

Константин Рычков

КЛАССИЧЕСКАЯ МУЗЫКА В ГОЛЛИВУДСКОМ КИНО

Звук может стать гораздо более действенным средством скрытой эмоциональной и семантической манипуляции, чем изображение.

М. Шион [12, 34]

Звуковой ряд голливудского¹ кинематографа связан с классическим музыкальным искусством прочнее, чем это может показаться на первый взгляд: наряду с опорой на большой симфонический оркестр и позднеромантическую стилистику, кинокомпозиторы нередко заимствуют фрагменты из академических сочинений, ничуть этого не стесняясь. Круг использующихся в Голливуде музыкальных произведений ограничен узнаваемыми «брендами» (что характерно для массового искусства), которые могут преподноситься открыто, а могут — завуалированно². Сегодня, отмечая на слух цитаты, зритель действует согласно плану кинематографистов, а они опираются на высокоразвитую систему условностей с более чем вековой историей. Традиция использования классической музыки в кино старше, нежели практика создания оригинального саундтрека, и является ровесницей кинематографа как такового.

До начала тридцатых годов — пока существовало немое кино — музыка сопровождала фильмы от «а» до «я». В то время произведения поздних романтиков являлись, по сути, современными, и их цитирование не привносило в кинематограф дополнительного смысла, появляющегося при использовании аналогичной музыки сегодня. В наиболее роскошных кинотеатрах США тогда можно было услышать звучание живого оркестра, для чего издавались специальные партитуры; авторская музыка в них всегда перемежалась цитатами, к которым композиторы прибегали либо из-за нехватки времени, либо по причине отсутствия тщеславия.

Рычков Константин Николаевич — аспирант Московской государственной консерватории имени П. И. Чайковского

Вот как описывает процесс создания первых кинопартитур М. Уинклер: «Мы превратились в преступников и принялись расчленять великих художников; стали “убивать” сочинения Бетховена, Моцарта, Грига, Баха, Верди, Бизе, Чайковского и Вагнера — всё, что не было защищено авторскими правами. Бессмертные хоралы И. С. Баха превратились в “Adagio Lamentoso” для печальных сцен. Фрагменты из больших симфоний были искромсаны на куски, чтобы появились “Sinister Misterioso” Бетховена и “Weird Moderato” Чайковского. Свадебные марши Вагнера и Мендельсона использовались в свадебных сценах, а также когда супруги ссорились или разводились — в подобных случаях мы просто играли их фальшиво, в обработке, которая на профессиональном жаргоне называется “полный тухляк” (“souring up the aisle”). Если же они должны были исполняться в счастливых концовках, мы делали безжалостные джазовые обработки» [20, 68].

Один из ключевых американских фильмов начала века, «Рождение нации» (1915) Д. У. Гриффита с музыкой К. Брейла, демонстрирует типичную для того времени музыкальную диспозицию: оригинальные темы характеризовали преимущественно главных героев (персональные лейтмотивы, отображение чувств); современные песни цитировались, чтобы воссоздать атмосферу времени (в «Рождении нации» это период гражданской войны в США); классическая же музыка сопровождала массовые сцены (у Брейла использованы: увертюра к «Вольному стрелку» К. М. Вебера, «В пещере горного короля» Э. Грига, фрагмент «Грозы» из Шестой симфонии Л. Бетховена, «Полет валькирий» Р. Вагнера). Подобная практика была близка большинству кинокомпозиторов США; Д. Мендоза, обычно сотрудничавший с У. Экстом, рассказывал об этом так: «На первом этапе работы мы просматриваем картину и делаем выводы о ее настроении, атмосфере и основных типах музыки, которые могут потребоваться в фильме. Сразу после первого просмотра мы намечаем расположение музыкальных фрагментов и затем посещаем библиотеку. Картоотеки здесь сформированы по нескольким направлениям. Одна классифицирует всю музыку по композиторам: Бах, Бетховен, Ирвин Берлин и т. д. Другая — по настроениям: радость, гнев, горе и т. п. Третья представляет музыкальные стили. Есть и другие картоотеки — например, сгруппированные по национальному колориту. Со всеми образцами можно ознакомиться как в партитуре, так и в клавире. Значительную часть музыки к фильму составляют оригинальные композиции или оригинальные “смеси” из

¹ В статье анализируется преимущественно киномузыка Голливуда, так как в ней широко представлены все возможные функции цитирования классики. Но поскольку за пределами США обращение к данному приему не менее популярно, мы сочли уместным подкрепить аналитические выводы несколькими примерами из отечественных и европейских фильмов.

² Исчерпывающего справочного издания, в котором были бы рассмотрены все цитаты классической музыки, фигурирующие в кино, на сегодняшний день не существует. Тем не менее, разрозненные сведения по данному вопросу можно встретить во многих источниках. Во-первых, это аналитическая литература, посвященная кино и киномузыке; во-вторых, высокопрофессиональные интернет-ресурсы (например, на сайте imdb.com есть полные перечни композиций, вошедших в состав некоторых саундтреков, — включая цитаты); в-третьих, многочисленные сетевые кинофорумы, на которых можно обнаружить как отдельные упоминания цитат, так и обширные подборки по композиторам и фильмам. В работе над данной статьей была использована информация из всех существующих источников с обязательной их дальнейшей верификацией. Многие цитаты были идентифицированы нами самостоятельно, что в одних случаях не представляет особого труда (когда хорошо известная классическая музыка звучит отчетливо), в других же сопряжено с определенными сложностями (когда используются фрагменты малоизвестных сочинений или звучание музыки заглушается шумами/диалогами).

того, что было сочинено господином Экстом и мной. Другая часть, почти полностью, — аккуратно переплетенные между собой отрывки из существующей музыки» [20, 89].

Для того чтобы упростить отбор музыкальных фрагментов, в двадцатые годы начали издавать специальные антологии, среди которых наибольшей популярностью пользовался сборник «Разнохарактерные пьесы для пианистов и органистов, сопровождающих кино» («Motion Picture Moods for Pianists and Organists») Э. Рапея. Автор предлагал использовать в сценах ужаса «Жалобу Ингрид» из второй сюиты «Пер Гюнт» Э. Грига, в юмористических фрагментах — «Юмореску» П. И. Чайковского (ор. 10), в картинах охоты — «Охотничью песню» из «Лесных сцен» Р. Шумана (ор. 82 №8), в любовных эпизодах — «Мелодию» А. Г. Рубинштейна (ор. 3 №1), для описания нетерпеливого ожидания — e-moll'ную Песню без слов Ф. Мендельсона (ор. 102 №1). Музыка для таких антологий подбиралась по настроению, эмоциональному плану и звукоизобразительным свойствам, поэтому неудивительно, что среди примеров превалировали произведения эпохи романтизма.

Все сказанное свидетельствует о том, что кинозритель в эпоху немного кино привык к классической музыке; к тому же, некоторые продюсеры усматривали в этом элемент просвещения широкой публики (У. Фокс). Впоследствии, в эру звукового кино, в целесообразности такого метода стали сомневаться. Первый камень в огород «убийц классики» бросил Д. Селзник, один из влиятельнейших продюсеров тридцатых годов, о чем подробно рассказал кинокомпозитор М. Стайнер: «[Он] пришел к выводу, что любая знакомая аудитории музыка (как классическая, так и популярная) отвлекает — даже в том случае, если название произведения никому не известно. <...> Ведь если мелодия ранее где-то уже звучала, люди в зрительном зале начинают проверять свою память. Они спрашивают себя: “Что за мелодия? Где я ее слышал?”» [27, 129]. По этой причине или по иным соображениям, но в тридцатые годы кинокомпозиторы стали постепенно отказываться от цитирования классики; начало данному процессу положил именно Стайнер музыкой к «Кинг Конгу», беспрецедентный успех которого в 1933 году привел к появлению ряда последователей и подражателей. Сам Стайнер вспоминал, что на следующее утро после премьеры его саундтрек окрестили в газетах «величайшей музыкой всех времен и народов», а фильм охарактеризовали как «концерт с картинками». Вряд ли этот успех можно назвать случайным: на музыку была сделана ставка еще во время создания фильма, и за одну только запись саундтрека Стайнеру заплатили 50 000 долларов. Такой подход послужил фундаментом к установлению новых стандартов качества и оплаты труда кинокомпозитора. Неудивительно, что в 1934 году Академия кинематографических искусств и наук учредила конкурсную номинацию «за лучшую музыку». Выйдя из тени, кинокомпозиторы стали серьезнее относиться к своему искусству и, как следствие, — реже «воровать» у классиков.

Другим событием, оказавшим серьезное влияние на развитие голливудской киномузыки, стало появление первого коммерческого издания саундтрека. В 1937 году музыка Ф. Черчилля, Л. Харлина и П. Дж. Смита к «Белоснежке и семи гномам» У. Диснея обрела самостоятельную жизнь, породив новое направление в индустрии звукозаписи. Именно тогда в США к созданию киномузыки подключились композиторы-личности — Э. В. Корнгольд, Ф. Ваксман, М. Рожа, Д. Тёмкин, А. Ньюман, — ведь работа в кинематографе сулила им даже большую славу, чем сочинение музыки в других жанрах. Цитировать классику стало по меньшей мере нецелесообразно, так как и кинокритики, и публика ждали от

композиторов творческого подхода; тем не менее, классическая музыка не покинула кино ни в эти, ни в последующие годы.

Завершая эпоху безудержного цитирования, тридцатые годы открывают переходный период на пути к осмысленному обращению с данным приемом. Однако пройдет около двадцати лет, прежде чем заимствованные темы в кино зазвучат по-новому, и характерным это станет в первую очередь для творчества С. Кубрика³. С появлением его фильмов конца пятидесятих — начала шестидесятих годов наступила эпоха использования академической музыки как культурной метафоры, когда «цитаты из классических музыкальных композиций, заменяющие собой оригинальные кинопартитуры, перестали служить фоном для ключевых в эмоциональном отношении ситуаций и образовали параллельный эмоционально-эстетический универсум» [11, 239]. Главным отличием такого подхода от практики «расчленения классики» является уважительное отношение к цитируемому материалу. «Насколько мне известно, — пишет кинокритик “Нью-Йорк таймс”, — никто не считает, что музыкальное решение фильма “2001 год: Космическая одиссея” Стэнли Кубрика оказалось унижительным для Лигети и Штрауса» [19]. Использование музыки прошлого в таком ключе встречалось и в начале тридцатых годов, но тогда это делалось осторожно. В фильме 1931 года «Доктор Джекилл и мистер Хайд» (режиссер Р. Мамулян) протагонист и антагонист в одном лице демонстрирует способность отделять низменную сущность человека от возвышенной. После звучания заглавной темы фильма (начало баховской Токкаты d-moll BWV 565) доктор играет на органе f-moll’ную хоральную прелюдию (BWV 639), причем тут же называет фамилию композитора в разговоре со слугой. Интересно не столько появление барочной музыки, характеризующей интеллектуальный уровень Джекилла, сколько учет «правила Селзника» и незамедлительная расшифровка потенциально опасного для публики ребуса, связанного с авторством. В 1971 году Дж. Лукас также обратится к Баху как мерилу вечных ценностей, уже не разъясняя происхождения музыки: в его гипнотическом «ГНХ-1138» (1971, композитор Л. Шифрин) простому смертному удастся вырваться из подземного города машин; в конце фильма он стоит на фоне заходящего солнца, и эта картина сопровождается начальным хором из «Страстей по Матфею».

«Зачем создателям фильмов использовать в саундтреках уже существующую классическую музыку вместо специально написанной киномузыки либо современных популярных композиций, которые зрителям проще оценить? — задается вопросом исследователь кино М. Кормак и приводит несколько “самоочевидных причин”, — это явно дешевле, и такая музыка подходит, чтобы выстроить определенные культурно-классовые коннотации» [13, 19]. Конечно, это далеко не исчерпывающее объяснение. За долгую историю цитирования классики сформировался устойчивый набор функций такого рода музыки в кино, каждая из которых требует отдельного рассмотрения⁴.

1. Классическая музыка как фоновая частично или полностью заменяет собой авторский саундтрек; при этом ее появление не связано напрямую ни с историческим контекстом, ни с автором произведения.

³ Роли музыки в фильмах С. Кубрика посвящена курсовая работа С. Уварова [5].

⁴ Первая и едва ли не единственная попытка обобщения опыта цитирования классики в кинематографе была предпринята З. Лиссой в 1970 году [2, 357–362]; однако к тому времени оформились далеко не все из существующих сегодня приемов и функций цитирования.

2. Исполнение классической музыки имеет непосредственное отношение к действию киноленты (посещение оперы, прослушивание аудиозаписи) или в сценарии фигурирует герой-музыкант.
3. Музыка соответствует эпохе, в которую происходит действие фильма.
4. Классическая музыка призвана обрисовать внутренний мир того или иного героя, его предпочтения в области искусства.
5. Использование классики производит юмористический, сатирический или гротесковый эффект.

КОМПИАТИВНЫЙ САУНДТРЕК: КЛАССИЧЕСКАЯ МУЗЫКА ВМЕСТО ОРИГИНАЛЬНЫХ КОМПОЗИЦИЙ

В результате объединения с ритмом экранного действия классические сочинения перестают функционировать как цитаты из популярных пьес и становятся музыкальным сопровождением к определенным сценам в фильме.

Р. Браун⁵

При желании из музыки далекого прошлого можно «нарезать» саундтрек к любому фильму, не выплачивая авторских отчислений. Однако сегодня такой подход мало популярен, и появление классики за кадром почти всегда является продуманным ходом. Существует несколько способов ее внедрения в саундтрек, которые связаны с востребованными в кинематографе Голливуда свойствами классической музыки: во-первых, она ассоциируется с гармонией и красотой; во-вторых ее исполнение упорядоченно и предсказуемо, что обусловлено необходимостью точно следовать нотному тексту; в-третьих, классика заставляет нас мыслить в прошедшем времени, абстрагируясь от действительности; и в-четвертых, такая музыка близка ограниченному кругу людей, а именно — интеллектуальной элите общества. Все эти категории («красота», «предсказуемость», «эстетика прошлого» и «интеллектуальность») порождают характерные стереотипы функционирования сочинений великих композиторов прошлого в голливудском кино.

Категория «эстетика прошлого» чаще всего работает в паре с «красотой», ведь последняя редко ассоциируется с современными реалиями. В таких случаях цитаты из классической музыки придают кино своеобразный ностальгический оттенок, что было детально описано К. Флинн: «Эта музыка несет ощущение совершенства и целостности в несовершенный и лишенный единства мир» [17, 9]. Подобный характер присущ «Английскому пациенту» (1996, режиссер Э. Мингелла, композитор Г. Яред), сюжет которого развивается не в реальном времени, а в воспоминаниях изувеченного графа Ласло де Алмаши; это подчеркивается звучанием одного из эталонов красоты в музыке — «Гольдберг-вариаций» И. С. Баха (BWV 988).

Мотивы ностальгии, воспоминаний о некогда случившемся могут проходить в сюжете красной нитью, а могут даваться намеком; попытка героев скрыться от пугающей их действительности или присутствие в фильме рассказчика буквально подталкивает кинокомпозиторов к использованию вместо музыки действия старых тем или стилизации классики. Нередко в подобных лентах фигурирует

⁵ Цит. по: [18, 5].

одна цитата-лейтмотив, создающая необходимую атмосферу. «Несмотря на то, что с момента моего первого и единственного просмотра “Эльвиры Мадиган” прошло целых двадцать лет, — рассказывает критик Д. Хенаан, — печально-сентиментальное настроение шведского фильма, утопающего в солнечных бликах, возвращается ко мне всякий раз, когда я слушаю *Andante* из фортепианного концерта №21 Моцарта» [19]. Эти слова можно отнести и к «Смерти в Венеции» Л. Висконти (1971), где в качестве лейтмотива выступает *Adagietto* из Пятой симфонии Г. Малера.

Для достижения желаемого эффекта не обязательно цитировать музыку далекого прошлого — аналогичные функции может выполнять гармоничная, просветленная тема современного композитора. В фильме О. Стоуна «Взвод» (1986, композитор Ж. Дельрю) бессмысленность жестоких военных действий во Вьетнаме подчеркивается использованием *Adagio* для струнных С. Барбера; в двух десятках других фильмов оно играет аналогичную роль. За этим *Adagio* закрепился оттенок скорби по погибшим и вне кинематографического мира: не случайно Л. Слаткин исполнил его после американской трагедии 11 сентября 2001 года.

В жестоких боевиках, подобных «Взводу», «ностальгическое свойство» классики эксплуатируется даже более активно, чем в мелодрамах. К примеру, в фильме М. Скорсезе «Казино» (1995) главный герой в первой же сцене садится в машину, которая взрывается под музыку заглавного хора баховских «Страстей по Матфею» — и это задает тон всей истории, *предшественной* кончине гангстера. Сюжеты фильмов-воспоминаний развиваются в прошедшем времени, что сводит к минимуму эффект присутствия. В отдельных случаях подобное впечатление могут производить и далекие от классической эстетики авангардные композиции, что относится, в частности, к последней ленте С. Кубрика «С широко закрытыми глазами» (1999), лейтмотивом к которой была избрана *Musica ricercata* Д. Лигети.

Ностальгия — не единственное чувство, которое способна генерировать классика. Ее появление нередко связано с желанием подчеркнуть, что ситуация находится под контролем и все развивается по заранее разработанному плану — как это происходит во время исполнения симфонической партитуры (в отличие, скажем, от джазовой импровизации). В фильме С. Спилберга «Особое мнение» (2002, композитор Дж. Уильямс) действие происходит в 2054 году; Джон Андертон способен предотвратить еще не совершенные преступления и, оперируя суперсовременным компьютером под Неоконченную симфонию Ф. Шуберта (звучит побочная партия I части), напоминает дирижера. Классическая музыка в данном случае помогает созданию иллюзии власти над будущим, что подтверждается появлением тревожной темы Дж. Уильямса в тот момент, когда Андертон допускает ошибку в расчетах. Другими словами, нарушение стройности, логичности *реального мира* непременно влечет за собой исчезновение из саундтрека классических музыкальных тем. Схожая история присутствует в фильме «V — значит Вендетта» (2005, режиссер Дж. МакТиг, композитор Д. Марианелли), только с негативным оттенком: здесь главный герой дирижует на крыше небоскреба воображаемым исполнением увертюры «1812 год» П. И. Чайковского в ходе взрыва центрального уголовного суда в Лондоне. Эту музыку слышат только зрители, тогда как герой дирижует фактически самим взрывом — тщательно спланированным, им же предсказанным и блестяще реализованным, несмотря на все попытки властей предотвратить трагедию.

Встречается и раздельное функционирование таких категорий, как «эстетика прошлого» и «красота», но чаще — с подменой смысла. В таких случаях уход в прошлое модулирует в стремление отвлечь зрителя от происходящего на экране, показать, что это игра воображения, не имеющая непосредственной связи с реальностью. Режиссеры словно беспокоятся о психическом здоровье приобретающих билеты на киносеанс и иногда так умело драпируют классикой жуткие кадры насилия, что люди начинают искренне смеяться, вместо того чтобы задыхаться от страха. Этот прием был впервые опробован С. Кубриком в «Заводном апельсине» (1971, композитор В. Карлос), в котором главный герой прокричал знаменитое «Прекратите! Это грех — использовать Людвига подобным образом! Он никому не причинил вреда! Бетховен просто писал музыку!» Напомню, что в фильме во время утрированно жестоких сцен звучат фрагменты из Девятой симфонии Л. Бетховена и увертюры из «Сороки-воровки» Дж. Россини, а также ключевые темы из «Шехеразады» Н. Римского-Корсакова. Схожим образом в фильме «Мальчик-мясник» (1997, режиссер Н. Джордан, композитор Э. Голденталь) паренек Френсис во время празднования Рождества застрелил ненавистную ему миссис Ньюджен и деловито порубил ее на куски мясным ножом на фоне известного церковного гимна *Sweet Heart of Jesus*, а потом поджег квартиру (на этот раз под музыку из увертюры к «Вильгельму Теллю» Дж. Россини), отправив дворовых мальчишек искать труп Ньюджен в горе мусора. Классическая музыка позволяет зрителю отстраниться от такого рода кадров, поглумиться над трагифарсом и сказать себе: «Так это всего лишь фильм!»⁶.

Иногда для дистанцирования от реальности вводится музыка, связанная с тем или иным аффектом. В таком случае традиционные, порой даже банальные музыкальные средства позволяют подчеркнуть, что чувства героя неискренни. Данный прием используется в фильме «Нефть»⁷ — в сцене, где Дэниэл Плэйнвью открывает новую скважину и, вопреки обещанию, не предоставляет слово молодому проповеднику Илаю, желая тем самым его проучить. В кульминационный момент подобающая событию радость усиливается звучанием финала D-dur'ного скрипичного концерта И. Брамса, и «брызги света» оглушают униженного Илая. Впоследствии скважина будет приносить только горе, что увеличит дистанцию между истинными и демонстрируемыми чувствами Плэйнвью — ведь и в момент звучания брамсовской музыки он прекрасно знал, что счастья от его нефти людям не прибавится.

Игры со временем являются также характерным атрибутом фильмов о будущем (героями которых происходящее сегодня воспринимается как часть истории). «2001 год: Космическая одиссея» (1968) С. Кубрика и «Солярис» (1972) А. Тарковского — фильмы одного периода, имеющие много общих черт. В первой ленте среди многочисленных цитат выделяется заглавная тема из поэмы Р. Штрауса «Так говорил Заратустра», лейтмотив второй — хрестоматийная f-moll'ная органная хоральная прелюдия И. С. Баха. Здесь ностальгический оттенок сочетается с желанием не просто продемонстрировать взгляд в прошлое, но — подчеркнуть вневременной характер фильмов, чему способствуют вечные шедевры. Аналогичный прием встречается в экранизациях произведений литературы. Так, в «Гамлете» (2000, режиссер М. Алмерейда, композитор К. Бёруэлл) действие

⁶ Справедливости ради следует отметить, что некоторые классические темы звучат в фильме не только в качестве фона, но и «вживую»: в частности, тему из «Вильгельма Телля» исполняет отец Френсиса (он играет на трубе во время просмотра фильма по телевизору).

⁷ С таким названием фильм вышел в отечественный прокат; оригинальное заглавие: «There will be blood» («И будет кровь»).

разворачивается в современном мире, но текст английского драматурга остается неизменным, при этом диалоги явно не соответствуют костюмам героев и присутствующим в кадре американским небоскрегам. Обилие музыкальных цитат из известных симфонических опусов (И. Брамс, симфония № 1; Э. Элгар, симфония № 1; Г. Малер, симфония № 1; Ф. Лист, симфоническая поэма «Гамлет»; П. И. Чайковский, увертюра-фантазия «Гамлет»), перемежающихся оригинальной музыкой, становится частью игры со временем и пространством.

Если классическая музыка вводится в кино для характеристики интеллектуальных слоев общества, то ее исполнение в подавляющем большинстве случаев обусловлено экранным действием. Однако встречаются и исключения. В фильме «Парень из Гарварда»⁸ (2001, режиссер Дж. Тобэк, композитор Р. Шор) сделана попытка обрисовать мир глазами студента философского факультета, для чего пригодилась фоновая классическая музыка. В этой ленте главный герой обсуждает впечатления от секса с собственной преподавательницей по философии и переживает первый опыт наркотического опьянения под музыку И. С. Баха не потому, что она хорошо подходит подобным сценам, а потому, что является частью его внутреннего мира.

«Киномузыка не может стать киномузыкой, пока не будет согласована с действием» [10, 169], — эти слова Р. Брауна являются обобщенным выражением упрека, часто высказываемого в адрес любителей закадрового цитирования. Известный кинокомпозитор Дж. Голдсмит однажды заметил: «Помню, как посмотрел “Космическую Одиссею” Кубрика и был раздражен ужасным злоупотреблением музыкой. Я слышал [отвергнутый режиссером. — К. Р.] саундтрек, который написал к фильму Алекс Норт. И на мой взгляд, “Одиссея” была уничтожена решением Кубрика. В его подборке нет никакой связи, а музыкальные произведения не способны прокомментировать действие, так как не являются частью целого» [14, 19]. В конце XX века такая критика была общим местом, но по прошествии десятилетий страсти улеглись, и сегодня Кубрик уже не воспринимается как плагиатор. В его фильмах классическая музыка использовалась метафорически, заменяя собой авторский саундтрек, и эта традиция моментально пустила корни. В современное кино цитаты всегда вводятся избирательно и осознанно, что перекликается с творчеством академических композиторов XX и XXI веков, обратившихся к музыке прошлого не из-за отсутствия фантазии, а из желания вступить в диалог со своими предшественниками.

ИСПОЛНЕНИЕ / ЗВУЧАНИЕ КЛАССИЧЕСКОЙ МУЗЫКИ В КАДРЕ

Вместо того чтобы банально поддерживать или придавать визуальным объектам <...> дополнительные оттенки, классическая музыка выступает на равных правах с видеорядом, помогая аудитории воспринимать другие образы фильма per se, а не в качестве имитации объективной реальности.

Р. Браун [11, 239–240]

Существуют сцены, в которых исполнение классической музыки оправданно ходом повествования, что в западном музыкознании принято обозначать

⁸ В российском прокате фильм вышел под названием «Гарвардская тусовка» (в оригинале — «Harvard Man»).

термином *diegetic music*⁹. Некоторыми режиссерами — например, представителями группы «Догма-95» — такая музыка признавалась единственно возможной; ее «включение» при помощи того или иного аудио-устройства стало также типичным приемом для Ким Ки Дука («Самаритянка», «Пустой дом»). Типов *diegetic music* довольно много: во-первых, она может воспроизводиться механически, когда герои проигрывают грампластинку, кассету или компакт-диск; во-вторых, музыка часто исполняется вживую в концертном зале или театре; в-третьих, она, как характерный атрибут, сопровождает ритуалы или церемонии; и в-четвертых, произведения могут быть исполнены самими героями фильма (профессионально или любительски). В каждом конкретном случае исполняемая классика либо является ни к чему не обязывающим фоном для драматического действия, либо оказывает непосредственное влияние на сюжетное развитие. И если в первой функции она не привлекает к себе особого внимания режиссеров, то во второй порождает множество стереотипных ситуаций, как то: интриги в элитных кругах, интеллектуальные игры, приспособление к вкусам соперника.

Всем прочим носителям аудиоинформации режиссеры явно предпочитают грампластинки, что придает воспроизведению музыки особый шарм; но на месте архаичного аппарата может оказаться новомодный плеер или Hi-Fi техника. Среди фильмов, в которых прослушивание классических сочинений не оказывает существенного влияния на развитие сюжета, — «Воскресенье, проклятое воскресенье» (1971, режиссер Дж. Шлезингер; композитор Р. Гисин), где главный герой ставит пластинку с трио из «Так поступают все женщины» В. А. Моцарта (*Soave sia il vento*) и идет выносить мусор. Более изощренно этот прием использован в «Побеге из Шоушенка» (1994, режиссер Ф. Дарабонт, композитор Т. Ньюман): Энди Дюфрейн обнаруживает в тюрьме целый архив пластинок и, прекрасно зная о том, что его накажут, ставит на полную громкость дуэттино Сюзанны и Розины из «Свадьбы Фигаро» (*Sull'aria... che soave zeffiretto*); он подключает микрофон и выводит через усилители звук во все помещения тюрьмы, а сам забирается в библиотеке. За свою выходку Энди получает две недели карцера, но моцартовской опере удается ненадолго остановить привычное течение времени в Шоушенке, что, безусловно, оправдывает его жертву.

Иногда источник воспроизведения музыки обнаруживается не сразу, что придает сцене дополнительную интригу. В фильме «Искусство войны» (2000, режиссер К. Дюге, композитор Н. Корбей) героиня Яна Новак (напарница сотрудника секретного подразделения ООН Нила Шоу) слушает «арию с цветком» Хозе из «Кармен» Ж. Бизе и параллельно работает над расшифровкой материалов. Ее кот Вагнер просится на балкон, и Новак беспечно открывает окно, через которое в квартиру незамедлительно проникает киллер. В ходе жестокой расправы над женщиной он, желая заглушить шум драки, включает музыку громче — и только в этот момент мы обнаруживаем, что ария доносилась из музыкального центра. Вскоре к дому подходит Шоу, и звуки, раздающиеся из приоткрытого окна, заставляют его ринуться на помощь; на его глазах несколькими выстрелами добивают Новак, причем все это происходит под просветленную музыку Бизе. Надо сказать, что подобные сцены в голливудском кино нередки и всегда производят ошеломляющий эффект.

⁹ Дж. Вержбицкий описывает это явление так: «Большинство исследователей используют термин “diegetic music” для обозначения музыки, являющейся частью киноповествования — то есть такой, которую, очевидно, слышат не только зрители фильма, но и его персонажи» [27, 22]. Этот термин до сих пор не русифицирован и далее в данной статье будет фигурировать на английском языке.

Исполнение музыки вживую встречается в кино не менее часто, чем ее механическое воспроизведение. Наиболее популярное клише — сцена в оперном театре, позволяющая моментально обрисовать светское общество с его привычками, вкусами и этикетом. К примеру, в ленте М. Скорсезе «Эпоха невинности» (1993, композитор Э. Бернштейн) знакомство Ньюленда Арчера с графиней Элен Оленска происходит в театре во время показа «Фауста» Ш. Гуно. Фоном к их беседе служит не только опера, но также перешептывание аудитории, полное осуждения и желчи. Такого рода атмосфера — характерный элемент интеллектуальных драм, но в некоторых случаях театральная жизнь преподносится нетрадиционно и приобретает фантазмагорический оттенок. Так, в одной из сцен «Пятого элемента» Л. Бессона (1997, композитор Э. Серра) Дива Плавалатуна — невероятная оперная певица из будущего — исполняет арию *Il dolce suono* из оперы «Лючия ди Ламмермур» Г. Доницетти (съемки проходили в Королевском театре Ковент-Гарден). Однако, несмотря на общий фантастический антураж, эпизод сопровождается привычными клише кинематографа: интригами и убийством в ходе светского мероприятия. Смерть Плавалатуны переключается со смертью Линкольна в «Рождении нации» во время исполнения «Нормы» В. Беллини и — отдаленно — балерины Нины Сайерс в «Черном лебеде» (2010, режиссер Д. Аронофски, композитор К. Мэнселл) под музыку П. И. Чайковского из «Лебединого озера».

Сцены в концертном зале мало чем отличаются от аналогичных в оперном театре. Наибольший интерес представляют киноленты, в которых музыка придает сюжету дополнительный смысл. К примеру, в фильме «Человек, который играл бога» (1932, режиссер Дж. Г. Адольфи, композитор Л. Форбштейн) пианист Монгомери Роял глохнет во время исполнения в артистической перед знатными гостями «Лунной сонаты» Бетховена; а польский виртуоз Владислав Шпильман в фильме Р. Полански «Пианист» (2002, композитор В. Килляр) играет Первую балладу Шопена в польском гетто. Выбор автора произведения в таких случаях немаловажен, но чаще всего глаз режиссера или кинокомпозитора падает на «джентльменский набор» из сочинений Баха, Бетховена, Моцарта и Чайковского; музыка этих композиторов встречается во многих десятках, если не сотнях фильмов.

Так или иначе, введение узнаваемых тем в кино ограничено кругозором широкой публики. Как верно подметил М. Таривердиев, «используя классическое наследие, нужно не только не избегать известных, привычных сочинений, а наоборот — отбирать только их! Лишь при этом условии прием будет оправдан, потому что у зрителя уже имеется свой ассоциативный ряд с данным произведением. <...> “Аппассионата” или Пятая симфония Бетховена, соединяясь с новым зрительным рядом, рождает новые, неожиданные ощущения» (цит. по: [3, 48]). Среди таких «ощущений» могут быть удивление, шок или даже дрожь от ужаса. В «Особом мнении» тюремщик из будущего постоянно музицирует на органе-позитиве — и играет он, конечно, И. С. Баха (хорал *Jesus, bleibet meine Freude* из 147-й кантаты). В «Мюнхене» (2005, режиссер С. Спилберг, композитор Дж. Уильямс) маленькая девочка садится за рояль и по собственной воле исполняет для загадочного гостя пьесу Д. Б. Кабалевского «Клоуны», не подозревая, что посетитель — будущий убийца ее отца. В «Списке Шиндлера» (1993, режиссер С. Спилберг, композитор Дж. Уильямс) еврей во время кровавой бойни в гетто прячется в пианино и, вылезая из него, случайно задевает струну, что его выдает; перед неминуемым расстрелом смертнику не остается ничего иного, как начать играть музыку И. С. Баха (бурре из Английской сюиты №2). Слуховой

опыт зрителя в данном случае образует отчетливый контрапункт видеоряду, к чему и стремятся кинематографисты.

Сильный эффект производят также сцены, в которых звучание музыки вписано в действие и прерывается неким событием: так, в фильме «Обман» (1946, режиссер И. Раппер, композитор Э. В. Корнгольд) пианистка Кристина Рэдклиф играет на собственной свадьбе «Аппассионату» Бетховена (что само по себе необычно); вскоре ревнующий ее к новоиспеченному мужу композитор Холлемиус в приступе гнева сдавливает бокал так, что тот раскалывается, — и музыка мгновенно умолкает.

Один из самых известных примеров сквозного звучания классики в сцене нескольких убийств — холодящий душу эпизод из «Крестного отца» (1972, режиссер Ф. Ф. Коппола, композитор Н. Рота), где Майкл Корлеоне становится крестным сына Конни и одновременно — всего мафиозного клана. В храме звучат органное сочинения И. С. Баха (Прелюдия и фуга D-dur BWV 532, Пассакалья и фуга c-moll BWV 582), которые являются составляющей гениальной мозаики, созданной режиссером. Многоплановость этой сцены уникальна и включает в себя обилие зрительных и слуховых контрапунктов. Майкл с непроницаемым лицом утвердительно отвечает на вопросы священника: «веруешь ли ты в Господа?», «отвергаешь ли сатану?», «принимаешь ли святое крещение?», и всякий раз в этот момент параллельным планом демонстрируются то кадры подготовки оружия к ужасной бойне, то сами сцены расстрела глав пяти семейств. Кроме музыки Баха, к чисто звуковым элементам подключаются латинская молитва священника и крик ребенка — последний символизирует собой зарождение новой жизни и становится особенно пронзительным в кульминационный момент, когда на тот свет отправляется последний из пяти денежных воротил. Наряду с возвышенным звучанием классики, в схожем ключе использована внешняя приверженность героев церковному укладу — еще одно мощное оружие манипуляторов.

Сюжет «Крестного отца» мгновенно сделал традиционными такие оксюмороны как «классика и убийство», «церковь и бесчеловечность» — в нем акцентируется способность сильного человека скрыть под маской соблюдения возвышенных ритуалов жестокость и жажду власти. Что примечательно, музыке И. С. Баха удалось несколько смягчить жуткие сцены, и даже простреленный глаз Мо Грина, показанный крупным планом, не пугает так сильно, как мог бы в случае осуществления убийства в полной тишине. Видимо, этому способствует «выпадение из реальности», сообщаемое видеоряду звучанием органа¹⁰. Однако встречаются сцены, в которых звучание классики только усиливает напряженность ситуации. К примеру, когда героиня фильма Н. Михалкова Андрей Толстой во время училищной постановки «Севильского цирюльника» Дж. Россини («Сибирский цирюльник», 1998), забыв о своей роли, прыгивает со сцены, выхватывает у оркестранта смычок, подбегает к генералу и начинает его пороть — зритель невольно вжимается в кресло от ужаса. Суть подобных ходов заключается в сопоставлении типичного с нетипичным, обычного с экстраординарным и повседневного с из ряда вон выходящим...

¹⁰ Здесь цитаты играют двойственную роль, являясь одновременно и фоном к действию, и так называемой *diegetic music*. О существовании органиста можно лишь догадываться; кроме того, сочинения И. С. Баха объединяют ряд сцен, действие которых разворачивается вдали от храма.

КЛАССИЧЕСКАЯ МУЗЫКА КАК АТРИБУТ ВРЕМЕНИ

Классическая музыка в фильме уже не просто взаимодействует с другими кинематографическими элементами – она привносит значительную долю истории, а также искусства, мысли и жизни, ассоциирующихся с ней.

Д. Дункан [14, 183]

Появление в фильме о Средневековье песен менестрелей и григорианских хоралов оправдано точно так же, как звучание классицистской музыки в кино с сюжетом из XVIII века. В таких случаях она, наряду с костюмами, помогает во всех деталях воссоздать атмосферу времени. В ленте М. Формана «Амадей» (1984), что предсказуемо, звучат сочинения В. А. Моцарта, А. Сальери и Дж. Б. Перголези, а в «Амистаде» С. Спилберга (1997, композитор Дж. Уильямс), действие которого происходит в 1839 году, — можно услышать опус Дж. Б. Виотти (Andante из струнного квартета №2). Если в последней кинокартине зритель видит исполнителей, то в «Барри Линдоне» С. Кубрика (XVIII век) и «Елизавете» Ш. Капура (XVI век) музыка цитируется преимущественно за кадром; в первом случае используется сарабанда из Одиннадцатой клавирной сюиты Г. Ф. Генделя, во втором — произведения У. Бёрда и Т. Таллиса.

Для исторических фильмов тщательная проработка соответствующего эпохе музыкального наследия давно стала нормой, и сегодня странным показалось бы не столько злоупотребление ею, сколько ее отсутствие. Даже в мистических и полуфантастических лентах, связанных с тем или иным историческим периодом, иллюзия реальности происходящего образуется отчасти благодаря классической музыке. История фильма «Интервью с вампиром» (1994, режиссер Н. Джордан, композитор Э. Голденталь) берет свое начало в 1791 году, что подчеркивается соответствующими эпохе сочинениями Г. Ф. Генделя (I часть органного концерта ор. 4 №6), Й. Гайдна (Adagio e cantabile из клавирной сонаты Es-dur Hob. XVI:49) и А. Солера (клавирная соната Fis-dur R. 90). Все это становится частью режиссерской игры со зрителем: мало того, что вампиры устраивают охоту на фоне классической музыки, так они еще и сами ее исполняют (сыграв клавирную сонату Солера, маленькая вампирша «случайно» загрызает своего учителя музыки).

Иногда использование в фильмах оперной музыки в качестве фоновой помогает верно трактовать их смысл. В «Эккалибуре» Дж. Бурмена (1981, композитор Т. Джонс) можно услышать фрагменты опер Р. Вагнера, в том числе — Траурный марш из «Гибели богов». Фильм повествует о короле Артуре, Эккалибур же — меч власти, извлеченный главным героем из камня; в данном случае музыка используется не для достоверного изображения событий, а для придания картине того мифоисторического оттенка, который обрел прочную связь с творчеством Вагнера. В «Меланхолии» же Л. фон Триера (2011) начало вагнеровского «Тристана» звучит столь часто, что под конец ленты смерть главных героев оказывается предсказуемой, если не сказать — желанной для зрителя.

Выбор классической музыки, характеризующей время, не обязательно связан с датой написания сочинения, иногда — с предпочтениями различных социальных слоев в тот или иной исторический период. В «Титанике» Дж. Кэмерона (1997, композитор Дж. Хорнер) воссоздана атмосфера начала XX века, когда аристократическое общество привыкло слышать в респектабельных ресторанах музыку Ж. Оффенбаха и И. Штрауса (в фильме звучат фрагменты из оперы

Оффенбаха «Сказки Гофмана» и вальса «Сказки Венского леса» Штрауса). А в саундтреке к «Списку Шиндлера» можно услышать множество композиций, пользовавшихся популярностью в середине XX века — в том числе, знаменитую арию *Meine Lippen, sie küssen so heiß* из «Джудитты» Ф. Легара. Для характеристики определенного времени таких деталей бывает вполне достаточно; как отмечал композитор Дж. Эддисон, фильм «Том Джонс» (1963, режиссер Т. Ричардсон) «открывается музыкой в стиле немого кино, для чего был использован очень простой прием — звучание клавесина, заодно характеризующее и XVIII столетие»¹¹ [26, 204]. Независимо от степени образованности, современная публика способна более или менее точно определить исторический период по музыке — конечно, при условии, что она не преподносится в современной аранжировке, что также иногда встречается. Впрочем, и этот прием имеет отношение к историческому контексту, так как делает искусство прошлого созвучным современности¹².

МУЗЫКАЛЬНЫЕ ПРЕДПОЧТЕНИЯ ГЕРОЕВ ФИЛЬМА

Если герои-убийцы любят классическую музыку, литературу и хорошую кухню — это отличает их преступления от повседневного насилия.

Т. Фахи [16, 28]

Популярный слоган «Скажи мне, какую музыку ты слушаешь, и я скажу, кто ты» может быть с легкостью отнесен к киногероям. Мы догадываемся, на что способен человек, любящий рэп, джаз, рок или классику, — у каждого из них свое мировоззрение, свой круг общения и свои модели поведения. В большинстве случаев появление академической музыки обусловлено желанием подчеркнуть принадлежность того или иного персонажа к интеллектуальной элите общества. И если режиссеру требуется парой штрихов нарисовать портрет «ботаника» — он, скорее всего, сделает его любителем классики. При помощи музыки зритель дополняет в своем воображении облик человека и, обнаружив, что главный герой фильма Б. Шрёдера «Пьянь» (1987, композитор Дж. Бэран) слушает фортепианные концерты (№25 Моцарта и №4 Бетховена), мгновенно меняет свое отношение к опустившемуся человеку на более почтительное. Иногда герои цитируемых произведений начинают подспудно влиять на развитие событий: так, в «Роковом влечении» (1987, режиссер Э. Лайн, композитор М. Жарр) адвокат Дэн Галлагер слушает и обсуждает с любовницей Алекс Форрест фрагменты из «Мадам Баттерфляй» Дж. Пуччини; Алекс копирует манеру поведения Баттерфляй и разыгрывает такую драму, что под конец фильма Галлагер ее убивает.

Возможно и притворство, попытка подстроиться под характер другого человека и его вкусы, чему также нередко способствует классика. В фильме «Без лица» (1997, режиссер Дж. Ву, композитор Дж. Пауэлл) террорист Кастор Трой, сделав пластическую операцию, выглядит в точности как офицер полиции Шон Арчер. Ради того чтобы втереться в доверие к его жене, Трой создает дома у своего противника романтическую атмосферу — и в этом ему помогает Des-dur'ная

¹¹ Фильм является экранизацией романа Г. Филдинга «История Тома Джонса, найденыша», который был издан в 1749 году.

¹² В качестве примера можно вспомнить сцену из фильма «Однажды в Риме» (2010, режиссер М. С. Джонсон, композитор Т. Карлссон), где свадебный хор из III акта «Лоэнгрина» Р. Вагнера исполняется рок-музыкантами с солирующей электрогитарой.

прелюдия Шопена. Тонкая работа над музыкальным сопровождением позволяет режиссеру выявить все грани сочинения, в частности — подчеркнуть контрастность среднего раздела, во время звучания которого террорист обольщает жену Арчера. Подобных хамелеонов среди голливудских преступников великое множество, и нередко они пользуются классической музыкой для того, чтобы сбить своих жертв с толку.

Если проанализировать наиболее успешные коммерческие фильмы США последнего десятилетия — обнаружится, что среди героев, предпочитающих классику прочей музыке, больше всего отъявленных злодеев и гангстеров. Голливудские убийцы всегда строги, склонны к самоограничению — иногда кажется, что они и над собой совершают некоторое насилие. Возможно, слушая классику, они пытаются нащупать путь к гармонии или сохранить самоконтроль тогда, когда слабый человек непременно сошел бы с ума. Этот прием был найден еще в классицистских музыкальных трагедиях — в тех эпизодах, где герои скрывают крайние душевные страдания под маской просветления и умиротворенности («Вновь обрел я покой» из «Ифигении в Тавриде» или «Потерял я Эвридику» из «Орфея и Эвридики» К. В. Глюка). Как отмечал «декомпозитор» Дж. Кейдж, «от текущей, сиюминутной действительности симфония Моцарта (как и всякая симфония) отгорожена, “забывает о ней”» [1, 77] — и, очевидно, киллеры этим свойством пользуются.

В результате классическая музыка стала постоянным спутником мира насилия в Голливуде, одним из винтиков системы, описанной А. Сарна: «Насилие в современном американском кино превращается в *технологию* и подразумевает применение определенной техники воздействия на публику ради достижения необходимого эффекта и последующего привлечения внимания самой широкой аудитории» [4, 145]. В фильме «Немыслимое» (2010, режиссер Г. Джордан, композитор Г. Ревелл) герой под псевдонимом Эйч, устав зверски пытаться предполагаемого террориста, включает для релаксации вторую часть Патетической сонаты Л. Бетховена; в «Острове проклятых» (2010, режиссер М. Скорсезе) бывший фашист постоянно слушает малеровский а-moll'ный квартет (тема из которого становится лейтмотивом киноленты и сопровождает картины массовых убийств в его воспоминаниях о Второй мировой); в «Молчании ягнят» (1991, режиссер Дж. Демме, композитор Г. Шор) Ганнибал Лектер, ужасающим образом расправившись с надзирателями персональной тюрьмы, наслаждается звучанием «Гольдберг-вариаций» И. С. Баха. Как верно подметил Т. Фахи, анализируя «Молчание ягнят», «в таких фильмах связанная с действием классическая музыка помогает охарактеризовать маньяков как эстетов — героев, “сочиняющих” убийство, как композитор музыку¹³ <...> Мы боимся действий такого героя отчасти потому, что не ассоциируем физическое насилие с высокоинтеллектуальной культурой» [16, 28, 34]. Непосредственно с характером музыки этот прием не связан — психофизическое воздействие осуществляется благодаря нашей исторической памяти и культурному опыту.

Герой, слушающий поп-музыку, чаще всего, отличается прямолинейностью и откровенностью (что нередко граничит с распушенностью и наглостью), тогда как слушающий классику, очевидно, знаком с правилами культурного общения, то есть способен при необходимости отделить действия и слова от планов

¹³ В оригинале присутствует непереводаемая игра слов, связанная с глаголом «orchestrate», среди значений которого фигурирует и «планировать», и «оркестровать» («diegetic classical music helps characterize serial killers as aesthetes — figures who orchestrate crimes as a composer would music»).

и мыслей. В подавляющем большинстве фильмов такой герой оказывается личностью с двойным дном и вершит убийства не просто так, а руководствуясь некоей извращенной моралью, подобной гитлеровской идее очищения расы. В этом контексте показательна история о вожде Третьего рейха, рассказанная пианистом К. Цекки: «Я был в Берлине, когда Гитлер пришел к власти, и однажды вечером итальянский посол сказал мне: “Цекки, вы должны играть для Гитлера. Он придет сегодня вечером, поскольку Италия является первой страной, которая признала его в качестве лидера Германии”. Я помню, что Шнабель в тот вечер давал концерт в филармонии; он всегда собирал полный зал, но в тот вечер публики почти не было. Я ушел в антракте, чтобы успеть в посольство. Гитлер посмотрел на меня; глаза его были как стекло и руки очень мягкие, без силы. Я сказал, что сыграю сонату Моцарта, и он спросил, какую. Я ответил, что в ре мажоре, но он переспросил, какую конкретно. Затем он попросил Бетховена. Я сказал, что хотел бы сыграть сонату ор. 31. Он спросил: “Какую? Там три сонаты!” Я также играл для него “Петрушку”. Это был очень захватывающий вечер, первая встреча с... этим дьяволом» [15]. Не исключено, что некоторых героев голливудские сценаристы списывали с натуры.

Включение классической музыки в сложные психологические игры присуще не только боевикам и триллерам, но также мелодрамам. В фильме «Счастье» (1998, режиссер Т. Солондз, композитор Р. Кондор) один из главных героев — с виду рафинированный интеллигент, — сидя дома и слушая классическую музыку (трио *Soave sia il vento* из оперы В. А. Моцарта «Так поступают все женщины»), звонит незнакомкам и говорит то, чего никогда не смог бы сказать им в лицо: каким образом будет их мучить. Подобные кадры бьют точно в цель, демонстрируя серьезную проблему: за соблюдением приличий в современном обществе скрывается глубочайший психологический и культурологический кризис. В конечном счете, дело даже не в том, что кто-то опозил классиков, а в том, что была обнаружена необходимость именно в таких художественных решениях.

Среди академических композиторов, музыка которых чаще других используется в связи с жестокими героями, «лидируют», как и всюду, Бах с Бетховеном — то есть композиторы из школьной программы, о которых слышал любой образованный человек. Однако рядовой зритель чаще всего узнаёт не конкретную тему, а стиль со всей присущей ему атрибутикой. Подобные режиссерские манипуляции направлены на широкую аудиторию — именно для нее приоткрывается завеса тайны над внутренним миром убийц-«аристократов» или, если угодно, создается новый миф о мотивах, побуждающих к жестокости.

Интересный и даже неожиданный просветительский эффект боевиков можно наблюдать на примере «Механика» (2010, режиссер С. Уэст, композитор М. Айшем) — изящного экшн-фильма с бесчисленным количеством трупов, — после просмотра которого миллионы людей заинтересовались музыкой Ф. Шуберта: форумы были буквально переполнены вопросами о том, что именно с таким упоением слушал главный герой (звучало Второе фортепианное трио композитора).

Когда Эйзенштейн назвал кинематограф «актом насилия» [7, 13], некоторые исследователи задумались над тем, «насколько был прав [режиссер] и те его современники, кто в духе бехтеревской рефлексологии стремился к точно выверенному воздействию на зрителя, который должен был вести себя подобно павловской собаке и реагировать специфическими рефлексными на подаваемые сигналы» [6, 15]. Частью такого имплицитного насилия стало внушение зрителю стереотипа, что жестокость не только не противоположна высокой культуре, но

напротив, связана с ней неразрывными нитями — подобно тому, как фамилия Медичи связана одновременно и с покровительством искусству, и с кровавыми буднями ради сохранения или достижения власти. И здесь, несомненно, скрывается интрига — движущая сила кинематографа.

КЛАССИЧЕСКАЯ МУЗЫКА В ЮМОРИСТИЧЕСКИХ И САТИРИЧЕСКИХ СЦЕНАХ

*Запомните, если вы станете восторгаться
Вагнером, итальянцы пристрелят вас без суда
и права на апелляцию.*

Из кинофильма «Выбор капитана Корелли»

Довольно распространенным приемом голливудского кинематографа является также введение классики в комические эпизоды. И если первоначальный характер музыкального произведения отличался возвышенностью, серьезностью и даже трагичностью, это нисколько не мешает образованию комического эффекта, напротив — открывает необъятный простор для фантазии режиссера. Гипертрофия отдельных свойств академического искусства напоминает то, как художник работает над шаржем, «раздувая» наиболее характерные черты лица. Из примечательных черт классической музыки для этих целей избираются такие ее качества, как упорядоченность, привлекательность для интеллектуальной прослойки общества, строгая атмосфера во время исполнения и, в некоторых случаях, связь с церемониалами. В статье о фильмах С. Кубрика исследовательница киномузыки К. Горбман отмечает, что режиссер «часто использует классическую музыку в ироническом ключе, хотя в его случае говорить о неприкрытой, сознательно введенной иронии не приходится» [18, 6]. Однако существует довольно много примеров, где ирония объединяется с классикой абсолютно сознательно.

Наиболее «безобидным» приемом представления музыки в подобном духе является ее некачественное, дилетантское или заведомо пародийное исполнение — будь то концерт или домашняя вечеринка. В фильме «Юбилей» (2001, режиссер А. Камминг, композитор М. Пенн) на праздновании шестилетия совместной жизни голливудской актрисы Салли Нэш и писателя Джо Терриана один из друзей (Кэл Голд) изображает с дочерью балетную сцену под живое исполнение I части Скрипичной сонаты И. С. Баха №1 Леви Пэйнсом. Шуточная трактовка жанра идеально сочетается с аскетичным музыкальным оформлением, а забавные псевдобалетные движения ребенка придают танцу особое обаяние. Аналогичными свойствами наделена сцена исполнения детским оркестром финала Девятой симфонии Бетховена в фильме Р. Мичелла «В чужом ряду» (2002, композитор Д. Арнольд). Во время выступления дети фальшивят, что вызывает у зрителя невольную улыбку. Не лишен юмора также эпизод в «Большом Лебовски» братьев Коэнов (1998, композитор К. Бёруэлл), где трое друзей сидят в фантазмагорическом театре и смотрят, как полуголый мужчина отнюдь не балетной комплекции показывает странные па на фоне «Гнома» из «Картинок с выставки» М. П. Мусоргского. Подобные манипуляции с серьезным искусством действуют безотказно и, наряду с комедиями, используются в мрачных драмах.

Одним из первых прием снижения пафоса использовал Л. Бунюэль в «Виридиане» (1961), где «Аллилуйя» Генделя звучит «в то время как воры и нищие проглатывают свой ужин за элегантно накрытым столом и позируют, пародируя

Тайную вечерю» [18, 6]. Они также пытаются изобразить балетные движения, но в силу своей ограниченности делают это пошло, по-деревенски. В данном случае режиссер не просто смеется, и даже не иронизирует — его трактовка музыки Генделя полна сарказма.

Прием Бунюэля был повторен режиссером Дж. Ву в самом начале ленты «Без лица», хотя здесь комизм ситуации перекрывается чувством страха: Кастор Трой облачается в рясу священника с увесистым крестом на шее и закладывает в бизнес-центре Лос-Анджелеса бомбу с отравляющими газами, после чего выходит в один из холлов, где хор репетирует ту же «Аллилуйю» Генделя; террорист танцует перед хором как рок-звезда, чем смущает одну из вокалисток; она роняет папку, Трой подходит к ней, помогает поднять ноты и говорит на ухо: «Это дерьмо, а не музыка». В тот момент зритель находится в напряжении, так как видел, что на дисплее уже пошел обратный отсчет, но при иных обстоятельствах подобная трактовка «Аллилуйи» непременно вызвала бы взрыв смеха.

В ленте Дж. Мэддена «Выбор капитана Корелли» (2001, композитор С. Уорбек) итальянские солдаты во время Второй мировой поют на берегу хором *O dolci mani* из дуэта Каварадосси и Тоски (Дж. Пуччини, «Тоска», III акт), параллельно один из них прочищает уши, другой жонглирует апельсинами; к капитану Корелли подходит немецкий офицер и, выставив руку вперед, кричит «Хайль Гитлер!», Корелли же ему отвечает: «Хайль Пуччини!». В другой сцене солдаты исполняют хор испанских цыган из второго акта «Травиаты», но вместо наковален используют ложки. Здесь классическая музыка помогает режиссеру в создании атмосферы счастливой жизни, мира на фоне войны, — что необходимо для оттенения драматического действия.

Нередко музыка, воспроизводимая при помощи аудиотехники, становится своего рода «персонажем комедии положений», вызывающим неожиданные сюжетные повороты — скажем, из-за излишней серьезности или громоздкости сочинения. В кино «К черту любовь» (2003, режиссер П. Рид, композитор М. Шэймен) гламурный герой на свидании с девушкой, желая отвлечь ее от неудобной для себя темы разговора, в смущении говорит: «Давайте слушать музыку»; он открывает шикарный проигрыватель виниловых пластинок, нажимает необходимые кнопки, приближается к своей возлюбленной, и вдруг в эту идиллию врываются звуки увертюры П. И. Чайковского «1812 год». Герой пытается выключить запись, но у него ничего не получается, тем временем аппарат начинает разбрасывать пластинки по всей комнате.

Звучание классики может приобрести комический оттенок и без подобного «диссонанса» — чаще всего этому способствует гиперболизированная, но в целом оправданная реакция на музыку одного из героев фильма. Например, в «Большом Лебовски» пребывающий в печали миллионер слушает *Lacrimosa* из Реквиема Моцарта и спрашивает главного героя: «Вас удивляют мои слезы?». В данном случае любовь к классике становится той характеристикой, которая избирается для шаржевого преувеличения.

Аналогичный эффект достигается также при несоответствии «нагруженной» глубоким смыслом классики псевдосерьезным сценам. В комедии Денни ДеВито «Дюплекс» (2003, композитор Д. Ньюман) надоедливая старушка-соседка в панике то ли случайно, то ли специально бросает ноутбук писателя Алекса Роуза в камин. Он с трудом вытаскивает из пекла единственное хранилище своего нового романа, выбегает в сад, чтобы остудить ноутбук, и спотыкается о ступеньки, в результате чего компьютер вылетает на проезжую часть; в этот момент «включается» *Dies Irae* из Реквиема Моцарта, под звучание которого

грузовик превращает ноутбук в грудку ненужного хлама. Конечно, событие печальное, но при умелом преувеличении зритель не может удержаться от смеха. Схожая сцена присутствует и в фильме «Зулэндер»¹⁴ (2001, режиссер Б. Стиллер, композитор Д. Арнольд): двое недалеких представителей модельного бизнеса (Дерек Сулэндер и Хэнсел) безуспешно пытаются включить компьютер, что сопровождается фрагментами из симфонической поэмы Р. Штрауса «Так говорил Заратустра».

Все приведенные примеры демонстрируют одно важное обстоятельство: первоначальные юмористические свойства академического искусства при цитировании редко берутся во внимание; режиссеры предпочитают работать над трактовкой: изменять смысл, «скрещивать» культурные парадигмы. И если классике принято слушать в концертном зале в исполнении идеально подготовленного симфонического оркестра, сидя на своих местах ровно и неподвижно, — то в кино для достижения комического эффекта достаточно заменить это моделью поведения людей в клубе. Интересно, что некоторые кинематографические приемы, использовавшиеся в середине XX века с серьезными намерениями, сегодня вызывают улыбку. Как писал в 1975 году один из пионеров в исследовании киномузыки И. Бэзелон, «для любящих музыку пуристов использование концертных произведений в такого рода фильмах [романтических мелодрамах. — К. Р.] является оскорблением, ведь оригинальное настроение и характер, органично воспринимающиеся в цельной структуре композиции, сочетаясь с несколько слащавыми сюжетами, меняются. Романтичные, сентиментальные <...> качества музыки в фильмах преувеличиваются, и эмоции начинают бить через край» [9, 133].

* * *

Голливудский кинокомпозитор Х. Фридохфер, говоря о своем отношении к симфонии «Художник Матис» П. Хиндемита, отмечал, что «звучание ее последней части несколько напоминает ему батальные сцены в кино» [24, 3]. Это прекрасно иллюстрирует сформировавшееся к настоящему времени взаимовлияние академического музыкального искусства и киномузыки. Действительно, введение классических композиций в фильм нередко приводит к тому, что они становятся неотъемлемой частью того или иного сюжета. Не случайно кинокритик Дж. Ойстрайх в статье «Шубертизация кино» сравнивает музыку Дж. Уильямса к «Особому мнению» с методами использования классики в рекламных роликах: «Они [классические темы. — К. Р.] теперь ассоциируются с говядиной, жидкостью для полоскания рта, спортивными товарами, мебелью, автомобилями, авиалиниями, кредитными картами, банками и многими другими продуктами или фирмами» [22]. Ойстрайх бросает кинокомпозиторам и другой упрек: цитированием эффектных, популярных классических тем они подменяют собственное творчество; к тому же, по его мнению, массовый зритель не всегда способен распознать факт цитирования. В этой связи вспоминается сцена из фильма «Неприкасаемые» (2011, режиссер О. Накаш, композитор Л. Эйнауди), в которой богатый аристократ Филипп «тестирует» афроамериканца Дрисса, попросив оркестр вживую сыграть перед ним ряд классических тем; из всего набора Дрисс узнает только то, что слышал в рекламе.

¹⁴ В российский прокат фильм вышел под названием «Образцовый самец» (в оригинале — «Zoolander»).

Однако, в целом, подобные упреки безосновательны, и появление в кино сочинений Моцарта далеко не всегда следует уподоблять производству конфет с его портретом. Конечно, прием цитирования порицался не только за коммерциализацию музыки гениев. Х. Эйслер и Т. Адорно — последовательные борцы за великое кино — отмечали следующее: «Одной из дурных привычек [кинематографистов. — К. Р.] является постоянное использование ограниченного набора затасканных музыкальных пьес, которые ассоциируются с конкретными сценическими ситуациями лишь по причине своих подлинных или приписанных им впоследствии названий» [8, 15–16]. Противником введения классической музыки в кино был также кинокомпозитор Э. Голд: «Я не стал бы использовать классическую музыку в фильмах, — говорил он, — так как считаю, что им это только навредит. Если вы знаете музыку, она привлечет к себе слишком много внимания. А если не знаете — значит, она не способна поддержать картину, так как сочинялась вовсе не для нее» [21, 351–352]. Эта мысль оказалась близка многим музыкантам и исследователям. Р. Прендергаст пишет: «Концертная музыка, как бы она ни была велика по своим меркам, является, по сути, противоположностью хорошей киномузыки, так как задумывалась вне связи с видеорядом»; он же с горечью отмечает, что «с целью приведения некоторых известных концертных сочинений в соответствие с драматическими нуждами фильма великие произведения музыкального искусства приходится жестоко кромсать» [23, 70].

Но, несмотря на критику, классика продолжает активно использоваться в киноиндустрии; отдельные произведения при этом «затаскиваются до дыр». Рассмотрим несколько фильмов, в которых звучит популярный D-dig'ный канон И. Пахельбеля для трех скрипок и basso континуо (Р. 37, Т. 337, РС. 358; см. пример 1). Тема канона отличается удивительной гармоничностью, красотой и кристальной ясностью; и, пожалуй, нет такого киножанра, которому бы эти свойства были противопоказаны.

В фильме Ч. Шайера «Отец невесты» (1991, композитор А. Сильвестри) главный герой Джордж Бэнкс опечален тем, что его двадцатидвухлетняя дочь Энни выходит замуж. На свадьбе он не может заставить себя веселиться, и канон Пахельбеля становится лейтмотивом его душевного состояния: тема звучит в ходе свадебной церемонии, вторя мыслям Бэнкса («Наступления этого момента я боялся полгода; да нет — последние двадцать два года»). В данном случае красота музыки перекликается с «ностальгическим свойством» цитирования классики. Надо сказать, что на свадьбах¹⁵ в кино это произведение звучит довольно часто (среди прочих фильмов — в «Наследстве» Дж. Дэрби).

Знаменитый канон Пахельбеля можно услышать как в низкопробных комедиях — в ленте «Где моя тачка, чувак?» (режиссер Д. Лайнер, композитор Д. Китэй) он звучит после того, как двух незадачливых друзей Джесси и Честера вырубил электрошокер; перед пробуждением Честер видит приятный сон под музыку Пахельбеля, — так и в сложных психологических драмах. В фильме «Обыкновенные люди» (1980, режиссер Р. Редфорд, композитор М. Хэмлиш) он становится лейтмотивом воспоминаний, появляясь преимущественно во сне. Это история о двух братьях: Бак погиб во время катания на яхтах, Конрад же винит себя в его смерти; угрызения совести ни на секунду не покидают его и неизменно сопровождаются звучанием канона в различных аранжировках.

¹⁵ Существует предположение, что канон был сочинен Пахельбелем к свадьбе И. К. Баха, состоявшейся 23 октября 1694 года [25, 70].

1 *Andante* И. Пахельбель, канон D-dur

6

Встречаются и откровенно комические сцены, связанные с этим сочинением. В ленте «Нечего терять» (1997, режиссер С. Одекерк, композитор Р. Фолк) двое грабителей сидят в изрядно помятой машине и слушают Пахельбеля (что само по себе не может не вызвать улыбку). Один из них фальшиво подпевает и расхваливает композитора, второй морщится и говорит: «Меня тошнит от этой дури... занудство». В данном случае используется практически тот же прием, что и в «Виридиане» Л. Бунюэля; ведь когда классику пытаются трактовать малограмотные люди — это выглядит по меньшей мере забавно.

При появлении в кино знакомых широкой аудитории классических музыкальных тем смысл картины всегда меняется. Вместе с цитированием в нее привносится дополнительный семантический слой, характер воздействия которого в известной мере предсказуем. Этим и пользуются кинематографисты, добиваясь необходимого им эффекта. За долгие годы «эксплуатации» классики в кино рассмотренные выше категории (ностальгический оттенок, отстранение от реального мира, уход в сферу грез и др.) отлично вписались в клишированную структуру голливудского искусства, и, вследствие пресыщенности публики привычными приемами, была подготовлена почва для усложнения правил игры в стилистические ассоциации. В частности, многие композиторы стали привлекать смысловой потенциал академической музыки, связанной со словом, заставляя работать на стремительно развивающееся действие не только музыкальный текст, но и сопутствующий ему вербальный подтекст¹⁶. С одной

¹⁶ Примером подобных тенденций может служить саундтрек Х. Циммера к киноленте Г. Ричи «Шерлок Холмс: игра теней» (дек. 2011). Здесь есть все необходимое для введения классических тем — как любой детектив, фильм полон интеллектуальных кодов; его действие происходит в определенное время (в 1891 году); наряду с вымышленными героями, в нем фигурируют исторические персонажи и наличествует сцена в оперном театре; к тому же, главный злодей любит классику. От рассмотренных в статье кинолент этот фильм отличается тем, что при цитировании вскрывается большее количество «семантических слоев» академической музыки. Использование текста песен в качестве элемента психологических манипуляций встречается в ряде сцен с участием Джеймса Морiarти, большого ценителя музыки Шуберта. Поймав Холмса, Морiarти пытается выведать у него необходимую информацию, подвесив на огромный мясной крюк за плечо; при этом ставит грампластинку

стороны, это обозначает новый вектор в области цитирования классики *в кино*, с другой — перекликается с рядом характерных явлений классической музыки XX века (таких как коллажность и интертекстовость).

По современному коммерческому кинематографу можно судить о степени образованности широкой публики, а востребованных в кино музыкальных тем в действительности не так много. Музыка академических композиторов XX века сможет занять свое место рядом с сочинениями Баха, Бетховена, Моцарта и Шуберта лишь в том случае, если для аудитории станет привычным и обыденным их стиль. Ведь язык метафор становится понятным только после уяснения первоначального смысла слов, и язык музыки в данном случае — не исключение. Оставшаяся неузнанной цитата, выражаясь словами Э. Лиссы, «функционирует просто как киномузыка, так или иначе связанная с кинокадром» [2, 362]. Добавим к этому, что усложнение интеллектуальных кодов неизбежно, равно как и расширение репертуара, однако принципиальных перемен в функциях цитирования в голливудском кино в ближайшем будущем, похоже, не предвидится. Это стабильные приемы, переходящие из поколения в поколение и, как следствие, — из фильма в фильм.

Использованная литература:

1. *Зенкин К. В.* Джон Кейдж и «час нуль» культуры // Джон Кейдж. К 90-летию со дня рождения: материалы научной конференции. М., 2004. С. 67–78.
2. *Лисса Э.* Эстетика киномузыки. М.: Музыка, 1970. 495 с.
3. *Петров А., Колесникова Н.* Диалог о киномузыке. М.: Искусство, 1982. 175 с.
4. *Сарна А.* Глаз и война. Технологии насилия в современном американском кинематографе // Визуальное (как) насилие: сб. науч. трудов / отв. ред. А. Р. Усманова. Вильнюс: ЕГУ, 2007. С. 141–168.
5. *Уваров С.* Музыка в фильмах Стэнли Кубрика: кур. работа, науч. рук. проф. М. А. Сапонов. М., Московская гос. консерватория им. П. И. Чайковского, 2009. 25 с.
6. *Усманова А.* Насилие как культурная метафора // Визуальное (как) насилие. Сборник научных трудов / отв. ред. А. Р. Усманова. Вильнюс: ЕГУ, 2007. С. 5–37.
7. *Эйзенштейн С.* Мемуары: в 2 т. Т. II. М.: Труд, 1997. 543 с.
8. *Adorno T., Eisler H.* Composing for the Films. London: Continuum, 2005. 171 p.
9. *Bazelon I.* Knowing the score: Notes on film music. NY: Arco Publishing, 1975. 352 p.
10. *Brown R.* Film and Classical Music // Film and the Arts in Symbiosis: a Resource Guide / ed. by G. Edgerton. NY: Greenwood Press, 1988. P. 168–192.
11. *Brown R.* Overtones and Undertones: Reading Film Music. LA: University of California Press, 1994. 396 p.
12. *Chion M.* Audio-vision: sound on screen. NY: Columbia University Press, 1994. 239 p.

с песней «Форель», недвусмысленно сравнивая своего пленника с шубертовской рыбкой. А когда Шерлок с Ватсоном, ошибочно предполагая, что Мориарти намерен взорвать оперный театр, отправляются в Парижскую оперу на моцартовского «Дон Жуана» — их поспешная поездка сопровождается темой, связанной с образом Командора (*Don Giovanni! a cenar teco m'invitasti, e son venuto* в инструментальной версии). Роковой мотив начинает звучать еще до их появления в театре, сообщив всей сцене предощущение неотвратимости трагедии. И вскоре происходит убийство оружейного магната Альфреда Майнхарда, спасти которого герои не успевают. Эти и другие цитаты в фильме тонко вплетаются в действие и, как правило, звучат вместе с музыкой Циммера или в его обработке (даже во время звучания оперы появляется намек на клавишинный лейтмотив Шерлока).

13. *Cormack M.* The Pleasures of Ambiguity: Using Classical Music in Film // *Changing Tunes: The Use of Pre-existing Music in Film* / ed. by Phil Powrie and Robynn Stilwell. Cornwall: Ashgate Pub Co., 2006. P. 19–45.
14. *Duncan D.* Charms that Soothe: Classical Music and the Narrative Film. NY: Fordham University Press, 2003. 211 p. (Communications and Media Studies, №9).
15. *Evans A.* Carlo Zecchi. URL: <http://www.arbiterrecords.com/musicresourcecenter/zecchi.html> (дата обращения: 17.01.12)
16. *Fahy T.* Killer Culture: Classical Music and the Art of Killing in *Silence of the Lambs* and *Se7en* // *The Journal of Popular Culture*. Vol. 37. Issue 1 (August 2003). URL: <http://www.ic.arizona.edu/ic/soc3173/readings/FahyKillerCulture.pdf> (дата обращения: 17.01.12).
17. *Flinn C.* Strains of Utopia: Gender, Nostalgia, and Hollywood Film Music. NJ: Princeton University Press, 1992. 212 p.
18. *Gorbman C.* Ears Wide Open: Kubrick's Music // *Changing Tunes: The Use of Pre-existing Music in Film* / ed. by Ph. Powrie and R. Stilwell. Cornwall: Ashgate Pub Co, 2006. P. 3–18.
19. *Henahan D.* Film Music Has Two Masters // *The New York Times*. 1987. July, 19. URL: <http://www.nytimes.com/1987/07/19/movies/music-view-film-music-has-two-masters.html?pagewanted=all> (дата обращения: 17.01.12).
20. *Hickman R.* Reel Music: Exploring 100 Years of Film Music. NY: W. W. Norton, 2006. 526 p.
21. *Larson R. D.* *Musique fantastique: a survey of film music in the fantastic cinema*. NJ: Scarecrow Press, 1985. 592 p.
22. *Oestreich J. R.* Schubertizing the Movies // *The New York Times*. 2002. June, 30. URL: <http://query.nytimes.com/gst/fullpage.html?res=9A00EFDC173EF933A05755C0A9649C8B63&sec=&spn=&pagewanted=1> (дата обращения: 17.12.11)
23. *Prendergast R. M.* *Film Music: A Neglected Art*. NY: W. W. Norton & Company, 1992. 329 p.
24. *Rosar W. H.* Film Music — What's in a Name? // *The Journal of Film Music*. Vol. 1 (2002). №1. P. 1–18.
25. *Schulze, H.-J.* Johann Christoph Bach (1671–1721): Organist and Schul Collega in Ohrdruf, Johann Sebastian Bachs erster Lehrer // *Bach-Jahrbuch*. Jg. 71 (1985). S. 55–81.
26. *Thomas T.* *Film Score: The View from the Podium*. NJ: A. S. Barnes, 1979. 266 p.
27. *Wierzbicki J.* *Film Music: A History*. NY.: Routledge, 2009. 312 p.