

Н. МИКОЯН

КИНОМУЗЫКА  
АРАМА ХАЧАТУРЯНА

СР



Н. МИКОЯН

---

# КИНОМУЗЫКА АРАМА ХАЧАТУРЯНА

Популярный очерк

МОСКВА  
ВСЕСОЮЗНОЕ ИЗДАТЕЛЬСТВО  
«СОВЕТСКИЙ КОМПОЗИТОР»  
1984

Рецензент

доктор искусствоведения

В. А. ВАСИНА-ГРОССМАН

**Микоян Н.**

**М59 Киномузыка Арама Хачатуряна: Популярный очерк. — М.: Сов. композитор, 1984.**

72 с. с ил.

Творчество Арама Ильича Хачатуряна — одно из самых значительных явлений современности. Блестящий симфонист-драматург, отображающий жизнь в движении, автор симфоний и балетов, музыки к драматическим спектаклям и камерно-инструментальных ансамблей, А. Хачатурян пришел в кино, когда в стране появлялись первые звуковые фильмы. Он был автором музыки первого армянского звукового фильма «Пепо», «Сталинградская битва», «Секретная миссия», «Адмирал Ушаков», «Отелло» — вот далеко не полный перечень фильмов, музыку к которым создал Арам Ильич.

Издание адресовано широкому кругу любителей музыки.

М 4905000000—061 КБ—16—27—84  
082(02)—84

782

*Не каждому художнику удается выявить свой талант всесторонне. Араму Ильичу Хачатуряну это было дано. Ему было дано и счастливое умение говорить в музыке языком своего народа и выражать чувства и чаяния современников.*

*Это острое ощущение своего времени и направляло интерес, творческие поиски Хачатуряна, симфониста по природе, к самым разным музыкальным жанрам. Симфонии и музыка к драматическим спектаклям, инструментальная и вокальная музыка, балет и работа в кинематографе — во всем ощущается взыскательность огромного мастера-новатора.*

*Творчество Арама Ильича Хачатуряна — одно из самых значительных явлений музыкального искусства современности. Его изучали и будут изучать. Но разговор о наследии композитора не будет полным, если не сказать о его киномузыке, где так же, как и во всех других жанрах, к которым он обращался, проявились самые сильные черты его таланта.*

*В Хачатуряне всегда поражает точность художественной интуиции. И то, что он пришел*

*в кино, — это не просто случай. В интересе к новому искусству XX века — к кинематографу — также проявилось чутье истинного художника.*

*И здесь композитору пришлось искать и находить.*

*Как войти в фильм?*

*Какую форму избрать для музыкального материала?*

*Каким должен быть этот материал — и по принципиальному характеру и по драматургии развития?*

*Эти и многие другие вопросы вставали перед композитором, который пришел в киноискусство в начале его нового этапа — звукового кино.*

## **О НЕКОТОРЫХ ПРОБЛЕМАХ КИНОМУЗЫКИ**

Становление принципов музыкальной кинодраматургии прошло несколько этапов. Вначале музыкальное сопровождение, следуя устоявшимся традициям немого кино, лишь создавало определенный колорит или звуковой фон для зрительного ряда. И только в отдельных случаях, в зависимости от глубины взаимопроникновения творческих замыслов режиссера и композитора, музыка уже и на этом, раннем, этапе включалась в общее драматическое решение.

Позже музыка принимает более обобщенные формы; появляются лейтмотивы-характеристики, темы, в музыкальной фактуре которых заложены возможности дальнейшего музыкально-драматического развития. В киномузыке используется форма симфонической увертюры: обычно она звучит вместе с титрами, тем самым как бы вводя слушателя в настроение предстоящего действия, в сжатой форме раскрывая внутреннюю эмоциональную сущность кинематографической ленты.

В фильме чаще всего применялись музыкальные формы, в своей основе тесно связанные с жанрами собственно музыкального искусства. Но постепенно черты киномузыки, как самостоятельного жанра, проявляются все отчетливей. Они выкристаллизовались в процессе проникновения в нее законов кинодраматургии. Обязательные требования кино — лаконизм, обобщенность, концентрированность и «сжатость» развития действия, вместе с чисто кинематографической особенностью — монтажом, быстрой сменой места действия и, следовательно, кадров, а вместе с ними — прерываемостью музыкального материала, вызвали к жизни новую форму музыкального мышления. Музыка постепенно все глубже «вращалась» в кинодействие, в драматур-



гию фильма, став могучим средством создания характеров, обрисовки ситуаций, нередко выражая подтекст действия.

Уходят примитивная иллюстративность, аморфность, неопределенная текучесть музыкального сопровождения — все то, что на раннем этапе развития делало музыку к кинофильму явлением часто «подсобного» порядка.

Музыкальная драматургия подчинилась единой идее сценарного, режиссерского и звукового замыслов фильма, законам кинодраматургии, в свою очередь оказав на эти законы обновляющее и обогащающее воздействие.

Вероятно, первопричиной сближения музыки и кино послужили общие черты, заложенные в самой их природе. Оба искусства являются искусствами временными.

Но какие же свойства музыки с наибольшей силой раскрываются именно в кино? И с другой стороны — какие требования, закономерности, специфические особенности выдвигает перед музыкой киноискусство? Что мы подразумеваем, когда говорим: «Эта музыка кинематографична»?

Никто так отчетливо не определил соотношения в кино музыки и зрительного ряда, как С. Эйзенштейн. Вдумчивый, провидящий теоретик и гениальный практик, он внутренне ощущал как бы каждую клетку киноорганизма.

Еще в период немого кино С. Эйзенштейн ясно представлял, что музыка к фильму, являющаяся в то время только сопровождением, иллюстрацией, должна не только сопутствовать зрительному изображению, ритмическому рисунку данного зрительного эпизода, но должна стать органичной частью целостного звукозрительного образа кинодействия.

Известно, какое ошеломляющее воздействие на современников произвела слиянность музыки с зрительным образом в ряде наиболее сильных эпизодов фильма «Броненосец «Потемкин» (композитор Б. Майзель). С. Эйзенштейн особенно требовательно добивался создания необходимого эффекта «музыки машин» в сцене встречи броненосца с эскадрой. «Для этого места, — писал впоследствии режиссер, — я у композитора категорически потребовал отказа не только от привычной мелодичности и ставки на обнаженный стук ударных, но по существу этим требованием заставил и музыку в этом решающем месте «переброситься» в «новое качество» — в шумовое построение.

Сам же «Потемкин» в этом месте стилистически уже вырывался за пределы строя «немой картины с музыкальной иллюстрацией» в новую область — в т о н ф и л ь м, где истинные образцы этого вида искусства живут в единстве сплавленных музыкальных и зрительных образов,



создающих этим единый звукозрительный образ произведения»<sup>1</sup>.

С. Эйзенштейну посчастливилось встретиться с С. Прокофьевым. Их совместное творчество дало эти образцы подлинного взаимопроникновения музыкальных и зрительных образов в фильмах «Александр Невский» и «Иван Грозный».

Неоднократно обращаясь к опыту содружества с С. Прокофьевым, анализируя прокофьевский метод «кино-музыкального» творчества, С. Эйзенштейн не уставал подчеркивать, что музыка только тогда по-настоящему кинематографична, когда соблюдены полная синхронность видимого и слышимого, достигнут «органический сплав музыки с изображением».

Этот органичный сплав вполне достижим, ибо законы музыкального развития, утверждал С. Эйзенштейн, полностью соответствуют законам монтажного плана — основной особенности кино, отражающей внутреннюю логику построения и развития фильма. Кстати, Дж. и Г. Фельдман, известные теоретики кино, на самых ранних этапах его развития также подчеркивали сходство монтажа с музыкой по законам внутреннего развития.

Как музыка, так и монтаж выражают определенный идейный замысел, несут определенное содержание. Таким образом, и законы внутреннего развития того и другого каждый раз подчиняются раскрытию, воплощению данного содержания, данного идейного замысла. Не может существовать сам по себе монтаж, так же как не бывает самой по себе музыкальной формы. А отсюда и логика как музыкального развития, так и построения монтажа в каждом случае своя, особая, необходимая для выражения определенного содержания.

Но это — общие понятия. В чем же более специфичном проявляется логика внутреннего развития музыки и кино-монтажа и в чем эта логика у них совпадает?

Как и любому драматическому произведению, целостность кинофильму придает действие в своем последовательном развитии. В нем заложены основные идейно-художественные опорные точки фильма, его конфликты, противоречия и столкновения персонажей. Целостность драматического развития, единство художественного образа — основное требование эстетики. В кино особенно очевидна сложность его выполнения. Если в театре единство, или,

<sup>1</sup> Эйзенштейн С. О строении вещей. — Искусство кино, 1939, № 6, с. 20.

иначе говоря, сквозное действие драмы создается как бы дважды — в авторском замысле и в режиссерско-актерском преломлении, то в кино мы имеем дело с более сложным комплексом. Остается авторский замысел, в виде сценария, и режиссерско-актерское его преломление. Однако осуществление сценария режиссером в кинообразах зависит от актерской работы в несколько меньшей степени, чем в театре. Зато огромную роль здесь играет монтаж, операторская работа, включающая натурные съемки, элементы живописи, сопоставления и противопоставления различных планов действия и другие слагаемые, не известные театру.

С. Эйзенштейн придавал решающее значение единству всех этих слагаемых для достижения целостности и глубины кинопроизведения, причисляя к ним верную зрительскую передачу внутреннего «напева», по которому строился монтаж; сквозной ритм фильма, слагающийся из точно найденных темпоритмов каждого куска; умение пользоваться сложной формой зрительской передачи, включающей экспозицию, развитие, повторяемость лейттем и выразительных групп; умение понимать и применять эффект контрапункта, так же как и обогащение действия всевозможными оттенками подтекста. Но ведь все это заложено и в природе выразительности музыки! Кроме того, как и в музыке, в зрительской передаче есть своя акцентуация, свои крещендо и диминуэндо, динамические кульминации и спады, свои сменяющиеся эмоциональные пласты.

Значит нужно в полную меру использовать эти общие выразительные возможности музыки и зрительского киноряда, а с другой стороны, добиться наибольшей четкости зрительской передачи, прибегая к законам музыки.

В зрительской передаче образности фильма огромную организующую роль С. Эйзенштейн отводил ритму.

Кино запечатлевает движение. Но всякое движение имеет свой темп и свой ритм. Ритм, как организующее начало развития действия, выражения мысли, чувства, переживания, является одним из могущественнейших выразительных средств, сближающим именно музыку и кино — наиболее динамичные из видов искусства, так как энергия движения заложена в самой их природе.

Не случайно поэтому кинорежиссер и композитор особенно стремятся прийти к творческому единогласию в нахождении сквозного ритма фильма, в использовании властной силы ритма музыки для организации целостного развития действия — той непрерывно длящейся линии, которая в подлинном произведении искусства так богата

контрастами, сменами характера движения, эмоциональными переключениями.

Эту великую силу музыкального ритма прекрасно понимал С. Эйзенштейн, что особенно видно в совместной работе над фильмом «Александр Невский» с Сергеем Прокофьевым.

Известно, что для некоторых сцен этого фильма музыка создавалась до их съемки. В таких случаях ритм и динамика монтажного плана определялись композитором, а режиссер, отталкиваясь от совершенного в своей выразительности и законченности ритмодинамического развития музыки, изменял построение ряда сцен и по нескольку раз переснимал их.

Так был «выстроен», например, сквозной музыкально-монтажный ритм сильнейшей кульминации фильма — картины Ледового побоища. Достаточно вспомнить оставляющий неизгладимое впечатление резчайший, рельефный до скульптурности контраст между группой музыкальных тем, характеризующих тевтонцев (хорал, тема рыцарского рога, грузная, давящая «конская скачка» тевтонцев и т. п.), и темами русской дружины (появление песенной темы «Вставайте, люди русские» в кульминации битвы автор пометил в партитуре ремаркой: «просветление, как от метеора»), столкновение и переплетение этих тем, их повторы в необыкновенно ярких динамических изменениях, чтобы понять — какую роль в монтаже сцен Ледового побоища играет ритм, диктуемый музыкой.

С другой стороны, в музыке С. Прокофьева, в изменчивости и внезапных переключениях ее темпоритма замечательно учтена «монтажность» структуры зрительного ряда. И в этой слитности музыки с изображением рождалось непрерывное, захватывающее огромным эмоциональным напряжением течение сменяющих друг друга картин.

Умение пользоваться сквозным ритмом, его модификациями, добиваться слитности повторов, характерных для развития музыкальных тем, с повторами монтажных групп изображения С. Эйзенштейн высоко ценил в мультипликационных фильмах Диснея.

Здесь следует подчеркнуть еще одно свойство, сближающее природу музыки и кинопроизведения: в этих двух искусствах во многом сходны сами принципы строения формы.

Опыт крупнейших композиторов подтвердил, что в киномузыке могут быть широко использованы все богатства выразительных средств, выработанных в симфонических и музыкально-драматургических жанрах. В сквозное действие

фильма совершенно логично укладываются и законченные симфонические эпизоды, вокально-хоровые сцены, развитая увертюра, предваряющая действие, широкое применение находит система лейтмотивов, гибких симфонических тем, в структуре которых заложены возможности их дальнейшего музыкально-драматургического развития. Нередко в фильмах, ставших уже классикой, встречается уместное употребление традиционных музыкальных форм: сонатной, рондо, трехчастной и других.

Музыка в кино может выполнять, — по аналогии, скажем, с оперой, — роль психологического подтекста в сценах и ситуациях, где «не хватает слов», говоря больше и глубже «текста» самого выразительного кадра или монтровки кадров, жеста и мимики актера, поданных самым крупным планом, самой эффектной натурной съемки. В зависимости от ситуации, «жизни человеческого духа» действующего лица (К. Станиславский) музыкальный подтекст может углублять драматизм сцены, ее психологическую остроту, ее лиризм, поэтичность и т. д.

Как в опере и в симфонических жанрах, безграничны возможности киномузыки и в использовании принципов контрапунктической передачи противоречивых чувств, психологических движений «внутри» одного образа и ситуации или между конфликтными образами и ситуациями.

Здесь опять-таки полное совпадение свойств музыки и кино: принцип контрапунктического построения характерен, как особо выразительный прием для обоих искусств и в их «чистом виде». Особенно же действенны многообразные и разнохарактерные контрапунктические «наложения» музыки и зрительного ряда, посредством чего можно добиться особенно сложного и тонкого течения мысли, сопоставляя или противопоставляя «по вертикали» разные по содержанию образы, эмоциональные состояния, создавая музыкально-монтажные «наплывы». Поистине выразительные возможности контрапункта зрительной и музыкальной линий не знают границ.

До сих пор мы говорили о том, что объединяет природу обоих искусств. Теперь важно отметить, какие же специфические требования предъявляет музыке кинематограф, от чего нужно отталкиваться при определении специфики киномузыки.

Только что упоминалось о многих сходных чертах формообразования музыки и монтажного ряда. Но если оперный композитор для достижения цели имеет в своем распоряжении огромные ресурсы непрерывно развертывающейся музыкальной драматургии, если содержание симфонии

утверждается на протяжении трех- или четырехчастного симфонического цикла, то автор киномузыки должен раскрыть, подчеркнуть и усилить идею фильма подчас несколькими музыкальными эпизодами, лаконичными фрагментами или штрихами, двумя или тремя лейттемами.

Об этой специфической особенности киномузыки верно и точно писал А. Хачатурян: «Если в опере, оратории, симфонии мы довольно свободно располагаем временем, нужным для выражения главной музыкальной идеи, для обрисовки центрального образа произведения, то в кино мы находимся в постоянном «цейтноте». Мы обязаны выразить самые сложные мысли и чувства в строго определенный секундомером и большей частью довольно жесткий срок»<sup>1</sup>.

Отсюда первое требование к композитору, работающему в сфере киномузыки: соблюдать мудрую экономию, быть во всем и всюду лаконичным, чтобы избежать музыкального многословия, размашистости стиля, назойливости постоянного звучания, когда музыка не выключается почти на всем протяжении фильма, иллюстрируя, именно иллюстрируя, все подряд — важное и третьестепенное.

Лапидарность, способность характеризовать образ, ситуацию лаконичным и метким штрихом или выразительной лейттемой, темой-символом тем более важны и нужны киномузыке, что ее течение, сопутствуя непрерывно развивающейся драматургии монтажного ряда, само не знает этой непрерывности.

Если музыка в кинокартине действительно содержательна, образна, рельефна по тематизму, ее драматургия строится словно бы в двух планах. Первый из них — драматургия монтажно-музыкальная, где музыка — органичная часть, но именно часть непрерывного развития сюжета, характеров, конфликтов, образности фильма. Но музыка в кино имеет и свою собственную драматургию — драматургию «опорных точек», заключены ли они в темах-характеристиках персонажей и важнейших событий картины или в музыкально-жанровых, батальных, пейзажных и иных картинах, в более или менее завершенных по музыкальной форме эпизодах или в фрагментах, заканчивающихся «многоточием». Но как бы ни были развиты по форме и продолжительности изложения музыкальные фрагменты, как бы логически, эмоционально, образно и в прочих отношениях (в том числе и в отношении контрастности) они ни были органично слиты в единую развивающуюся

<sup>1</sup> Хачатурян А. Претензии композитора. — Искусство кино, 1953, № 8, с. 43.

шуюся линию, эта линия, иначе говоря музыкальная драматургия, всегда будет «пунктирна»: ее всегда расчленяет длительный монтажный ряд, где музыка безмолвствует.

Сколь же выпуклы, образно конкретны, пластически осязаемы, максимально содержательны должны быть музыкальные характеристики, в какой же мере драматургия киномузыки должна обладать четкостью архитектурных деталей, ясностью построений, чтобы кинозритель (возможно, логически и не постигая того) мог ощутить органическую необходимость именно этой музыки в этом кинофильме, испытать на себе силу ее эмоционального воздействия. Отсюда и еще одно требование: ясность музыкального языка, доступность музыки, дающие ей силу непосредственного «эмоционального внушения».

Очень четко определил эту сумму специфических особенностей киномузыки А. Хачатурян:

«Наша музыка должна быть предельно экономна, выразительна, доступна и понятна самым широким массам. Мы не имеем права ни на одну «безразличную» фразу, ни на один безликий переход. Все должно быть предельно конкретно, выпукло, я бы сказал, скульптурно»<sup>1</sup>.

Можно возразить, что подобные требования возникают и к музыке любого жанра. Но правы Т. Корганов и И. Фролов, когда подчеркивают, что для киномузыки «все эти качества имеют особое, «преувеличенное» значение»<sup>2</sup>.

Разумеется, сказанное не охватывает всех специфических черт и задач киномузыки. Различные фильмы требуют своего музыкального решения, диктуемого жанром кинопроизведения, образно-художественным замыслом постановщика, индивидуальностью композитора и т. д.

Но есть еще одно безусловное требование, применимое к любой киномузыке. Она должна быть действенной, нести совершенно четкие драматические функции. Она должна быть подчинена сквозному действию фильма, совпадать с развитием, характерными особенностями и ритмом этого сквозного действия, быть включенной в его общий поток, в его монтажную структуру.

Монтаж внес в искусство совершенно новые представления о построении художественной формы, о развитии сюжета, его динамике, ритме. Стремясь соответствовать этим новым качествам, внесенным киноискусством, киномузыка сама приобретала особую конкретность, ясность и

<sup>1</sup> Хачатурян А. Претензии композитора. — Цит. соч., с. 43.

<sup>2</sup> Корганов Т., Фролов И. Кино и музыка. — Искусство, 1964, с. 310.

динамизм архитектоники, своеобразную монтажность формы. Это понятие, быть может, трудно переводимое на язык общих доказательств, тем не менее становится ясным при рассмотрении конкретной музыки к конкретному фильму. Приемы могут быть различными, но, когда мы говорим о кинематографичности музыки, мы прежде всего имеем в виду именно своеобразную монтажность ее характера и ее формы.

## **РАЗЛИЧНЫЕ ВИДЫ МУЗЫКАЛЬНОГО РЕШЕНИЯ КИНОФИЛЬМА**

Как-то упоминая об одном фильме и желая подчеркнуть чрезвычайно удачную работу в нем композитора, французский кинорежиссер Рене Клер сказал: «Музыка в этом кинофильме звучит ровно столько, сколько необходимо для внушения определенной мысли»<sup>1</sup>.

Думается, эти слова выдающегося французского кинорежиссера очень верно и очень точно определяют идеал музыкального решения кинофильма.

В самом деле, можно ли, абстрагируясь от жанра кинофильма, от замысла, творческой манеры, художественной формы, избранных режиссером и композитором, установить раз и навсегда «киномузыкальную дозу», говорить о том, что в фильмах должно звучать столько-то и столько-то музыки, что она должна постоянно сопровождать зрительное действие или, напротив, появляться в такие-то и такие-то моменты его развития?!

Продолжительность, действенность, характер, место музыки — все диктуют кинематографические требования, жанр кинопроизведения. Все это, в свою очередь, предопределяет многообразие музыкальных решений.

В 30-е годы И. Дунаевский совместно с режиссером Г. Александровым создали жанр советской музыкальной кинокомедии, вернее, кинооперетты («Веселые ребята», «Цирк», «Волга-Волга»), где музыка, песня не только органично входили в сюжет, но и диктовали его развитие, характер действия и характер героев, становились кульминацией фильмов. В этих кинопроизведениях музыка определяла самый жанр фильма.

Есть кинопроизведения, где музыка, не определяя жанровых особенностей, звучит на всем или почти на всем

<sup>1</sup> Клер Р. Размышления о киноискусстве. — М., 1958, с. 51.



протяжении фильма. Один из наиболее ярких и интересных примеров — японский фильм «Голый остров» (режиссер Кането Синдо). В нем вовсе отсутствует прямая речь героев и даже дикторский текст. Сама музыка не иллюстрирует конкретно сюжетных ситуаций (за исключением нескольких музыкально-жанровых, музыкально-бытовых эпизодов). Ее функция гораздо более важна и драматургически весома: через музыку, через глубоко содержательную и образно очень концентрированную лейттему, которой начинается и завершается фильм и которая многократно звучит на всем его протяжении полностью или частично, обобщаются явления и образы этого сильного кинопроизведения, создается его «эмоциональная среда», передается и авторское отношение к происходящему. Как верно отмечала кинокритика — без музыки не было бы этого фильма.

Подобные фильмы подтверждают, что подчас можно обойтись без слов, но не без музыки. Но есть и совершенно противоположные случаи, когда фильму, эмоциональной среде, в которой живут его герои, противопоставлен даже один такт музыки. И, надо сказать, что такие фильмы в своем «музыкальном молчании» не менее драматичны, чем фильмы, в которых звучит по-настоящему драматическая музыка, чему пример фильм М. Ромма «Девять дней одного года».

Точно также нельзя раз и навсегда определить преимущества одного типа, вида, характера киномузыки над другим. Порой музыка изобразительная, иллюстративная по характеру несет в самой себе идейно-эмоциональную функцию, крайне важную для фильма.

Музыкальную драматургию кинофильма можно выстроить при помощи ярко выраженных тем-характеристик героев и ситуаций, и тогда замысел постановщиков находит звучащую форму в развитых музыкальных обобщениях, подчас весьма длительных по времени. Но музыка может играть роль жанрового фона, и это совсем не будет означать, что она обязательно выполняет чисто служебную, иллюстративную функцию.

Творческие поиски композитора немислимы без учета национального своеобразия фильма, без учета тех главных особенностей, которые позволяют нам различать произведения итальянского и французского киноискусства, отличать индийский фильм от египетского, а в советском кинематографе русский фильм от украинского, армянский от грузинского... Жанровый музыкальный фон может великолепно и точно рисовать народный быт, национальные типы и характеры, словом, определять такие стороны националь-

ного звучания фильма, которые мало доступны или вовсе недоступны самому развернутому диалогу или самому сложному монтажу. Как, например, это сделано в фильме «Пепо» (режиссер А. Бек-Назаров, музыка А. Хачатуряна), во многих индийских фильмах и т. д...

Огромна сила воздействия удачно найденной музыкальной лейттемы, которая в своем изложении, развитии, преобразовании словно в фокусе собирает идейные и образные нити кинопроизведения. Однако, действенную, подчас даже драматургическую функцию может нести и мелодия песни и отдельные интонации. Вычлененная из зрительного ряда, при котором она впервые появилась, мелодия в последующем звучании может служить отличным средством передачи подтекста, с ее помощью возможно построение самого сложного психологического контрапункта по отношению к видимому на экране. Примером может послужить и музыкальная лейттема из кинофильма «Мужчина и женщина» (режиссер К. Лелюш, музыка Ф. Лея) и многие другие.

И наконец, еще одна важная проблема. Часто единственным и абсолютным мериллом качества музыки, созданной к кинофильму, выдвигается возможность ее существования как законченного самостоятельного произведения. Создание музыки, которая была бы идеально органичной в кинофильме и в то же время имела бы выдающееся художественное значение вне экрана, — задача весьма трудная и в общем-то не так часто решаемая, даже когда автор музыки крупный композитор. Замечательный пример — музыка С. Прокофьева к фильмам «Александр Невский» и «Иван Грозный», которая при известной редакции (к «Ивану Грозному» — уже без авторского участия) дала русской советской музыке два гениальных произведения ораториально-симфонического жанра. Аналогичным примером является и Сюита из музыки к кинофильму «Гамлет» (режиссер Г. Козинцев) Дмитрия Шостаковича.

И все же, во-первых, возможность концертного исполнения музыкальной композиции или фрагментов из нее, предназначенных для фильма, еще далеко не всегда является критерием их драматургических достоинств как элемента синтетического искусства кино. И, во-вторых, качество написанной к фильму музыки нельзя подвергнуть сомнению только на том основании, что она не может найти самостоятельного выхода на концертную эстраду.

Скорее, наоборот. В последние десятилетия, когда композиторы начали ставить перед собой более специфические задачи, глубже познали природу искусства кино, расшири-

лись поиски многообразия собственно киномузыкальных жанров, выразительных приемов, наиболее близких именно этому виду искусства.

Появляется музыка, которую нельзя вычленишь из зрительного ряда, из звучания диалогов: вне их она просто немыслима, перестает существовать. Как художественное целое, рождающее законченное восприятие, такая музыка «слышна» только в синтетическом музыкально-зрительном кадре. Иногда композитор отказывается от мелодической завершенности и, наоборот, широко использует отдельные интонации в определенной тембровой окраске; иногда в собственно музыкальную ткань вплетаются звуки, шумы, прямо связанные со зрительным действием, — плеск воды, шаги, шорохи... И все это вместе создает совершенно необычный, особый музыкально-звуковой фон, музыкально-звуковой мир фильма.

Такой музыкально-звуковой мир, тесно переплетающийся с кадром, монтажом, с ритмом действия и всей художественной образностью фильма, талантливо воссоздан, например, композитором В. Овчинниковым в фильме «Иваново детство».

По времени музыка в этом фильме занимает достаточно скромное место — всего шесть-семь эпизодов. После фильма не уносишь каких-то необычайно ярких тем, четко запоминающихся мелодий. Но при всем этом музыка, органично входящая во все звуковое решение фильма, обладает большой выразительной силой. Точнее было бы сказать, что большой выразительной силой обладает общее звуковое решение фильма, в котором одним из компонентов является музыка.

Из музыки к фильму не получилось ни сюиты, ни другого сочинения, которое зажило бы самостоятельной жизнью. Однако в ней есть главное: она сумела выразить своеобразную поэтичность «Иванова детства».

Итак, к настоящему времени сложились различные формы музыкального решения кинофильма, причем в одном и том же фильме могут совмещаться разные формы музыки, ее изложения и развития. Вопрос лишь в том, чтобы все эти формы, виды, приемы слагались в целостную систему музыкальной (или музыкально-звуковой) драматургии и чтобы она, в свою очередь, органично сочеталась с драматургией изобразительного ряда фильма.

Но когда А. Хачатурян пришел в кино, киномузыка находилась лишь в стадии становления, и ему приходилось идти непроторенными тропами, вместе с другими деятелями советской музыки и киноискусства прокладывать

новые пути как для армянской, так и для всей советской музыки кино.

А. Хачатурян написал музыку к двадцати пяти фильмам. Мы остановимся на нескольких из них, наиболее ярких как в кинематографическом, так и в музыкальном решении.

### **«ПЕПО» И «ЗАНГЕЗУР»**

Первые опыты молодого Хачатуряна в этой сфере музыкального творчества были органично связаны с темами и образами армянской литературной классики и революционной истории народа, с его огромными культурными традициями, со стилистикой армянской актерской школы, а главное, с народной музыкой. Только в глубоком восприятии национальных богатств — профессиональных и народных, в их высокоталантливом преломлении в новом искусстве, искусстве кино и могли возникнуть такие неповторимые в своем национальном своеобразии явления, как музыка к фильмам «Пепо» (1935) и «Зангезур» (1938). В свою очередь, эти киномузыкальные произведения А. Хачатуряна оказали огромное воздействие на формирование и развитие традиций армянской киномузыки. От его творческого опыта отталкивались все армянские композиторы — даже те, кто работал в иных киномузыкальных жанрах, кто искал свои, отличные от Хачатуряна приемы и средства.

Важна была прочная основа для национального преломления жанра. И ее заложил и разработал на практике Арам Хачатурян.

В годы возникновения звукового кино перед композиторами Армении встал сложный вопрос: какой должна быть музыка в армянских фильмах? Ведь каждый фильм выходит далеко за пределы республики. Его смотрят миллионы людей всей страны. Как выразить национальный колорит: в музыкально-этнографических зарисовках, в широком использовании старинных народных напевов или в копировании образцов национально-музыкального быта народа? Не станет ли национальное своеобразие музыки препятствием к успеху фильма у широкого зрителя в других республиках? Наконец, как сочетать «национальную достоверность» музыки, соответствующую своеобразию народных характеров и событий всего фильма, с манерой мышления и выразительными средствами музыки современной, особенно когда события фильма обращены в прошлое?

Надо сказать, что проблема музыки в фильме остановила на себе внимание еще в период немого кино, когда для фильма подбиралась музыка, соответствующая настроению отдельных эпизодов, кадров, темпу действия. Студия «Арменкино» привлекла к этой работе крупных музыкантов. Так, например, музыкальное оформление к картине «Зарэ» создал А. Спендиаров, к фильму «Злой дух» — только начинающий в те годы композитор Л. Ходжа-Эйнатов. Однако эти и другие немногочисленные работы, несмотря на их безусловную ценность, относятся к предыстории армянской киномузыки. Она была короткой по времени: первый же звуковой фильм «Арменкино» открыл ярчайшую страницу в истории и армянского киноискусства, и армянской киномузыки.

Этим фильмом был «Пепо». Он стал действительно выдающимся событием в культуре народа, в самой его жизни.

В фильме — экранизации классической пьесы Г. Сундукяна, созданной режиссером Амо Бек-Назаровым, выступила плеяда блестящих армянских артистов — А. Аветисян, Г. Нерсисян и другие. Они привнесли в кинопостановку огромный опыт армянского театрального искусства, тем самым определив одну из главных черт армянского кино: прочную и глубокую связь с культурой своего национального театра, с особенностями его актерской школы.

Наконец, в «Пепо» было достигнуто идеальное единство всех выразительных средств фильма: режиссуры и игры актеров, слова и звука, зрительно-кадрового «текста» и музыкально-звукового «подтекста».

И в том, что фильм стал крупнейшим явлением армянского советского искусства, немалая заслуга А. Хачатуряна, автора музыки к «Пепо».

В пьесе Г. Сундукяна речь идет о представителях своеобразной прослойки старого Тифлиса начала XX века — кинто, карачогели — так называли в то время кустарей, мелких торговцев-разносчиков, которые жили в большом, многонациональном, шумном городе своеобразной и обособленной жизнью. Они выделялись своим внешним видом: носили темные шаровары, собранные в густую сборку, темную короткую куртку, плотно облегающую фигуру и перехваченную в талии тоненьким, отделанным серебром пояском. На голове у них была маленькая черная шапочка, каким-то чудом державшаяся на курчавых волосах. Речь карачогели была пересыпана остротами, прибаутками, яркими образными сравнениями и дополнялась энергичной жестикуляцией. В любую минуту их ноги готовы были пуститься в пляс, а руки — потянуться к дудуку. А рог

с кахетинским вином? Без него, как и без песни, нельзя было представить карачогели.

Вот эти веселые представители старого Тифлиса и явились персонажами пьесы Г. Сундукяна. Большой психолог, мастер изображения человеческих характеров, Г. Сундукян раскрыл за их внешне легкомысленным обликом людей строгой морали, рыцарей чести, способных к глубоким чувствам, показал их светлую, бесхитростную душу.

В образе главного своего героя — Пепо — Сундукян запечатлел, по его собственному определению, цельный характер одного из тех представителей самой гущи народных масс, которые по своей нравственности, великодушию и благородству могли бы служить примером для многих и многих лиц, принадлежащих к так называемому высокому сословию.

Оставаясь верным классическому подлиннику, режиссер А. Бек-Назаров существенно усилил социальный фон изображаемой в фильме эпохи, внес новые акценты и в образ самого Пепо.

«Зритель увидит в фильме, — писала М. Шагинян, — то, чего не дал Сундукян, — историю одиночки Пепо, связанную с медленным пробуждением улицы, той мещанской Авлабарской улицы, где Пепо живет не один, где его весельчаки приятели — нищие торговцы фруктами, собутыльники, рыбаки, ремесленники — связаны с ним общностью бесправия и стихийного протеста»<sup>1</sup>.

Нужно подчеркнуть, что смелые изменения, внесенные в пьесу при ее экранизации, не нарушили живую ткань замечательного подлинника и не воспринимались как назойливые вставки, чуждые духу произведения армянского классика. Наоборот, созданные Сундукяном точные образно-психологические характеристики действующих лиц, изображение колоритного быта карачогели стали отправным моментом как для пластического решения фильма, так и для решения музыкально-звуковой партитуры.

Зрительные кадры и музыкально-звуковая ткань фильма создают живой, сочный по колориту облик старого Тифлиса. С первого до последнего кадра зритель чувствует атмосферу жизни города, ощущает его дыхание, проникает в чувства и настроения его обитателей, в их характеры.

Фильм начинается сценами, рисующими старый тифлисский базар. По пыльным закоулкам шныряют кинто, звонко зазывая покупателей. Проплывает караван верблюдов, мерный звон его бубенчиков вливается в разноголос-

<sup>1</sup> Правда, 1935, 9 марта.

ный городской шум и, не успев смолкнуть, заглушается звуками марша Ширванского полка — браво́й солдатской песни. Этот марш, исполняемый проходящим по площади военным оркестром, вносит резкий диссонанс в привычно оживленный колорит тифлисского базара.

Все это не просто жанровая картинка: живописная сцена на старом базаре вводит нас в атмосферу действия, знакомит с основными персонажами. Это именно тот случай, когда жанровость — в кадре и музыке — выполняет роль важного драматургического приема.

Образы старого города были бесконечно близки А. Хачатуряну. Уроженец Тифлиса, он провел в нем детство и юность. Социальные отношения, раскрываемые в пьесе и фильме, колоритное своеобразие развертывающегося в них действия вызывали в памяти и творческом воображении композитора реальные жизненные образы. Это помогло ему глубоко прочувствовать пьесу Сундукяна, понять замысел постановщика фильма. Единство творческих устремлений режиссера и композитора определило органическое сочетание звукового и зрительного ряда фильма.

Произведение само подсказало характер музыкального материала, его глубоко национальную жанровую окраску. Но оставалось решить самое сложное — форму использования этого материала, а отсюда и место, которое он должен занять в фильме.

У создателя музыки «Пепо» было два возможных пути: ограничиться музыкальной иллюстрацией к отдельным эпизодам картины или сделать музыку органическим элементом драматургии произведения.

А. Хачатурян избрал второй путь. Складывается впечатление, что действие на экране развивается в двух органически слитных между собой планах: зрительном и звуковом. Музыка активно включается в повествование фильма, раскрывает внутренние процессы действия, углубляет пластические характеристики действующих лиц, дает контрастные сопоставления образов, воссоздает национально-жанровые картины большой эмоциональной силы.

Как же удалось композитору добиться такого органического слияния музыки с действием? Материал, к которому обращается А. Хачатурян, исключительно многообразен. Уже перечень эпизодов, в которые активно вторгается музыка, дает представление о характере его отбора и распределения в фильме:

1. Панорама старого Тифлиса — песня друзей Пепо.
2. Смотрины невесты — песня женщин.
3. Сцена обручения — народные танцы.



4. Поиски долговой расписки — инструментальная музыка.
5. Бал у Зимзимова — бальные танцы.
6. Песня Пепо.
7. Размышления Пепо — инструментальная музыка.
8. Сцена осмеяния Зимзимова — шуточная песня.
9. Народная сцена у тюрьмы — героическая народная песня «Кёр-оглы».

Музыка в «Пепо» звучит в узловых моментах действия, играющих решающую роль. Она способствует раскрытию характеров и выявлению национально-жанрового колорита фильма.

Музыкальный материал делится на несколько групп по методу характеристик и по строю интонаций. Подобное разделение вполне оправдано драматургией пьесы Сундукяна и трактовкой ее режиссером фильма.

Богатый мир городского музыкального творчества раскрывается в сценах, связанных с карачогели, их жизнью и бытом. Композитор щедро насыщает эти сцены народно-песенными и танцевальными мелодиями, различными по настроению и жанру, — обрядовыми и шуточными, скорбными и героическими. В музыкально-звуковую ткань фильма органично вводятся песни Саят-Новы, великого ашуга XVIII века, армянские инструментальные наигрыши, чьи тембры, то пронзительные, то скорбно-заунывные, точно «накладываются» на пейзажи старого Тифлиса, изображение его базарных площадей и узких улочек.

Вот раздается задорная песенка друзей Пепо, и тут же под звуки веселого городского танца они готовы пуститься в пляс. А через несколько кадров слышится целомудренная, скорбная мелодия песни женщин, присутствующих на смотринах невесты. Ее сменяет народно-танцевальная сцена, написанная Хачатуряном в свойственной ему широко декоративной, ярко эмоциональной манере. В одной из самых впечатляющих сцен фильма — у тюрьмы — звучит героическая песня «Кёр-оглы», являвшаяся для народов дореволюционного Закавказья символом свободолюбия и мужества. Все эти музыкальные эпизоды, дополненные лаконичными зарисовками, отдельными четкими музыкальными штрихами, входящими чуть ли не в каждый кадр фильма, создают неповторимо своеобразный, «звучащий» колорит действия, рисуют привлекательный образ простого тифлисского люда, способного и на веселую, меткую шутку, и на глубокие чувства, и на открытое, бурное выражение стихийного протеста.

С собирательным образом карачогели прочными нитями связаны музыкальные характеристики главных героев фильма — Пепо, его сестры и матери. Но если мир карачо-

гели обрисован преимущественно сочными, яркими красками, то музыкальное воплощение драмы центральных персонажей, наделенных драматургом глубокими и сложными чувствами, отличается большей тонкостью, психологической остротой.

К самым проникновенным лирическим страницам музыки Хачатуряна бесспорно принадлежит песня Пепо. Напевно-орнаментальная узорчатость этой лирической мелодии сочетается с открытой эмоциональностью, с прихотливым ритмом, с терпкостью гармонии. А все это, вместе взятое, основано на народных песенно-инструментальных интонациях, идущих от древнего искусства ашугов.

Стремясь достичь большей проникновенности, эмоциональности и теплоты в характеристике главных героев фильма, композитор обращается к лирическим мелодиям в исполнении национального инструмента дудука. Его специфическое протяжное звучание, раздающееся в наиболее эмоционально насыщенных моментах фильма, в минуты глубоких раздумий и грусти — блестящая находка Хачатуряна. Ему удается убедительно раскрыть душевное состояние героя. Именно музыка вызвала в нас симпатию и сочувствие к Пепо и его близким — простосердечным и скромным людям. Композитор находит верные краски и для воплощения отрицательных героев фильма, персонажей из «лагеря Зимзимова». Здесь вступает в свои права совсем иная образность, иной круг интонационных характеристик. Вместо проникновенно-напевной музыки, песенно-инструментальных мелодий или народно-жанровых сцен — угловатые, обнаженно саркастические музыкальные штрихи, вместо тонкой, неповторимо своеобразной национальной окраски — безликость интонационных оборотов грубо европеизированной «восточной музыки». Ярким образцом последней является так называемая бальная лезгинка, отплясываемая на великосветский лад гостями Зимзимова. Смешон до нелепости танец мадам Зимзимовой, изо всех сил старающейся быть «настоящей» европейской дамой. А вот танец лавочника Дарчо: его полька — не просто удачная музыкальная иллюстрация к общему зрительно-действенному ряду, в ней проявляется характер персонажа — подлый и низменный.

Все эти характеристики, активно включенные композитором и режиссером в целостное драматургическое действие фильма, словно говорят: вот мир отвратительного мещанства, мир стяжателей, лишенных совести и чести, истинно человеческого достоинства.

Минуя многие другие превосходные эпизоды, в заклю-

чение отметим лишь интересно использованный авторами фильма прием контрапунктического внедрения музыки в драматическое действие сцены в церкви. Прием этот прост, но чрезвычайно эффектен: на фоне строгой молитвы, в «набожной» атмосфере, рождается злая бабья сплетня. Все полнее, все торжественнее звучат голоса церковного хора; и эта аскетически суровая, отрешенная мелодия остро контрастирует с ехидным перешептыванием кумушек.

Музыка первого звукового армянского фильма носит ярко национальный характер. Она отличается неисчерпаемым многообразием звукового воплощения народных сцен, остротой и содержательностью характеристик, тонким раскрытием психологического состояния героев. А. Хачатурян сделал музыкальный образ полноправным участником общего драматургического замысла кинопроизведения, тем самым определив пути, по которым осуществлялись последующие творческие поиски приемов и выразительных средств в области музыки национального фильма.

После выпуска «Пепо» Ереванская студия приступила к созданию картин на историко-революционную тему. В 1938 году вышел на экран фильм «Зангезур» с музыкой А. Хачатуряна<sup>1</sup>. И вновь уже в жанре народно-революционной драмы, связанной с темой борьбы народа за установление Советской власти в Армении, А. Хачатуряну удалось найти решение, положившее начало прочным традициям, которым следовали в дальнейшем многие армянские композиторы.

Работа над «Зангезуром» поставила перед А. Хачатуряном новые задачи построения музыкальной драматургии фильма. В «Пепо» важнейшее место занимала жанровая картинность. В контрастной смене музыкально-жанровых картин, лирических и углубленных психологических сцен и сатирических эпизодов раскрывались противоборствующие силы социальной кинодрамы. Музыкальный материал, исключительно яркий по своей характерной образности, в дальнейшем не развивался, да в этом и не было необходимости. Все строилось на динамике сопоставлений.

В музыке фильма «Зангезур» нет ни сочных жанровых эпизодов, ни столкновения контрастных интонационных сфер. Нет здесь и прямой музыкальной персонификации сил зла — дашнаков и интервентов, хотя в целом в фильме

<sup>1</sup> Первым опытом в раскрытии этой темы был фильм «Каро» (режиссер А. Ай-Артян, музыка С. Бархударяна). Однако в целом музыкальное оформление фильма прежде всего из-за недостатков самой кинокартины не смогло возвыситься до воплощения активного драматического начала.

их зрительные образы получили исключительно полное, многоплановое воплощение. Музыкальное действие концентрируется по существу вокруг становления главной темы и главного образа фильма: революционно-освободительной борьбы и народа — вначале угнетенного, познавшего весь трагизм социального и национального унижения и бесправия, а затем расправившего могучие плечи в решительной схватке с поработителями.

Стремление выявить и раскрыть все новые и новые черты в образе народа, придать ему возможно большую целостность и эмоциональную углубленность определило тематическое и драматургическое построение музыки фильма.

А. Хачатурян впервые в армянской киномузыке использует принцип монотематизма, применяет широкое симфоническое развитие, в основу которого положена сквозная лейттема — песня гусана, народного певца-сказителя, написанная композитором по типу эпических народных мелодий.

Тема песни гусана, непрерывно видоизменяясь, приобретает все новые качества, раскрывая основную идею и «сквозное действие» произведения. Драматический конфликт фильма подчеркнут в музыке не столкновением различных тем, а выявлением многогранного содержания одной темы — музыкального образа народа. Но кроме центральных эпизодов, когда музыка прямо совпадает с изображением и непосредственно зависит от экранного действия, тема песни гусана в процессе симфонических преобразований служит также средством косвенной характеристики сил зла: выражая чувства и мысли народа, она в то же время передает отношение народных масс к врагу, активно противопоставляется проходящим на экране сценам бесчинств дашнаков.

Развитие музыкального действия в фильме «Зангезур» условно можно разделить на два этапа. В первой половине фильма идет накопление скорбных, трагических интонаций. Фильм начинается драматическим эпизодом нападения дашнаков на деревню в горах Зангезура. Еще до появления на экране старого гусана звучит его песня, полная глубокой скорби. В процессе музыкального развития этот напев претерпевает изменения.

Огромной силы обобщения достигает композитор, используя проникновенную мелодию песни гусана в сцене последнего прощания крестьян с односельчанами, погибшими от рук дашнаков. Молча стоит народ у тел убитых. Но время не ждет, надо идти в бой. В печальную мелодию врываются маршевые интонации. Этот эпизод является од-

новременно переходом к героике, к пафосу революционной битвы. Доносится траурный марш. Героическое начало, заложенное в его ритме, постепенно становится доминирующим.

Вся деревня, охваченная чувством мести, поднимается на бой. И, слушая пение крестьян, мы верим, что бой этот будет «последним и решительным». Скорбная песня гусана превращается в походный марш, полный волевой динамики, силы, мощи. В эпизоде «Перед боем» музыка становится могущественнейшим средством создания самой сильной кульминации первой половины драматического повествования. Финал фильма — бой партизан, приход Красной Армии, разгром дашнаков и интервентов — от начала до конца построен на утверждении этой торжественной темы марша, замечательной по цельности упругого ритма.

Драматургические особенности фильма определили и своеобразие использования в нем народной музыки, более тесную слиянность ее интонаций с широким симфоническим развитием.

Если круг образов фильма «Пепо» диктовал композитору использование различных пластов народной городской песни, то идейно-смысловое содержание «Зангезура» требовало иных звучаний, форм выражения. В процессе развития музыкальный образ в картине «Зангезур» изменяется не только в интонационно-тематическом отношении, но и по инструментальному, тембровому звучанию — от народного инструмента тара до многокрасочной палитры симфонического оркестра, что необычайно расширило возможности композитора.

Интересно сравнить марш солдат из «Пепо» с маршем из «Зангезура». Разница между ними огромна: в «Пепо» это жанровая зарисовка, метко иллюстрирующая проходящий по тифлисскому базару отряд солдат, в «Зангезуре» — глубокий собирательный образ, символ революционной силы народа, живое и волнующее выражение его чувств. Именно благодаря этому марш из фильма «Зангезур» надолго пережил само кинопроизведение. Композитору удалось найти в нем яркое выражение боевого духа народа, его революционного подъема. Марш этот многие годы звучал во время парадов на Красной площади.

А. Хачатурян находился у истоков армянской киномузыки, его творчество сразу же утвердило важнейшие черты и особенности ее развития, положив начало двум важнейшим направлениям в общем процессе развития армянской киномузыки. В фильме «Пепо» А. Хачатурян выявил эмоциональные возможности музыки в кино, идущие от спе-

цифики жанра, и вместе с тем решил важнейший вопрос воплощения ее характерных национальных особенностей.

Второй тип музыкального оформления наметился в фильме «Зангезур». Здесь в музыкальной драматургии достигнута еще большая синхронизация со зрительным рядом, определились черты, присущие жанру симфонической киномузыки. Главенствует единый интонационный стержень — музыкальный лейтмотив дается в целостном, драматически насыщенном развитии <sup>1</sup>.

## **МУЗЫКА К КИНОФИЛЬМАМ ВОЕННЫХ И ПОСЛЕВОЕННЫХ ЛЕТ**

### **КИНОМУЗЫКАЛЬНАЯ ПУБЛИЦИСТИКА**

В 40-е годы А. Хачатурян после длительного перерыва вновь вернулся к работе в кино на центральных киностудиях страны.

В этот период А. Хачатурян — уже всемирно известный композитор, автор многих замечательных произведений в самых различных жанрах, произведений, определивших новые пути советского симфонизма и балета, инструментально-концертной и вокальной музыки. В них с удивительной полнотой раскрылись все черты выдающегося и неповторимо оригинального дарования композитора.

Темы, рожденные войной, борьбой с фашизмом, важнейшими проблемами послевоенных лет, нашли отражение и в киномузыке композитора. Им создана музыка к кинофильмам «Человек № 217» (1944), «Русский вопрос» (1946), «Сталинградская битва» (1949), «Секретная миссия» (1950), «У них есть Родина» (1950), к исторической эпопее о флотоводце Ф. Ф. Ушакове — «Адмирал Ушаков» и «Корабли штурмуют бастионы» (1953). Фильмы эти не схожи по сюжету и характеру, по художественной манере, роднит же их одно общее качество — острая злободневность. Вышедшие на экраны в военные и послевоенные годы, они отразили волнующие темы своего времени.

Так, в фильме «Человек № 217», вышедшем на экраны в дни войны, основной идеей стала идея отмщения фашистским захватчиком. Фильм «Русский вопрос» был острым публицистическим кинопамфлетом, «Сталинградская битва» воспроизводила эпопею обороны Сталинграда.

<sup>1</sup> Третье направление в развитии армянской киномузыки определилось в фильмах с музыкой А. Сатяна, где характеристикой героев и проводником идеи кинопроизведения стала песня.

Говорилось ли в этих фильмах о бесстрашии, мужестве наших солдат или о трагедии фашистского порабощения, о военных преступниках гитлеровского рейха или о продажности газетных бизнесменов в Америке — их объединяли высокий гуманизм, тема борьбы за Человека, за его свободную мирную жизнь, добытую народами ценой невосполнимых утрат.

Музыка А. Хачатуряна к фильмам «Человек № 217», «Русский вопрос», «Сталинградская битва» подчинена ясному и четкому художественному замыслу и естественно входит в общую драматургию. Последняя определяет не только характер, но и драматическую функцию музыки, распределение музыкального материала в развитии общего действия. В свою очередь музыка обогатила эти фильмы огромным драматическим напряжением. При этом композитор, в полной мере владевший секретами мастерства, глубоко почувствовал объединяющий все три фильма пафос открытой, страстной публицистичности, показал великолепное умение говорить языком публицистики музыкальной, создавать острые, мгновенно воздействующие характеристики.

Фильм «Человек № 217» сочетал динамизм содержания с убедительностью изображения.

Тонкое психологическое мастерство автора сценария Е. Габриловича, высокий режиссерский профессионализм М. Ромма, эмоциональное искусство А. Хачатуряна, впечатляющая игра актеров (особенно яркая и драматически насыщенная игра исполнительницы главной роли Е. Кузьминой) — все это определило идейно-художественную силу фильма.

Он обращен прямо к зрителю, гневно и страстно призывая: «отомстить за страдания, наказать за преступления». Эта основная идея, и фильм как бы освещен ею изнутри. На раскрытие этой идеи направлен каждый элемент фильма; нет ни одного кадра, где бы фон действия был нейтральным. Развитие действия требует напряженного внимания. Остроту драматического повествования создает и его драматургическое своеобразие — оно несет в себе отчетливо выраженное авторское отношение (действие как бы излагается от лица автора).

Фильм «Человек № 217» имел большое общественное значение. Его демонстрировали на Нюрнбергском процессе в ряду документальных обвинений. По идейной задаче, по активности и остроте изложения он перекликается со знаменитым в дни войны гневным стихотворением-призывом К. Симонова «Убей его», с памфлетами И. Эренбурга.



В фильме господствует одно настроение, одна эмоциональная краска, но раскрываются они с большой динамичностью и целенаправленностью. Показ страданий, скорби, ненависти к фашистам, жажды мщения советской девушки Тани, угнанной в Германию и попавшей в немецкую семью, растленную гитлеровской идеологией «нового порядка», жаждой наживы и стяжательства, составляет движущую силу сюжета фильма.словно в одном эмоциональном сгустке даны типические характеры и типические обстоятельства того времени; словно от лица народа выносятся и суровый приговор происходящему. Драматизм действия, его все усиливающаяся «сгущенность» нарастают с каждым новым показом тех страшных фактов бесчеловечности, которые обличают звериную сущность фашизма.

Огромная роль в драматизации действия, в создании общего эмоционального звучания картины принадлежит музыке. Развиваясь в едином ритме со зрительным рядом, выражая в точной взаимосвязи с интонациями живой речи героев фильма настроения скорби, отчаяния, внутренне сдерживаемого, а потом все растущего гнева, музыка драматизируется вместе с обострением конфликта, активно включается в общее движение к кульминации (кадры бомбежки советской авиацией фашистского логова), в ее постепенную подготовку. Путь музыки в этом фильме можно охарактеризовать как эмоциональную параллель действию. Все исходит из одного источника, все бьет в одну цель.

Музыки в фильме «Человек № 217» немного. Своеобразно ее драматургическое строение. Здесь нет, как в музыке к «Зангезуру» или как это будет в «Отелло», отчетливого лейтмотива, нет и интонационного единства характеристик, раскрывающих в своем развитии различные стороны, различные эмоциональные грани одного образа. Музыка все время новая, и средства выражения постоянно меняются. Однако, отказываясь от интонационного единства материала, композитор пронизывает его одним эмоциональным настроением, складывая из ряда предельно ясных, лаконичных и броских музыкальных зарисовок эмоционально единый образ.

В музыке фильма нет широкого, ясного мелодического потока, тех распевно-красочных мелодий, которые характерны для творчества композитора. Основное эмоциональное движение фильма — нарастающий протест против беспросветного ужаса фашистской неволи — раскрывается в музыке через короткие, угловатые мелодические фразы, остродиссонантные, хроматизированные (часты пиццикато, неожиданные оркестровые сочетания).

Фильм начинается с рассказа о том, как угоняли в немецкую неволю советских девушек и парней. В музыке медленное, по секундам, «ползущее» движение струнных, постепенно переходящих к пиццикато, — ничего похожего на типично хачатуряновское, исключительно теплое, пение скрипок и виолончелей. На экране враги. Музыка вовсе лишается мелодичности, остро подчеркивается только ее ритмический рисунок, жесткий «гусиный шаг». Страшная участь ждет советских пленных. Фашисты — нелюди, вымуштрованное зверье, — рассказывает музыка, как подтекст, скрытый за кадром.

Один из наиболее сильных музыкальных эпизодов связан с кадрами фильма, показывающими тягостную, изнурительно тяжелую, отупляющую работу Тани в семье фашистов. Изо дня в день один и тот же труд, труд унижительный, бессмысленный, невыносимый. Оstinатное движение у виолончелей и контрабасов кажется бесконечным, на его фоне, также бесконечно повторяясь, звучит суровый трехзвучный мотив. Механическая повторность одной и той же мелодико-ритмической фигуры дается в непрерывном crescendo, достигающем кульминации в момент, когда Таня падает под непосильной тяжестью. Композитор сумел очень простыми средствами передать ощущение этой гнетущей тяжести: выразительность оstinатных фигур — в несовпадении трехзвучного мотива с двухдольным метром, что создает непрерывную «затрудненность» метроритмического движения. Именно музыка объединяет отдельные кадры и создает обобщенный, глубоко трагический образ рабского труда.

Постепенно у героини фильма нарастает чувство отчаяния. Где выход? Так жить дальше невозможно. Часто в мыслях она обращается к Родине. Надо бежать отсюда, вырваться из позорной неволи — это становится ее постоянной болью, неотступной идеей.

...Села... колодцы... березы  
Люди наши... в серых шинелях...  
Россия... —

повторяет по ночам девушка, произнося эти слова на одной исступленной интонации, отчего они приобретают огромный драматизм.

Вконец измученная Таня томится в узкой щели карцера — еще одна попытка в наказание за «славянскую строптивость». В ее времена гаснущем сознании вновь вспыхивают воспоминания о детстве, о Родине. Наплывом идут картины жизни на родной стороне, события, люди, слова. В музыке короткие фразы мелодии, дрожащие пиццикато

струнных, тревожные взлеты флейты. Доносится издали мелодия вальса — Таня танцует на школьном вечере. Звуки приближаются — поэтическая, взволнованная музыка драматизируется, перекликаясь с вальсом А. Хачатуряна к драме Лермонтова «Маскарад». Это единственный светлый контраст к общему трагическому тону музыки. Подчеркнут он превосходно, поэтому нельзя согласиться с прозвучавшими в свое время утверждениями, будто вальс намного уступает остальным фрагментам музыки фильма.

Очень глубоко, резким штрихом обозначает музыка сдвиг в душевном состоянии героини в момент гибели ее товарища по фашистской каторге — советского ученого. Это переломный момент и в развитии сюжета фильма, и в его эмоциональной окраске. Музыка этой сцены начинается сразу же с острой кульминации: как вопль прорвавшегося отчаяния, долго сдерживаемого чувства яростного гнева, врываются звуки женского хора без слов. Мелодия «сбегает» с самых высоких нот, разрушив то эмоциональное оцепенение, которое царило до этого момента в фильме.

Приближается кульминация действия, нарастает ощущение грозного предчувствия. Все драматичнее звучит музыка. Все сильнее овладевает Таней идея мщения. Город бомбят советские самолеты. Слышны взрывы бомб, и в этот хаос звуков вплетаются торжествующие интонации марша. Звучит музыка в момент уничтожения Таней фашистских офицеров. Эмоционально насыщенная и взволнованная, она как бы говорит о торжестве возмездия, о мужестве советской девушки, не сломленной пытками и унижением, в чьей судьбе — повторение многих тысяч судеб таких же девчат, поправших смерть ради свободы, ради борьбы с фашистскими изуверами.

Этот фильм — трагедия, но трагедия, в которой слышны предвестники близкой победы. И в этом страстном утверждении веры в победу, добытую невероятными испытаниями, выдающуюся роль в фильме сыграла музыка.

Фильм «Русский вопрос», поставленный режиссером М. Роммом вскоре после войны, продолжает в главных своих чертах жанровые особенности, характерные для фильма «Человек № 217». В нем — та же публицистическая острота в подаче темы, своего рода плакатность, определившая в значительной мере и характер музыки. Так же как и предшествующий фильм, «Русский вопрос» поднимал серьезную проблему, актуальную и сегодня.

В данном фильме — это волновавший каждого советского человека вопрос послевоенного сотрудничества между

народами в интересах укрепления мира, демократии и социального прогресса, приобретший особую остроту в связи с антисоветской истерией, поднятой заправилami политики империалистических стран. Могущество, громадный морально-политический авторитет Советского Союза, блестящие победы которого решили исход второй мировой войны, отделение от системы капитализма ряда европейских государств, вставших на путь демократического развития, определили коренные изменения на международной арене в пользу социализма. Международная реакция, объединившаяся вокруг США, сразу же после окончания войны ведет подготовку к сколачиванию агрессивных блоков, начинает поход против сил демократии, разнузданную травлю коммунистов. Домыслы, инсинуации, клеветнические фальшивки, искажавшие миролюбивую политику нашего государства, фабриковались на страницах буржуазной печати. Особенно бесчинствовала американская херстовская печать.

Но были в капиталистическом мире и другие люди. Были и другие американцы, питавшие огромное уважение и чувства дружбы к советскому народу за его великий подвиг в войне с фашизмом, за последовательную политику мира после войны. Об одном из таких честных американцев, журналисте Смите, которого никакие посулы и угрозы боссов херстовской прессы не смогли заставить включиться в клеветническую антисоветскую кампанию, рассказывает фильм «Русский вопрос».

Сценарий фильма, написанный К. Симоновым по одноименной его пьесе, резко, обнаженно публицистичен. Таков и сам фильм, действие которого развивается прямолинейно, подчиняясь задаче создания острого памфлета, обличающего империалистическую Америку. Тоже и в музыке: ясные, бьющие в цель характеристики, лаконизм и четкость в выборе выразительных средств, целеустремленно направленных на раскрытие основной идеи. Жанр фильма не позволил А. Хачатуряну углубиться в психологию героев, создать музыку, раскрывающую их внутренний духовный мир, глубину чувств. Но за музыкой осталась сила большого эмоционального внушения, которой подчас не доставало самому действию на экране, суховато дидактическим диалогам.

Если продолжить сравнение музыки к кинофильмам «Человек № 217» и «Русский вопрос», то общность обнаружится не только в характере изложения материала, но и в музыкально-драматургических приемах. Так, например, в обоих фильмах применен один и тот же принцип музы-

кального объединения эпизодов, быстро сменяющихся в стремительном монтажном ритме. Есть сходство и в методе музыкальных характеристик, воссоздающих процесс труда, в их соотношении со зрительным рядом. В фильме «Русский вопрос» в эпизоде, который раскрывает позиции журналиста Смита, мы видим чередование кадров, показывающих то фигуру Смита, то его решительные жесты, мимику лица, обращенного к печатающей под его диктовку машинистке. Эти кадры, их смена идут без текста. Объединяет их, «говорит» за героя музыка, эмоционально раскрывающая смысл происходящего, нарастающее вдохновение<sup>1</sup>. Так же как в музыке к фильму «Человек № 217», здесь есть очень выразительная кульминация, возвышающаяся до глубокого обобщения: именно в музыке мы словно слышим гневный протест героя фильма, бросающего решительное «нет!» всему продажному миру газетных бизнесменов.

Принцип музыкального объединения эпизодов зрительного ряда применен авторами фильма и для создания целостного, остро-обличительного образа урбанистической Америки. На сей раз на экране — быстро мелькающие кадры американской кинохроники. Сопровождающая и «комментирующая» их музыка строится на взвинченных ритмах, на отрывистых интонационных образованиях, звукоподражательных приемах, когда в единый поток, единую «музыкальную ленту» вторгаются шум, грохот, скрежет улиц и площадей города-гиганта, города-спрута, живущего какой-то тревожной, судорожно беспокойной жизнью. И как яркое противопоставление этому образу дается в музыке характеристика, связанная с кадрами советской кинохроники: эмоциональная, широкая мелодия, активная, упругая поступь ритма.

Важно отметить, что в музыкальной характеристике, наложенной на эпизоды американской кинохроники, едва ли не впервые в советском кино так убедительно использованы возможности звукового образа, когда в раскрытии содержания действия, видимого на экране, участвует не только «чистая» музыка, но и органично вплетающийся в ее развитие мир реальных звуков. Впоследствии этот прием, как один из наиболее специфических именно для киномузыки, широко вошел в практику.

В 1949 году Арам Хачатурян написал музыку к филь-

<sup>1</sup> Надо сказать, что такое решение подсказал М. Ромму А. Хачатурян; Арам Ильич в беседах с автором охотно вспоминал о совместной работе в кино с этим выдающимся режиссером.

му «Сталинградская битва» — монументальному кинематографическому полотну в двух сериях, посвященному Сталинградской эпопее. События были раскрыты в сценарии и в самом фильме в чередовании масштабных, контрастных между собой сцен и эпизодов, подчас приближавшихся по типу к хроникальному изложению. Авторы фильма интересовали не столько судьбы отдельных героев — участников битвы за Сталинград, разработка человеческих характеров, раскрывающихся в четко проведенных сюжетных линиях, сколько последовательное изображение исторических фактов, конкретных обстоятельств, военных ситуаций. Одна за другой на экране проходили картины грандиозных сражений, кадры с воздушными и наземными боями, эпизоды военных совещаний, мелькали тысячи солдатских лиц, чьи судьбы соединились в одну. Фильм был о суровых и героических солдатских буднях.

Таким образом, фильм поставил перед композитором новые задачи. Арам Ильич сам отмечал трудности, встретившиеся в работе над музыкой к «Сталинградской битве»: «Моя задача состояла в основном в создании батальной музыки. Задача подобного рода встала предо мною впервые»<sup>1</sup>.

Масштабность батальных и народных сцен «Сталинградской битвы», показ противоборствующих сил в открытом столкновении, обобщенность раскрытия образа главного героя — советского народа-воина при отсутствии глубоко разработанных характеров и завершеного сюжета (что, конечно, было серьезным недостатком фильма, не позволившем ему стать подлинно народной исторической кинодрамой) определили стиль, образный строй и методы развития музыки.

Центральная идея музыки как и всего фильма заключалась в показе борьбы народа с вражеским нашествием.

В музыке к «Сталинградской битве» центральная идея раскрывается в образах и картинах, взятых крупным планом, обрисованных «широким мазком». Почти никаких отступлений. Музыка воспринимается как горячая, пламенная речь трибуна, обращенная к миллионам. Не случайно она вызывает ассоциации с броскими, обладавшими огромной силой эмоционального воздействия плакатами военных лет. Музыкальные жанры, к которым прибегает здесь композитор, рельефно очерчены. Это либо марш, либо симфоническая разработка мелодии русской народной

<sup>1</sup> Цит. по кн.: Шнеерсон Г. А. Хачатурян. — М., 1958, с. 52.

песни, либо музыкальная батальная картина или самодевольная бюргерская немецкая песенка.

Таковыми плакатными характеристиками, контрастирующими друг с другом по принципу частей сюиты, композитор раскрывает в музыке различные образы, кроме того, показывая их с разных сторон. Народ в бою, народ, скорбящий о погибших воинах, торжествующий победу над врагом. Город-герой в разных аспектах. Враг — кичливый и побежденный. Конкретность и смысловое единство такого метода музыкального изложения подтверждается названиями частей сюиты «Сталинградская битва», составленной впоследствии из музыки к фильму:

1. Город на Волге
2. Нашествие
3. Сталинград в огне
4. Враг обречен
5. В бой за Родину
6. Вечная слава героям
7. Вперед к победе
8. «Есть на Волге утес»

Создавая музыкальные характеристики, композитор использует лаконичные и ясные формы изложения. В первой картине раскрывается образ города. Величаво звучит здесь мелодия народной песни «Есть на Волге утес», подчеркиваются эпические интонации песни, привольность мелодии, ее ясный характер, величественность. Тот же образ города — в последней картине. Вновь спокойно и величаво стоит Сталинград — город на Волге, могущественный и непобежденный. Это как бы интонационная и смысловая арка, обрамляющая музыку к фильму.

Такой же конкретности достигает композитор в обрисовке народа. В картине «Бой за Родину» нет драматических столкновений, это ярко изобразительный эпизод батального характера. В стремительном темпе взлетают мелодические ходы у струнных, врываются трубные сигналы, прихотливо меняется ритмический рисунок. Скорбное звучание тромбонов подводит к началу следующей части. Сдержанно и сурово звучит музыка. Это реквием памяти погибших героев-бойцов.

В третий раз для характеристики образа народа композитор обращается к маршу — одному из наиболее выразительных эпизодов всей музыки фильма. В стремительном, ритмически четком движении, в волевом порыве мелодии дается обобщенный образ народа, устремленного к победе. В этом эпизоде А. Хачатурян использовал интонации своего марша «Героям Отечественной войны», исполнявшие-



гося в радиопередачах военных лет вслед за приказами Главнокомандующего о победах советских войск. Таким образом, хорошо знакомый советским слушателям марш вызывал точную ассоциацию, что придавало кадрам фильма, рисуя наступление, особую достоверность.

Иные краски использовал Хачатурян для обрисовки гитлеровского нашествия. К этому времени в советской музыке сложились традиции музыкальной характеристики врага. Острогротескный, несущий бездушную четкость подчеркнуто механического ритма-шага — таким вошел в музыку образ фашистского нашествия через Седьмую симфонию Д. Шостаковича и по-разному варьировался в произведениях других композиторов в традиции гротесково-зловещего переосмысления первоначально «безобидного» образа. В музыке к «Сталинградской битве» такому переосмыслению подверглись интонации бюргерской рождественской песенки, которые в контексте с резкой, угловатой гармонизацией создавали выразительное сочетание сентиментальности с жестокостью.

Среди восьми главных эпизодов музыки к «Сталинградской битве», впоследствии вошедших в сюиту, семь построены по принципу лаконичных и завершенных зарисовок-характеристик. Иное изложение материала в музыкальной картине «Сталинград в огне». Музыка этой части несет в себе черты симфонического развития: основная тема, героическая по характеру, достаточно широко разрабатывается, драматизируясь в соответствии с содержанием зрительного ряда, мелодия полифонически развивается, усиливается активность солирующих инструментов. В фильме особенно действенным является эпизод, когда на фоне бушующего пламени стоит обезумевшая мать с ребенком на руках. Музыка в этом эпизоде становится предельно напряженной, подчеркивая драматически скорбный зрительный образ.

Публицистичность фильмов «Человек № 217», «Русский вопрос» и «Сталинградская битва» ставила перед А. Хачатуряном особые задачи. Он блестяще решил их, показав себя мастером метких интонационных характеристик, направленных на раскрытие действия, видимого на экране, на объединение кадров зрительного ряда в узловые, кульминационные по значению картины, целостные по своему образному и эмоциональному содержанию. Творчество композитора в этих фильмах отличает четкость музыкальной мысли, точность в выборе выразительных средств, лаконизм и плакатная броскость «музыкального штриха»,

то есть именно те черты, которые особенно органичны для кинопроизведений подобного содержания и жанровой направленности.

В стремлении достигнуть наибольшей художественной убедительности А. Хачатурян, используя приемы, условно говоря, музыкальной публицистики, не ограничивается только ими. Подчас музыка играет роль выразительного подтекста, говоря значительно больше и глубже об эмоционально-психологическом состоянии героев, о драматических ситуациях, чем самый «текст» — зрительный ряд. Музыка намного обогащает разбираемые фильмы и властной силой эмоционального воздействия.

Находки композитора в раскрытии новых специфических возможностей киномузыки, в создании единой музыкально-звуковой партитуры оказались важными и плодотворными для ее дальнейшего развития.

### **«СЕКРЕТНАЯ МИССИЯ»**

Среди произведений советского киноискусства первых послевоенных лет фильм «Секретная миссия» (режиссер М. Ромм) был заметным и безусловно интересным явлением. Он получил положительные отклики печати, специалистов кинокритиков, а главное, имел прочный и длительный успех у зрителей.

Жанр «Секретной миссии» продолжал ту линию советской кинодраматургии военного и послевоенного времени, которая ярко была представлена популярными в свое время фильмами «Секретарь райкома», «Подвиг разведчика», «Смелые люди». Динамичность сюжета, острые ситуации сочетались в этих и других удачных фильмах приключенческого жанра с правдивыми картинами жизни и борьбы советского народа в суровые годы фашистского нашествия, с прославлением гражданского и воинского подвига разведчиков и партизан, солдат и подпольщиков, людей самых обыкновенных мирных профессий, проявивших, однако, во время войны мужество, самоотверженность, подлинный героизм.

Фильм «Секретная миссия» — о подвиге советской разведчицы. Она находится в самом центре осинового гнезда фашистской Германии — штабе гестапо, что дает ей возможность разоблачить «секретную миссию» посланцев американского империализма, прибывших в момент краха гитлеровского рейха для подготовки будущих авантюр, установления связей с магнатами германской промышленности и некоторыми фашистскими главарями. Сохранив

все признаки приключенческого киножанра, авторы «Секретной миссии» сделали в то же время смелую попытку расширить его рамки, придать произведению публицистическую остроту, органично связать непосредственное действие фильма с конкретными историческими событиями последних месяцев второй мировой войны. В фильм вводятся историко-документальные эпизоды наступления Советской Армии, разгрома войск союзников под Арденами. Сцены в ставке Гитлера, в резиденции Круппа, набросанные резкой кистью сатирического киноплаката, соседствуют с приемами чисто публицистического жанра — чтением важнейших исторических документов, дикторскими комментариями к военно-политическим событиям, на фоне которых разворачивается сюжет фильма. Место действия многократно перемещается из фашистского Берлина, накануне его бесславного падения, в Москву, Лондон, Нью-Йорк.

Сочетание взаимоисключающих, на первый взгляд, жанров и выразительных приемов, калейдоскоп множества действующих лиц и исторических персонажей, внезапное переключение места действия — все это казалось бы обрекало фильм на фрагментарность, сюжетную заторможенность (особенно нетерпимую для произведения военно-приключенческого жанра), на отсутствие художественной логики и художественной убедительности. Этого не произошло. Смелая попытка авторов «Секретной миссии» расширить тематические и выразительные возможности приключенческого киножанра увенчалась в целом серьезным успехом. Он был определен профессионально крепким сценарием К. Исаева, изобретательностью режиссерской работы М. Ромма, блестящей игрой ряда талантливых актеров. Далеко не последнюю, а во многих отношениях главную роль в создании самых сильных сторон фильма сыграла музыка А. Хачатуряна.

По длительности звучания музыки в этом фильме сравнительно мало. Не свойственно ей и жанровое разнообразие: в фильме нет ни песен, ни вообще вокальной музыки, ни музыки «внутрикадровой», то есть такой, которая исполнялась бы самими действующими лицами или служила непосредственным музыкально-бытовым окружением происходящих событий. Однако ни уменьшение «дозы», ни тем более ограничение музыки одним лишь оркестрово-симфоническим звучанием никак не сказались на силе ее воздействия.

Экономия средств, самоограничение в выборе жанров и видов киномузыки оградили композитора от аморфности,

назойливой риторичности, характерных в фильмах тех лет для «закадровой» музыки, сопровождающей, но не раскрывающей действие, заставили его до предела мобилизовать внутренние ресурсы симфонического развития, искать в нем новые выразительные качества.

Музыку к «Секретной миссии» можно считать образцовой в смысле построения и развития драматургии. Органично спаянные с центральной идеей и развитием сюжета фильма, симфонические эпизоды не только дополняют и углубляют содержание зрительных образов, но подчас сами активно ведут действие, раскрывая такие его стороны, которые недоступны другим средствам киноискусства, в том числе изобразительным. Анализ музыкальной драматургии этого фильма, на наш взгляд, требует подробного описания.

Музыка Хачатуряна вносит в фильм романтическую экспрессивность. Она насыщает все кинодействие внутренним движением, подчиняет его осмысленному и целостному драматургическому плану как в крупных линиях, так и в деталях. В большой мере именно благодаря музыке в картине удалось достигнуть органического сочетания двух различных зрительно-образных планов, двух жанровых признаков (приключенческий романтизм подвига и политическая публицистичность), удалось избежать аэмоциональности, измельченности или самодовлеющей хроникальности ряда эпизодов фильма. В музыке нашлось все необходимое, чтобы сообщить фильму историческую достоверность, наполнить его публицистическим пафосом, настоящей человечностью и придать основному действию динамику и истинный драматизм. Эти качества музыки «Секретной миссии» счастливо сочетаются с лаконизмом и простотой выразительных средств, с подлинной демократичностью музыкального языка, с тем, что Б. В. Асафьев метко определил как «мастерство на захват внимания» слушателя.

В господствующую атмосферу действия — напряженного, полного драматической остроты, интригующего неожиданными сюжетными поворотами вводит короткое (всего 40 тактов) вступление. Эффект таинственного ожидания, настороженности достигается чрезвычайно точно примененными средствами (органные пункты, острые гармонии, завораживающие ритмы, нагнетание оstinатных фигур, массивность и сочность фактуры, характерные для композиторского письма Хачатуряна), раскрывающими смысловой и эмоциональный подтекст звучащего в начале фильма дикторского текста: «То, что вы увидите, случилось в конце войны...» Драматургическая расчетливость, стремление

быть предельно ясным и лаконичным помогли Хачатуряну избежать перенасыщенности в пользовании сильнейшими выразительными средствами. Все во вступлении точно соразмерно, все направлено к раскрытию одного обобщенного образа, к созданию одной эмоциональной краски.

Тон задают первые же такты: тональная неопределенность, «настороженная неустойчивость» цепи диссонансов, непрерывное введение в аккорды резко звучащей малой секунды дополняются беспокойными ритмами (чередование триолей и резко пунктированных фигур) коротких попевок-тем. Все подается остро экспрессивно, идет на высоком градусе напряжения.

Типические свойства стиля Хачатуряна обнаруживаются и в методе развития материала во вступлении. В основе его — цепь волнообразных нарастаний и спадов с импульсивной мелодической линией. Постепенно сквозь начальные мелодические образования вырисовываются контуры наиболее отчетливого тематического зерна, из которого в дальнейшем вырастает главная лейттема музыки всего фильма. И хотя здесь, во вступлении будущая лейттема дается только в виде намека, характер ее выявлен уже достаточно полно, что подчеркивается не только сходством мелодической и ритмической фигур, но и оркестровкой (низкие струнные в сочетании с таинственно звучащими деревянными или медными духовыми).

Вступление не завершается, а скорее, прерывается двумя резкими обрывистыми аккордами оркестрового *tutti*<sup>1</sup>,

<sup>1</sup> Подобный прием довольно часто применяется в киномузыке, играя в общей драматургии фильма большую, а нередко и решающую роль. Но для эффективности его применения важно соблюдение, по крайней мере, двух условий. Во-первых, необходимы особенно точное совпадение характера зрительного и слухового образов, музыки и кадра, точно рассчитанный выбор места для появления «прерванной музыкальной кульминации». Необходимы, во-вторых, яркость музыкального материала и стройная логика его развития, чтобы внезапное прекращение звучания музыки, создавая впечатление неожиданности, прерванности музыкально-драматической кульминации «на самой высокой ноте», не подменялись бы разорванностью, неоправданной фрагментарностью музыкальной формы, а саму музыку не превращало лишь в поверхностную иллюстрацию к очередному кинокадру. Другими словами, в применении данного приема (как и вообще в киномузыке) композитор, стремясь к единству звукового и зрительного планов фильма, обязан, если он не хочет довольствоваться ролью скромного музыкального иллюстратора, добиваться проведения чисто музыкальной логики развития, имеющей свой внутренний план, свои большие и малые кульминации, свою форму драматического выражения. Большая доля истины заключена в словах замечательного мастера киномузыки Д. Шостаковича, заметившего однажды: «...созданная, как единое целое с фильмом, музыка не должна терять своей самостоятельности, ценности, будучи отделенной от него».

сразу же включая зрительный зал в стремительный круговорот событий.

Итак, вступление, построенное по принципу музыкального предварения действия, предвосхищает то, что должно произойти в фильме «Секретная миссия», но о чем еще зритель не знает.

Художественная ценность и драматургическое значение вступления заключено также и в том, что в нем словно сконцентрированы характер, степень динамического накала, наконец, стиль, манера высказывания, присущие всей музыке этого фильма.

Как было сказано, прямое действие фильма, полное острых сюжетных положений, высокой приключенческой романтики подвига, развивается на широком историческом фоне военных, политических и дипломатических событий последних месяцев второй мировой войны. Музыка А. Хачатуряна является едва ли не самым мощным выразительным средством, при помощи которого органически объединяются эти две основные линии, две жанровые черты «Секретной миссии». Их музыкальное воплощение имеет свои отличительные свойства, свою особую образность, но и многие точки соприкосновения: и драматические ситуации, и эпизоды военно-политической публицистики раскрыты с характерной для стиля Хачатуряна повышенной экспрессией, даются чрезвычайно насыщенно, с высокой степенью эмоционального напряжения.

Важнейшей составной частью общей драматургии кинофильма становятся динамичные симфонические эпизоды, раскрывающие тему наступления Советской Армии — одну из главных в фильме. Органично введенные в фильм, они включают отдельные хроникально-батальные сцены в общую сюжетно-тематическую цепь и, что особенно существенно, придают им эмоциональную силу воздействия подлинного искусства.

Инструментальные лейттемы, характеризующие наступление наших войск, мелодически рельефные, обладающие огромным волевым напором, внутренней динамикой, мгновенно схватываются и запоминаются. Обладая силой обобщения, концентрируя в себе общие чувства огромного наступательного порыва, радости приближающейся победы — все то, чем жили советские люди в канун окончания войны, — они в то же время отражают конкретное драматическое действие фильма, особой, присущий каждому военно-хроникальному эпизоду смысловой и эмоциональный характер.

Именно благодаря музыке страницы военной хроники,

введенные в фильм, воспринимаются как неотъемлемая часть основного сюжета, как его живой зрительно-звуковой план, который имеет прямое отношение к судьбам главных героев, определяет их поступки, мысли, побуждения, чувства.

Своеобразную роль «эмоционального введения» в действие фильма выполняют первые два симфонических эпизода. На экране — кадры отступления союзных войск под Арденнами. Суровые лица солдат, беспорядочная суeta офицеров, толпы беженцев, а над всем этим — в воздухе и на земле — господство зловещей свастики. Звучит драматическая батальная музыка, объединяющая быстро мелькающие эпизоды в общую выразительную картину панического бегства союзников. Могучая эмоциональная волна затихает, музыка отодвигается на второй план, становясь чуть слышным звуковым фоном для голоса диктора. Читается знаменитое послание Черчилля Верховному Главнокомандующему Советской Армии Сталину: войска союзников терпят бедствие, они просят передвинуть общее наступление советских армий на более близкие сроки. Сразу же после дикторского текста возникает новая огромная звуковая волна: победное шествие наших войск началось. Музыка подчеркивает резкую контрастность проходящих на экране военнo-хроникальных эпизодов по отношению к только что мелькнувшей перед зрителями картине боя под Арденнами. Все устремлено вперед. Сохраняя драматическую напряженность, присущую и симфоническому эпизоду «Арденны», музыка наполняется огромной энергией преодоления. Впервые звучит одна из центральных лейттем фильма. Плотность оркестровой фактуры, острые, гибко перемещающиеся синкопированные ритмы, броские гармонии еще больше подчеркивают замечательную рельефность героической мелодии.

Вновь, как и в первых батальных эпизодах, музыка обобщает смысл происходящих событий, подымает простую кинохронику до высот безотказно воздействующего своей эмоциональной силой искусства.

Таково значение оркестровых эпизодов и в последующих хроникальных сценах кинокартины. В ее общей драматургии эти эпизоды играют роль своеобразного контрапункта к основному действию, вкрапливаясь в сюжет в виде тесно связанных с ним «исторических отступлений». Одновременно хроникальные куски дают новый толчок развитию самого сюжета, последовательно динамизируя его к концу фильма: чем ближе победа, бесславный конец фашистского Берлина и провал «секретной миссии» аме-

риканцев, тем яростнее сопротивление врага, а следовательно, тем более усложняются драматические ситуации вокруг главной героини фильма — советской разведчицы. Музыка же этих военно-хроникальных эпизодов каждый раз с новой силой передает нарастающую волну победного наступления советских войск, приближающего освобождение народов от коричневой чумы.

В звучание симфонических эпизодов включаются все новые и новые героические лейттемы, развивающие и дополняющие друг друга.

Большую роль играет здесь предельная интонационная выпуклость и гибкий ритм, постоянно дающий новые толчки к разворачиванию широкого мелодического дыхания при помощи излюбленных Хачатуряном неожиданных синкоп, остро пунктированных ритмических фигур, динамичных триолей, нарушающих равномерность ритма.

Три основные героические лейттемы и построенные на их основе батальные симфонические эпизоды повторяются в музыке «Секретной миссии» несколько раз без существенных изменений. Эти повторы не назойливы, а лишь способствуют запоминаемости как музыкальных тем, так и связанных с ними зрительных образов. Они имеют свою внутреннюю, четко выраженную драматургическую логику. Так, например, к концу фильма все чаще звучит первая из трех тем, в которой героическое настроение выражено наиболее четко, затем третья тема, на которой построен симфонический эпизод «Освобождение народов».

В последних кадрах — окончание войны: ликующая Красная площадь, толпы американцев на улицах Нью-Йорка, празднующих победу. Чередование музыкальных тем перерастает в торжественный апофеоз.

Не менее выразительна и по-настоящему кинематографична музыка, связанная с прямым действием фильма. Вся она построена на одной лейттеме, впервые звучащей в момент появления на экране главных героев фильма. С самолета, приземлившегося на берлинском аэродроме, выходят два американца — сенатор, возглавляющий «секретную миссию» и американский контрразведчик. Их встречают высшие чины гестапо и фашистской партии. Американцы садятся в машину, за рулем сидит женщина в форме гестапо. Машина трогается, мелькают угрюмые аллеи пригородов, зловещие руины Берлина. Во время стремительного бега машины и появляется главная лейттема основного действия фильма.

Можно по праву назвать этот музыкальный эпизод одной из лучших находок Хачатуряна в области киномузы-



ки, в которой проявилось его умение захватывать внимание слушателя. Сразу же обращает на себя внимание изобразительный характер этого звукового образа, достигнутый очень простыми и экономными музыкальными приемами. словно стремительный бег колес воспринимается непрерывно звучащая на протяжении всего симфонического эпизода беспокойная оstinатная фигура восьмыми у контрабасов, виолончелей и арфы. На таинственно шуршащее движение оstinато начинают наслаиваться короткие попевки в верхних оркестровых голосах, создавая впечатление тревожных сигналов, гудков. Появляется главная тема, знакомая нам по вступлению к фильму, четко запоминающаяся мелодическая фигура с пунктирным ритмом у солирующих валторн. Впечатление напряженности еще более усиливается, когда главная тема начинает дробиться, а у деревянных духовых инструментов вновь появляются пронзительные сигналы. Их звучание пронизывает всю оркестровую фактуру неожиданным и тревожным диссонансом. Вновь проходит в увеличении основное зерно лейт-темы. Еще раз деревянные духовые дают тревожный сигнал. Постепенно напряженность спадает. Звуки машины пропадают вдали.

Этот музыкальный образ в фильме появляется неоднократно, каждый раз сопровождая кадры, где гестаповка Марта везет в машине американцев. Закрепление музыки за одной и той же ситуацией подчеркивает намерение композитора создать музыку изобразительно конкретную. Блестяще справляясь с этой задачей, Хачатурян, однако, не ограничивается одной изобразительностью. Этот образ гораздо более многозначен и включает в себя несколько планов. Он, с одной стороны, сопровождает конкретное действие, а с другой — является средством идейно-художественного обобщения. (Это очень важное качество, необходимое в киномузыке, определяющее ее особую специфичность. С подобными приемами мы уже встречались в музыке к фильмам «Человек № 217» и «Русский вопрос».) Эпизоды в машине, где непосредственно сталкиваются главные действующие лица — два американца и советская разведчица под видом гестаповки Марты, появляются в самые острые для развития сюжета моменты. Отсюда и другая задача музыки: создать общий тревожно напряженный колорит основной линии действия. Верно воспроизводя этот колорит, музыка становится, таким образом, тем необходимым художественным обобщением, которое раскрывает истинный характер, смысл немногословных, почти бездейственных сцен в машине. Прибывшие американцы

сажаются в машину и обмениваются ничего не значащими фразами, но музыка главной лейттемы уже говорит нам, что назревают серьезные события. Такова же роль симфонического эпизода в сцене возвращения американцев из Лондона, в сцене загородной встречи с фашистом Борманом и других сценах.

Лейттема главного действия выполняет еще одну задачу. Эмоционально насыщенная и выразительная, она выполняет в то же время роль лейтмотива главной героини фильма — советской разведчицы. Это подчеркивается и ее появлением в кадрах, где Маша-Марта появляется одна, без американцев, не скрывая своего настоящего лица — советской разведчицы. На этой же теме построен эпизод в кадрах погони гитлеровцев за Машей в конце фильма и ее гибели, которая для нас, зрителей, становится понятна через музыку.

Такая многогранность содержания одной музыкальной лейттемы, лаконичной и в то же время истинно «хачатуряновской» по динамизму, делает ее по-настоящему кинематографичной.

Важно отметить, что музыка «Секретной миссии» ярко национальна. Речь идет не о конкретных связях с фольклорными источниками, как в «Гаянэ» или инструментально-симфонических произведениях композитора. Она национальна в смысле ярко выраженного «хачатуряновского колорита», остающегося всегда национальным, к каким бы темам и сюжетам композитор не обращался, будет ли это античный герой «Спартак» или «Отелло» Шекспира.

Из музыки к фильму «Секретная миссия» А. Хачатурян не создал самостоятельного произведения. Однако многие музыкальные образы, найденные в фильме, оказались настолько яркими, содержательными, глубоко органичными для творческой манеры Хачатуряна, что получили затем новую жизнь в крупнейших произведениях композитора. Так, например, фанфарно-призывная тема героико-симфонического эпизода стала в балете «Спартак» главной темой героя балета, а на другой героической теме построена главная партия «Торжественной увертюры».

### **ФИЛЬМЫ ОБ АДМИРАЛЕ УШАКОВЕ**

Историко-биографическим фильмам, появившимся в 40-е — начале 50-х годов, в свое время немало досталось от критики. В ней было много справедливого, но были и необъективные преувеличения. Два фильма об адмирале Федоре Ушакове — «Адмирал Ушаков» и «Корабли штурмуют

бастионы» не избежали серьезных недостатков и просчетов, свойственных историко-биографическим кинокартинам тех лет. В намерении показать крупного организатора русского регулярного военно-морского флота, героя многих славных сражений в тесной связи с народом, его человечность в обращении с матросами и солдатами, отличающую Ушакова от иных политиканов и генералов режиссер М. Ромм и другие авторы фильма порой переходили границу исторической достоверности. Образ Ушакова в известной мере был идеализирован, его обрисовке подчас недоставало психологической тонкости и глубины. Верно подчеркивая простоту и демократичность Ушакова, который в глазах сановного Петербурга был лишь «удачливым выскочкой», создатели киноленты подчас характеризовали его как последовательного «бунтаря» против царских указов, сознательного защитника участников пугачевского восстания и т. д. Недостаточно широк был социальный фон эпохи, смягчены его контрасты.

Словом, просчеты были. Но были и большие удачи, привлекая к фильмам внимание зрителей, определившие серьезный и длительный их успех. Этому способствовала превосходная игра актеров — А. Переверзева в роли Ушакова, Б. Ливанова, блистательно сыгравшего князя Потемкина, и ряда других. Этому способствовала интересная режиссура, мастерство оператора, особенно сказавшиеся во впечатляющих съемках морских батальных сцен.

Самое же важное заключалось в том, что здесь значительно и ярко был раскрыт один из эпизодов истории отечественной воинской славы, проявившиеся в нем высокое патриотическое чувство народа, напряжение духовных сил лучших сынов России. В этом фильм был созвучен времени, перекликался с недавними событиями военных лет, днями великой победы, отвечая потребностям советского общества в произведениях масштабного, героического искусства.

Обе серии киноэпопеи представляют собой законченные по форме произведения, с самостоятельным сюжетом и драматургическим планом. В первой серии рассказывается о становлении Ушакова как человека и полководца, вторая повествует о периоде расцвета воинской славы адмирала, о победах русского флота под его командованием. Это — два портрета одного героя в разные периоды жизни, в разных ситуациях и окружении. Подобное объединение фильмов, не связанных прямым продолжением сюжета, могло оказаться чисто внешним. Постановщикам удалось добиться целостности двухсерийной композиции благодаря ее внутреннему единству, вытекающему из ярко прочерчен-

ной идеи, получившей художественно убедительное выражение, из четкого ритма действия, в развитии которого образ Ушакова дополняется все новыми чертами и качествами. А параллельно и во взаимодействии с ним развивается, выходя на первый план в поворотные моменты киноэпопеи, другой центральный ее образ — образ народа.

В том, что двухсерийная кинокомпозиция, несмотря на многоплановость материала, оказалась крепко спаянной единством идейно-образного решения, велика заслуга музыки А. Хачатуряна.

Увертюра, предвещающая зрительное действие, примечательна во многих отношениях. Как всегда в своей киномузыке, А. Хачатурян и здесь экономен в отборе материала, предельно лаконичен в его изложении. Две рельефные темы-мелодии, характеризующие Ушакова и его боевых соратников-матросов, контрастны и в то же время органично спаяны, что неоднократно будет подчеркнуто композитором в дальнейшей их трансформации. Да и в самой увертюре раскрыто внутреннее единство этих двух главных тем, цементирующих музыкальную драматургию фильмов: матросская походная песня «Вражья сила, расступайся», следующая за экспозицией мелодии — характеристики Ушакова (в благородном, «значительном» звучании валторн), несмотря на свою контрастность, скорее, воспринимается как новая грань «двуединого» образа.

Мужская хоровая песня «Вражья сила, расступайся», по определению самого композитора, призвана отобразить могучий, непобедимый дух народа, доблесть русских матросов. Тема ее, венчаемая в увертюре (а затем и в некоторых дальнейших проведений) торжественными фанфарами, за внешней простотой таит в себе огромную энергию, яркую и многообразную русскую характерность: в ней и безудержная удаль, и широкое приволье, и бесстрашие...

А. Хачатурян не так часто обращался в своем творчестве к чисто русскому тематизму. Тем более поразительно глубокое ощущение композитором русской музыкальной речи, органичное усвоение ее принципов, умение необыкновенно ярко воссоздать русскую образность, оставаясь при этом самим собой.

Это очень важный момент. В музыке фильмов ни на миг не утрачивается ощущение хачатуряновского стиля. И в то же время так точно найденная тема матросской песни, господствующая в музыкальной образности, во всей музыкальной ткани обеих серий, постоянно подчеркивает: это музыка к фильму о русской истории, о русском народе, его испытаниях, доблести, мужестве.

С большим художественным тактом композитор сочетает свой индивидуальный, национально-почвенный почерк с раскрытием стихии русской песенности, каждый раз находя новые качества в трансформируемой мелодии «Вражья сила, расступайся». Остроту драматического акцента вносит ее появление, например, в симфонической картине херсонского бедствия. Чума косит людей. Затухают всплески оркестра, лишь одиноко звучащий колокол продолжает гулко и монотонно отсчитывать невыносимо тянущееся время всенародного горя. Прием этот для А. Хачатуряна не нов: вспомним аналогичное использование тревожного колокольного звона, создающего образ огромной трагической силы во Второй симфонии («Симфонии с колоколом»), обращенной, как известно, к событиям Великой Отечественной войны.

В данном случае в кинофильме найдено новое решение: монотонное звучание колокола прерывается вторжением матросской песни, исполняемой мужским хором с особенной лихостью, с присвистом, топаньем и в то же время с чувством какой-то неистребимой веры в торжество жизни. Это чисто шекспировский прием. Резко контрастируя с состоянием горестной безнадежности, в которое она ворвалась, песня звучит как «зов жизни», принося с собою мужество и твердую волю, веру в созидательные силы и разум человека. И окрашенные этим новым настроением, по-иному «заговорили» движущиеся на фоне песни кадры.

В третий раз мелодия песни звучит в сцене торжественного пуска кораблей. Новую эмоциональную окраску сообщает ей плотное звучание симфонического оркестра без хора — песня становится приподнятой и торжественной, звучит как гимн труду человека.

Наиболее сложное преобразование интонации матросской песни получают в сцене похорон солдат, погибших вдали от родины, у берегов Греции в борьбе за освобождение ее народа. Эти кадры — одни из лучших в киноэпопее — полны большой впечатляющей силы. Суровая природа горной Греции, гречанки в черных покрывалах, стоящие как изваяния. Собранность, суровость русских матросов, провожающих в последний путь товарищей. В кадрах проходят лица, полные горя и скорби. В драматически сдержанной, печальной и скорбно величественной музыке реквиема, построенной на интонациях той же песни «Вражья сила, расступайся», эта задача высокого философского плана решена поистине блестяще.

Подобные же активные изменения претерпевает и другая центральная тема музыкальной драматургии филь-

мов — тема Ушакова. Ярко и значительно звучит она в первой серии, порученная валторнам. В эпизодах адмирала с матросами тема обретает особую теплоту и человечность. Одна из наиболее удачных сцен в фильме по психологической глубине, где и музыке удается достичь подлинной кинематографичности решения характера, — сцена в приемной у командующего. Ушаков и старый матрос, прошедший с ним все боевые испытания, встретились взглядом. Нельзя говорить адмиралу с простым матросом — напомнил грубый окрик царского вельможи. Но сколько теплоты в глазах Ушакова, как мягко, сердечно звучит мелодия лейттемы, рассказывая о том, что сейчас на душе у адмирала. Взаимопроникновение зрительного образа и музыки здесь полное: крупный план в кадрах, позволяющий с чисто кинематографической точностью передать чувство героев через оттенки и полуоттенки мимики лица, выражение глаз, обмен взглядами, и такой же «крупный план» в музыке, когда рельефная тема-мелодия «говорит» намного больше самого выразительного слова...

Несколько иной характер приобретает тема Ушакова во второй серии. Валторны сменяются струнными, чье звучание придает теме большее спокойствие и раздумчивость. Глубоким драматизмом проникнуто ее последнее проведение. Адмирал в опале. Стоя на берегу, он мысленно прощается с морем. В звучание мелодии у струнных вплетаются, как воспоминание о былых походах, интонации «Марсельезы». Вновь появляется лейттема, она звучит, как в увертюре к фильму, сдержанно и величественно, паря над сопровождающими ее кадрами: бушующее море, лицо адмирала, обращенное в неоглядные морские дали.

В музыкальной партитуре обоих фильмов большой интерес представляют еще два образа. Это музыка в кадрах морских сражений, передающая напряжение боя и торжественную радость победителей, а также характеристика придворного круга. Для ее обрисовки А. Хачатурян обратился к музыкальным архивам времен Екатерины II, к сочинениям композитора Козловского, проявив в их свободной интерпретации тонкое чувство стилиста.

## «ОТЕЛЛО»

Последние два десятилетия обогатили современную шекспириану многими примечательными явлениями. Сотни спектаклей, кинофильмов, опер и даже мюзиклов создано на шекспировские сюжеты. «Ричард III», «Генрих IV»,

«Король Лир», «Виндзорские проказницы», «Отелло» в Лондоне и Стратфорде у Лоренса Оливье; «Ричард III» в Театре имени Руставели в Тбилиси в постановке Р. Стурра; «Отелло» Шекспира — Верди в «Комише опер» у Вальтера Фельзенштейна и у Б. Покровского в Большом театре; экранизация «Гамлета» режиссера Г. Козинцева и музыка к фильму, написанная Д. Шостаковичем; опера «Сон в летнюю ночь» Б. Бриттена в репертуаре Большого театра...

Продолжается живая история театра Шекспира на нашей многонациональной сцене, в советском кино. Состоялись новые премьеры шекспировских трагедий и драм, хроник и комедий.

Да, бесспорно, новое время дало нам новые решения шекспировских образов, выдвинуло смелые, нетрадиционные приемы и выразительные средства для их воплощения. И это естественно. Современность активно вторгается в классику, ищет в ней темы и образы, созвучные нашим дням, стремится найти здесь ответы на вопросы, волнующие людей сегодня. Классика становится неотъемлемой частью современной культуры. Естествен поэтому и тот вечный процесс переосмысления творений величайшего гуманиста Возрождения, и та острая полемика вокруг его творчества, которая продолжается и не утихает вот уже почти четыре столетия.

Впрочем, сейчас этот процесс проходит особенно бурно. В связи с этим невольно возникает сомнение: стоит ли после новых шекспировских постановок на сцене и в кино, завоевавших огромную популярность в последнее время, возвращаться к работам сравнительно давним? Заслуживает ли внимания, в частности, экранизация «Отелло», созданная режиссером С. Юткевичем и актером С. Бондарчуком более двадцати лет назад? Или этот фильм, как и написанная к нему музыка Арама Хачатуряна, — всего лишь достояние истории, факт, не выходящий за пределы интересов специалистов: историков кино и музыковедов?

Возможно подобные сомнения и следовало бы разделить, если б кинофильм «Отелло» остался достоянием своего времени (1955 год), произведением, о котором вспоминают лишь в связи с творческими биографиями известного режиссера, актера, композитора. Но дело в том, что фильм, внесший немало ценного в интерпретацию трагедии в середине 50-х годов, воспринимается как живое, талантливое произведение искусства и в наши дни. Важно и другое. В шекспировских спектаклях и экранизациях последних лет есть множество открытий, даже откровений. Но в не-

которых (включая лучшие из них) кое-что утрачено. Потери эти особенно ощутимы, если вспомнить все наиболее жизненное, стойкое и непреходящее в традициях шекспировских постановок советского театра и кино. Опора на эти традиции, их талантливое развитие определили бесспорные достоинства кинопроизведения С. Юткевича — С. Бондарчука и органично вошедшую в него музыку Арама Хачатуряна.

Полемика вокруг «Отелло», вокруг трагической идеи шекспировского произведения идет давно. Среди множества художественных решений, каждое из которых (если оно, конечно, талантливо) в какой-то мере уже полемично по отношению к другим, наметились две основные тенденции в воплощении образа Отелло. Одни стремились показать в Отелло человека, в котором страсть, слепая ревность затмили разум и все человеческое, и он, находясь во власти «первобытных побуждений», убивает любимую.

Такого понимания образа придерживались многие художники западноевропейского театра. Таким играл Отелло и знаменитый Томмазо Сальвини. К. С. Станиславский отмечал, что Отелло — Сальвини «спускался в адское пекло своей ревности», разжигаемой «африканским сладострастием и жадной крови». Трактовка итальянского трагика, как в свое время, так и сейчас, имеет своих подражателей и продолжателей.

Плодотворные образцы возрождения традиций Сальвини живут даже в спектакле Национального театра Великобритании в постановке и с участием Лоренса Оливье. В начале сходство с трактовкой Сальвини не так уж велико. В первых сценах Отелло у Оливье мужествен и прост, естествен и бесхитростен, как человек, еще не расставшийся с природой, давшей ему и целомудрие чувства, и глубокую веру в идеал, и, казалось бы, неистребимость этой веры. Но стоило Яго только заронить каплю яда в сознание Отелло — Оливье, как он падает почти мгновенно. И уже более не подымается. Здесь и начинается обращение к традиции Сальвини, вернее возникает один из ее вариантов. Рушится гармония восприятия мира, вера сменяется чудовищными муками неверия и подозрительности, душевная боль выражает себя прежде всего и более всего в физических страданиях, когда смятенные чувства даже не требуют слов, а только междометий и глухих нечленораздельных стонов. От Отелло первых сцен остается только бесхитроственность. Но сейчас это бесхитроственность доброго чернокожего человека, потерянному и жалкому, с помутневшим от горя разумом.



Трактровка Оливье может вызвать уважение и даже восхищение. Она целостна по замыслу и совершенна в своем художественном решении. Но принять ее трудно: настолько она противоположна пониманию существа трагедии Шекспира, утвержденному традицией нашего театра.

Общеизвестно определение А. С. Пушкина: «Отелло от природы не ревнив — он доверчив». Эти слова, ставшие путеводной звездой для понимания трагедии Шекспира русским театром, заключают в себе высокий гуманистический смысл. Он становится особенно понятным, если прокомментировать Пушкина высказываниями В. Белинского: «Отелло, — писал он, — потому и совершил страшное убийство невинной жены и пал под тяжестью своего проступка, что он был могуч и глубок: только в таких душах кроется возможность трагической коллизии, только из такой любви могла выйти такая ревность и такая жажда мести. Он думал отомстить Дездемоне не столько за себя, сколько за поруганное мнимым преступлением ее человеческое достоинство». И самое важное у Белинского: «...Этот великий дух, этот мощный характер возбуждает в нас не отвращение и ненависть к себе, а любовь, удивление и сострадание. Гармония мировой жизни была нарушена диссонансом его преступления — и он восстанавливает ее добровольной смертью, искупает ею тяжкую вину свою — и мы закрываем драму с примиренным чувством, с глубокой думою о непостижимом таинстве жизни...»<sup>1</sup>

Эта философская концепция, в силу которой Отелло выступает пламенным воителем гуманизма, объединяет творчество таких разных актеров, как, например, А. Остужев и П. Адамян, Р. Нерсесян, А. Хорава, Г. Мордвинов.

И вот «Отелло» на экране, в транскрипции С. Юткевича и С. Бондарчука.

Из всех идейно-художественных и философских линий, составляющих большую традицию нашего театра в раскрытии Шекспира, в фильме прежде всего преобладает духовность Отелло, философская глубина идеи, раскрываемой в этом образе.

Авторы фильма не забыли и того, что Шекспир — великий романтик, что через «романтическую ширь» многих его образов утверждается прекрасное, идеал человечности, противостоящий злу, насилию, всей той человеческой мер-

<sup>1</sup> Белинский В. Г. Собр. соч. — М., 1958, т. 3, с. 445; т. 5, с. 55.

зости, которую показал и приговорил к осуждению гениальный художник Ренессанса. Солнечный свет и сумрачные тени, радость и отчаянье, вершины человеческого величия и пропасть низости — вся буря чувств раскрыта в фильме с подлинным романтическим вдохновением. И еще одно достоинство фильма: соподчиненность замысла режиссера и оператора единому стилю, одной целостной, четко выверенной художественной идее, последовательное решение замысла исполнителями главной роли и роли Яго (А. Попов).

В воплощении последнего огромное место принадлежит музыке. Музыка к «Отелло» была не первым обращением А. Хачатуряна к Шекспиру. Еще в первой половине 30-х годов молодой композитор написал для Театра имени Г. Сундукяна музыку к «Макбету». Здесь, видимо, сыграл роль традиционный интерес армянского театра к творчеству английского драматурга. Но не только это. И когда спустя два десятилетия Хачатурян создает музыку к «Отелло» и в том же году к «Макбету» в московском Малом театре, а в 1958 году к «Королю Лиру» в Театре имени Моссовета, — здесь уже речь идет не о случайном, а об очень органичном совпадении личного творческого интереса композитора к Шекспиру с интересом к нему в культуре родного народа.

Многое в «Отелло» Шекспира (так же как и в «Макбете», и в «Лире») оказалось удивительно близким Хачатуряну — музыканту, художнику, драматургу. Это — сильные характеры, сплетения контрастных проявлений титанического духа, выраженных яркими, мощными красками. Это — романтический колорит юга. Это, наконец (вернее, в первую очередь), — щедрое жизнелюбие, восприятие жизни как прекрасного цветения, утверждение добра и красоты, воплощенные в лучших, самых вдохновенных произведениях композитора с подлинно шекспировским размахом.

Бесспорно, в рамках музыки к фильму невозможно было со всей полнотой выразить содержание шекспировской трагедии, передать богатство психологических линий каждого из героев, их столкновения и противодействия. Композитор и не ставил перед собой этой задачи. Но мудро ограничившись определенным кругом образных решений, он сумел раскрыть самое дорогое для себя в Шекспире, показать в музыке своего Шекспира.

Арам Хачатурян отказался от многого. В его музыке не нашел отражения основной конфликт сюжетного действия: конфликт Отелло — Яго. Образ последнего вообще отсутствует в музыкальной партитуре фильма, если не считать

нескольких метких штрихов, сопровождающих его появление. Нет в музыке и многого другого, что существенно для трагедии Шекспира и для самого фильма, но что, естественно, не могло быть включено в систему музыкальной образности последнего.

Интерес композитора сосредоточен на одном образе, на одной музыкальной идее: на образе самого Отелло. Такой метод концентрированного внимания оказался исключительно эффективным и позволил успешно решить по крайней мере две задачи.

Музыка углубляет и дополняет все то главное, что хотели показать нам в образе Отелло авторы фильма. Отелло — мужественный воин и умный полководец. Отелло — чистый и мудрый, озаренный чувством всепоглощающей любви и нежности, преданности и доверия, Отелло в смятении, постепенно теряющий спокойствие и доверчивость, Отелло в смертельном отчаянии... Все устремлено в одну цель. Музыка, изложенная в форме отдельных эпизодов, органично объединяясь со зрительным рядом, подчинена раскрытию целостного и многогранного образа, данного в огромном развитии и движении. Последовательное воплощение в музыке основной положительной идеи трагедии через центральный ее образ — первая задача, талантливо решенная композитором.

Это позволило достигнуть и другого качества музыки к кинофильму. Слушая ее в связи с живым зрительным рядом «Отелло», нигде не испытываешь ощущения прерывистости музыкального повествования, не воспринимаешь музыку как вставки — номера. Появляясь в наиболее важные, узловые моменты, музыка заполняет фильм широким симфоническим потоком, каждая новая волна которого — важное звено в характеристике героя и в развитии всей трагедии.

Концентрация внимания на характеристике одного образа — прием, не впервые примененный А. Хачатуряном в киномузыке. Как выразительно он был использован им в фильме «Зангезур», где из всего насыщенного контрастами действия музыка выделяет и показывает «крупным штрихом» только главного героя — народ. Здесь, как, впрочем, и в «Отелло», такой принцип служит одним из путей выявления драматического конфликта фильма. Хотя в музыке нет столкновения характеров, борьбы конфликтных начал, она несет в себе подлинный драматизм, острую конфликтность: последовательное утверждение и развитие собирательного образа народа были важны не только для углубления характеристики главного героя фильма, но и для

выявления резкого контраста между ним и противоборствующими силами, запечатленными на экране только зрительно и развивающимися параллельно звучанию музыки.

Разумеется, музыкальная драматургия фильма, определяясь развитием образа Отелло, не ограничивается им. Музыка в ряде моментов непосредственно подчинена ходу зрительного действия, изображению на экране. Характеристику Отелло дополняет тема Дездемоны, родственная в интонационном отношении основному музыкальному образу фильма. Кроме того, в музыкальных зарисовках быта и жанровых сценах, в лаконичных музыкальных эпизодах (иногда это звучание хора а саррелла или органа, призывные сигналы труб или короткие оркестровые эпизоды, подчеркивающие повороты и драматические точки зрительного действия) воссоздается колорит эпохи, характерная среда. Но сначала о главном.

Фильм открывается прологом — своеобразно найденным режиссером «введением в действие», где через рассказ-воспоминания Отелло дается экспозиция основных героев и знакомство с событиями, предвещающими события самой трагедии. На экране — Отелло. Все видимое нами далее в кадрах мы воспринимаем через его собственное эмоциональное восприятие. Отелло вспоминает о счастье, которое принесла ему преданная, разделенная любовь. И мы видим реальное воплощение идеала Отелло — Дездемону. Новый наплыв воспоминаний. Исчезла Дездемона. В кадре вновь Отелло. Мысли его обращаются в прошлое, к минувшим схваткам, к поражениям и победам, которыми так богата его бурная жизнь воина. Широкая романтическая панорама боя. Отелло побежден, он попадает в рабство. Спасительная буря на море, Отелло снова свободен, вокруг него сплотились войска; воодушевленные мужеством и храбростью своего вождя, они вновь идут в бой. Победа! Снова на экране Дездемона. Счастье Отелло. Пролог завершен. Наступает развитие прямого действия.

Избранная режиссером своеобразная форма пролога, важная для концентрированной подачи экспозиции (что освободило фильм от необходимости многое разъяснять в диалогических сценах), в то же время с самого начала очень точно определяет романтический, открыто эмоциональный стиль экранизации трагедии Шекспира в фильме С. Юткевича.

И в этом едва ли не решающую роль играет музыка. Заполняя весь пролог, она концентрирует в себе смысл действия, видимого на экране, стиль его раскрытия и всю его образность.

Три темы, три образа составляют основу музыки пролога. Каждая из них отличается яркой мелодической рельефностью, типично хачатуряновской резкостью очертаний. И каждая из них несет в себе зерно той страстно-возвышенной романтики, к которой более всего влечет А. Хачатуряна в его трактовке шекспировской трагедии.

Это ощущается с первых же тактов музыки, когда появляется тема-эпиграф: начало рассказа Отелло и в то же время первая характеристика благородного и мужественного мавра.

Г. Хубов как-то отметил, что А. Хачатуряну свойствен, среди прочих индивидуально ярких черт, свой особый эмоционально приподнятый рапсодический слог, способный гибко передавать все богатства переживаний взволнованного человеческого сердца. В данном случае эмоциональная повествовательность темы-эпиграфа несет в себе и строгую сдержанность романтически окрашенного раздумья, и мужественный лиризм, и драматическую взволнованность, вызванную наплывом воспоминаний.

Многое успевает выразить композитор в этом лаконичном (всего восемь тактов!), широко раскинутом, но внутренне напряженном напеве, который ведут виолончели и альты.

Тема-эпиграф, четко завершенная, несмотря на свой предельный лаконизм (а может быть, благодаря ему), служит толчком к появлению главной лирической темы музыки пролога — темы любви Отелло, неразрывно связанной с характеристикой Дездемоны. Слушая тему любви и одновременно видя образ Дездемоны на экране, мы раскрываем этот образ для себя как бы через восприятие Отелло. В теме любви — все та же романтическая воодушевленность, оттеняемая вначале прозрачным и нежным звучанием солирующей скрипки. Атмосферу нежности, светлой мечтательности создают и «пасторальные» кварто-квинтовые интонации, составляющие мелодическое зерно темы.

В процессе развития это простейшее напевное зерно обогащается динамичными повторами основного мелодического рисунка, полифоническими «поющими подголосками», эмоциональной орнаментикой. Гибко варьируясь, насыщаясь острыми гармоническими созвучиями, широкими обостренными мелодическими бросками, тема любви приобретает все новые и новые краски — взволнованность, драматическую порывистость, огромную внутреннюю напряженность лирического высказывания. На гребне своего развития эта музыка воспринимается как восторженная любовная песня-импровизация, в которой изливается вся

душевная щедрость Отелло, страстность, огромная цельность его чувства.

Наконец, третья тема, вернее, третий образ музыки пролога, — эпизод, эмоционально раскрывающий изображенные на экране картины схваток и сражений, о которых рассказывает Отелло. Здесь все в стремительном, бурном движении, в энергичном сопоставлении контрастов — метра, ритма, интонационных построений. Своеобразно и сильно начинается эпизод: переключки трубных сигналов, построенные на резком тритоновом сопоставлении, с одной стороны, выразительно иллюстрируют картину битвы, передают эффект пространства, в котором она разворачивается, а с другой — заключают в себе огромный импульс, питающий появление и развитие рельефной, остродраматической темы, основы всей музыки батального эпизода.

Битва окончена. Вновь в музыке — в тесном соответствии с «репризным» появлением на экране Отелло, рассказывающего о своей любви, о Дездемоне — звучат тема любви и тема-эпиграф. Только чередуются они в обратном порядке.

Музыка пролога строится по принципу трехчастной формы. Использование трехчастности здесь очень органично: оно продиктовано, во-первых, планом зрительного действия, а во-вторых, самой логикой развития музыкального образа. Однако композитор не ограничивается трехчастностью. Логика развития действия и музыкальной образности требовала в музыкальном решении пролога более сложной организации материала, и А. Хачатурян вводит элементы сонатности, используя их свободно, но сохраняя при этом некоторые признаки сонатно-симфонической формы, типичные для своих произведений.

Так, например, тема любви с ее широким певучим распевом, страстностью выражения, доходящей до эмоциональной экзальтированности, живо напоминает побочные партии симфоний и инструментальных концертов Хачатуряна. Как и там, развитие темы строится по принципу импровизационного варьирования одного-двух мелодических зерен, изложение мелодии дается «крупным штрихом», а обогащение ее орнаментикой, полифоническими подголосками, вырастающими из самой темы, служит действенным средством «бесконечного продления» мелодической линии. Как почти все побочные партии в симфонических Allegro Хачатуряна, тема любви несет внутри себя законченный, идеально завершённый лирико-драматический образ.

Эпизод битвы формально можно было бы рассматривать как обычную среднюю часть трехчастности, если бы

опять-таки содержание и развитие его музыкальной образности так энергично не вырывалось на просторы симфонизма и если бы здесь не встречались типично хачатуряновские приемы, характерные для разработочных разделов симфонических Allegro в других произведениях композитора. Масштабность эпизода битвы, интенсивность, огромный напор развития темы, положенной в его основу, говорят сами за себя. Любопытно, что тематическое зерно переключек трубных сигналов, резко обозначающих начало этого эпизода-разработки и служащих фоном для появления главного мелодического образования раздела, возникает уже ранее — на динамической волне последнего, наиболее драматического проведения темы любви. Более того, интонация труб органично вытекает из преобразования одного из импровизационных ответвлений темы любви, что лишний раз свидетельствует о стремлении композитора вывести тематическое многообразие, создающее динамику контрастности, из тематического единства, симфонизировать музыкальную ткань.

В еще большей мере об этом же свидетельствует сама основная тема, на которой построен эпизод битвы — остро-драматическая, отличающаяся подчеркнутой стремительностью, подлинным симфонизмом развития. Слушая ее, невольно вспоминаешь, что над музыкой к «Отелло» А. Хачатурян работал непосредственно после создания балета «Спартак» и одновременно с сочинением трех симфонических сюит из музыки этого балета: настолько тема битвы своим героико-драматическим пафосом, стремительным энергичным «разбегом», активной чеканностью мелодических контуров близка призывной теме Спартака, темам борьбы гладиаторов, Танцу свободы и другим героико-драматическим эпизодам балета.

Об органичном родстве с героико-патетической образностью «Спартака» говорит уже первое проведение темы битвы — решительный унисон виолончелей и фаготов, характер которого поддержан *marcatissimo* струнных. Так же как аналогичные темы в «Спартаке», тема битвы имеет чисто гомофонный склад; рельефность ее четкой, строго лапидарной мелодики ярко прорезается сквозь оркестр, остальные голоса которого составляют гармонический фон. Из первоначального, подчеркнуто лаконичного, активного зерна темы вскоре вырастает более мелодически развернутое и еще более активное образование. Вариантные проведения, сопоставления и смены этих двух тем, выросших из единого корня, и составляют динамическую пружину симфонического развития в разработочном эпизоде пролога.

Огромная роль принадлежит в этом и ритму — гибкому, напористому, богатому неожиданными метрическими «перебоями» (например, вторжение в основной трехдольный размер тактов на  $\frac{4}{4}$  и  $\frac{2}{4}$  в момент показа на экране наивысшего накала битвы), остроэмоциональными, типично хачатуряновскими синкопами (эпизод пленения Отелло), обладающими поистине взрывной силой.

В целом эпизод битвы — это и великолепно написанная жанрово-изобразительная картина, углубляющая наше впечатление от виденного на экране, и в то же время — героико-романтический образ большой драматической выразительности, вносящий новые краски в характеристику Отелло.

Реприза пролога, как уже говорилось, строится по принципу «зеркальности». Тема любви звучит без изменений, однако, не находит столь длительного и активного развития, как в экспозиции. Вскоре ей на смену появляется тема-эпиграф, и как ее продолжение, как образ, близко родственный ей в мелодическом, эмоциональном, психологическом отношении (и это особенно ярко проявляется именно здесь), вновь звучит тема любви. Ее широкое двукратное проведение, приобретая значение коды всего пролога, полностью компенсирует «недопетость» изложения в начале репризы. Сейчас любовная песня допета до конца. И последний — мажорный — вариант темы, внесший существенные изменения в ее мелодико-интонационный рисунок (например, многократное акцентированное повторение солирующим кларнетом, а затем *tutti* оркестра верхнего звука на гребне мелодической волны — словно страстная речитация поющей от полноты чувств человеческой души!), как бы завершая повествование Отелло, воспринимается как дифирамб счастью, восторженный гимн любви. Напомним еще раз, что именно таким — углубленным в мысли о своем счастье, верящим в могучую силу любви и в преданность любимой, — мы видим Отелло в последних кадрах пролога к фильму. Но музыка еще удваивает, удесятерит эмоциональное воздействие зрительного ряда, раскрывая его подтекст, романтически возвышая все видимое нами на экране.

Очень убедительно утверждение темы любви в качестве коды и в отношении формы: последнее изложение главной лирической темы придает всей музыке пролога четкую завершенность.

Можно, конечно, оспорить наличие черт сонатно-симфонической формы в музыке пролога: в ней не меньше отклонений от этой формы, чем совпадений — и в тональ-



ном плане, и в последовательности тем, и в методе их разработки. Однако, следует напомнить, что и в своих крупных, чисто симфонических произведениях композитор использует форму очень свободно. Для примера можно сослаться на необычное строение сонатно-симфонической формы в первой части Первой симфонии со следующим чередованием разделов: пролог-импровизация, главная партия и непосредственно следующая за ней разработка, побочная партия и ее разработка, реприза, эпилог. Нет необходимости называть другие примеры — их слишком много.

И не в них дело, как и не главная задача — выискивать в музыке пролога неоспоримые доказательства сонатно-симфонической формы. Важно подчеркнуть другое: переплетение образов и событий, сконцентрированных в прологе фильма, требовало музыки, чутко откликающейся на каждый поворот зрительного действия и в то же время органично раскрывающей связь событий и образов, их внутреннее единство. Иными словами, требовался подлинно масштабный симфонизм музыкального развития. Эта задача блестяще решена композитором.

Высказывая свои соображения о роли музыки в кино, о многообразии форм и приемов, диктуемых сложными, порой неожиданными задачами, выдвигаемыми перед композитором замыслом и художественной формой самого фильма, А. Хачатурян писал в свое время: «...при решении творческих задач такого размаха композитор обязан мыслить остродраматургически, постоянно думая о том подтексте, который вложен авторами фильма в каждый эпизод. Иногда этот исполняемый музыкой подтекст подчеркивает происходящее на экране, в прямом содружестве с изображением увеличивает силу его воздействия на зрителя. Иногда, напротив, задача заключается в том, чтобы музыка контрастировала с действием, а бывает, что она выступает самостоятельно...»<sup>1</sup>.

В данном случае, в прологе «Отелло» музыка замечательна тем, что, точно следуя за экранным изображением, она конкретно образна, «зрима», а неся в себе глубокий подтекст, эмоционально и психологически обостряющий смысл зрительного действия, она нигде не расплывается в иллюстративности, но подымается до высот обобщений, как раз и потребовавших подлинного симфонизма развития музыкальной ткани. Сочетание образительности и выразительности, образной «картинности» и

<sup>1</sup> Хачатурян А. Претензии композитора. — Цит. соч., с. 44.

симфонизма придает музыке пролога то драгоценное свойство, при котором она не только следует зрительному действию на экране, синхронна ему, но и сама «ведет» действие, открывая в нем такие глубины содержания, какие не в состоянии выразить ни самый яркий замысел режиссера, ни самая великолепная игра актеров. И еще одно: пролог к «Отелло», являясь подлинной киномузыкой, органично входящей в живую художественную плоть фильма, в то же время полностью сохраняет значение «чистой музыки», которая силой своей образности, глубиной развития, законченностью формы способна захватывать и покорять сама по себе, будучи исполненной и услышанной вне фильма.

От музыки пролога, сконцентрировавшей в себе почти весь тематизм, составляющий основу музыкального раскрытия трагедии, тянутся интонационно-образные нити к другим сценам фильма. И здесь опять-таки замечательно проявляется симфонизм мышления композитора — мастера киномузыки.

Жарким светом темы любви овеян «Вокализ Дездемоны», являющийся, по существу, широко развернутым вариантом главной лирической темы музыки пролога. В нем есть и буквальное сходство с мажорным проведением темы в коде пролога, есть и тонко инкрустированные импровизационные подробности и «ответвления», говорящие о том, что в «Вокализе» предстает уже сама Дездемона, что действие происходит на фоне прекрасного романтического пейзажа, с щедрыми красками которого гармонично сливается то нежная, то страстно возвышенная мелодия этой обаятельной песни без слов.

Тонкие музыкально-изобразительные краски находит композитор для «Сцены в винограднике». Музыка ее, внося новые черты в тему любви Отелло и Дездемоны (хотя на этот раз прямые связи с основной темой любви и не используются), — само воплощение утренней свежести, душевной чистоты, нежного томления. Мастерски инструментован этот эпизод: прозрачные тембры соло флейты и скрипок, попеременно ведущих изящный напев, чередуются — словно в любовном диалоге — с томными фразами тенорового саксофона.

Это одна линия. Другая, также «завязанная» в музыкальном тематизме пролога, — линия постепенно накапливающихся драматических и трагических ситуаций, характеристик, образов. Ее кульминационное выражение — эпизод «Отчаянье Отелло», огромная вершина не только музыки, но и всего фильма.

Но прежде чем подойти к ней, композитор с замечательным мастерством драматурга последовательно, шаг за шагом нагнетает состояние тревоги, душевной неуравновешенности, смятения. Впервые они прорываются в сцене «Вокализа Дездемоны», проходя к основному музыкально-зрительному образу сцены коротким, но резким контрапунктом (несколько оркестровых тактов, отталкивающихся от эмоционального всплеска tutti): намеки. Яго на возможную измену Дездемоны зароняют первые сомнения. К слову сказать, данная здесь лаконичная музыкальная краска раскрывает ситуацию намного тоньше, говорит нам о внутреннем состоянии Отелло намного больше, чем примененный в этой сцене прием с закидыванием рыбачьих сетей, призванный родить ассоциации со зловещими хитросплетениями интриги Яго. Подобных приемов немного в фильме, сила которого — романтизм подлинный, человеческий.

Человечен в эпизоде «первых сомнений» и С. Бондарчук: его Отелло хочет верить Дездемоне, поэтому он всеми силами противится Яго. Мы видим его лицо, на миг искаженное гримасой боли, слышим его голос, приобретающий в нескольких фразах тревожную возбужденность. Но вера так еще велика, мир для Отелло так чист, что первая вспышка ревности — всего лишь вспышка, мгновенно проходящая. Такова и роль внезапно возникшего и тут же угасающего оркестрового фрагмента, о котором упоминалось.

От сцены к сцене роль таких коротких музыкально-драматических эпизодов все более возрастает. В сцене со знаменитой фразой «Ограблен тот лишь, кому сказали, что ограблен он» — это лаконичный торжественно-печальный оркестровый штрих. В монологе прощанья Отелло с любовью, верностью, со славой, с войсками, со всем, чем жил до сих пор, — драматический хор без слов, звучащий под рокот разбушевавшегося моря. В диалоге с Дездемоной о платке музыка взрывается воплем гнева и душевной муки (опять всего лишь несколько тактов), когда для выражения боли, презрения, смертельной тоски уже не хватает ни слов, ни сил.

Внутри каждого из этих и других сходных эпизодов нет, да и не могло, конечно, быть завершенности сколько-нибудь широкого музыкального развития — любая длительная остановка легла бы тяжелым грузом музыкального многословия на стремительный поток контрастных, нервно сменяющих друг друга кадров кинотрагедии. И задача музыки здесь совсем другая: используя элементы уже знакомого нам тематизма и учитывая силу ассоциативных связей,

композитор очень точно вкрапливает те или иные музыкальные характеристики, штрихи, даже отдельные звучания в ход зрительного действия, акцентирует ими эмоциональные точки трагедии. Взятые же вместе, органично объединенные со зрительным рядом, они создают целостную, туго натянутую, как тетива лука, напряженную линию «прерывистой непрерывности», которая устремляется нарастающей волной к своей трагической вершине — эпизоду «Отчаянье Отелло». Возможно, принцип этот заслуживает названия музыкально-экранный симфонизм. Во всяком случае, четкость тем-образов, их гибкая, идеально продуманная последовательность, нерасторжимое единство с драматургией кинодействия весят намного больше, нежели привычное определение — киномузыка.

Музыкальный эпизод — «Отчаянье Отелло» — редкая находка А. Хачатуряна в сфере трагической образности. Он замечателен тем, что глубоко синхронен экранному изображению, решению режиссера и игре прекрасного артиста. Он замечателен и сам по себе — как музыкальный образ большой трагической силы.

Муки Отелло беспредельны. Мы видим его стремительно скачущим на коне, исступленно мечущимся в каюте корабля. Но ничто не дает исхода преследующим его мыслям — об измене, об осквернении идеала, которому поклонялся, о растоптанной святыне, на которую молился. И музыка передает этот отчаянный поток мыслей. Нам уже знаком тематизм эпизода: это та же акцентированная речитация на вершине мелодии, которая звучала в коде пролога. Но там она воспринималась как гимн любви, дифирамб счастью. Здесь видоизмененная почти до неузнаваемости, подчеркнута деформированная в отношении тембра, динамики, гармонии, она выражает душевную дисгармоничность, смятение, невероятную боль, почти физически ощутимую.

Знакомый нам тематизм появляется и в дальнейшем развитии музыкальной ткани. Когда схлынула первая волна развития, у скрипок, а затем у виолончелей появляется совсем новая, на первый взгляд, мелодия; но постепенно мы начинаем различать в ней контуры, давно врезавшиеся в память. Да, это опять та же тема любви, какой мы помним ее по проведению в экспозиции пролога. Все те же широкие мелодические броски, но здесь они каждый раз, словно натываясь на неведомую преграду, мгновенно снижают, погружаясь в «темные» тембры нижних оркестровых регистров. Все та же «эмоциональная орнаментика», то же варьирование характерной мелодико-ритмической фигурки,

воспринимающееся здесь как перебои беспорядочно мечущихся мыслей, как трагическая ламентация.

Схлынула и эта волна, растворившись в шорохе тревожно пульсирующих триолей. Следует заключение эпизода, его эмоционально-психологический вывод: твердая, широкая поступь мелодии на фоне повторяющегося звука в басу, трагическая заостренность ритмо-интонационного рисунка создают впечатление траурного шествия — трагического и величавого. Это — гибель героя, но героя великого мужества и великой духовной силы. И, как ни парадоксально, на первый взгляд, самая трагическая кульминация музыки «Отелло» становится в то же время наиболее ярким выражением мощи и величия человеческого духа, принявшего смертельный удар, поверженного, но не растоптанного.

Сделаем небольшое отступление.

Долгое время А. Хачатуряну отказывали в драматизме и героике. Во всяком случае, об этой сфере его творчества упоминали как-то вскользь, говоря больше о лирической эмоциональности, красочности, иногда даже о гедонизме его мировосприятия и его музыки. И вот появился «Спартак» — героическая музыкальная фреска, возродившая, как отмечал Г. Хубов<sup>1</sup>, «в идейном облике современного искусства «прометеевский» дух бетховенских традиций». Жизнелюбие, светлое, гармоничное восприятие мира, одушевившись глубокой революционной идеей, дало в этом произведении новый сплав. Если брать главную, определяющую линию балета, то это высокая героика, помноженная на страстность выражения эмоциональной жизни героев, это строгий, подчас достигающий трагического величия драматизм. Воспев в образе Спартака идею свободолюбия и борьбы, показав историческую неизбежность исхода этой борьбы, композитор создал произведение огромной жизнеутверждающей силы. Сама гибель Спартака — момент наивысшего героического свершения, а «Плач Фригии», переходящий в строго ритмованное массовое шествие, — всенародная тризна по герою-исполину, славящая его революционно-романтическая песнь.

Наивно было бы проводить прямые параллели между образами Спартака и Отелло. Разные задачи и цели стояли перед композитором при их воплощении. Но есть и черты, их сближающие. Это, прежде всего, героическое величие характеров — проявляется ли оно в борьбе или подвиге, в любви, страдании или гибели. Отсюда романтическое

<sup>1</sup> Хубов Г. Арам Хачатурян. — М., 1962, с. 397.

возвышение героя, остающегося идеалом прекрасного и в момент своего поражения, будь это смерть Спартака в неравном бою с римскими легионами или образ Отелло, поверженного натиском зла и клеветы. Трагический исход их судеб возвышает нас над житейской повседневностью, подымает к вершинам проявлений силы человеческого духа, перед которым бессильна сама смерть. Через страдание, потрясение, гибель к восстановлению гармонии бытия — в этом, нам кажется, заложена главная музыкально-драматическая идея обоих произведений. В «Спартаке» эта идея находит высшее воплощение в трагическом «Плаче Фригии» и последующем народно-героическом шествии. В «Отелло» она строго проведена от эпизода «Отчаянье Отелло» к последнему появлению темы любви в заключительных кадрах фильма.

Соприкоснувшись со столь различными образами, как Спартак и Отелло, композитор, на наш взгляд, был одушевлен одним этическим идеалом — идеалом художника-гуманиста, певца прекрасного в жизни, который не уходит от острых, порою трагических конфликтов, но которому неведома неразрешимость жизненных противоречий. Это определило сходные черты в подходе к воплощению характеров героев, в музыкально-интонационном стиле — романтически взволнованном, способном подниматься до высот героики и трагизма, наконец, в строгой последовательности образно-тематического развития, направленного к преодолению, к гармоничной разрешенности жизненных конфликтов. И конечно, не случайными совпадениями, а вполне осознанным творческим намерением, следует объяснить близкое интонационное сходство между наиболее драматическими темами обоих произведений, такими, как мятежно-трагическая тема гладиаторов в сцене начала восстания (четвертая картина балета), «Плач Фригии» и «Отчаянье Отелло».

О самой партитуре «Отелло» осталось сказать немного. В завершающих частях кинофильма музыка, по-прежнему, немногословная, строго соразмеренная по отношению к развитию трагедии, вступает в действие только в самые необходимые моменты.

Чуть менее убедительной (по сравнению с другими музыкальными эпизодами) кажется «Песня про иву». Стилизация под бытовые английские напевы, кое-где оборачивающаяся красотой, помешала стать песне вровень с основной музыкальной характеристикой Дездемоны. Зато превосходно музыкальное решение сцен гибели Дездемоны и Отелло.

Дездемона засыпает. На теме «Песни про иву» (солирующая виолончель) входит Отелло. Вступает орган. Диалог. Все на одном дыхании — музыка и изображение. Как беспощадный приговор, Отелло произносит: «Аминь». Мы видим руки Отелло, видим, как они сжимают горло Дездемоны. Гаснет свеча. Несколько тактов драматической музыки под аккомпанемент воя ветра. Тишина.

Раскрыта подлая интрига Яго. На фоне собравшейся толпы Отелло — весь в белом: поседевший, смертельно раненный. Крик Отелло. Издалека тихо доносится орган. В спокойствии оцепенения Отелло несет на руках мертвую возлюбленную. Подымается по ступеням башни. Глухие, торжественно печальные звуки органа в постепенном нарастании переходят в оркестровое tutti. Отелло остановился. Умолкла музыка. Заключительный монолог. В конце его вновь вступает оркестр. Смерть Отелло. Строгий аскетический хорал, приобретающий к концу трагически сдержанную взволнованность реквиема. И как исход трагедии, как восстановление утраченного идеала, как свежее, трепетное дыхание жизни в последний раз проходит тема любви.

Несколько слов о музыке «второго плана» действия, об эпизодах, создающих характерные приметы времени, обстановку, окружающую главные события трагедии. Это сцена «Кассио — Бьянка», идущая в увлекательном ритме народного танца, грубовато жанровая застольная «Песня солдат». Это полный нежного томленья пейзаж ночной Венеции («Ноктюрн»). Это, наконец, совсем лаконичные музыкально-бытовые и пейзажные зарисовки, короткие песенные напевы, изобразительные оркестровые интерлюдии, ненавязчиво возникающие по ходу действия и также естественно выключаемые из него.

## ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Рассматривая музыку А. И. Хачатуряна к кинофильмам, мы стремились показать органичность обращения композитора к этому виду творчества, глубокое постижение им закономерностей, самой сути киномузыки как нового жанра, в развитие и утверждение которого композитор внес неоценимый вклад.

Блестящий симфонист-драматург, воспринимающий и отображающий жизнь в движении, в динамике действия, глубоко чувствующий бурное кипение ритмов в жизни, выдающийся мастер именно киномузыкальных композиций, А. Хачатурян расширил и углубил выразительную роль му-

зыки в драматургии фильма, никогда, однако, не навязывая киноповествованию чуждые ему законы. Бывает, композитор диктует свое решение, но нигде оно не входит в противоречие с требованием жанра, с замыслом авторов фильма, не ложится тяжелым грузом на готовую ткань кинопроизведения. И если киномузыка Хачатуряна в силу своих выдающихся достоинств имеет и вполне самостоятельное значение, обретая свою собственную жизнь, то фильмы, к которым она создана, будучи лишены ее, многое потеряли бы в силе художественного воздействия. Возможно ли представить себе без музыки Хачатуряна классику армянского кино — «Пепо» и «Зангезур», или «Секретную миссию», «Сталинградскую битву», «Адмирала Ушакова», фильмы «Человек № 217», «Салават Юлаев», «У них есть Родина», «Владимир Ильич Ленин». Точно также трудно представить сейчас кинотрагедию об Отелло без глубокого раскрытия этого образа музыкой Хачатуряна.

Киномузыкальное творчество композитора исключительно многообразно по жанрам, методам изложения и развития музыкальной ткани, наконец, по кругу тем, сюжетов, образов, к которым он обращался.

Отдавая должное мастерству, с каким Хачатурян использует — в строгом соответствии с монтажным рядом, с содержанием и образным строем кинокартины — многообразии музыкально-жанровых видов и форм, необходимо подчеркнуть, что главную выразительную силу киномузыки композитора питают симфонизм, динамика симфонического развития. Глубоко постигнув закон монтажного плана — основной особенности кино, отражающей внутреннюю логику построения и развития фильма, Хачатурян именно средствами симфонизма достигает органичного внедрения музыки в драматургию фильма, синхронности «видимого и слышимого», тонкого и точного выражения характерности и «порывов души» действующих лиц, создания идейно-художественных обобщений.

В киномузыке, как и в произведениях других жанров, симфонизм Хачатуряна имеет свои яркие, глубоко индивидуальные особенности и в отношении общих стилистических принципов, и в отношении выразительных средств, приемов, форм развития. Преломленный через специфические закономерности киноискусства, хачатуряновский симфонизм не только не утратил сильнейших своих выразительных качеств, но, наоборот, засверкал новыми гранями.

Так, например, в симфонических произведениях Хачатурян достигает большой динамики, не прибегая к обыч-



ным приемам тематической разработки и сколько-нибудь существенным изменениям материала. Рельефные темы-мелодии Хачатуряна настолько выразительны сами по себе, что лишь одно вариационное изменение мелодического рисунка и фактуры при почти точном повторе гармоний и многократном «утверждении» основных интонаций создают непрерывно нарастающую динамику как в больших, так и в малых разделах произведений. Эта органическая особенность симфонического стиля композитора с необыкновенной выразительностью раскрывается в киномузыке, где «нет времени» для пространственных разработочных эпизодов. В то же время самый принцип вариантных повторов обрел в киномузыке композитора больший лаконизм, предельную сжатость выражения мысли.

Образ для Хачатуряна — это прежде всего мелодия: яркая и щедрая,вершенная в своих первоначальных контурах и в своем развитии, всегда допетая до конца. В силу своей яркости она сразу же — и надолго — врезается в эмоционально-слуховую память, а в силу богатства образности и многозначности глубокого подтекста — обогащает, психологически уточняет и расширяет наше понимание и эмоциональное восприятие самого экранного действия. В фильме «Зангезур» — это проходящая через весь фильм моно-тема — песня гусана, созданная по типу эпических народных мелодий; непрерывно видоизменяясь, приобретая все новые качества, она раскрывает основную идею и сквозное действие произведения. В «Секретной миссии» это три героические лейттемы, в фильмах об Ушакове — тема песни «Вражья сила, расступайся» и лейттема самого Ушакова.

Созданиями высокого таланта, вдохновения и шлифовки, открытости сердца и возвышенной ясности художественного разума являются темы-образы музыки «Отелло».

Примеры можно было бы умножить. Здесь же важно подчеркнуть другую характернейшую черту стиля Хачатуряна, так щедро раскрывшуюся в его киномузыке, — властную силу ритма, ритма, организующего целостное развитие экранно-музыкального действия, динамику его больших и малых фрагментов, выражение мысли, чувства, переживания. И если мы говорим, что замечательный композитор словно рожден был для киномузыки, то подразумеваем необыкновенное богатство его ритмического мышления, глубоко чуткого к контрастам, изменчивости и эмоциональным переключениям, самому характеру ритмов монтажного плана кадров.

Именно ритм музыки объединяет быстро сменяющиеся эпизоды зрительного ряда в целостные образы-характери-

стики героев, событий, столкновений и резких контрастов, движущих действие, в фильмах «Человек № 217» и «Русский вопрос». Музыка к этим фильмам основана не на обычном для Хачатуряна мелодическом тематизме широкого дыхания, а на предельно сжатых, острохарактерных зарисовках. Тем более велика организующая сила ритма, его роль в создании единства образного строя фильмов, а в картине «Человек № 217» — в смене эмоциональных «переключений», определяющих развитие идеи и сюжета киноповествования — от трагизма, беспросветности к яростному гневу, торжеству возмездия, предвестию близкой победы.

Выразительность героических тем музыки «Сталинградской битвы» и «Секретной миссии» не только в мелодической рельефности, но и в огромном волевом напоре, «взрывчатости» динамичных ритмов. То же можно сказать и о лейттеме, связанной с прямым действием «Секретной миссии», которую словно ток непрерывно питают тревожно шуршащие ритмические остинато. Достаточно вслушаться в эпизоды, предшествующие «Отчаянью Отелло» и следующие за ним, чтобы убедиться не только в синхронности музыкально-образного развития с экранным изображением, но и в идеальном совпадении их ритма — ритма как организатора действия. Здесь, как и во множестве других эпизодов, композитор точно схватывает ритм кинокадров, а подчас и диктует его ритмом музыкальным.

Взаимосоподчиненность музыки и киномонтажа, законов музыкального развития и законов монтажного плана, тонкое ощущение синхронности видимого и слышимого, музыки и изображения — все это характерно и в целом для творческого мышления Хачатуряна, как автора произведений киномузыкального жанра. Именно поэтому композитору удалось, не отказываясь от индивидуальных принципов симфонизма, не изменяя себе, обогатить киномузыкальную драматургию замечательными достижениями и находками.

В излюбленной Хачатуряном манере используются, органично входя в сквозное действие фильмов и обогащая их, развернутые симфонические эпизоды и гибкие симфонические лейттемы, таящие в себе огромную энергию музыкально-драматургического развития («Зангезур», «Сталинградская битва», фильмы об Ушакове, «Секретная миссия», «Отелло»). Идеально синхронна экранному изображению музыка пролога к «Отелло», в организацию тематического материала которой композитор вводит элементы сонатности, достигая этим особой динамики развития контраст-

ных образов, эмоционально-психологического обострения и углубления зрительного действия. Столь же четкую действенную функцию выполняют в фильмах «Пепе», «Человек № 217», «Адмирал Ушаков», «Корабли штурмуют бастионы», «Отелло» развитые вокальные и хоровые эпизоды, как и предваряющие почти каждый фильм оркестрово-симфонические вступления, точно вводящие в характер и образный строй киноповествования.

О богатстве выразительных средств киномузыки Хачатуряна говорит и многообразие ее функций в целостном воплощении идейно-художественного замысла кинокартины. Композитор создал блестящие образцы внутрикадровой музыки, музыки, которую можно назвать эмоциональной параллелью действию или выполняющей по отношению к нему роль эмоционально-психологического подтекста. Не упоминая многих примеров, приведенных ранее, напомним лишь о выдающемся значении музыки как выразительного подтекста в фильмах «Человек № 217» и «Русский вопрос», где, учитывая обнаженную публицистичность, известную прямолинейность изложения идей и сюжета, дидактическую суховатость диалогов, требовалось очень тонкое ощущение действенности и места применения такого рода музыки в общей кинокомпозиции. И именно музыка, говорящая подчас значительно больше и глубже о психологическом мире героев и драматизме ситуаций, чем зрительный ряд, придала этим фильмам особую силу эмоционального воздействия.

Мастерство, тонкий расчет драматурга, необыкновенная образная яркость тематического материала позволяют Хачатуряну одной, подчас предельно лаконичной лейттеме придать широкое многообразие драматургических функций. Таков звуковой образ, связанный с прямым действием «Секретной миссии», который сочетает в себе яркую изобразительную конкретность с глубиной идейно-эмоционального обобщения и в то же время является исчерпывающе полной характеристикой главной героини фильма. Это же — важное качество, определяющее особую специфичность киномузыки Хачатуряна (когда в короткое время и в немногом надо выразить многое).

В поисках обогащения выразительных средств киномузыки Хачатурян обращается к приемам, сочетающим чисто музыкальный тематизм и органично вплетающийся в его развитие мир реальных звуков. Важно отметить, что при этом сочетании выразительного и звукоизобразительного начал, открывающем перед киномузыкой поистине неограниченные возможности, композитор сохраняет высочайшую

художественную ценность музыки. Интереснейшие решения в сфере музыкально-звуковой образности, найденные Хачатуряном в «Русском вопросе», «Секретной миссии» и некоторых других кинофильмах, послужили толчком к поискам в этом направлении многих композиторов.

Обогадив киномузыку достижениями современного симфонизма, расширив ее выразительные средства новыми приемами, находками и открытиями, Хачатурян в каждом кинофильме ставит перед собой задачи создания целостной музыкально-экранной драматургии, блестящее решение которых, в конечном счете, и определяет выдающееся значение его творчества в кино. Композитор почувствовал и в совершенстве постиг закономерности киномузыкальной драматургии, с ее прерывистостью, «пунктирностью» развития (по определению Д. Б. Кабалевского), когда музыка, становясь органичной частью, но именно частью общей монтажно-музыкальной драматургии, подчинена в то же время логике собственно музыкального развития — логике драматургии музыкально-действенных «опорных точек», цепь которых составляет единую линию больших и малых кульминаций в музыкальном воплощении идеи, сюжета, конфликтов, характеров, образности фильма. А это строение музыкальной драматургии словно бы в двух планах, при котором достигается единство монтажно-музыкального и собственно музыкального развития, и является, как уже было подчеркнуто, одним из важнейших признаков глубокой содержательности киномузыки, ее особой действенности, отвечающей основным специфическим законам жанра.

Подобное «двуплановое» строение музыкальной или музыкально-звуковой драматургии характерно, при всем разнообразии приемов, жанровых решений, форм, используемых Хачатуряном, для любого фильма с его музыкой. В каждом из них музыкальная драматургия подчинена принципу «прерывистой непрерывности» развития. Наиболее полно, органично, глубоко этот принцип осуществлен в музыке к «Отелло». Возможно, в данном случае он — в силу напряженности симфонического развития музыки в нерасторжимом единстве с драматургией кинодействия — заслуживает названия музыкально-экранный симфонизм. Есть необходимость особо выделить еще одно качество, сближающее индивидуальность Хачатуряна с «самым массовым из искусств», — высокая, подлинная демократичность его музыкального стиля. Композитор не боится простоты выражения. А сила таланта, глубокие народные истоки, на которых он сформировался и расцвел, придают

этой простоте неповторимое обаяние и самобытность, увлекающие даже в самых сложных по содержанию и языку сочинениях Хачатуряна.

Именно поэтому обладает силой массового воздействия и его киномузыка. При этом композитор нигде не снижает уровень художественности ради ложно или банально понятой доступности. Он и не стремится быть нарочито простым: мудрая ясность его художественной природы и его музыки органична, она подобна кристальной чистоте искусства народных музыкантов, мудрой простоте напевов, созданных, выношенных и отшлифованных народом.

И наконец, самое последнее. Движение искусства к своим истокам, к своим национальным верховьям неодолимо. Этот закон, извечно диктующий развитие искусства, искусства подлинно реалистического, находит блистательное подтверждение в музыке Арама Хачатуряна.

К каким бы темам, образам, сюжетам не обращался композитор, будь то музыка к «Секретной миссии» или «Сталинградской битве», «Русскому вопросу» или двухсерийной эпопее об Ушакове, он всюду остается самим собой — художником с остро выраженным складом национального мышления, которому присущ процесс постоянного движения, развития, обогащения. Даже в музыке к фильмам об Ушакове, где композитор создал превосходные образцы постижения русской песенности, постижения органичного, без какого-либо даже намека на стилизацию, ни на миг не утрачивается ощущение хачатуряновского стиля.

Хачатурян остался Хачатуряном и в музыке «Отелло». Об этом говорят, если касаться собственно музыкального стиля, и мелодическая орнаментика, присущая родным ему народно-песенным напевам, и варьирование мелодии, ее узорчатость, красочные сопоставления тональностей, обилие народно-инструментальных органичных пунктов. Как и в других произведениях композитора, тематизм «Отелло» вбирает и концентрирует в себе стихийную силу импровизационности, унаследованную от тех же традиций ашугского искусства, и это проявляется в свободном развертывании тем-мелодий, в их «ветвистом развитии» (выражение Г. Хубова), в колорировании и насыщении звуковой ткани вариантно-мотивными построениями, в «игре» интонационно-ладовыми оттенками, в переменчивости ритмов, тембровых и гармонических красок. Свободная, смелая импровизационная разработка тем, близких народным, попевок, ритмов, моторных движений — основа гибкой выразительности и ясности симфонических и вокально-симфонических форм Хачатуряна, — в полной мере присуща и музыкаль-

ной композиции «Отелло». Привело ли это к национальной односторонности воплощения одного из величайших образов мировой литературы? Помешало ли это нашему восприятию шекспировской трагедии во всей ее достоверности, конкретности, психологической глубине?

«Истинные художники интересны своей неповторимостью. Они не могут быть однотипны и однообразны, потому что искусству противопоказано массовое изготовление. Неповторимы и каждый народ, его духовный склад. А это создает и неповторимое национальное искусство...» (М. Сарьян).

Пример Арама Хачатуряна словно говорит: подлинно прекрасное в национальном — общечеловечно, ибо народно. Общечеловеческое прекрасно, неповторимо, всеобъемлюще только в самобытно-национальном художественном преломлении и выражении.

В этом — непреходящая ценность и киномузыки Хачатуряна.

## СО Д Е Р Ж А Н И Е

О некоторых проблемах киномузыки . . . . .	5
Различные виды музыкального решения кинофильма . . . . .	13
«Пепо» и «Зангезур» . . . . .	17
Музыка к кинофильмам военных и послевоенных лет . . . . .	26
Киномузыкальная публицистика . . . . .	26
«Секретная миссия» . . . . .	36
Фильмы об адмирале Ушакове . . . . .	44
«Отелло» . . . . .	48
Заключение . . . . .	65

**Нами Артемьевна Микоян**  
**КИНОМУЗЫКА АРАМА ХАЧАТУРЯНА**

Популярный очерк

Редактор А. Гапич. Художник И. Гирель. Худож. редактор  
Л. Рабенау. Техн. редактор Е. Блюменталь.  
Корректор А. Каганович.

ИБ № 1945

Сдано в набор 18.03.83. Подп. к печ. 26.12.83. А 15047. Форм. бум.  
84×108<sup>1</sup>/<sub>32</sub>. Бумага типографская № 1. Гарнитура шрифта литературная.  
Печать высокая. Печ. л. 2,37. Усл. печ. л. 3,99. Усл. кр.-отт. 4,24.  
Уч.-изд. л. 4,21 (с вкл.). Тираж 10 000 экз. Изд. № 5087. Зак. 247.  
Цена 25 к.

Всесоюзное издательство «Советский композитор»,  
103006, Москва, К-6, Садовая-Триумфальная ул., 14—12  
Московская типография № 6 Союзполиграфпрома при Государственном  
комитете СССР по делам издательств, полиграфии и книжной торговли,  
109088, Москва, Ж-88, Южнопортовая ул., 24.

25 к.