

УДК 78.071.01; 791.63

О НЕКОТОРЫХ ТВОРЧЕСКИХ ТАНДЕМАХ ВЫДАЮЩИХСЯ КИНОКОМПОЗИТОРОВ И КИНОРЕЖИССЕРОВ XX ВЕКА

Козырев А. О.^{1, 2}

¹ Академия Русского балета имени А. Я. Вагановой, ул. Зодчего Росси, д. 2, Санкт-Петербург, 191023, Россия.

² Сибирский государственный институт искусств имени Дмитрия Хворостовского, ул. Ленина, д. 22, Красноярск, 660049, Россия.

В современном мире визуальное искусство занимает большое место и доступно самому широкому кругу людей. Развиваясь как жанр, кино в его различных интерпретациях формирует новые жанровые разновидности, такие, например, как киномузыка. В отличие от оперного жанра, где работа композитора в сотрудничестве с режиссером или дирижером находится под воздействием множества факторов и конечный результат меняется в зависимости от каждой конкретной постановки, кино как фиксированный жанр сохраняет результат, единожды осуществленный и сохраненный в тандеме режиссера и композитора.

В настоящей статье проводится анализ соединения визуального и слухового опыта на примерах совместных работ некоторых творческих союзов композитора и режиссера. Рассматривается уникальный опыт взаимодействия и характерные особенности каждого описываемого творческого тандема, как, например, образование общих стилевых черт и взаимосвязей, позволяющих создавать уникальные кинокартины, проблематика взаимодействия режиссера и композитора и вопросы значения музыкального оформления фильма как важнейшего средства выразительности. Примерами для рассмотрения в данной статье являются некоторые известные отечественные и зарубежные киноработы, на основе которых базируются концепции звукового фильма.

Ключевые слова: тандем, кинорежиссер, кинокомпозитор, авангард, видеоарт, саундтрек, кинематографический минимализм, музыкальный минимализм.

ABOUT SOME CREATIVE TANDEMAS OF OUTSTANDING FILM COMPOSERS AND FILM DIRECTORS OF THE 20TH CENTURY

Kozyrev A. O.^{1, 2}

¹ Vaganova Ballet Academy, Rossi St., 2, Saint-Petersburg, 191023, Russian Federation.

² Dmitry Hvorostovsky Siberian State Academy of Arts, 22, Lenina St., Krasnoyarsk, 660049, Russian Federation.

In the modern world, visual art occupies a large place and is accessible to the widest range of people. Developing as a genre, cinema in its various interpretations forms new genre varieties, such as film music. Unlike the opera genre, where the work of a composer in collaboration with a director or conductor is influenced by many factors and the final result varies depending on each specific production, cinema, as a fixed genre, retains the result, once realized and preserved in tandem of the director and composer.

This article analyzes the combination of visual and auditory experience using the example of joint works of creative unions - a composer and a director. The author considers the unique experience of interaction and the characteristic features of each described creative tandem, such as the formation of common stylistic features and relationships that make it possible to create unique films, the problems of interaction between the director and the composer, and the importance of the musical design of the film as the most important means of expression. Examples for consideration in this article are some well-known domestic and foreign film works, on the basis of which the concept of a sound film is based.

Keywords: *tandem*, film director, film composer, avant-garde, video art, soundtrack, cinematic minimalism, musical minimalism.

Киномызыка все больше и больше оказывается в исследовательском фокусе музыковедов. При этом следует подчеркнуть, что киномызыка — довольно сложный объект для исследования, ибо представляет собой синтетический жанр, требующий применения к нему различных исследовательских подходов (с позиции кино и/или же с позиции музыки). Очевидно, что музыковеды и киноведы анализируют музыку кино по-разному. А между тем киномызыка становится широкой областью применения композиторских усилий. С наступлением эпохи Новых медиа появляются также и новые жанры, которые вытесняют прежние из области произведений для музыкального театра, так как появляются такие смешанные понятия, как видео-опера, мультимедиа-

опера, теле-опера и другие.

Прежние позиции кинематографа также меняются: помимо зрелищного фильма, создаются произведения видео-арта, в которых роль музыки также может кардинально трансформироваться. Различия между подходом композитора к созданию оперы и музыки к фильму или к синтетическому видео-арт проекту весьма существенны. Опера напрямую связана с исполнительским искусством, которое априори не может быть абсолютно стабильным. Кинематограф и показ законченного фильма по сути своей неизменны, поскольку фильм — это воспроизводимое произведение искусства в его четкой фиксированной форме.

Музыка и визуальные факторы взаимодействуют в общей партитуре фильма изначально, в то время как взаимодействие музыки и исполнительских факторов в опере существенным образом меняется от одного исполнения к другому и зависит от режиссера / дирижера, осуществляющих совместными усилиями постановку каждого конкретного спектакля, а не полностью находится в руках композитора. Кроме того, в отличие от оперы, когда речь идет о музыке к фильмам, музыкальный выбор композитора следует рассматривать в контексте зависимости от всех других внемузыкальных элементов фильма.

Опера имеет литературную основу и так или иначе рассказывает историю (если не говорить о бессюжетных операх XX века, таких, например, как «Авантюры» Дьердя Лигети, «Индекс Металлов» Фаусто Ромителли. Нарратив и повествование — это та позиция, с которой можно анализировать как оперу, так и балетную музыку (или какую-либо другую, относящуюся к музыкальному театру или даже являющуюся прикладной). Фильм — это не просто рассказ истории и не просто постановка — это, прежде всего, интерпретация. История рассказана и создана с помощью кинематографических средств: мизансцен, операторской работы, особого освещения, монтажа, оптических эффектов, звуковых эффектов и др. Даже в тех случаях, когда он связан напрямую с фильмом, музыкальный анализ ограничивается повествованием, рассмотрением формальных аспектов: структур и мизансцен. Представлять музыку кино в ее «чистом» виде — значит игнорировать ее статус продукта сотрудничества — работы в творческом тандеме.

Синтетическое искусство, каковым является звуковое кино, — это искусство особого рода: «За исключением авторов, которые, как Эйслер, желают видеть в кино только сплав драмы, психологического романа, репортажа, оперетты, симфонического концерта и ревю, или, как польский эстетик Ингарден, считают звуковое кино искусством, занимающим промежуточное положение между искусствами, большинство кинотеоретиков рассматривает кино как новый самостоятельный вид, представляющий синтез мно-

гих искусств», — пишет в своей книге «Эстетика киномузыки» Зофья Лисса [1, с. 38]. Исходя из этого утверждения, мы понимаем, что игнорировать проблему творческого взаимодействия и тандема в создании этого единого синтетического художественного произведения невозможно.

Проблема творческого взаимодействия режиссера и композитора может привести к созданию органичного синтетического произведения, в котором все функции, как визуальные, так и аудиальные, будут распределены в соответствии с художественным замыслом и начнут работать друг на друга. Удачные примеры совместной работы по созданию синтетических произведений приводят к многократному сотрудничеству и рождению различных творческих проектов режиссера и композитора, в противном случае, когда синтез оказался недостижим, каждый из участников остается неудовлетворенным тем, что акцент был сделан не на его художественных идеях. Многие режиссеры предпочитают сотрудничать с одними и теми же композиторами, кому они доверяют, кого они понимают с полуслова. Такая привязанность рождает известные творческие тандемы и характерный музыкальный почерк [2, с. 38].

Музыка сообщает эмоциональную образность кино, придает ему глубину, развитие и законченность мысли. Функция киномузыки в прикладном ключе крайне многообразна: она одновременно выражает и авторскую идею фильма, и создает социально-историческую среду, национальную окраску, колористически формирует звуковую атмосферу различных эпизодов, передает особым звучанием внутренний мир героев, выразительно усиливает конфликтную составляющую в драматическом столкновении, организует время и ход действия кинокартины. Музыка становится важнейшей драматургической частью сюжета, выражая концепцию фильма выразительными средствами [3, с. 44].

Истории творческих тандемов режиссера и композитора отражают сложные траектории создания и развития синтетического жанра кино. «Синтез различных видов искусства возможен на том основании, что все искусства — каждое с другой стороны, другим способом и другими средствами — изображают человека и его отношение к миру, к своему окружению, к действительности» [1, с. 40], — пишет Зофья Лисса в своем исследовании.

С. Прокофьев (1891–1953) — С. Эйзенштейн (1898–1948)

Одним из наиболее известных примеров взаимодействия может служить тандем между советским композитором Сергеем Прокофьевым и режиссером Сергеем Эйзенштейном.

Эйзенштейн описал уникальный процесс создания киномузыки: режиссер и композитор часто спорили в шуточной манере, кто будет первым сочинять эпизод сцены — либо сначала будет написана музыка, либо будет снят

и смонтирован отрывок. Оба великих мастера считали, что второму «легко — ведь он возводит адекватное здание» [4, с. 304], выражая замысел выразительными средствами. Задачу композитора трудно переоценить. Для того чтобы выразить музыкой идею, нужно было держать в уме пластический композиционный материал и работать со структурой эпизодов фильма. Эйзенштейн снимал и монтировал свои фильмы очень четко и конструктивно продуманно, Прокофьев просчитывал схематичность и ритмическую составляющую композиционных пластических эпизодов. Поэтому, бегло ознакомившись со смонтированными кадрами фильма, он сразу присылал режиссеру музыку, идеально подходящую к изобразительному ряду.

Д. Шостакович (1906–1975) — Г. Козинцев (1905–1973)

Работа Дмитрия Шостаковича в жанре киномузыки охватывает период с 1928 по 1970 год. За это время композитором написана музыка более чем к тридцати пяти фильмам. В 1929 году Шостакович стал автором музыки к фильму Козинцева и Трауберга «Новый Вавилон». Эта работа, являющаяся важной образной частью фильма, стала событием для того времени, потому что немые фильмы тогда шли в сопровождении фортепианных импровизаций или оркестровых подборок. С этой кинокартины началась совместная творческая деятельность Шостаковича и Козинцева, насчитывающая десять фильмов. Помимо кино, Шостакович сотрудничал с Козинцевым и в театральных постановках. Козинцев отзывался об их совместной работе так: «... процесс постановки — постепенное разрушение замысла. Снять так, как задумано, почти никогда не удаётся. Но замысел всё равно воплощается. Благодаря музыке, которая несёт в себе все нюансы замысленного» [5, с. 93]. «Мысли были общими, — подчеркивает Козинцев, — не иллюстрировать кадры, а дать им новое качество, объем; музыка должна была сочиняться вразрез с внешним действием, открывая внутренний смысл происходящего» [6, с. 266].

Н. Рот (1911–1979) — Ф. Феллини (1920–1993).

Еще до знакомства с Феллини Нино Рота написал музыку ко множеству фильмов и был популярен на родине. Все изменилось в 1952 году, когда режиссер пригласил талантливого композитора поработать над лентой «Белый шейх». С этого момента началось многолетнее сотрудничество двух больших мастеров, между которыми практически не возникало творческих разногласий, ведь Рота был единственным композитором, который мог записать нотами те мелодии, которые звучали в голове у режиссера и были им придуманы в ходе работы над фильмом. За 25 лет совместной работы Рота написал музыку к 17 фильмам Феллини — красочную, ритмичную, наполненную итальянским колоритом. Мелодии Нино Рота выступали важным инструментом

драматургии и буквально раскрашивали черно-белые полотна Феллини. Рота никогда не придумывал музыку отдельно от режиссера. Фактически они стали соавторами. Обычно Феллини быстро ходил по комнате, зачитывая сценарий, и при этом изображал голосом диалоги героев будущего фильма. А в это время Рота сидел рядом в кресле, закрыв глаза, и размахивал руками, как дирижер, тихо напевая пришедшие в голову мелодии. В это время они были похожи на двух помешанных. Но через какое-то время лицо Роты становилось все более сосредоточенным, тогда Феллини резко останавливался. Это означало, что мотив для фильма создан [7, с. 199].

Л. Гайдай (1923–1993) — А. Зацепин (1926)

Творческий тандем кинорежиссера Леонида Гайдая и композитора Александра Зацепина в советском кино — один из ярких. Ими создано двенадцать совместных киноработ. Гайдай привлек Зацепина к совместной работе по рекомендации «Мосфильма», так как поначалу относился к его музыке скептически. После первого же опыта сотрудничества режиссер понял, что ошибался. Начиная с «Операции “Ы” и других приключений Шурика», Зацепин стал автором музыки комедий Гайдая. В истории киноискусства саундтрек часто носит прикладной характер. О нем помнят, пока фильм показывается на экране, и забывают по окончании показа. Однако музыка Александра Зацепина является исключением: она неотделима от полюбившихся зрителям фильмов Гайдая и стала популярной, радуя все новые и новые поколения зрителей.

А. Н. Митта (1933) — А. Шнитке (1934–1998)

Творческий тандем отечественного кинорежиссера Александра Митты и Альфреда Шнитке следует отметить в качестве особенного. Шнитке — композитор, который по праву считается мировым классиком. Работы в кино — это то, что не было для него основополагающим вектором творчества, но, тем не менее, киномузыка, безусловно, его также увлекала. Специфика работы в кино и монтаж как особый прием были перенесены Шнитке в его композиторское творчество в симфонической музыке и составили один из ракурсов его полистилистики. В те годы работа в кино была для композитора не только хорошим способом заработать на жизнь, но также и возможностью проявить свои самые смелые идеи, которые подкреплялись видеорядом и потому выступали в ином контексте, который значительно в меньшей степени мог подвергнуться идеологической критике. Более того, в некоторых случаях оркестровая автономная музыка и прикладная киномузыка оказывались в тесном взаимодействии. У Шнитке прикладная музыка способствовала оттачиванию его яркого авторского стиля. Тематический материал из музыки к некоторым фильмам вошел затем в его

симфоническую или камерную академическую музыку (как, например, в известнейшем сочинении Шнитке Concerto grosso № 11 для двух скрипок, клавесина, подготовленного фортепиано и струнных). Главная тема заимствована из музыки к фильму Александра Митты «Сказ про то, как царь Пётр арапа женил», использовано также и танго из «Агонии» и включена тема из музыки к фильму «Восхождение». В фортепианном квинтете, созданном как посвящение на смерть матери, звучит тема из музыки к спектаклю «Евгений Онегин» и тема из фильма «Агония».

Альфред Шнитке много работал в жанре кино и стал автором музыки ко множеству фильмов. Уникальность киномузыки Шнитке в том, что, написанная для большого состава оркестра и электронных инструментов, она не затмевает видеоряд. При этом, участвуя в создании кинофильмов, Шнитке мог углубить психологическую сторону, создавая с помощью музыки более глубокий смысл. О своих взаимоотношениях с режиссерами Шнитке писал: «Самое главное — это режиссер. Если идешь работать в кино, то надо не только понять — всем существом почувствовать, что ему нужно. Не из угодничества, не из желания потом снова получить работу, а просто для пользы дела. Важны такие взаимоотношения с режиссером, при которых его идеи, его планы, его замысел мгновенно становятся твоими, чтобы ты не воспринимал все это как чужое...» [9, с. 5].

Дж. Уильямс (1932) — С. Спилберг (1946)

Творческий тандем американского композитора Джона Уильямса и американского кинорежиссера Стивена Спилберга также примечателен. Саундтреки Джона Уильямса к фильмам Стивена Спилберга можно без преувеличения назвать хитами. Джон Уильямс, уже имевший значительный вес в индустрии, впервые поработал со Спилбергом в 1974 году, написав музыку к драме «Шугарлендский экспресс». Уильямс сочинил музыку почти ко всем полнометражным лентам Спилберга (тридцать совместных работ). В 2017 году выпустили сборник саундтреков “The Ultimate Collection”, в составе которого было три диска и более 40 самых разных композиций. В случае с тандемом Спилберг – Уильямс речь идет не о прикладной музыке. Здесь треки являются не просто украшением — они фактически вплетаются в сюжет, становятся его неотъемлемой частью. Это динамичные, драматургически выстроенные истории, где отточен каждый звук, каждая деталь. Их тесное сотрудничество продолжается до сих пор, вот уже более сорока пяти лет. На одном из интервью композитора Спилберг сказал: «Без Джона Уильямса не летают ни мотоциклы, ни метлы в матчах по квиддичу, ни люди в красных плащах. Нет Силы, динозавры не ходят по Земле. Мы не удивляемся, мы не плачем, мы не верим» [10, с. 57].

Н. Михалков (1945) — Э. Артемьев (1937)

Творческий союз российского кинорежиссера Никиты Михалкова и композитора Эдуарда Артемьева несколько меняет контекст равноправного взаимодействия. Режиссер играет главную роль в создании фильма. Это подтверждает сам композитор Артемьев: «Только жесткая позиция режиссера дает композитору возможность определить место и роль музыки в конкретном кинопроизведении» [11, с. 121]. По мнению исследователей киномузыки, «...режиссеры, серьезно относящиеся к использованию музыки в своих фильмах, предпочитают работать с определенными композиторами, образуя так называемые творческие тандемы...» [12, с. 77]. Сотрудничество Михалкова и Артемьева началось в 1967 году. Результатом их совместной деятельности стали 18 фильмов. Особенность музыкального оформления — в использовании основной темы, которая выражает главную идею фильма. Творческое сотрудничество и дружба Михалкова и Артемьева позволили сформировать характерные приемы работы над музыкальным материалом, подбора музыки и ее роли в целостном кинотексте. Авторский стиль киномузыки Артемьева очень узнаваем, благодаря использованию лейттем и цитат. Данный творческий тандем режиссера и композитора является в своем роде уникальным.

Ф. Гласс (1937) — Г. Реджио (1940)

Творческий тандем американского композитора Филипа Гласса и кинорежиссера Годфри Реджио представляет собой уникальный пример, в котором и видеоряд, и музыка подвержены единому минималистическому принципу процесса накопления временных изменений. Известно, что в случае этого творческого тандема режиссер сам нашел композитора — Филипа Гласса. При этом следует подчеркнуть, что картина «Койяанискаци» для Реджио была дебютной, в то время как Гласс уже был достаточно известным композитором. Со стороны Реджио это был весьма осознанный выбор, который свидетельствует о понимании им заранее аудиовизуальной концепции своего фильма.

Филип Гласс на данный момент написал музыку к тридцати пяти фильмам. Но точкой отсчета для Гласса стала именно трилогия «Каци», созданная совместно с кинорежиссером Годфри Реджио. Именно с этой трилогии Филип Гласс начал свою историю, как композитор киномузыки. Для Гласса это был эксперимент (вступать в совместную работу с молодым, еще совсем неизвестным режиссером Годфри Реджио). Так появился новый жанр в киноискусстве — саундтрек, особенность которого в том, что музыка является не дополнением к фильму, а полноценным рассказчиком.

Особенность этих фильмов, отличающая их от привычных киноработ, — это отсутствие сценария и актерской игры. Атмосфера создается видеорядом

и музыкальным оформлением, которые выводятся на передний план, а не образуют фон фильма, как в обычных фильмах.

Годфри Реджио предпочитает использовать акустическую музыку, хотя она может быть усилена или обработана электронными средствами. Когда начались съемки фильма «Койяанискаци», коллеги предлагали Годфри использовать в качестве музыки для него произведения Моцарта или Бетховена [13, с. 18]. Свой отказ Годфри объяснил тем, что не был лично знаком с Бетховеном, соответственно, не мог объяснить композитору замысел фильма. Кроме того, режиссер считал, что классическая музыка эмоционально не соответствует его картинам. Поэтому он работал с музыкой Гласса: в ней присутствуют передний и задний планы, которые определяют нелинейные процессы временных изменений в паттернах. На заднем плане может быть тональная структура, на переднем — мелодическая. Музыка Гласса дает слушателю свободу восприятия, не навязывая какие-то идеи; остается сама собой. В этом ее кинематографичность. Поэтому она идеально подошла для создания кинокартин Реджио, и режиссер остался весьма доволен результатом их общей работы над трилогией «Каци».

Годфри Реджио добивается нужного результата, выражает то, что чувствует, и его партнеры по съемочной площадке помогают ему в этом. Он никогда не указывал коллегам, как именно следует работать. Излагал свой замысел, рассказывал, что ищет, что хочет выразить. И всегда работал с очень талантливыми людьми, настоящими профессионалами в своей области. В его фильмах отражается чувствительность, способ восприятия. Киноработы Годфри Реджио — это сотрудничество нескольких художников (режиссер, композитор, оператор). Музыка и изображение начинают говорить в процессе работы; таким образом выстраивается кинокартина.

Годфри Реджио говорил, что без Филипа его фильмов бы не существовало. Композитор писал музыку прямо в процессе съемок и являлся соавтором режиссера. Написанную музыку монтировали с кадрами фильма, далее композитор делал необходимые исправления, добавления в написанную партию. Обычно в киноиндустрии композитор пишет музыку, саундтрек к уже готовому фильму. В случае с Глассом и Реджио было по-другому: всю работу над фильмами они делали вместе. Иногда композитор писал музыку параллельно съемкам, а где-то его обгонял.

А. Бадаламенти (1937) — Д. Линч (1946)

Обратим внимание на многолетний творческий союз американского кинокомпозитора Анджело Бадаламенти и кинорежиссера Дэвида Линча. Кинокомпозитор Бадаламенти является автором музыки к огромному количеству фильмов и телесериалов, которых на сегодняшний момент насчитывается

более семидесяти. Но совместных работ Бадаламенти и Линчем лишь четырнадцать. «...Мы познакомились благодаря музыке, она связала нас, надеюсь, навсегда...» [14, с. 13], — говорит Анджело Бадаламенти.

Анджело поделился, чем сотрудничество с Дэвидом Линчем не похоже с другими режиссерами: «Большинство режиссеров музыкой занимаются, после того как фильм снят и смонтирован. Так работают 95 процентов композиторов. С Дэвидом всё иначе» [14, с. 18]. Дэвид пришел ко мне и сказал: «Анджело, я собираюсь делать телесериал» [14, с. 32]. «Тогда он еще не приступил к съемкам, да, по-моему, и сценария у него ещё не было. Мы сели за клавиши, и Бадаламенти стал импровизировать... ты уловил это настроение, и теперь я вижу, каким будет этот фильм, благодаря твоей музыке...» [14, с. 33], — сказал Дэвид Линч.

Г. Брегович (1950) — Э. Кустурица (1954)

Первая совместная работа Бреговича и Кустурицы — фильм «Время цыган», последняя — фильм «Андеграунд». Этот фантастический союз великого режиссера и гениального композитора казался вечным, но в 1998 году Эмир и Горан рассорились, и их тандем распался. У обоих творцов периодически случались проблемы с законом. Например, фильм Кустурицы «Невесты приходят» был запрещен к показу в Югославии по моральным и политическим соображениям, а сам режиссер вынужден был уехать из страны, опасаясь за свою жизнь. Бреговича же в основном обвиняют в плагиате: композитор искренне считает, что музыка принадлежит народу и взять пару тактов у другого автора — это норма. Возможно, в Голливуд поэтому его больше не приглашают. Эмир свой стиль называет цыганским панком. Горан — цыганским роком. Про своего бывшего композитора Эмир говорит так: «...стареющий цыган, карточный шулер от музыки ловит за хвост убегающую молодость» [15, с. 28]. Горан отвечает ему не менее витиевато: «...пресыщенный режиссер-конъюнктурщик возомнил себя гитаристом — спасите наши уши!» [15, с. 32].

А. Коженевский (1972) — Т. Форд (1961)

Творческий тандем польского композитора Абея Коженевского и американского кинорежиссера Тома Форда весьма специфичен и заслуживает упоминания. У Тома Форда на сегодняшний день снято всего два фильма, автор музыки к ним — Коженевский. Особенность его музыкального языка в том, что мелодии почти всегда исполняют струнные инструменты, что заставляет зрителя эмоционально сопереживать героям. Форд отзывался о работе с Коженевским так: «Абель Коженевский создает удивительные по драматизму композиции, в которых, словно джинн в бутылке, запечатывает целую бурю эмоций. На это не способен ни один из современных композиторов. Важ-

ность саундтрека в этом фильме невозможно переоценить. Именно благодаря музыке мы создаем напряжение или даем зрителю вожаемую эмоциональную разрядку. Я убежден, что Абель — гениальный композитор» [16, с. 283]. Как вспоминал впоследствии Коженевский, режиссер сразу дал понять, что он — перфекционист. Ему не подходили записи, записанные на синтезаторе и сведенные на компьютере: предельно эмоциональный фильм требовал особого и трепетного подхода. Абель сочинял одну версию за другой, но сначала Том был настроен критически: «Прости, я не чувствую эту музыку» [16, с. 284]. Только когда потенциальные саундтреки были сыграны живыми музыкантами, сердце Форда растаяло.

Подводя итог, можно сказать, что творческий тандем характеризуется следующими чертами: сотрудничество режиссера и композитора, основанное на их взаимопонимании, общем мировоззрении и взгляде на творческий процесс. Такое сотрудничество может длиться на протяжении всего периода творчества, либо в конкретный период творчества и совместной работы над фильмом. Особенность данных творческих союзов — образование общих стилевых черт и взаимосвязей, позволяющих создавать фильмы с уникальным авторским почерком, которым также является и музыкальное оформление. История киномузыки — это постоянный поиск, изучение предыдущего опыта, опора на традиционные музыкальные жанры и открытие новых форм. Со времен появления звукового кино, с 1930-х годов, все это время продолжают поиски в использовании музыки для кино. Одновременно развивается музыковедение и критика, так как композиторская деятельность охватывает не только сочинение самой музыки, но и аналитику музыкального процесса. Кроме того, киномузыка рассматриваемых в данной статье композиторов является уникальным и своеобразным документом о каждой эпохе с присущей ей эстетикой.

Каждый творческий тандем создал уникальный видеоарт со своим собственным авторским почерком. Выдающиеся режиссеры и композиторы показывали фундаментальное отличие их собственного творческого принципа от общепринятых. Они избегали формализации творчества, шаблонов и делали собственное аутентичное кино, непохожее на других. В вышеперечисленных примерах композитор являлся полноценным соавтором режиссера. В сотворчестве создавались шедевры — ведь музыка создавалась параллельно съемкам фильма, и монтаж осуществлялся режиссером и композитором совместно. Такой непростой творческий процесс между двумя художниками (композитором и кинорежиссером) нашел свое выражение в создании кинокартин, не теряющих актуальности на протяжении длительного времени и представляющих интерес для современного исследователя в сфере музыкального искусства.

ЛИТЕРАТУРА

1. Лисса З. Эстетика киномузыки. М.: Рипол Классик, 1970. 495 с.
2. Лаврова С. В. Новая музыка и экспериментальное кино: творчество Бернхарда Ланга в контексте New Media Art // Проблемы синтеза в современной музыкальной культуре: Сб. трудов международ. науч. конф. 11–15 апр. 2019 г. Т. 1. Ростов-на-Дону: Изд-во РГУ им. С. В. Рахманинова, 2019. С. 32–44.
3. Лаврова С. В. Акустическая фотография и «loop»-эстетика. Наследие принципов экспериментального кино в новой музыке // Вестник Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой. 2016. № 3 (44). С. 218–227.
4. Зенина О. А., Карасева О. С. Музыка Сергея Сергеевича Прокофьева к кинофильму «Александр Невский» // Концепции устойчивого развития науки в современных условиях: сб. ст. по итогам Международ. науч.-практ. конф. [Самара] 08 мая 2018 г. Стерлитамак: Агентство международных исследований, 2018. С. 299–301.
5. Ефремова Л., Никифорова Е. Особенности музыкальной драматургии в фильмах Г. Козинцева и Л. Трауберга с музыкой Д. Шостаковича // Искусство и искусствоведение: теория и опыт: синтез искусств в эпоху постмодерна: сб. Вып. 15. / отв. ред. Н. Л. Прокопова. Кемерово: Кемеровский государственный институт культуры, 2017. С. 90–97.
6. Шостакович: Жизнь и творчество: в 2 т. / С. Хентова. Л.: Сов. композитор: Ленингр. отд., 1985. Т. 1. 544 с.
7. Перевозчикова К. В. Концерт для дирижера с оркестром Нино Роты и Федерико Феллини: репетиция Апокалипсиса // Музыкальная академия. 2020. № 3. С. 19–205.
8. Федоров А. В. Советская кинофантастика в зеркале кинокритики и зрительских мнений. М.: Информация для всех, 2021. 170 с.
9. Новоселова М. А. Альфред Шнитке и киноискусство // Дневник науки. 2019. № 8. С. 55–70.
10. Новикова Л. С. Джон Уильямс и его музыка к кино // Искусство глазами молодых: мат-лы XI Международ. науч. конф. 28–29 марта 2019 г. / ред.: Н. В. Перепич, М. В. Саблина. Красноярск: СГИИ им. Д. Хворостовского, 2019. С. 285–291.
11. Артемьев Э. Н. Выразить основное состояние // Киноведческие записки. 1994. № 21. С. 116–127.
12. Шак Т., Замиховская В. Сотворчество режиссера и композитора в аспекте стиля киномузыки // Культурная жизнь Юга России. 2019. № 1 (72). С. 28–32.
13. Vivier P.-W. The Postmodern Aspects Reflected in the Qatsi Trilogy [Электронный ресурс]. URL: http://waynevivier.co.za/docs/The_postmodern_aspects_reflected_in_the_Qatsi_trilogy.pdf (дата обращения: 29.05.2021).
14. Лурье Я. М. Фильмы Дэвида Линча: стилистика, образность, авторская манера // Артикульт. 2013. № 1 (9). С. 32–41.
15. Антипова Ю. В. Духовые инструменты в современной массовой музыке:

некоторые аспекты изучения // Вестник музыкальной науки. 2019. № 3 (25). С. 77–84.

16. Гусейнова Ф. Э. “Stillness of the mind”: Анализ партитуры Абеля Корженевского для «Одинокого мужчины» Тома Форда // Современные научные исследования: актуальные вопросы, достижения и инновации: сб. ст. XIII Международ. науч.-практ. конф. Пенза: МЦНС «Наука и Просвещение», 2020. С. 281–285.

REFERENCES

1. Lissa Z. Èstetika kinomuzы`ki. M.: Ripol Klassik, 1970. 495 s.
2. Lavrova S. V. Novaya muzy`ka i èksperimental`noe kino: tvorchestvo Bernxarda Langa v kontekste New Media Art // Problemy` sinteza v sovremennoj muzy`kal`noj kul`ture: Sb. trudov mezhdunarod. nauch. konf. 11-15 apr. 2019 g. T. 1. Rostov-na Donu: Izd-vo RGU im. S. V. Raxmaninova, 2019. S. 32–44.
3. Lavrova S. V. Akusticheskaya fotografiya i «loop»-èstetika. Nasledie principov èksperimental`nogo kino v novej muzy`ke // Vestnik Akademii Russkogo baleta im. A. Ya. Vaganovoj. 2016. № 3 (44). S. 218–227.
4. Zenina O. A., Karaseva O. S. Muzy`ka Sergeya Sergeevicha Prokof`eva k kinofil`mu «Aleksandr Nevskij» // Konceptii ustojchivogo razvitiya nauki v sovremenny`x usloviyax: sb. st. po itogam Mezhdunarod. nauch.-prakt. konf. [Samara] 08 maya 2018 g. Sterlitamak: Agentstvo mezhdunarodny`x issledovanij, 2018. S. 299–301.
5. Efremova L., Nikiforova E. Osobennosti muzy`kal`noj dramaturgii v fil`max G. Kozinceva i L. Trauberga s muzy`koj D. Shostakovicha // Iskusstvo i iskusstvovedenie: teoriya i opy`t: sintez iskusstv v èpoxu postmoderna: sb. Vy`p. 15. / otv. red. N. L. Prokopova. Kemerovo: Kemerovskij gosudarstvenny`j institut kul`tury`, 2017. S. 90–97.
6. Shostakovich: Zhizn` i tvorchestvo: v 2 t. / S. Xentova. L.: Sov. Kompozitor: Leningr. otd., 1985. T. 1. 544 s.
7. Perevozchikova K. V. Koncert dlya dirizhera s orkestrom Nino Roty` i Federiko Fellini: repeticiya Apokalipsisa // Muzy`kal`naya akademiya. 2020. № 3. S. 19–205.
8. Fedorov A. V. Sovetskaya kinofantastika v zerkale kinokritiki i zritel`skix mnenij. M.: Informaciya dlya vsekh, 2021. 170 s.
9. Novoselova M. A. Al`fred Shnitke i kinoiskusstvo // Dnevnik nauki. 2019. № 8. S. 55–70.
10. Novikova L. S. Dzhon Uil`yams i ego muzy`ka k kino // Iskusstvo glazami molody`x: mat-ly` XI Mezhdunarod. nauch. konf. 28-29 marta 2019 g. / red.: N. V. Perepich, M. V. Sablina. Krasnoyarsk: SGII im. D. Xvorostovskogo, 2019. S. 285–291.
11. Artem`ev E`. N. Vy`razit` osnovnoe sostoyanie // Kinovedcheskie zapiski. 1994. № 21. S. 116–127.
12. Shak T., Zamixovskaya V. Sotvorchestvo rezhissera i kompozitora v aspekte stilya kinomuzы`ki // Kul`turnaya zhizn` Yuga Rossii. 2019. № 1 (72). S. 28–32.

13. Vivier P.-W. The Postmodern Aspects Reflected in the Qatsi Trilogy [E`lektronny`j resurs]. URL: http://waynevivier.co.za/docs/The_postmodern_aspects_reflected_in_the_Qatsi_trilogy.pdf (data obrashheniya: 29.05.2021).
14. Lur`e Ya. M. Fil`my` De`vida Lincha: stilistika, obraznost`, avtorskaya manera // Artikel`t. 2013. № 1 (9). S. 32–41.
15. Antipova Yu. V. Duxovy`e instrumenty` v sovremennoj massovoj muzy`ke: nekotory`e aspekty` izucheniya // Vestnik muzy`kal`noj nauki. 2019. № 3 (25). S. 77–84.
16. Gusejnova F. E`. “Stillness of the mind”: Analiz partitury` Abelya Korzhenevskogo dlya «Odinokogo muzhchiny`» Toma Forda // Sovremenny`e nauchny`e issledovaniya: aktual`ny`e voprosy`, dostizheniya i innovacii: sb. st. XIII Mezhdunarod. nauch.-prakt. konf. Penza: MCzNS «Nauka i Prosveshhenie», 2020. S. 281–285.

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

Козырев А. О. — аспирант, преподаватель кафедры, akozyrev.1992@yandex.ru

INFORMATION ABOUT THE AUTHOR

Kozyrev A. O. — Postgraduate Student, Lecturer, akozyrev.1992@yandex.ru