

УДК 37.017.92

***РОЛЬ МУЗЫКИ В ФОРМИРОВАНИИ ДУХОВНО –
НРАВСТВЕННЫХ ЦЕННОСТЕЙ ЛИЧНОСТИ. НА ПРИМЕРЕ
КИНОМУЗЫКИ К ТЕЛЕФИЛЬМУ «СЕМНАДЦАТЬ МГНОВЕНИЙ
ВЕСНЫ»***

Новоселова М. А.

*Старший преподаватель кафедры философии и социально-гуманитарных наук
ФГБОУ ВО «Государственный Аграрный Университет Северного Зауралья»
г. Тюмень, Россия*

Аннотация

В данной научной статье исследуется музыка к телефильму «Семнадцать мгновений весны» как средство формирования духовно - нравственных ценностей личности. В статье анализируется музыкальная партитура фильма и выделяются шесть музыкальных пластов, каждый из которых неоднозначен в драматургическом отношении, многофункционален. Рассматриваются основные средства выразительности, смысловая нагрузка, стилевые решения, психологизм, а также характер взаимоотношения музыки с экранным действием. Выясняется, что музыка играет роль авторского обобщения, несет в себе более широкую философскую, нравственную идею всего произведения – это раздумье о человеческой жизни, о долге, о времени, и еще о сопряжении каждого человека с судьбой его Родины.

Ключевые слова: музыка, фильм, песни о Родине, музыкальный пласт, тема, нравственность.

***ROLE OF MUSIC IN FORMATION OF MORAL VALUES OF THE
PERSON. ON THE EXAMPLE OF FILM MUSIC TO THE TELEVISION
"SEVENTEEN MOMENTS OF SPRING"***

Novoselova M. A.

Senior Lecturer, Department of Philosophy, Social Sciences and Humanities,

Northern Trans-Ural State Agricultural University,

Tyumen, Russia

Annotation. This scientific article examines the music for the TV movie "Seventeen Moments of Spring" as a means of forming the moral values of the individual. The article analyzes the musical score of the film and identifies six musical layers, each of which is dramatically ambiguous and multifunctional. The main means of expressiveness, semantic load, style decisions, psychologism, as well as the nature of the relationship between music and screen action are considered. It turns out that music plays the role of the author's generalization, carries in itself a broader philosophical, moral idea of the entire work - this is a reflection on human life, duty, time, and also about the conjugation of each person with the fate of his homeland.

Keywords: music, film, songs about the Motherland, musical layer, morality.

Телевизионный фильм «Семнадцать мгновений весны» (1972 г.), поставлен режиссером Т. Лиозновой по одноименному роману Юлиана Семенова. Это остросюжетное, почти детективное повествование о работе советского разведчика Исаева-Штирлица. По традиции детективного жанра, роль музыки предельно однозначна и исчерпывается драматизацией действия, нагнетанием страха, сопровождением наиболее напряженных по фабуле эпизодов. Композитор Таривердиев увидел в будущем фильме два содержательных пласта, первый из которых носил сугубо событийный характер, развертывался по законам детективного жанра, а второй был связан с раскрытием психологии героев (прежде всего нравственного, духовного мира Максима Исаева).

Этот второй план и предполагал большую роль музыки: ведь на протяжении всего фильма герой прячет от всех тайну своего сердца. Он – Штирлец, офицер германского рейха, а его чувства, воспоминания о родной земле, которая недосыгаема живет в сердце как источник силы и одновременно острой тоски. Внутренние возвращения Исаева-Штирлица в такой далекий и одновременно такой близкий мир, его усталость и жестокая необходимость преодолеть себя, его тревожное состояние, предчувствие провала, поиски выхода, – все это могла раскрыть только музыка. Эта возможность рассказать о самом сокровенном, спрятанном глубоко внутри могла только музыка.

Работа над картиной была сопряжена с огромными сложностями. «Эта работа была мучительно трудной для всех нас. Нужно было иметь в виду всю драматургию фильма на протяжении двенадцати серий. Сколько раз Таривердиеву приходилось заново перестраивать музыкальную драматургию, композицию, отказываться от написанного, сочинять новую музыку» [4; 157], вспоминал А. Цукер. Главная трудность в работе над фильмом для композитора: выстроить музыкальную драматургию каждой серии в отдельности как некое законченного идейно-смыслового целого, осмыслить как часть общей концепции картины. В организации разнообразного звука зрительного материала фильма композитор пошел по свойственному ему пути драматургической полифонии, причем, приемы контрапункта в «Семнадцати мгновениях» еще более усложнились. Не только в соотношении зрительного и музыкального рядов, но и в собственно музыкальном решении Таривердиев объединил несколько относительно самостоятельных течений: наслаиваясь одно на другое, переплетаясь, взаимодействуя между собой, они проходят через все двенадцать серий, становятся мощным средством их интеграции.

В музыкальной партитуре картины можно выделить шесть пластов, каждый из которых неоднозначен в драматургическом отношении, многофункционален. Различен и характер их взаимоотношения с экранным действием. В одних случаях образуется более прямая и тесная зависимость

зрительного и музыкального рядов, и тогда последний начинает играть конкретизирующую роль. В других, музыка напротив, обретает более отстраненное и независимое звучание, внося в фильм авторское обобщение. В таком движении от конкретного к обобщенному рассмотрим подробнее музыкальную драматургию сериала.

Первый, наиболее «конкретный» пласт – это аксессуарная, достоверная музыка тех лет, точно указывающий на определенный период, обстановку, выступающий как свидетельство времени, и элементом документальности. Пласт этот достаточно разнороден: музыка ресторанов, кабачков и ревю, характеризующая немецкий быт (марши, вальсы, фокстроты и т.д.), популярные в то время джазовые и эстрадные мелодии, церковная музыка (в сценах с Пастером Шлаком), музыка, доходящая до Исаева по радио, с берегов далекой отчизны: это и мотивированные содержанием кадров классические произведения. Нередко, начиная звучать внутри кадра и являясь сюжетно обусловленной, аксессуарная музыка перерастает затем рамки ситуации, мотивировавшей ее возникновение, обретая более глубокий смысл.

Вот только два примера: Штирлиц один в своем коттедже (4 серия), он устроил себе выходной: ведь сегодня его праздник – День Красной Армии. Как внутрикадровая звучит из репродуктора народная песня «Ах ты, степь широкая». Как весть с Родины, лицо героя становится открытым, распрямляются складки на лбу, он выходит на крыльцо не в мундире, застегнутом на все пуговицы, как обычно, а в белоснежной рубашке, свободно развивающийся на ветру... Исаев счастлив. А народная песня все ширится, растет и постепенно переходит в мелодию «Песни о далекой Родине» потому, что встреча, внутренняя встреча, героя с Родиной состоялась.

Другой пример: Штирлиц и Шлаг едут к швейцарской границе (8 серия). В машине по радио звучит голос Эдит Пиаф – она поет знаменитого «Милорда». И та экспрессия, то потрясающее ощущение трагизма, которым веет от песни, внешне контрастирует со спокойным, поэтичным горным ландшафтом за окном

автомобиля, но, по сути, точно передает эмоциональную атмосферу эпизода, психологическое состояние героев, напряженность этого ответственного момента. Но и этим функция данной «цитаты» не исчерпывается. Она становится своеобразным музыкальным импульсом, и, подчиняясь этому импульсу, события на экране переносятся на несколько лет назад во Францию, где Штирлиц был накануне ее оккупации фашистами.

Подобные временные переключения, при помощи музыки достаточно часты в фильме. Помимо музыкальных «цитат» важную роль здесь играет лаконичный тематический комплекс – это и есть второй музыкальный пласт (равномерные удары литавр и барабана, к которым добавляются сухое пиццикато контрабасов и короткие реплики клавесина). Этот комплекс постоянно сопровождает документальный материал фильма, тайные характеристики фашистов, то, что для Штирлица составляет «информацию к размышлению». Функция данного тематического образования неоднозначна. Необходимо отметить его важную конструктивную роль, отделить документальный материал от игрового, прошедшие события от настоящих. Но в этом комплексе заложено и определенное психологическое начало: острые интонационные ходы и пульсирующие удары – не только музыкальные символы «информации к размышлению», но и средство передать само размышления главного героя, когда от напряженной работы, словно кровь начинает стучать в висках.

В таком звучании эта тема сближает с еще одной, составляющей третий музыкальный пласт фильма – тема тревоги, мрачных предчувствий, опасности провала. Они близки и интонационно и по характеру инструментовки (контрабасы, ударные). Отличает же тему тревоги большая интенсивность развития; чем драматичнее складывается ситуация, тем активнее и динамичнее развивается данная тема. Яркие примеры ее интонационных преобразований – сцена ожидания Штирлицем встречи с Борманом (5 серия) и эпизод засады гестаповцев в коттедже Штирлица (8 серия). Кульминацией является

несомненно – сцена Штирлица в гестаповской тюрьме (10 серия). Один в камере, он на грани полного провала, все зависит от того, сумеет ли Штирлиц придумать убедительную версию как его отпечатки пальцев оказались на чемодане с рацией русской радистки. И вся эта нечеловеческая по своей напряженности интеллектуальная работа передается развитием темы тревоги. Мелодика линий заостряется, проходит на фоне диссонансов (электроорган), дробится на отдельные звенья, из которых возникают все новые и новые варианты. Музыка создает почти физически ощущаемый процесс кристаллизации мысли.

Четвертый музыкальный пласт в чем-то противоположен третьему. Тревоге и сумрачности здесь противопоставлен светлый лиризм, безмятежный покой, радость отдохновения. В фильме он не редко связан с дорогой, движением, машиной. Ведь они – самые надежные друзья героя в этом враждебном мире, они предостерегают, охраняют его, дают возможность расслабиться, сесть за руль и провести несколько минут в лесу, хоть ненадолго вернуться к себе – от Штирлица к Исаеву.

И подобная тематическая связь не случайна: она дает возможность зрителю за кажущимся покоем постоянно слышать подстерегающую опасность. На развитии лирического варианта темы тревоги строится вся линия развития образа Плейшнера (7-я и 9-я серии). Именно музыка придает ей психологическую мотивированность. Плейшнер попал в Швейцарию, не знавшую войны, его пьянит сладкий воздух свободы, а мрачные застенки всех тягот Германии кажутся ему не более, чем страшный сон. Он полон безмятежных настроений, ждет от жизни только хорошего. И это состояние героя выражает широко льющаяся лирическая тема. Но своей явной связью с мотивом тревоги она говорит зрителю то, о чем совсем, казалось бы, забыл герой: надо быть начеку, где-то рядом опасность. Плейшнер же поддался обманчивой атмосфере мира и покоя, и это привело его к провалу и гибели. Композитор часто балансирует на грани двух вариантов темы: сумрачно-тревожного и

лирического, передавая сложную гамму чувств героев, усиливая психологизм их характеров.

Пятый музыкальный пласт фильма связан с «Песней о далекой Родине». Полная ласковой, мягкой лирики и одновременно щемяще-ностальгических настроений, она и раскрывает всю нежность и боль, которые вызывают в душе героя воспоминания о Родине.

Режиссером были введены в фильм ряд эпизодов, отсутствовавших в сценарии, которые должны были приоткрыть зрителю тайные, спрятанные ото всех чувства героя: вот он следит за свободным полетом птиц, летящих на Родину, или вслушивается в звонкую тишину леса, почти такого же, как дома, в Подмосковье, или, как в детстве, печет картошку. Но все эти сцены, не лишённые метафоричности, бессловесны и лишь намекают на тайну души героя. Песня же раскрывает ее впрямую, говорит о ней открыто и сильно. Композитор вводит «песню о далекой Родине» как один из центральных лейтмотивов фильма (не только как вокальное исполнение, но и в многочисленных инструментальных вариантах, интонационных и тембровых модификациях). Роберт Рождественский писал: «Я считаю, что композитор и его музыка стали главными героями фильма, наряду с прекрасными актерами Тихоновым, Броневым, Пляттом, Евстигнеевым, Табаковым. Доля его участия в создании психологизма, не детективности огромна. Герой фильма нигде не говорит о своей тоске, боли, но та щемящая нота, которая звучит в музыке и разворачивается огромно, мощно контрапунктом к сюжету, придает картине глубину и объемность» [4; 163].

Незабываема и сцена свидания Исаева с женой (3 серия). Небольшой кабачок, нарочито бытовая обстановка, бармен у стойки с напитками, слегка захмелевшие посетители. Герои сидят за разными столиками, эта безмолвная, как бы случайная встреча: ни жестом, ни словом нельзя выдать друг друга, говорят только глаза и музыка (тема «Песни о далекой Родине») – пронзительная, эмоционально наполненная, передающая высочайший накал чувств.

И наконец, шестой музыкальный пласт также связан с песней – с тревожной, мужественно - суровой песней «Мгновения» на стихи Р. Рождественского. Она тоже проходит в фильме как в вокальном, так и в инструментальном вариантах, трансформируясь и обретая то более строгий и чеканный облик, то напротив, звучит тихо и нежно, приближаясь к лирическому ноктюрну (конец 8-й серии). Но драматургическая функция этого музыкального материала иная: за отдельными исключениями здесь нет прямых связей с содержанием экранного действия. Эта музыка играет роль авторского обобщения, несет в себе более широкую философскую, нравственную идею всего произведения – это раздумье о человеческой жизни, о долге, о времени, и еще о сопряжении каждого человека с судьбой его Родины.

Таким образом, музыка М. Таривердиева из телефильма «Семнадцать мгновений весны» обладает способностью обращаться к каждому зрителю в отдельности, создавая атмосферу большой эмоциональной отзывчивости, отражает глубинные потенции русского национального характера, что способствует формированию духовно – нравственных ценностей личности. Об этом очень точно писал Борис Покровский: «Я не могу отделить музыку Микаэла Таривердиева от России, от русской души. Его музыка отвечает потребности русского человека светло погрузиться. Мне кажется, что из-за этого он был современен и нужен всегда. В его произведениях всегда была некая душевная нежность. Такое национальное русское ощущение светлой грусти, без которой не может существовать Россия. Музыка для этого и существует, чтобы очищать человека. Это некий фильтр. И в музыке Микаэла Таривердиева я всегда слышал нотки светлой грусти, которая помогла мне очищаться, успокаиваться, укрепляться» [2; 5].

Библиографический список

1. История русской музыки, Т.4. –М., 1986.

2. Покровский, Б. У него было ощущение времени // Музыкальная жизнь. – 2001.–№8.–С.5–6.
3. Таривердиев М.Л. Я просто живу. Таривердиева В. Г. Биография музыки. М.: Зебра Е., 2004. 656 с.
4. Цукер, А. Микаэл Таривердиев: Монография /Цукер А. – М.,1985.

Оригинальность 94%