чрезвычайное богатство жанровых моделей и образных сфер, которые характеризуют капитальные, базовые основы музыкального мышления Шостаковича, ярче всего проявляющиеся именно в его симфоническом наследии. Сюда необходимо включить жанровый тематизм, характерный для его творчества 20-30^х гг., медленные эпизоды медитативно-философского склада. Другой излюбленный

прием – создание эффекта «обманутого ожидания», когда в момент подготовки кульминации энергия не получает выхода и сменяется иной, более простой по характеру музыкой.

Самое важное, что привносит Шостакович в «Новый Вавилон», это оригинальный метод тематического развития, перспективный для всего его симфонического творчества. В сочинении периодически образуются зоны стремительного нарастания экспрессии, сопряженные с агрессивным началом и быстрым темпом. Подобные сцены – «эпизоды-нагнетания» – возникают в ключевых сюжетных моментах, связанных с активными действиями в кадре, и сопровождают картины противостояния двух враждующих классов, бои на баррикадах. В музыке в это время происходит рост экспрессии, градус которой такт за тактом повышается, отражая динамику кадровых событий, неуклонно движущихся к драматической кульминации. При этом композитору достаточно микроматериала – коротких ритмически импульсивных фраз с неярым тематизмом в 3-4 ноты-звука. Такие участки формы в определенной степени допускают сравнение с полноценными разработками сонатных форм и присутствуют почти во всех картинах. Этот метод становится одним из важнейших в симфоническом творчестве Шостаковича (ярче всего проявляясь в Третьей, Четвертой, Восьмой, Десятой и Одиннадцатой симфониях).

В **Заключении** поднимается вопрос озвучивания немых кинолент в современной практике. В этой области сформировались две основные тенденции. Первая – реконструкция картин с оригинальной музыкой. Краткий обзор записей немых фильмов с аутентичными сопровождениями и показов их с живой музыкой дан на примере картин, которым было уделено значительное внимание в исследовании: «Понизовая вольница», «Броненосец “Потемкин”», «Обломок империи» и «Новый Вавилон».

Другой путь – озвучивание кинолент новыми композициями, созданными в настоящее время. Творческий процесс здесь идет в двух направлениях: сопровождение к картине сочиняется либо как стилизация

музыки начала XX века, на которое пришелся расцвет немого кино, либо в современной манере.

**Публикации по теме диссертации в изданиях, рекомендованных
Высшей аттестационной комиссией при Министерстве образования и
науки Российской Федерации:**

1. Семенюк, О. А. Искусство, затерявшееся во времени: таперы немого кино / О. А. Семенюк // Музыкальная академия. – 2018. – № 2. С. 210-218.

2. Семенюк, О. А. Музыка немого кино. Авторская «партитура» как альтернатива таперской практике / О. А. Семенюк // Музыка. Искусство, наука, практика. – 2019. – № 2 (26). С. 89-98.

3. Семенюк О. А. Союз новаторов, или Как рождался «Новый Вавилон» Козинцева-Трауберга-Шостаковича / О. А. Семенюк // Музыкальная академия. – 2019. – № 2. С. 125-133.