

УДК 781.6 + 78.07

Анна Усова

## КИНОМУЗЫКА ВАДИМА ХРАПАЧЕВА: ВОПРОСЫ КОМПОЗИТОРСКОЙ ТЕХНОЛОГИИ

В статье рассматривается творчество композитора В. Храпачева на примере нескольких фильмов, снятых режиссером Романом Балаяном. На основе анализа отдельных сцен выявлены ведущие технологические приемы музыки композитора, позволяющие найти ключ к расшифровке способов музыкальной интерпретации режиссерского замысла.

**Ключевые слова:** киномузыка, Вадим Храпачев, музыкально-шумовая аудиопартитура, дискретность, фильмы Романа Балаяна.

**Усова А. Кіномузыка Вадима Храпачова: питання (проблеми) композиторської технології.** У статті розглянуто творчість В. Храпачова на прикладі кількох фільмів, знятих реж. Романом Балаяном. На підставі аналізу окремих сцен виявлені провідні технологічні прийоми письма композитора, які дозволяють підібрати ключ до розшифрування способів музичної інтерпретації режисерського задуму.

**Ключові слова:** кіномузыка, Вадим Храпачов, музично-шумова аудіопартитура, фільми Романа Балаяна.

**Usova A. Vadim Khrapachev's film music: composer technology issues.** Usova A. Movie music by Vadim Khrapachev: issues of the composing techniques. The article considers the creativity by the composer V. Khrapachev on the examples of several films made by a director Roman Balayan. Having analyzed separate scenes, the composer's leading technological methods were revealed which in their turn let to find a key to decipher the methods of musical interpretations of a director's concept.

**Keywords:** film music, Vadim Khrapachev, media text, Roman Balayan's films.

Прогрессирующая популярность киноискусства в XX-XXI веке значительно расширяет одну из важнейших его выразительных сфер – звуковую (точнее, звуко-музыкальную). Творческие поиски современных кинокомпозиторов привели к тому, что постепенно из фоново-иллюстративной, существующей в виде отдельных нотных фрагментов, она превратилась в сложную музыкально-шумовую аудиопартитуру. Распространение приемов сугубо киномузыкального письма стимулирует интерес исследователей к данной проблеме. Музыка в кино композиторов, чье творчество представляет яркий феномен, заставляет задуматься о проблемах композиторской технологии, которая, с одной стороны, жестко диктуется законами киноискусства, его «производства», а с другой, подчиняется логике композиторского музыкального творчества. Эти вопросы в данной статье рас-

сматриваються сквозь призму творчества одного из известнейших украинских кинокомпозиторов Вадима Храпачева.

Жанр киномузыки относительно «молод». Его история связана с такими выдающимися именами, как Д. Шостакович, С. Прокофьев, А. Хачатурян, а период интенсивного развития – с творчеством Э. Артемьева, В. Овчинникова, А. Зацепина, Г. Гладкова, В. Дашкевича и многих других. В украинскую киномузыку огромный вклад внесли М. Скорик, Э. Станкович, В. Губа, О. Кива, которые известны скорее как композиторы академического направления с присущими им масштабностью и симфонизмом мышления.

Следует отметить, что на рубеже XX – XXI вв. музыка кино в Украине развивалась в двух направлениях: в русле традиционного академического письма и более современного, использующего электронику. Справедливости ради отметим, что это разграничение относится скорее к разряду образных параметров кино, так как в технологическом плане вся современная киномузыка апеллирует и к симфоническим, и к электронным средствам письма (в зависимости от исходной идеи).

Подчеркнем, что в рассматриваемый жанр обладает рядом устойчивых, инвариантных качеств, которые воплощают прикладной характер киномузыки - *вторичность, дискретность, контекстность* (о чем неоднократно отмечают исследователи, в частности Т.Шак [5, с. 21]). Именно эти качества ставят ее в зависимость от монтажного ритма и подчиняют видеоряду. Кроме того, функциональное значение музыки также не всегда четко определимо, так как, зачастую, она пребывает где-то в пространстве между «кадром и за кадром».

Эти параметры являются общими для киномузыки в целом и формируют особый подход к ее написанию. Однако сам процесс создания музыки к фильму глубоко индивидуален для каждого композитора, который работает, руководствуясь (или не руководствуясь!) указаниями режиссера. В этом процессе важен творческий тандем кинорежиссер-кинокомпозитор,

Однако музыкальная драматургия фильма далеко не всегда рождается благодаря единству взглядов его создателей. Эту особенность хорошо осознает композитор, работающий исключительно в жанре киномузыки. Если он постоянно сталкивается с «самодостаточными» режиссерскими концепциями, то ищет возможность проявить свою индивидуальность, но так, чтобы этого «не понял» режиссер. В целом, многие композиторы, работающие в кино отмечают, что *«...хороший фильм – это результат взаимодоверия, взаимопонимания людей, когда каждый высказывает свою позицию, дополняя другого. Один человек ничего не может сделать в этом мире, делают, как правило, люди..»* [1]. Подобный подход, на наш взгляд, ярко иллюстрирует творчество Вадима Храпачева.

Среди множества современных украинских кинокомпозиторов Вадим Храпачев является чрезвычайно яркой и интересной личностью. Он

сотрудничает с известными режиссерами Украины, России и Европы (А. Матешко, С. Буковский, Е. Куся, В. Олендер). С начала 70-х годов много работает с режиссером В. Криштофовичем. В. Храпачев тонко озвучил лучшие его фильмы – «Волны Черного моря», «Перед экзаменом», «Свое счастье», «Два гусара», «Володя Большой, Володя Маленький» и др.

Однако наиболее плодотворным в сфере художественного кино является период его работы с режиссером Романом Балаяном. Их тандем уже более 30 лет существует благодаря единству творческих позиций: глубинной направленности замысла, акцентировке внутреннего скрытого подтекста художественного целого.

Среди современников Р. Балаяна выделяет ряд специфических моментов. Прежде всего, это глубокая философская идея каждого фильма. Р. Балаян всегда обращается к «непростым», незаурядным сюжетам, со сложными драматическими коллизиями, с острой конфликтностью и даже фатальностью.

В его фильмах важна высокопрофессиональная работа каждого участника съемочной группы: оператора, сценариста, художника и др. Особое место в них принадлежит музыке. Совместно Р. Балаян и В. Храпачев создали 8 фильмов: «Полеты во сне и наяву», «Поцелуй», «Храни меня, мой талисман», «Филер», «Первая любовь», «Две луны, три солнца», «Ночь светла», «Райские птицы», в каждом из которых музыка является звуковым воплощением режиссерской концепции. К моменту встречи с Р. Балаяном (начало 80-х годов) В. Храпачев считал себя достаточно опытным человеком в кино. Ему легко удалось освоиться в области «прикладной» музыки. После выхода в кинотеатрах фильма «Старая крепость» (реж. М. Беликов) его музыку можно было услышать из окон каждого дома. В. Храпачев стал довольно популярным в кинематографе превратился в такую же неотъемлемую составляющую творческого процесса, как в жизни композитора-академиста. Причиной популярности музыки В. Храпачева, бесспорно, стала способность композитора к высокой степени чувственного восприятия кадра, умение несколькими штрихами отобразить внутреннее состояние сцены, передать тайный, «не раскрытый» визуально подтекст.

Фильм «Полеты во сне и наяву» (1982) – яркий пример органичного синтеза двух художественных концепций и одновременно первый совместный опус Р. Балаяна – В. Храпачева, где талантливо показан кризис человека среднего возраста: Сергей Макаров, перешагнув «серединный рубеж» жизни, начинает испытывать гнетущие переживания. Ему кажется, что большая часть того, к чему он стремился, на самом деле не более чем пустая суета. Постоянные чувства разочарования и неудовлетворенности заставляют героя искать и совершать весьма противоречивые поступки в надежде на то, что в жизни произойдут перемены, откроется ее глубинный смысл – то, что ранее было недоступным.

Этот образный парадокс потрясающе точно передан в музыке. Музыкальную ткань фильма пронизывает сквозное развитие и взаимодействие двух лейттем. Первая – яркий пример, выражающий субъективное отношение композитора к главному герою. Благодаря четким очертаниям, нисходящему движению, минорной тональности, неспешному ритмическому шагу эта тема выражает психологическую внутреннюю сторону главного персонажа, она отражает всю трагичность, разочарование мыслей главного героя Сергея Макарова, блистательно сыгранного Олегом Янковским. Эту роль актер считал лучшей в своей творческой биографии.

Вторая лейттема Сергея по стилистике очень близка к уличному танцу. Жанр темы использован именно для характеристики отрицательной стороны личности героя: его спонтанности, влюбчивости, импульсивности.

Обе темы главного героя написаны очень простым и доступным языком. Наиболее важное в них – мелодическое начало, позволяющее зрителю установить яркую ассоциацию с визуальным рядом. Так, при каждом появлении темы танца мы ждем, что главный герой сейчас совершит какой-то негативный поступок, а первая лейттема наталкивает зрителя на более высокие философские размышления и тем самым заставляет помнить о глубоко внутреннем кризисе личности Сергея. На протяжении всего фильма обе темы активно развиваются и взаимодействуют – из них вычленяются отдельные интонации, комбинируются друг с другом. Кульминацией музыкальной драматургии фильма является финальная сцена, где эти темы звучат в контрапункте (01.20.40 – 01.24.40)<sup>1</sup>. Этот эпизод выстроен по принципу репризы (как смысловой, так и музыкальной). Суть этой сцены состоит в том, чтобы Сергей осознал проблему своей личности, как бы взглянул на себя со стороны. И в этом зрителю помогает музыка. Главные темы накладываются друг на друга, соединяя, таким образом, противоположности его натуры в единое целое. Так музыкальными средствами передается постоянная переменчивость внутреннего мира Сергея, его неспособность пересилить себя и измениться к лучшему.

Помимо использования электронной музыки, новизна «Полетов...» состоит в разноплановой подаче образа главного героя. Его появление в кадре и темы, которыми оно сопровождается, подсказывает зрителю о том или

---

<sup>1</sup> Время указано согласно постэкспликация фильма. Термин «постэкспликация» введен В.Г. Москаленко (см.: Мазуренко А. Музыка к кинофильму «Солярис» А. Тарковского / А. Мазуренко: курсовая работа по анализу музыкальных произведений /науч. рук. докт. искусствовед., проф. В. Г. Москаленко. – К.: НМАУ им. П. И. Чайковского, 2010. – 35 с. (Рукопись)). Метод графического изображения музыкального сопровождения (постэкспликация) сходный с тем, который применяет Т. Шак [5]. Однако в работе этого исследователя изображенные графические таблицы характеризуют определенный вектор музыкального анализа: развитие музыкальной горизонтали, построение отдельных эпизодов. Постэкспликация дает возможность охватить всю структуру фильма панорамно, показывая взаимосвязь всех компонентов одновременно.

ином поступке, который совершает Сергей. Обе музыкальные характеристики настолько разные, что их постоянная и неожиданная смена значительно углубляют образ героя.

Особое значение в творчестве режиссера Романа Балаяна имеют сюжеты, взятые из классики, среди которых «Каштанка», «Поцелуй», «Леди Макбет Мценского уезда» и др.

Одной из наиболее удачных работ творческого тандема В. Храпачев – Р. Балаян является кинофильм «Поцелуй», снятый по мотивам одноименного рассказа А. П. Чехова.

По словам В. Храпачева, «Поцелуй» – его наиболее удачный фильм с Р. Балаяном, поскольку очень легко далась первая стадия – общение с режиссером. А при правильном прочтении начального замысла режиссера дальнейшая работа становится как бы вопросом времени. Музыкальный материал формируется быстро и сама концепция выстраивается гораздо легче.

Главной музыкальной темой фильма, его главным музыкально-конструктивным ядром становится тема вальса. Композитор преобразовывает ее, вычлняя начальный мотив – интонацию восходящей малой секунды. Отделяясь от мелодии вальса, эта микротема индивидуализируется и становится лейтмотивом Поцелуя.

В «Поцелуе» В. Храпачев демонстрирует тонкую работу с очень малым количеством музыкальных микротем (в общем-то, все они возникают из одной главной темы вальса). С другой стороны, интонационное сходство звукового материала обеспечивает цельность развития сюжета. И сам вальс становится символом, характеризующим данную эпоху музыкально. За этим жанром композитор закрепляет ведущий тембр фортепиано, который в дальнейших фильмах будет выполнять функции лейттебра.

Звуковое сопровождение фильма, в отличие от «Полетов...», не имеет столь резко выраженной внутренней конфликтности, оно скорее создает яркий музыкальный фон для развития фабулы. При этом основная лейттема часто выступает как реминисценция, каждый раз подчеркивая значимость кульминационной сцены с поцелуем.

В одном из последних фильмов – «Ночь светла» композитор снова обращается к идее лейтинтонаций. Приоритетное значение в этом фильме имеет актерская игра, показ окружающего быта, природы. В связи с этим композитором использовано много живых шумов. А в некоторых эпизодах режиссер умышленно делает акцент на тишине, тем самым усиливая еще большую печаль и трагичность истории о жителях лагеря слепоглухонемых.

Музыку в фильме заметно теснят шумовые эффекты, что вполне оправдано первоначальным замыслом. Однако здесь отчетливо выделяется несколько ярких музыкальных тем: две вальсовые темы (одна в фортепианном, вторая в оркестровом изложении), одна тема лирико-философского

характера (оркестрована, с синтезатором), «тема реки»<sup>1</sup>. Большая часть тем написана в ре-миноре, практически все они получают в фильме как фортепианное, так и оркестровое изложение.

Музыка В. Храпачева в балаяновских фильмах обладает высокой степенью органичности, глубоким постижением закономерности, самой сути киномузыки как своеобразного музыкального жанра. При всей заданной ограниченности в выборе приемов и средств музыка Вадима Храпачева очень действенна и выразительна, она выполняет совершенно четкие драматургические функции. Благодаря этому воплощается и главная, по мнению композитора, задача киномузыки – она должна быть подчинена сквозному действию фильма, совпадать с развитием, характерными особенностями и ритмом этого действия, быть включенной в его общий поток, в его четкую монтажную структуру.

Следует отметить, что игровое кино открывает большие возможности для развития музыки, так как характер связей видеоряда и звука в этом жанре, как правило, определяется изобретательностью режиссера и композитора. В данном случае, уже в первых совместных фильмах Р. Балаяна – В. Храпачева формируется ряд приемов, составляющих арсенал технологических средств композитора. Подчеркнем главные из них:

Музыкальное мышление композитора отличает тонкое ощущение синхронности видимого и слышимого.

Первостепенное значение в киномузыке В. Храпачева имеет мелодическая **интонация** (всегда яркая, рельефная, пластичная, выпуклая), она выражает не только сам первоначальный образ, его внутреннее наполнение, но и драматургическое развитие.

В связи с утверждением начальной интонации вполне оправданно возникает и **система лейтмотивов**, лейтинтонации которых перерастают в развернутые мелодические фрагменты.

Музыкальный язык композитора опирается на сформированную **классико-романтическим искусством жанровую систему**, в которой он избирает отдельные жанры, приобретающие в музыке устойчивое значение (например, для характеристики музыкального фона эпохи – вальс, марш, мазурка, романс).

В большинстве случаев музыкальный материал В. Храпачева носит **экспозиционный характер**. Для дальнейшего развития музыки наиболее удобным является принцип вариантных повторов, постепенного сглаживания звучания, перехода в музыкально-шумовой фон с подчеркиванием отдельных интонаций.

Важную роль приобретает **ритм**, который организует целостное развитие экранно-музыкального действия и выпукло подчеркивает его динамику.

---

<sup>1</sup> Такое название имеет номер в авторской (нотной) рукописи. Эта тема в развитии музыкального ряда фильма приобретает значение лейтмотива.

Таким образом, воспринимая отображаемую жизнь в движении, в динамике действия, В. Храпачев насыщает свою музыку новыми функциональными возможностями – он одновременно акцентирует выразительную роль музыки в драматургии фильма и уводит ее из рельефа в фон, никогда при этом не навязывая киноповествованию чуждых ему законов. Такая высокоинтеллектуальная стратегия позволяет подстраивать музыкальный ряд под любые режиссерские капризы.

### Література

1. Кандинская В. «Музыка – часть духовного простору» / Кандинская В. // «Кіно – Театр: 2002. - №4. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.ktm.ukma.kiev.ua/2002/4/stankovich.html>
2. Лисса З. Эстетика киномузыки / З. Лисса. – М. : Музыка, 1970. – 495
3. Чернышов А.В. Киномузыка: теория технологий / Чернышов А.В. // Искусство музыки: теория и история : 2012. - №5.- С.127-137.
4. Рычков К. Н. Музыка в современном коммерческом кинематографе США: проблемы истории и теории : автореф.дис. : 17.00.02 – Музыкальное искусство / Рычков К. Н. – Москва, 2013. – 28 с.
5. Шак Т. Ф. Музыка в структуре медиатекста : дис. ... доктора искусствовед. : 17.00.02 / Татьяна Федоровна Шак. – Краснодар, 2010. – 464 с.
6. Швырев В. С. Эпхикация / В. С. Швырев // Философский словарь / под ред. И. Т. Фролова. — 7-е изд. – М. : Республика, 2001. — 720 с.

УДК 78.082.2 (477)

Валерій Семикін

### ОДНОЧАСТИННА ФОРТЕПІАННА СОНАТА В УКРАЇНСЬКІЙ МУЗИЦІ ПЕРШОЇ ТРЕТИНИ ХХ СТОЛІТТЯ: ДО ПИТАННЯ ОСОБЛИВОСТЕЙ ДРАМАТУРГІЇ

В результаті аналізу Першої та Другої сонат Л. Ревуцького, Першої сонати і Сонати-балади Б. Лятошинського, Першої та Третьої сонат В. Косенка, здійсненого на основі принципів функціональної теорії В. Бобровського, визначаються специфічні драматургічні риси, притаманні українській одночастинній сонаті першої третини ХХ століття, виділяється її епіко-драматичний різновид як національний варіант жанру.

**Ключові слова:** одночастинна соната, поемність, драматургічні функції, розміщення функцій, циклічність.

**Семикін В. Одночастная фортепианная соната в украинской музыке первой трети XX столетия: к вопросу об особенностях драматургии.** В результате анализа Первой и Второй сонат Л. Ревуцкого, Первой сонаты и Сонаты-баллады Б. Лятошинского, Первой и Третьей сонат В. Косенко, осуществленного на основе принципов функциональной теории В. Бобровского, определяются специфические драматургические черты, присущие украинской одночастной сонате первой трети XX века, вы-