Башарова И. Р.

О некоторых приёмах кинематографа в музыке фортепианных пьес для детей Софии Губайдулиной

Яркий музыкальный язык в фортепианных пьесах для детей С. Губайдулиной воплощает наглядные образные представления. При этом особую роль в миниатюрах «Заводная гармошка», «Наигрыш», «Волшебная карусель» и «Снежные сани с бубенцами» играет «резонанс» между музыкальным и внемузыкальным параметрами процесса смыслообразования. В этой связи интересен аспект проявления в музыкальном тексте некоторых кинематографических приёмов. Не случайно пьесы для детей созданы композитором в период работы над музыкой к кинематографическим и мультипликационным фильмам.

В рамках данной статьи попытаемся выявить наиболее общие принципы кинематографа в структурно-смысловой организации миниатюр С. Губайдулиной.

Звуковая визуализация красочных народных сценок[1] сближает пьесы с искусством кинематографа. При восприятии музыки миниатюр рождается зрелищная картина движения множества персонажей, среди которых выделяются типажи «массовых» сцен. Акцентируемая композитором процессуальность художественного изображения формирует ассоциативную связь с основополагающей способностью кинематографа запечатлять на плёнке движущиеся объекты[2].

С. Губайдулина продолжает музыкальную традицию воссоздания стихийных празднеств посредством жанров **гармошечного наигрыша** и

---

[1] К воплощению сценок из русской народной жизни в фортепианных пьесах для детей прибегали многие отечественные композиторы: П. Чайковский («Русская песня», «Мужик на гармонике играет», «Камаринская» из «Детского альбома»), И. Стравинский (пьеса № 3 из сборника «Пять пальцев. 8 очень маленьких пьес на 5 нотах»), Н. Сидельников («Новгородский мужичок», «Пастушок», «Хороводы» из цикла «Саввушкина флейта»), Э. Денисов («Наигрыш») и другие.

[2] В переводе с греческого языка слово kinema означает движение, а graphō - пишу, изображаю.

частушки[3]. В процессе многократного повтора они «свёртываются» в краткие характерные ритмоинтонационные обороты, обретающие статус «мигрирующих интонационных формул» (Л. Шаймухаметова)[4].

Семантика интонационных формул, основанных на воспроизведении гармошечного наигрыша и речевого интонирования, восходит к балаганным и ярмарочным действам. В пьесах «Заводная гармошка» и «Наигрыш» они являются ситуативными знаками. Так, посредством интонационной формулы гармошечного наигрыша «обрисованы» персонажи и одновременно воссоздана ситуация массового гулянья. Специфика гармошечной игры передана на фортепиано с помощью аккордовой фактуры и «сухой», ударной, нарочито громкой манеры звукоизвлечения. Эффект тембрового уподобления способствует воплощению звукописных жанровых сценок.

Самобытность интонационной формулы гармошечного наигрыша находит отражение, прежде всего, в ладотональной организации. Так, в пьесе «Заводная гармошка» эта интонационная формула построена на чередовании квартового тетрахорда и трихорда в кварте. Однако благодаря быстрому темпу и особенностям метроритма в восприятии происходит их слияние в аккорд-сонор. В результате «сжатия диатоники в хроматику» (Б. Барток) возникает эффект переполненности звучанием ограниченного определёнными рамками музыкального и, как следствие, художественного пространства. Создаётся визуальная картина многолюдного ярмарочного представления, в круговороте которого затерялись отдельные персонажи[5].

Отображение безудержного, источающего веселье народного праздника в пьесе «Наигрыш» также связано с интонационной формулой гармошечного наигрыша. Она представлена последовательностью трёхзвуч-

---

[3] К претворению в музыке частушки обращаются многие отечественные композиторы второй половины XX века. Например, Н. Сидельников в пьесе «За рекой поют частушки» из фортепианного цикла для детей «Саввушкина флейта», С. Слонимский в вокально-симфоническом цикле «Песни вольницы» и опере «Виринея», Р. Щедрин в Первом концерте для фортепиано с оркестром, опере «Не только любовь», концерте для большого симфонического оркестра «Озорные частушки».

[4] Исследованию интонационных формул с относительно устойчивыми закреплёнными значениями посвящена монография Л. Шаймухаметовой «Семантический анализ музыкальной темы» [7].

[5] В восприятии рождаются образные ассоциации с «Народными гуляньями на масленой» из музыкально-сценического произведения - «потешных сцен в четырёх картинах» И. Стравинского «Петрушка».

ных диатонических и смешанных кластеров до мажора на фоне репетиционного повторения квинтового тона. При этом короткие звуковые импульсы и их неоднократные повторения в быстром темпе через пространственный эффект эха воссоздают «гул» шумной толпы. Приём внезапной остановки пролонгированного заключительного аккорда позволяет провести аналогии с кинематографическим эффектом ***стоп-кадра***.

С целью изображения ситуативного действия композитор обращается к интонациям шуточной частушки, которая, как известно, исполняется скороговоркой под пляску. В музыкальный текст пьес «Заводная гармошка» и «Наигрыш» вводится имитация речи – **скороговорки**. Интонационные формулы гармошечного наигрыша и скороговорки в миниатюрах сближает *плясовой* ритм[6]. Скороговорка традиционно передаётся в музыке с помощью малообъёмных интонаций. Интересно, что в пьесах её озву́чение различно. В одном случае скороговорка вырастает из двузвучных нисходящих хореических микромотивов в оправе малой терции («Заводная гармошка»), а в другом — из **интонации** восходящего квартового **возгласа** («Наигрыш»). Речевые интонации в пьесах создают общий колорит эмоционально возбуждённых реплик персонажей.

Народные сценки «Снежные сани с бубенцами» и «Волшебная карусель» представлены *формульным* и *фоновым* типами интонационной лексики. Основу интонационной формулы **звона бубенцов** в пьесе «Снежные сани с бубенцами» составляет ритмическая фигура сигнала колокольчиков. Она звучит в высоком регистре и отрывистой артикуляции. Однако смысловая структура возникает контекстным способом на основе **интонации автора**, которая включает ладово-напряжённое соединение малой и боль-

[6] Народный колорит интонационной формулы гармошечного наигрыша и интонаций скороговорки в пьесе «Заводная гармошка» проявляется посредством ладовой переменности и плагальной направленности тонального плана. В целом, образуется рыхлая тональность (Ю. Холопов), в которой многозначность функциональных тяготений не указывает определённо на тонику-центр. Новомодальная система (Ю. Холопов) отражает фольклорные аллюзии в композиторском opus`e и ориентирована на принципиально новое - современное претворение традиций.

шой секунд (средняя линия фактуры)[7]. В совокупности с общими формами движения - ОФД[8] (нижняя линия фактуры) - интонационная формула звона бубенцов образует хроматический кластер. В атмосфере звуковой картинки словно витает ощущение вибрирующего морозного воздуха.

Другие интонации в пьесе «Снежные сани с бубенцами» передают «сочный» русский колорит. Вокальная по своей природе диатоническая мелодия вызывает ассоциации с удалой «песнью Ямщика». Ладовое наполнение мелодии и прихотливый синкопированный ритм выступают главными носителями народной окраски яркой «лубочной картинки». Вместе с тем, высокий регистр и приглушённая динамика, а также отрывистая артикуляция и хроматизированный фон переключают восприятие слушателя из *реального* в сферу иллюзорного, *условного*. В пьесе актуализируются ассоциативные параллели с призрачной ирреальностью мира игры.

Персонажи в пьесе «Волшебная карусель» представлены речевой **интонацией возгласа** и инструментальной интонационной формулой **фанфары**. Резкое политональное звучание интонаций возгласа воплощает выкрики персонажей праздничного гулянья. Быстрые вариантные повторы фанфары в приглушённой динамике «стирают» рельефность интонационной формулы и переводят её в ОФД[9]. «Лики» персонажей теряются в стремительном вращении[10].

Важная роль в механизме «кинематографического» процесса перемещения объектов изображения в пространстве пьес отводится фоновому типу интонационной лексики. Линейные по структуре ОФД состоят из фигур-клише – микромотивов. Их многократное возвращение (точное и вари-

---

[7] По мнению Л. Шаймухаметовой, интонационная формула **колокольчиков-бубенцов** обычно предстаёт в виде вертикального квартового трихорда, а в некоторых случаях – аккордов с побочными тонами и тесно связана с образами русской тройки, зимней дороги, ямщицких песен и т. п. [7].

[8] В дальнейшем принимается сокращение ОФД.

[9] Механизм перевода интонационных формул в ОФД анализируется в статье Л. Шаймухаметовой, Н. Селиванец «Семантические процессы в тематизме сонат Д. Скарлатти» [6].

[10] Исследуя лексику кино, Ю. Лотман отмечает, что «повторение одного и того же предмета на экране создаёт некоторый ритмический ряд, и знак начинает отделяться от своего видимого обозначаемого». При этом «повторяемость приглушает вещественные значения и подчёркивает отвлечённые – логические или ассоциативные» [3, с. 59].

антное) передаёт круговое вращение карусели, бег тройки и саней. «Барометрами» инерционной заданности движения выступают остинатность ритмоинтонационных ячеек и стремительный темп.

В пьесе «Волшебная карусель» посредством ОФД детализированно воспроизводится движение карусели[11] по кругу, аналогичное реальному. Фигура-клише, звуковысотные контуры которой описывают кругооборот[12], включает интервал тритона. За ним традиционно закрепилось значение фантастики. Тритон формирует в вихреобразном интонационном движении особое ощущение мистической предопределённости и состояние очарованности волшебством.

Пространственно зримую картину бега тройки и саней в пьесе «Снежные сани с бубенцами» также обрисовывают ОФД. Они основаны на фигуре-клише, которую формирует ритмически ровное движение восьмых по хроматизмам (нижняя линия фактуры в крайних разделах формы миниатюры). Вследствие многократного повтора микромотива в быстром темпе мелодическая линия — «дорога» — подобно нити «сворачивается в клубок». Вихреобразные движения фигур-клише ОФД рождают ассоциации с зимней вьюгой.

Вместе с тем, сосредоточенность внимания слушателя на одной повторяющейся микроинтонации направляет восприятие в русло статики. Обозрение окружающей действительности (внешнее) в миниатюрах переходит в самосозерцание (внутреннее), а *реальное* звучание погружает слушателя в *ирреальный* мир. Этот процесс актуализируют многократные возвращения микромотивов в музыкальной ткани пьес, которые обнаруживают близость к репетитивной технике. В этой связи сам характер процессуальности соответствует в миниатюрах заданным алгоритмам кинематографического движения. С одной стороны, непрерывное звучание фигур-

---

[11] Известно, что на ярмарочных площадных увеселениях балаганные и карусельные «деды» приглашали публику посетить балаган и покататься на карусели.

[12] **Фигура круга** различима и визуально в нотном тексте, и при слуховом восприятии.

клише ОФД изображает *передвижение* карусели, тройки и саней в пространстве. С другой, — оборачивается запечатлением *неподвижности* и выражением эмоционального состояния завороженности.

Заданность, механистичность движения в пьесах «Волшебная карусель» и «Снежные сани с бубенцами», реализуемая метроритмической пульсацией ОФД, с первых тактов устанавливает *закономерность*. Однако в процессе звукового движения акцентное варьирование, паузирование на «ударных» и акценты на слабых долях такта формируют ритмическую игру, привнося в интонационное развёртывание музыки эффект *случайности*.

Регулярность синкопированного ритма в пьесе «Наигрыш» образует *закономерность* расстановки акцентов, которая нарушается с протяжением последних долей каждого четвёртого такта. Игра гармошки как бы приостанавливается. Аналогичный эффект наблюдается в пьесе «Заводная гармошка». Здесь игра на гармошке постоянно прерывается паузами. Вместе с тем, неоднократное и регулярное нарушение установленных правил свидетельствует о его *преднамеренности*. В представлении возникает ассоциация с выстраиванием «кадров» режиссёром, который подчиняет их компоновку логике игры.

Художественные приёмы *детализации* и *гиперболизации*: филигранность подачи интонаций, а также преувеличение естественных пластических форм и показ сверхвыверенности движений, — уподобляет персонажей пьес искусно созданным мультипликационным куклам. Танцевальный ритм в пьесах «Заводная гармошка» и «Наигрыш» предельно схематизирован и ритмически «запрограммирован». Утрирование процесса движения в пьесах «Волшебная карусель» и «Снежные сани с бубенцами» осуществляет инерционность вариантно повторенных видов ОФД. Стремительный темп создаёт повышенную скорость перемещения в пространстве *реальных* персонажей, переводя их в *условный* (игровой) мир фантастики и иллюзии.

Основополагающим принципом в композиционной и смысловой организациях музыкального текста миниатюр становится принцип ***монтажа*** или «quasi-импровизационность» (Э. Денисов)[13]. Несмотря на то, что С. Губайдулина отталкивается в пьесах от традиционных композиционных законов[14], логика интонационного развёртывания подчинена «кинематографическим» принципам компоновки музыкального материала. По мнению Э. Денисова, «композиционная техника монтажа» базируется на комбинировании тематических элементов, исключающем их смешение. В результате чего продуманность структуры соединяется с «*незаданностью* формы и рождением её из *ощущения момента*» [2, с. 92].

В пьесах С. Губайдулиной наблюдаются два вида «монтажа», реализуемых с помощью сцепления музыкального «кадра» с другим «кадром» («Заводная гармошка», «Наигрыш») и присоединения к «кадру» его варианта («Волшебная карусель», «Снежные сани с бубенцами»)[15].

Музыкальный «монтаж» в пьесах «Заводная гармошка» и «Наигрыш» построен на чередовании инвариантов и вариантов интонационной формулы гармошечного наигрыша и интонаций скороговорки. Отсутствие масштабной периодичности вносит элемент случайности в организацию интонаций[16], то есть усиливает связь с техникой склеивания кадров в кинематографе. При этом смена аккордовой интонационной формулы (гармошечный наигрыш) линейной (речевая интонация) провоцирует игру звуковыми объёмами, которая подчёркивает явность стыка между музыкальными «кадрами». Так, в кинематографе неожиданность и краткость монтажного стыка создаёт резкий переход от одной визуальной картины к

---

[13] Понятие музыкального монтажа по отношению к музыкальному синтаксису вводится в статье Э. Денисова «О некоторых особенностях композиционной техники Клода Дебюсси» [2].

[14] Репризность как главный принцип построения форм рондо («Заводная гармошка», «Наигрыш») и простой трёхчастной («Волшебная карусель», «Снежные сани с бубенцами») заключает идею возвращения к исходному моменту, то есть кругового движения.

[15] Границу музыкального «кадра» в пьесах определяет момент окончания предыдущего и начала последующего структурно-смыслового сегмента (микросегмента) музыкального текста.

[16] Если условно принять за единицу протяжённости интонационной формулы количество тактов, то соотношение смысловых структур (гармошечного наигрыша и скороговорки) можно представить в виде числовой последовательности: 2 ***2*** 1 ***3*** 1 ***2*** 1 ***3*** 3 («Заводная гармошка») и 5 ***5*** 5 ***5*** 9 7 («Наигрыш»).

другой. Однако при последовательном сцеплении в тексте пьес автономных «интонаций-кадров» общая музыкальная картина не становится «клочковатой».

Ещё один кинематографический принцип организации музыкального материала наблюдается в пьесах «Волшебная карусель» и «Снежные сани с бубенцами». Здесь изображение движущихся объектов дано как бы из разных точек пространства, или с разных ракурсов. При этом визуальные эффекты реализует чисто музыкальный приём. Так, в пьесе «Волшебная карусель» в процессе повтора фигур-клише ОФД, воплощающих круговое движение карусели, «ось вращения» — ладотональный центр - смещается. Здесь выявляются параллели с кинематографическим приёмом ***движущейся камеры***, при котором изменяются направления и точки съёмки[17].

Безостановочное движение карусели ускоряется благодаря включению в фигурационный поток «периодического» вида движения[18]. Он основан на опевании мелодического опорного тона и изображает движение по траектории малого круга. При этом объём звукового пространства сводится к минимуму. С помощью предельной концентрации энергии движения композитор обрисовывает замкнутый, «заколдованный» круг игрового пространства. Воздействие музыки на слушателя обретает почти суггестивный смысл. Этот эффект усилен в момент завершения миниатюры, где происходит возвращение фигур-клише на начальную звуковую высоту. «Магический» круг окончательно замыкается.

Картина движения «русской тройки» в пьесе «Снежные сани с бубенцами» предстаёт с противоположных точек зрения в инвариантном и последующем вариантном музыкальных «кадрах». При вариантно-повторенном звучании «песни Ямщика» становится очевидной игра звуковысот-

---

[17] ***Динамическое панорамирование***, или ***киносъёмка с движения*** широко применяется при экранном изображении движущихся объектов. При этом в ходе съёмки камера приближается к снимаемым объектам, удаляется от них или следует за ними. Движение камеры сочетается с поворотами её в горизонтальной и вертикальной плоскости [4].

[18] Феномен звукового воплощения образов движения предметного мира посредством стереотипных клише ОФД рассматривается в статье Л. Шаймухаметовой «Некоторые способы организации напряжения в музыкальном тексте (на примере сочинений И. С. Баха)» [5].

ными системами: диатоникой и хроматикой. За первой в русской музыке традиционно закрепилось значение реальности, за второй — фантастики. В варианте диатоническая «песнь Ямщика» хроматизируется аккордами-сонорами, а хроматический фон диатонизируется, образуя движение по семиступенному звукоряду в отрывистой артикуляции. Мерцание одновременно звучащих мажорной и минорной тональных красок подчёркивает призрачность (*условность*) изображаемой картины.

В процессе смены музыкальных «кадров» возникают пространственные иллюзии. Визуальные картины обретают новые оттенки. На это направлены контекстные структурно-смысловые преобразования интонационной лексики.

В одном из музыкальных «кадров» пьесы «Заводная гармошка» высокий регистр фортепиано и тихая динамика создают эффект «стирания» контуров интонационной формулы гармошечного наигрыша. Изображение персонажей дальним планом акцентирует их иллюзорность. В другом музыкальном «кадре» происходит обновление звуковой наполненности интонационной формулы гармошечного наигрыша. Вместо смешанного кластера здесь звучит пентаккорд. Расширяется диапазон между крайними тонами созвучия и разрежается его плотность. В восприятии музыки возникает новый визуальный эффект. Композитор переводит «взгляд» воспринимающего с общей панорамы сценки на её фрагмент, словно «камера» композитора-режиссёра выхватывает отдельную группу персонажей (или одного персонажа) из всей массы участников площадного представления. При этом дальний план сменяется ближним. В музыкальном тексте пьесы их разницу образует сопоставление музыкальных «кадров» с изображением большего и меньшего количества персонажей. Контрастные музыкальные «кадры» интегрируются в смысловое целое, формируя многоликую «кинематографическую» картину уличного действа.

Визуальные эффекты приближения («***наезд камеры***») и удаления персонажей в пространстве реализуются через усиление и ослабление динамики, изменение тесситуры звучания в варианте интонационной формулы гармошечного наигрыша («Наигрыш»). Смена плана в изображении картины (дальний – ближний - дальний) очерчивает круг. Слушатель погружается в мистически-завороженное эмоциональное состояние. Репетиционное повторение одного тона верхнего голоса в танцевальном ритме развёртывается в круговое движение. Оно уподобляет наигрыш танцу-заклинанию. Волей творческой фантазии из инструментальной по своей природе интонационной формулы «извлекается» вокальное начало. Тихая динамика и отрывистая артикуляция, а также замена мажорного колорита минорным привносят в напев затаённость и загадочность. В звуковом колорите музыкального сегмента угадывается обрядовость.

Художественный эффект постепенного удаления изображаемых объектов от слушателя вводится композитором в заключительный музыкальный «кадр» пьесы «Снежные сани с бубенцами». Восходящее движение по хроматическому звукоряду двух фактурных линий, находящихся в большесекундовом соотношении, иллюстрирует перезвон бубенцов и бег тройки. Ослабление динамики и прогрессирующее паузирование формируют эффект затихания звуков колокольчиков. Сани исчезают «из виду», растворяясь в дымке.

В пьесах «Волшебная карусель» и «Снежные сани с бубенцами» смысловую полифонию формирует наслоение противоположной по этимологии музыкальной лексики. Здесь главнейшей координатой художественного пространства является вертикаль. Сходный механизм в кинематографе составляет основу ***комбинированных съёмок*** (от англ. combine – соединять). В пьесах яркие политональные сочетания подчёркивают игрушечность изображаемых сценок.

Если в мультипликационном кадре куклы предстают неподвижными[19], то музыкальный «кадр» представляет собой внутренне динамическое явление. Быстрый темп чередования интонационных формул, а также их многократный повтор (точный и вариантный) рождает впечатление ускоренного по времени калейдоскопического движения персонажей-кукол в музыкальном «кадре». В результате чего формируется мультипликационный эффект мелькания персонажей. При этом грань, разделяющая *реальное* (действительный мир) и *условное* (мир мультфильмов) становится в пьесах предметом игры. Реальное пространство приобретает в пьесах сказочный «вид». В процессе погружения слушателя в суть происходящего и осмысления «видимого» (рефлексии), «декорации» (ярмарочная площадь, дальняя дорога), выполняющие функцию фона, выдвигаются на первый план.

Перемещение по кругу в «Волшебной карусели» и по прямой в «Снежных санях с бубенцами» воплощает идею перехода *конечного* в *бесконечное*[20]. По-видимому, в музыке пьес преломляется специфика кинематографического изображения, при которой сжатие и растяжение реального времени «ощущается зрителем как художественная энергия, напряжение и смысловая насыщенность» [3, с. 102 - 103]. По своему устройству форма круга[21] не имеет начальной и конечной точек. Следовательно, круговое движение, в сущности, является бесконечным.

В пьесе «Снежные сани с бубенцами» изображение картины стремительного движения тройки и саней связано с выражением полярных чувств изумления, восторга и щемящей грусти, тоски, рождаемых ощущением бе-

---

[19] Мультипликация (от лат. multiplicatio – умножение) создаёт на экране иллюзию движения неподвижных объектов.

[20] М. Бахтин высказывает мысль о том, что «празднество … имеет существенное отношение к времени. В основе его всегда лежит определённая и конкретная концепция природного (космического), биологического и исторического времени» [1, с. 479].

[21] Круг как символ жизни прочно вписывается в традицию народных обрядов. Так, например, участниками совершаются движения по кругу, сопровождаемые пением (хоровод). Культ солнца – источника жизни (круговой диск) положил начало печению и поеданию поминальных и ярмарочных блинов, завиванию берёз и т. п.

зысходности от бескрайности русских просторов. Эти представления и переживания традиционны для русской литературы и живописи.

Итак, приоритет зрительных образно-ассоциативных и динамико-процессуальных представлений в миниатюрах обусловливают многообразные и многочисленные модификации лексических единиц музыкального текста. Художественные модели искусства кинематографа органично вводятся и своеобразно преломляются в музыке пьес, обогащая их интегративное смысловое поле новыми представлениями.

Библиографический список

1. Бахтин М. Народная смеховая культура // Русское народное творчество / Ред. Ю. Круглов. – М., 2003. – С. 476 – 485.

2. Денисов Э. О некоторых особенностях композиционной техники Клода Дебюсси // Современная музыка и проблемы эволюции композиторской техники. — М., 1986. — С. 90 — 111.

3. Лотман Ю. Семиотика кино и проблемы киноэстетики. – Таллин, 1973.

4. Панорамирование // Кинословарь: В 2 т. / Гл. ред. С. Юткевич. – М., 1970. – Т. 2: М – Я. – Стб. 290 - 291.

5. Шаймухаметова Л. Некоторые способы организации напряжения в музыкальном тексте (на примере сочинений И. С. Баха) // Звук, интонация, процесс: Сб. тр. / Отв. ред. Л. Шаймухаметова. — М., 1998. — С. 36 — 45.

6. Шаймухаметова Л., Селиванец Н. Семантические процессы в тематизме сонат Д. Скарлатти. — Уфа, 1998.

7. Шаймухаметова Л. Семантический анализ музыкальной темы. — М., 1998.