

Белорусский авторский кинематограф 1960–1980-х годов: музыкальный аспект

Карпилова Антонина Алексеевна

Кандидат искусствоведения, доцент,
Заведующий отделом экранных искусств,
Центр исследований белорусской культуры,
языка и литературы Национальной академии наук Беларусь,
220072, Республика Беларусь, Минск, ул. Сурганова, 1/2;
e-mail: karpilova@yandex.by

Аннотация

В статье рассматриваются жанрово-тематические и стилистические особенности музыкального решения лучших белорусских игровых фильмов, относящихся к направлению авторского кино. В аспекте музыкальной и звукозрительной образности, а также индивидуального режиссерского подхода анализируются картины режиссеров В. Турова, Б. Степанова, В. Рыбарева, В. Рубинчика с музыкой Е. Глебова, В. Высоцкого, П. Альхимовича, В. Чередниченко. Делается вывод о художественной значимости и многовекторности творческих поисков в области белорусского авторского кино и его музыкального компонента. Особое внимание уделяется взаимодействию музыкального и визуального рядов в создании целостного художественного образа.

Для цитирования в научных исследованиях

Карпилова А.А. Белорусский авторский кинематограф 1960–1980-х годов: музыкальный аспект // Культура и цивилизация. 2025. Том 15. № 10А. С. 245-251. DOI: 10.34670/AR.2025.83.42.029

Ключевые слова

Авторское кино, музыкальное решение фильма, музыкальный и кинематографический жанры, национальный фольклор, белорусский кинематограф, киномузыка, звукозрительный образ.

Введение

Авторский кинематограф стал ярким явлением экранной культуры XX века, формой киноискусства, выступившей своеобразной оппозицией к массовой культуре, а впоследствии к продюсерскому кино, которые в большинстве случаев предлагают упрощенную картину мира и идеалы общества потребления. Авторское кино отличается постановкой важнейших вопросов бытия и актуальных социально-политических проблем, предлагает всмотреться в неоднозначных, зачастую рефлексирующих героев со сложным внутренним миром. Взлет авторского кинематографа, в том числе белорусского, приходится на 1960–1980-е годы. В XXI столетии традиции авторского кино оказались полузабытыми, хотя именно уникальные экранные образы и режиссерские концепции помогают понять состояние человека как индивидуума и как части социума, определить различные жизненные векторы и перспективы его развития.

Среди немногочисленных современных материалов, которые с достаточно большой исторической дистанции осмысляют тему авторского кино, выделяется статья «Авторский интеллектуальный кинематограф как европейская идея» Н. Самутиной [Самутина, 2002], где определены черты модели авторского кино на основе обобщения творческого опыта французской «Новой волны» 1950–1960-х годов, поскольку именно это явление в истории кинематографа стало родоначальником авторского кино в современном его понимании. Среди основных черт критик выделяет тенденцию к новаторской форме, оригинальности киноязыка, постановке острых проблем.

Значение режиссёра в создании авторского фильма и язык авторского кино рассматриваются в статье «Авторское кино» как феномен культуры XX века» С. Тугуши [Тугуши, 2014], где обозначенный феномен представлен выразителем проблем кризисных эпох XX века, пройденных человечеством, и выразителем сегодняшнего состояния мира. Анализируется также формирование притчевого мышления, и делается вывод об авторском кино как стимуляторе развития мирового кинематографа и мощном критерии познания. Жанровые и стилистические особенности авторских фильмов, созданных на национальных киностудиях СССР в 1960–1970-е годы, рассматриваются в работе А. Зосич [Зосич, 2022], где подчеркивается роль иносказания как один из приемов поэтического кино.

Итак, в большинстве современных киноведческих работ авторский кинематограф рассматривается как кино поиска и обретения смысла. Немаловажным и наиболее чувственным компонентом экранных произведений выступает музыка, в выразительных и запоминающихся формах несущая особые эмоционально-содержательные ценности.

В свете вышеизложенного целью статьи является определение основных тенденций музыкального решения лучших белорусских фильмов, находящихся в русле авторского направления.

Основное содержание

В белорусском кинематографе 1960–1980-х гг. изменение культурной парадигмы привело к доминированию новых эстетических критериев, среди которых развитие художественного образа по всем его параметрам, в совокупности всех выразительно-изобразительных средств. В белорусском кино этот период – наиболее интересный и плодотворный по творческим поискам и решениям, по достижению цели кинематографа как искусства – формированию

индивидуальных стилей, определяемых оригинальностью языка и органичностью синтеза художественно-выразительных и изобразительных средств.

Среди важных компонентов этого стилевого единства – звуковая сфера фильма и ее составляющие – музыка, речь и шумы. Музыка фильма, в частности, уже не представляет отдельные этапы развития фабулы-сюжета в самостоятельных номерах и имеет различные формы: это может быть отдельный звук, мотив, фраза; приобретают значимость такие ранее второстепенные параметры музыкальной ткани, как тембр, регистровая амплитуда и т.д. На первый план выходят лаконизм, афористичность, концентрированность музыкального материала, существующего на правах составной части звукозрительного образа.

Кинематограф этого периода отдает предпочтение инструментальной музыке как более интеллектуальной, небытовой, ассоциативной, не связанной с вербальным текстом. Одним из самобытных композиторов этого направления является В. Чередниченко, чья музыка входит органическим элементом в драматургию известных фильмов режиссера Б. Степанова. В фильме «Альпийская баллада» (1965) значение рефrena приобретает звукозрительный образ живописной горной природы, на фоне которой разворачивается основное действие. Величественное звучание лейттемы Альп, в которой сопряжены аккордовые фанфары, пастушки попевки, «птичьи» мотивы, в сочетании с изобразительным рядом воспринимается как мощное дыхание гор, как голос самой природы. Музыкальная тема проходит ряд «испытаний», семантика которых связана с судьбой двух беглецов. Постепенно лейттема превращается в марш преодоления, который сопровождает темпоритм человеческого шага. В фильме «Батька» (1971) музыка ярко и захватывающе передает тему личной трагедии. Мужественно-скорбный марш звучит в начале действия как предупреждение развязки и набирает еще большую трагическую высоту в эпизоде расстрела детей, где появляется в виде симфоническо-хорового траурного вокализма. Запоминается великолепный печальный вальс, передающий затаенные чувства отца, разлученного с детьми. В музыке нет отчаяния и надрыва, нет излишнего педалирования чувств. Это достигается благодаря обращению к менее «сентimentальным» жанрам – маршу, вальсу, колыбельной. Включение их в драматургию фильма и непрерывное развитие выдает уверенную руку композитора-симфониста.

Предпочтение симфонической музыке отдано и в кинодраме «Волчья стая» (1975, режиссер Б. Степанов, композитор Д. Смольский), где музыкальное решение основано на варьировании одной музыкальной темы. Во многом благодаря музыкальному компоненту конкретный факт, о котором рассказано в повести В. Быкова, получает новое образное воплощение, поднимаясь к притчевому уровню.

В фильмах отдельных режиссеров важна тенденция к созданию звукозрительной композиции на основе диалогического соотношения изобразительных и выразительных средств. Приоритет в этой области принадлежит В. Турову, который впервые в белорусской кинорежиссуре проявил авторское отношение к музыке как важной части киноткани. К важнейшим чертам его поэтики, непосредственно связанным с проявлением музыкального начала, можно отнести лирико-исповедальную интонацию повествования, множество лирических отступлений от фабулы, многограновую полифоническую драматургию, понимаемую как систему пластических и звуковых образов. Уже в первом полнометражном фильме режиссера «Через кладбище» (1964) определился вектор поисков в области звукомузыкальной композиции, близкий художественным поискам М. Хуциева. Это проявилось в понимании равноправного существования в фоносфере фильма всех ее составляющих, в свободно-ассоциативном, стихийно-импровизационном сочетании музыки с

визуальным рядом. Пуантилистическая, «мерцающая», почти графическая стилистика музыки композитора-авангардиста А. Волконского воспринималась как оппозиция звуковым излишествам киномузыки 1930–1950-х гг. Впервые трагедия войны возникла на экране без излишнего пафоса и мелодраматизма, в точно найденных «негромких» красках для выявления тихой боли и сердечного страдания.

Эта линия была продолжена в киноленте «Я родом из детства» (1966), где музыкальное решение подчинено общей художественной задаче воспроизведения «документа памяти». С музыкой среды и быта равноправно существует пласт авторской музыки – это песни Е. Глебова и В. Высоцкого. Именно они стали в фильме музыкой автора-рассказчика, который все знает о судьбе своих героев. Если искренняя лирическая интонация рассказа находит естественный отклик в песне «В холода, холода» (музыка Е. Глебова, слова В. Высоцкого), то более глубинный смысл заключен в сдержанно-траурной патетике ключевой для фильма песни-баллады «На братских могилах не ставят крестов». Лейттембром всего фильма стало звучание гитары и узнаваемого «яростного» баритона, прорывающегося в исполнении баллад «Всего один час дают на обстрел», «Мне этот бой не забыть ни за что», «Песня о герое».

В последующих фильмах Турова еще больше укрепились два основных направления, две лейттемы, тесно связанные с его личными пристрастиями и глубинными творческими притяжениями – это авторская, бардовская песня и национальный фольклор. Первая позиция оформилась в виде включения почти в каждый фильм музыки В. Высоцкого, песни которого в контексте кинолент Турова воспринимаются как голос свободной души, не терпящей никакого насилия. Второй лейттембр-символ в фильмах Турова – ансамбль «Песняры». В аудиовизуальный ряд фильма «Время ее сыновей» органично вписались песни «Спадчина», «Александрина», «Алеся», притягательные по современной обработке фольклора и манере исполнения. Характерный голос В. Мулявина – высокий, гортанный, вибрирующий, – ассоциируется с образом современного барда.

Фильм «Люди на болоте» (1981) задумывался Туровым в контексте национальной культуры – живописной, языковой, музыкальной. Музыкальный компонент поднимается здесь до уровня авторской концепции. Сочность, многокрасочность полесской природы, специфический интонационный строй, связанный с характерной речью полешуков, включение в кинотекст аутентичного музыкального фольклора связано с образами природного мира, первозданной гармонии естественного человека.

Из фильмов Турова словно «проросли» две тенденции формирования звукового пространства фильма, условно говоря, документальная и музыкально-пластическая. Первое направление представлено самобытными фильмами В. Рыбарева, пришедшего в игровой кинематограф из документального кино, второе – творчеством В. Рубинчика, непревзойденного мастера звукозрительного синтеза.

Фильм Рыбарева «Чужая вотчина» (1982, композитор П. Альхимович) появился в русле важнейшей тенденции 1970–1980-х гг., связанной с актуализацией проблем истории, реконструкцией реальных фактов, демифологизацией исторических событий с помощью документальной поэтики и реконструкции исторического времени. Это была своего рода вспышка исторического сознания, породившая целое направление в кинематографе – «новый эпос». Фильм стал художественным явлением в советском кино наряду с такими значимыми советскими кинолентами, как «Васса» и «Мой друг Иван Лапшин».

Музыкально-звуковое решение (звукоператор С. Чупров) имеет в фильме второстепенное значение по сравнению с изобразительной стороной и актерской игрой. В звуковой партитуре

важны такие элементы, как пауза, тишина, которые воспринимаются как значительный драматургический момент, включенный в самые напряженные и драматические сцены. Свое присутствие автор обнаруживает введением музыкальной темы, которая представляет собой бесхитростный ретро-вальс, озвученный характерным тембром аккордеона. На драматургическом уровне это тема судьбы героя, только вышедшего на жизненную тропу, и одновременно ненавязчивый комментарий автора, который прогнозирует будущее своего персонажа и историческую судьбу родной Беларуси.

Тема человека в историческом контексте была продолжена в телефильме «Свидетель» (1985, композитор Алхимович), где режиссер пошел еще дальше в поисках звуковой достоверности. В этом немаловажную роль сыграла культура чистовой фонограммы, сохраняющая естественное звучание голосов, шумов, непосредственность и неповторимость речевой интонации. В сценах-ретроспекциях появляется особое звучание – неоформленный гул, воздействующий на подсознание (звукоператор В. Морс здесь предвосхитил свои звуковые открытия в фильме «Иди и смотри»).

Иной подход к поиску музыкально-звукового эквивалента режиссерского замысла проявляется в фильмах В. Рубинчика с музыкой Е. Глебова. Творческое содружество этих мастеров является самым удачным опытом в белорусском кино.

Диалог режиссера и композитора был начат в короткометражном фильме «Красный агитатор Трофим Глушков» (1969), где ретростилистика убедительно соединяет изобразительный и музыкальный планы. В фильме «Венок сонетов» (1976) калейдоскоп музыкальных тем несет глубокий внутренний смысл, а внутрикадровая музыка быта чередуется с закадровой музыкой «от автора». Таков эпизод репетиции духового оркестра, когда последовательно проходят группы трубачей, тромбонистов, флейтистов, а также одинокий геликон. Следующая затем сцена установки бронзового бюста Пушкина сопровождается новой закадровой мелодией вальса, передающей восторженное состояние подростка Артема. Этот плавный неспешный вальс находит темпоритическое соответствие в движении камеры, в медленном панорамировании. Музыкальная тема будто обобщает хаос отдельных внешних движений и выделяет ритм духовной жизни героя. В конце эпизода возле памятника поэту, под звуки марша «Москва майская» проходят оркестранты – воспитанники музыкального взвода, будущие солдаты. В целом авторское начало отразилось на всех уровнях музыкального решения фильма – от подбора цитатного материала до его пространственно-временной конструкции, направленной на раскрытие главной темы приобщения юной души к миру искусства.

Сотрудничество режиссера и композитора продолжилось в триллере «Дикая охота короля Стаха» (1979). В соответствии с жанром музыкальная драматургия основана на противостоянии двух сфер. Одна из них, представленная несколькими мотивами и темами, имеет значение эмоционального комментария детективной фабулы и связана с тайнами старого замка, с «дикой охотой» и поисками виновников драмы.

Тоскливо-жуткое, почти сюрреалистическое звучание искаженных тембров струнных и духовых инструментов в сочетании с шумами-шорохами косвенно передает состояние обитателей замка, но главным образом этот мотив гипнотически воздействует на зрителя, вводя его в эмоциональную атмосферу действия. Отдельной музыкальной темой охарактеризовано появление «дикой охоты» – жуткий скок белых, будто распластанных по земле лошадей с диковинными всадниками сопровождается томительно-протяжным сигналом рога в сочетании с топотом копыт и неясного гула.

Функцию эмоционально-идейного обобщения выполняет тема возрождения, связанная с

положительными образами, – лирико-созерцательная, одухотворенная «хрупким» тембром клавесина (позже она вошла в балет Глебова «Маленький принц»). Сначала появляясь фрагментарно в течение действия, она приобретает свой законченный вид в сценах «одушевления» старого замка, когда раскрываются его страшные тайны и больше ничто не угрожает людям.

Заключение

В музыке белорусского авторского кинематографа 1960–1980-х годов отражены основные структурно-смысловые векторы искусства того времени и интенции лучших режиссеров и композиторов. Среди них осмысление истории народа и страны сквозь призму неофольклорного и неоромантического начал; активное обращение к выразительным возможностям авангардных техник – сонорике, минимализму в целях передачи внутреннего состояния героев и атмосферы действия; свободное построение музыкальной композиции, лишенной жесткой иерархической структуры и апеллирующей к ключевым образам и идеям фильма.

Библиография

1. Самутина Н.В. Авторский интеллектуальный кинематограф как европейская идея // Киноведческие записки. – 2002. – №60. – С. 25–42.
2. Тугуши С.А. «Авторское кино» как феномен культуры XX века // Вестник Московского государственного университета культуры и искусств. – 2014. № 3. – С. 215–222.
3. Зосич А.Е. Жанровые и стилистические особенности авторских фильмов, созданных на национальных киностудиях СССР в 1960-е – 1970-е годы: Автореф. дисс. ... канд. искусствовед.: 17.00.03. – СПб.: РИИИ, 2022. – 25 с.
4. Karpilova A. Звуковое решение анимационного фильма в кинематографе Беларуси // Арт-платФОРМА. – 2020. – Т. 1. – №. 1. – С. 141-157.
5. Карпілова А. Звуковая драматургия белорусских игровых фильмов //АРТ-платФОРМА. – 2021. – Т. 3. – №. 1. – С. 193-213.
6. Карпилова А.А. звуковая парадигма белорусского кино второй половины XX-XXI века //Беларусь у кантэксце еўрапейскай гісторыі: асаба, грамадства, дзяржава. – 2021. – С. 285-289.

Belarusian Auteur Cinema of the 1960s-1980s: Musical Aspect

Antonina A. Karpilova

PhD in Art History, Associate Professor,
Head of Screen Arts Department,
Center for the Study of Belarusian Culture, Language and Literature
of the National Academy of Sciences of Belarus,
220072, 1/2, Surganova str., Minsk, Republic of Belarus;
e-mail: karpilova@yandex.by

Abstract

The article examines the genre-thematic and stylistic features of musical solutions in the best Belarusian feature films belonging to the auteur cinema direction. In terms of musical and audio-visual imagery, as well as individual directorial approach, films by directors V. Turov, B. Stepanov,

V. Rybarev, V. Rubinchik with music by E. Glebov, V. Vysotsky, P. Alkhimovich, V. Cherednichenko are analyzed. The conclusion is made about the artistic significance and multi-vector nature of creative searches in the field of Belarusian auteur cinema and its musical component. Special attention is paid to the interaction of musical and visual elements in creating a holistic artistic image.

For citation

Karpilova A.A. (2025) Belorusskiy avtorskiy kinematograf 1960–1980-kh godov: muzykal'nyy aspekt [Belarusian Auteur Cinema of the 1960s-1980s: Musical Aspect]. *Kul'tura i tsivilizatsiya* [Culture and Civilization], 15 (10A), pp. 245-251. DOI: 10.34670/AR.2025.83.42.029

Keywords

Auteur cinema, film musical solution, musical and cinematographic genres, national folklore, Belarusian cinema, film music, audio-visual image.

References

1. Samutina N.V. Author's intellectual cinematography as a European idea // Film studies records. - 2002. - No. 60. - pp. 25-42.
2. Tugushi S. A. "Author's cinema" as a cultural phenomenon of the twentieth century // Bulletin of the Moscow State University of Culture and Arts, 2014, No. 3, pp. 215-222.
3. Zosich A. E. Genre and stylistic features of author's films created at national film studios of the USSR in the 1960s – 1970s: Abstract. diss.... kand. Art critic.: 17.00.03. - St. Petersburg: RIII, 2022 – - 25 P.
4. Karpilova A. The sound solution of an animated film in the cinema of Belarus // art Platform. 2020. - Vol. 1. -No. 1. - pp. 141-157.
5. Karpilova A. Sound drama of Belarusian feature films // art Platform. - 2021. - Vol. 3. -No. 1. - pp. 193-213.
6. Karpilova A. A. the sound paradigm of the Belarusian cinema of the second half of the XX-XXI century // Belarus in the context of European history: personality, society, state. - 2021. - pp. 285-289.