

Козак Мария Васильевна – музыковед,
аспирантка кафедры истории музыки
ФГБОУ ВО «Петрозаводская государственная консерватория
имени А. К. Глазунова»
(Петрозаводск, Россия),
Kozakshvili@mail.ru

Kozak Maria V. – musicologist,
postgraduate student at the Department of Music History
Petrozavodsk State Glazunov Conservatoire
(Petrozavodsk, Russia),
Kozakshvili@mail.ru
ORCID: 0000-0002-9030-8708

УДК 78.01-791.43.01

DOI 10.61908/2413-0486.2024.37.1.98-114

КИНОМУЗЫКА АВЕНИРА ДЕ МОНФРЕДА

THE FILM MUSIC OF AVENIR DE MONFRED

Аннотация

В статье исследуется музыка Авенира де Монфреда (1903–1974) к мультфильмам польско-французского кинорежиссёра Валериана Боровчика (1923–2006). Сотрудничество де Монфреда и Боровчика длилось на протяжении 1960-х годов, за это время в тандеме режиссёра и композитора было создано четыре разных по жанру, графике, драматургии и звуковому оформлению работы: «Ренессанс» (1963), «Энциклопедия бабушки в 13 томах» (1963), «Концерт месье и мадам Кабаль» (1964), «Театр месье и мадам Кабаль» (1967). В наследии композитора киномузыка не была превалирующим видом творчества, однако основные черты стиля де Монфреда в области академической музыки прослеживаются и в его киноработах.

Ключевые слова: Авенир де Монфред, Валериан Боровчик, Жак Форжо, французский кинематограф «Новой волны», медиатекст, «Ренессанс», «Энциклопедия бабушки в 13 томах» «Концерт месье и мадам Кабаль», «Театр месье и мадам Кабаль»

Abstract

The article examines the music of Avenir de Monfred (1903–1974) for cartoons by Polish-French film director Walerian Borowczyk (1923–2006). The

collaboration between de Monfred and Borowczyk lasted throughout the 1960s, when four works of different genres, graphics, drama and sound design were created in tandem with the director and composer: “Renaissance” (1963), “Encyclopedia of the Grandmother in 13 Volumes” (1963), “Concert of Monsieur and Madame Cabal” (1964), “The Theater of Monsieur and Madame Cabal” (1967). In the legacy of the film composer, music was not the predominant type of creativity, but the main features of de Monfred's style in the field of academic music can be traced in his film works.

Keywords: Avenir de Monfred, Walerian Borowczyk, Jacques Forgeau, French cinema of the “New Wave”, media text, “Renaissance”, “Encyclopedia of the Grandmother in 13 Volumes”, “Concert of Monsieur and Madame Cabal”, “Theater of Monsieur and Madame Cabal”

До начала работы в кино Авенир де Монфред¹ работал с музыкой других, сходных с кино, видов медиатекста²: озвучивание и подбор музыки к радиопередачам и радиоспектаклям, к популярным в 1940-е годы в США художественно-сюжетным радиопостановкам со строгим посекундным хронометражем и к публицистическим радиожанрам (интервью и творческие встречи с деятелями искусства в эфире). В архиве композитора сохранился один любопытный документ, относящийся ко времени его работы на радио в

¹ Авенир Генрихович де Монфред (1903–1974) – композитор, органист, пианист, музыковед, получивший образование в Петроградской консерватории (1913–1923). В 1923 году покинул Россию и продолжил обучение в Schola Cantorum под руководством В. д’Энди, брал частные уроки у М. Равеля. Долгое время был сотрудником парижского издательства Ф. Салабера, где публиковал свои сочинения до 1948 года. С 1941 по 1954 годы жил в Нью-Йорке, давал органные концерты на американском радио, был задействован в компаниях ABC и NBC. Последние десятилетия жил в предместье Парижа, публиковал свои академические сочинения в издательстве ассоциации кинематографистов Парижа – ЕМСА. Подробно о судьбе и творческом наследии де Монфреда см.: Козак М. В. Биография Авенира де Монфреда и современные тенденции отечественной биографики // Музыкальный журнал Европейского Севера. 2022. № 3 (31). С. 135–153; Козак М. В. Искушение Мессияном: «In Paradisum» Авенира де Монфреда // Музыкальный журнал Европейского Севера, № 4 (28), 2021. С. 46–61; Козак М. В. Эпитекст как способ продвижения идей и взглядов композитора («НДМ принцип относительной музыки» Авенира де Монфреда) // Музыкальный журнал Европейского Севера. 2023. № 2 (34). С. 121–139.

² Здесь и далее термин «медиатекст» используется вслед за Т. В. Шак в следующем значении: «тип текста, который актуализируется при помощи современных технических средств, типичных для экранных, визуальных, медийных искусств» [8, с. 19].

качестве звукового оформителя. Это – фрагмент сценария под названием «Познакомьтесь с органистом радио-штаба». В нём де Монфред последовательно раскрыл аспекты работы на радио и в медиатексте, где музыка подчинена жёстким канонам основного словесного сюжета:

– А вот и Би-Джи, – сказал продюсер штатному органисту. – Целых пятнадцать секунд. Ты прокрадываешься сразу после шагов по ступенькам; что-то жуткое, зловещее, знаешь ли... Нарастай постепенно до крика, а затем доведи его до кульминации резко, не больше двух секунд, вверх и вниз. Примерно секунда полной тишины. Кстати, смех уже вышел. Тело падает, Йон переключается на Селесту, эффект музыкальной шкатулки, около трёх секунд, и пересекается с оживленной улицей Би-Джи. Мы будем исчезать из Йон. Ладно? Ну что ж, давай пройдемся по семнадцатой странице. Лора и Джек, после “я всегда знала, что ты меня любишь”. В переводе на простой английский язык то, что сказал продюсер, будет выглядеть следующим образом:

– Здесь у нас пятнадцать секунд фоновых звуков. Сначала раздаётся звук шагов. Вскоре после того, как вы услышите его, вы начинаете играть, сначала очень тихо, затем наращивая динамику, в каком-то таинственном настроении, пытаясь создать впечатление дурного предзнаменования. Ритм музыки, в то же время, необходимо синхронизировать с ритмом шагов, и продолжать таким же образом до того момента, когда вы услышите крик. После того, как вы услышите крик, вы сделаете быстрое крещендо, используя какой-то резкий эффект, примерно на две секунды, а затем резко прервете его. За этим последует секунда полной тишины³.

Фрагмент датирован 1947 годом. Следовательно, к этому времени у композитора накопился достаточный опыт для подобных литературных рефлексий относительно своей должности. Л. Л. Оболенский, отмечая специфику работы со звуком в кино, указывал на сходные особенности: подчинение драматургии музыкальной темы или образа кадру, необходимость подстраивать музыкальное сопровождение заранее заданным хронологическим параметрам [7, с. 217–218]. Ключевым фактором для приобретения опыта в зрелищных медиаискусствах – рекламе, мультфильмах и кино – стала работа де

³ Документ из личного архива де Монфреда. Фрагмент в переводе с английского языка выполнен автором настоящей статьи.

Монфреда в Ассоциации кинематографистов Парижа под началом продюсера Жака Форжо (Jaques Forgeot). Известно, что де Монфред продолжал творческие контакты с деятелями искусства и на концертных площадках в США, однако в американском кино он не был задействован.

Современные французские киноведы активно изучают деятельность Ассоциации кинематографистов Парижа и её влияние на французскую кинокультуру. Как указал Жан-Батист Гарнеро, занимающийся изучением архива Ассоциации кинематографистов, Жак Форжо происходил из богатой семьи, основным доходом которой было производство продуктов питания⁴. Вероятно, поэтому Ассоциация кинематографистов сначала активно занималась рекламой. Гарнеро обратил внимание на превалирование рекламы пасты в её роликах. Предоставленный киноведом список работ де Монфреда, материалы которых сохранились в архиве Ассоциации, насчитывает 15 наименований, среди них 9 рекламных роликов. Отметим, что в данный список включены не все мультфильмы и кинофильмы, доступные сегодня к просмотру.

Первые работы де Монфреда в области музыки к кино датируются второй половиной 1950-х годов – времени образования Ассоциации кинематографистов Парижа. Последние кинофильмы с музыкой композитора относятся к 1967 году. Возможно, в конце 1960-х Авенир Генрихович сместил внимание на академическую музыку и подготовку своей книги «НДМ принцип относительной музыки» к публикации. Всего композитор написал музыку к восьми фильмам. Четыре из них выполнены в сотрудничестве с польско-французским режиссёром Валерианом Боровчиком⁵: короткометражный мультфильм «Ренессанс» (1963), короткометражный анимационный фильм «Энциклопедия бабушки в 13 томах» (1963), короткометражный анимационный

⁴ Из личной переписки с автором статьи (2020).

⁵ Валериан Боровчик (Walerian Borowczyk, 1923–2006) – польско-французский кинорежиссёр. Получил художественное образование в Польше. Эмигрировавший во Францию в 1959 году, стал одним из кинорежиссёров «Новой волны». С конца 1950-х и по 1960-е годы создал около двух десятков анимационных, в основном, короткометражных мультфильмов для взрослых. Позднее перешёл к работе в игровом художественном кино.

мультфильм для взрослых «Концерт месье и мадам Кабаль» (1964), полнометражная анимационная версия «Театра месье и мадам Кабаль» (1967). Из фильмов, созданных в сотрудничестве с другими режиссёрами, примечательна судьба музыки к анимационному мультфильму «Двадцать тысяч лет Франции» (1967) режиссёра Жака Форжо. Согласно списку Гарнеро, это единственная режиссёрская работа Форжо и единственная работа де Монфреда в области киномузыки, изданная отдельно в виде виниловой пластинки. Пластинка выпущена в ЕМСА⁶ и включает записи номеров в авторском исполнении (фортепиано, орган), а также симфонических и джазовых эпизодов, сделанные с оркестром, которым дирижировал Пол Лемель – директор издательства ЕМСА, публиковавший биографические заметки о де Монфреде. Сегодня невозможно установить, была ли публикация данной пластинки следствием популярности музыки к этому мультфильму или она стала жестом благодарности богатого и влиятельного Жака Форжо.

О киномузыке композитора к фильмам других режиссёров – художественных короткометражных фильмов «Дар» (1961) и «Птица» (1965) режиссёра Ж. Вауссера, художественном короткометражном фильме «Великая несправедливость» (1966) режиссёра Р. Корно, документальном фильме «Сегодня Париж и завтра» (1966) режиссёра А. Генриха, а также документальном фильме «Возвращение в Утрехт» (1966) Р. Бодуэна – сведений нет. Помимо этих фильмов в некоторых популярных источниках всемирной сети указывается авторство киномузыки де Монфреда к ещё одному популярному фильму Боровчика – «Гото, остров любви» (1969), однако в титрах фамилия де Монфреда отсутствует. В фильме, за исключением гимна островитян, придуманного Боровчиком, и объёмной цитаты из *Andante* органного концерта Генделя № 11 *op. 7*, другого музыкального материала нет. Подобное музыкальное оформление отвечало эстетике и стилю

⁶ ЕМСА (Editions Musicales des Cineastes Associes) – музыкальное издательство ассоциации кинематографистов Парижа было дочерним предприятием самой ассоциации кинематографистов. С конца 1950-х по 1973 год публиковало академические сочинения де Монфреда.

1950–1960-х годов самого Боровчика и совпадало с музыкальными предпочтениями де Монфреда. Возможно, тема для цитирования была подсказана Боровчику де Монфредом, что и стало причиной указания на причастность композитора к этому фильму.

Боровчик дебютировал во Франции с короткометражными фильмами в 1959 году и к моменту создания «Ренессанса» был известен во французском киноискусстве. На протяжении 1960-х годов де Монфред и Боровчик тесно сотрудничали с Ассоциацией и работали не только друг с другом, но и с другими деятелями организации, что видно из списка киномузыки де Монфреда и из фильмографии Боровчика. Боровчик в эти годы снимал короткометражные фильмы и для других французских кинокорпораций.

Раннее творчество Боровчика в период 1960-х годов в целом совпало с эстетикой создателя «Новой волны» Андре Базена (André Bazin), использовавшего не павильонные съёмки со свободным передвижением кинокамеры. Героями фильмов были аутсайдеры, а избираемые сюжеты трактовались в духе того времени. Режиссёрский стиль Боровчика, помимо установок «Новой волны», включал и черты экспериментального анимационного, в том числе, анимационного документального польского кинематографа 1950-х годов [2, с. 109]. Главные герои польской анимации, мигрировавшие во французское кино «Новой волны» вместе с Боровчиком, – куклы и марионетки [6, с. 185]. Своих марионеток, в том числе знаменитых месье и мадам Кабаль, Боровчик представлял, как «тип опредмеченного человека, превращённого в вещь, объект игры и манипуляций, человека, лишённого воли и жизненной энергии, утратившего власть не только над миром и вещами, но и превращённого в объект потребления» [там же, с. 164]. Для подчёркивания связи анимационных героев с внутренним миром реального человека Боровчик часто использовал присущие польскому кинематографу элементы документальной анимации [2, с. 101]. Требования режиссёра к звуковому оформлению фильмов были высоки, часто его замысел предполагал

смешение нескольких музыкальных стилей и жанров. Для авторского кино такой подход не был редкостью [8, с. 47].

В этом эмигрантском тандеме с многонациональными истоками сформировался типичный для французского кинематографа 1950–1960-х годов стиль музыки в медиатексте, предполагавший создание авторского материала с ярким мелодическим тематизмом, цитирование академической музыки и современных песен [там же, с. 46]. Новый диатонический модальный принцип относительной музыки, показательный для академических опусов де Монфреда в тот период творчества, прямого отклика в его киномузыке не нашёл. Это может быть связано не только с режиссёрскими требованиями, но и с прикладной функцией киномузыки по отношению к визуальному ряду [там же, с. 207]. В последующем исследовании киномузыки де Монфреда использован метод анализа медиатекста, предложенный Т. В. Шак.

«Ренессанс» (1963)

Чёрно-белый короткометражный фильм «Ренессанс» (1963) длится девять минут. Сюжет его не предсказуем, что соответствует эстетическим принципам авторского кино «Новой волны» [4 с. 81]. Происходящее на экране представляет собой реконструкцию находящихся в комнате предметов, разрушенных взрывом гранаты. Реверсивный процесс сопровождается шумами и звуками, то соответствующими изображаемому предметам и буквально совпадающими с их реальным звучанием, то намеренно контрастирующими с ними. То, что видит зритель, реконструкцией в буквальном смысле назвать нельзя, это подчёркнуто звуковым сопровождением, эффектом ограниченного поля зрения, неестественностью движения камеры при переходе от реквизита к реквизиту, а также при увеличении деталей этого странного натюрморта.

Общий хронометраж музыки в мультфильме – полторы минуты. Однако шумовое оформление имеет равное значение с музыкальным. Таким образом

реализуется потребность режиссёра не только в музыке, но в «организации звуков и шумов» [8, с. 55] в целом.

Музыкальную основу «Ренессанса» составляет всего одна танцевальная тема, инструментованная для эстрадного оркестра. Она проходит во вступлении и заключении фильма. Нарочитая тривиальность музыки подчёркнута типовой в функциональном отношении последовательностью аккордов – TSDT – в тональности *G-dur*. Кантиленная мелодии, трёхдольность и ритмическое оформление, сходное с полонезом, напоминает стиль музыки де Монфреда в лёгких жанрах 1930–1940-х годов⁷.

Во вступлении (00.00.00–00.00.34) тема изложена в форме квадратного периода повторного строения. В момент, когда должна появиться заключительная каденция, музыкальное звучание резко обрывается взрывом гранаты. Стоит упомянуть, что подобный трюк с прерванной каденцией в тривиальной теме становится важным музыкально-выразительным средством во всех совместных работах де Монфреда и Боровчика. В ходе событий визуального и аудиального рядов прерывание каденции может происходить синхронно и асинхронно. В последнем случае этот гармонический приём используется на фоне дящегося события визуального ряда и становится предвестником неожиданных поворотов сюжета. Вероятно, в создании подобного эффекта и заключена одна из причин использования тривиальной музыки, с характерной для неё предсказуемостью. Если же в фоновой функции ввести более сложную, индивидуализированную в своём строении тему, то необходимый эффект пропадёт.

⁷ Т. В. Шак пишет: «Мелодизм, как основа творческого дарования автора, остаётся неизменной чертой стиля» [8, с. 52]. Это утверждение подходит и для киномузыки де Монфреда. Примечательно, что Боровчик в эти же годы работал с рядом других композиторов, с другими стилями киномузыки. Это подтверждает предположение о том, что выбор лёгкого тривиально-кантиленного стиля де Монфреда для оформления кинофильма не был случайным.

Функция темы де Монфреда в этом фильме может быть рассмотрена как композиционная – пролог и эпилог [там же, с. 127], и как драматургическая⁸. Контраст между лёгкой музыкой и катастрофой, вызванной взрывом гранаты, придаёт драматургии глубину. Кроме того, звучание темы в конце фильма, когда все предметы почти восстановлены, формирует у зрителя тревожное ожидание повторения катастрофы [там же, с. 124]. Здесь, как и во всех видах медиатекста, повторное воспроизведение музыкальной темы не останавливает драматургическое развитие, а придаёт ему динамику.

Задача звукового оформления состоит в том, чтобы разнообразить видеоряд и придать ему смысловую глубину. «Лязгание» деталей «собирающейся» трубы и её внутрикадровое звучание с фрагментами темы, восстановление фарфоровой куклы, томов уголовного кодекса и книги псалмов, звон будильника, который в последних кадрах будет соединён с гранатой, являются звуковыми событиями, соответствующими реальности. В других случаях возникает контраст видимого и слышимого: гроздь винограда, лежащая на тарелке, «возрождается» под звуки клавиш кассового аппарата, групповая фотокарточка – под разговоры людей, игрушечная железная дорога собирается под шум реального поезда, восстановленный уголовный кодекс перемещается в пространстве под барабанную дробь, а книга псалмов скитается по пустой стене под звуки прибывшего на этаж лифта. Подобное расхождение звуковых и визуальных элементов придаёт видеоряду дополнительную выразительность [там же, с. 141].

В конце фильма (00.07.25–00.08.20) танцевальная тема масштабно разрастается (от периода до простой 3-частной формы), её звучание постепенно уплотняется и усиливается, начиная от дуэта трубы и гитары до оркестрового

⁸ Под музыкальной драматургией в медиатексте, вслед за Т. В. Шак, понимается «художественное воплощение идейной концепции произведения через процесс последования событий (и ситуаций) и развития образов (характеров) средствами музыкального языка» [8, с. 35].

tutti с характерным барабанным боем, отсутствовавшим в начале. Всё это усиливает динамику происходящих событий.

Таким образом, основная функция звукового оформления в «Ренессансе» сводится к следующему: «воздействие [музыки] будет тем сильнее и непосредственнее, чем меньше зритель будет её слушать, не переставая слышать» [там же, с. 26]. Этот принцип определит творческое кредо де Монфреда – кинокомпозитора и останется неизменным во всех совместных работах с Боровчиком.

«Энциклопедия бабушки в 13 частях» (1963)

Фильм «Энциклопедия бабушки в 13 частях» – наиболее гибридный жанр анимационного кино среди всех остальных работ Боровчика. За семь минут перед зрителем разворачивается документальная анимация со структурой французского алфавита, где в трёх частях последовательно показаны: автомобиль (Automobile), воздушный шар (Ballon) и железная дорога (Chemin de fer). Фильм не преследует каких-либо образовательных целей и не имеет скрытых политических подтекстов. На фоне литографических изображений различных местностей и культурно-исторических объектов группа одетых во фраки и шляпы мужчин проезжает по очереди на всех указанных видах транспорта. Каждая часть отграничена титрами с алфавитом, опускающимися наподобие занавеса. Единого сюжета в этих коротких зарисовках нет. С персонажами во всех частях фильма происходят курьёзные случаи и аварии. Вопреки законам физики они перемещаются по периметру крыш античных строений и их колоннам. Каждая из частей фильма оказывается «движущейся иллюстрацией» из энциклопедии, причём поданной в юмористическом и сюрреалистичном духе, что, вероятно, и было целью Боровчика. Принцип энциклопедии сказывается и в расположении объектов по алфавиту и принадлежности их к одной категории транспорта.

В отличие от «Ренессанса» музыка в «Энциклопедии» звучит дольше (пять минут). Она выполняет композиционную функцию – маркирует границы частей – и передаёт эмоциональную атмосферу [8, с. 56] автомобильных гонок.

Весь музыкальный материал составляют две закадровые темы, контрастные по настроению, образу, жанру и оркестровке. Первая тема играет роль музыкального конферансье. Она звучит в заставке к каждой части и в заключении. Как и тема «Ренессанса» она достаточно тривиальна, но с оттенком пародии на галантный стиль, на это указывает жанр менуэта, простая двухчастная репризная форма, несложные пассажи, простейшие гармонические обороты в тональности *G-dur*. Тембр челесты вызывает аллюзию музыкальной шкатулки, придавая происходящему свойство «игрушечности», что позволяет зрителю воспринимать грядущие транспортные аварии и катастрофы как шутку.

Вторая тема написана в тональности *B-dur*. Свойственные ей черты маршевости и фанфарности указывают на присутствие в её содержании топоса героики, но представленном в пародийном ключе. Оба раза «героическая» тема не даётся целиком: в первом случае нет начала, во втором – конца. Вместо ожидаемой заключительной тоники, как и в «Ренессансе», звучание музыки обрывается взрывом.

«Концерт месье и мадам Кабаль» (1964)

«Концерт месье и мадам Кабаль» – короткометражный анимационный фильм с нарочито простой графикой, в духе детского рисунка. Мультфильм, в отличие от своей более поздней полнометражной версии 1967 года, выдержан в едином стиле и в плане картинки, и в плане музыкального сопровождения. На протяжении семи минут музыка звучит примерно три с половиной минуты и является важным выразительным средством для передачи состояний «немых» персонажей.

Для этого мультфильма де Монфреда написал две темы. Первая – вступительная тема – фальшиво звучащая на фоне титров гамма *D-dur*. Это Мадам Кабаль разыгрывается на фортепиано. Вторая тема звучит уже в кадре в

исполнении главной героини. В песенной мелодии в тональности *D-dur* с «покачиванием» тоники и доминанты в размере 4/4 слышится пародия на музыку, воплощающую ту градацию топоса радости, которую Л. Кириллина определила как «безмятежное блаженство» [5, с. 99]. Но как только мадам Кабаль слышит храп заскучавшего под её игру мужа, репризное проведение темы обрывается кластером. Её возобновлённое проведение звучит уже без аккомпанемента и с издевательским, резким звуком вроде сигнального гудка в окончании фраз.

Все ощущения и настроения мадам Кабаль передаются с помощью музыки. Механистичность её образа подчёркивается не только резкими, неуклюжими движениями, которые поначалу помогают ей исправить поведение мужа, но и музыкой – фальшивая гамма, которую она играет для разминки, застревает на звуке *e*, создавая эффект заевшей пластинки.

После того, как мадам Кабаль не удаётся разбудить уснувшего супруга, она разрубает его на части и под звуки той же темы, но уже в тональности *b-moll* и с маршевым сопровождением закидывает его останки под крышку рояля, превращая музыкальный инструмент в гроб. Марш в этой тональности – прямая отсылка к знаменитому шопеновскому *Marcia funebre* из фортепианной сонаты *b-moll*. Даже неискушённый зритель услышит эту связь буквально с первых тактов вступления. Мелодия звучит у фортепиано в сопровождении струнных.

Более интенсивному развитию музыкальный материал подвергается после «похорон» месье Кабаля: гроб начинает двигаться под стремительный тревожный ритм, созданный эстрадной ритм-секцией. Звучание будто бы новой мелодии в исполнении трубы прерывается интонациями главной темы, которая в итоге «подстраивается» под новый ритм и на протяжении восьми тактов перерастает в яркий народный танец хору с типичными для неё увеличенными секундами в мелодии. Останки месье Кабаля, умножившиеся в десятки раз и выскочившие из рояля, начинают танцевать под аккомпанемент симфонического оркестра. После нескольких проведений тема мадам Кабаль

возвращается к своему первоначальному мелодическому звучанию, но в той же оркестровке. Танцы останков и постепенное возрождение месье Кабаля, сопровождаемое кратким введением секундовых интонаций хоры, можно трактовать как пародийный протест против действий деспотичной жены.

Лёгкое, почти интуитивное считывание зрителем-слушателем происходящих на экране перипетий абсурдного сюжета во многом происходит благодаря использованию метода «обобщения через жанр» (А. А. Альшванг) [8, с. 160] – обращению композитора к моделям первичных жанров и классических топосов с заданной семантикой и трактовке их в юмористическом ключе [там же, с. 42].

«Театр месье и мадам Кабаль» (1967)

Продолжением короткометражного «Концерта месье и мадам Кабаль» стал типичный для Боровчика гибридный по жанру полнометражный анимационный фильм «Театр месье и мадам Кабаль», длящийся один час пятнадцать минут. «Герои» в этом мультфильме представлены в том же виде, что и в короткометражной версии, однако сам фильм выполнен в более жёлтой цветовой гамме. Перед зрителями в течение 5–10 секунд предстаёт повторяющийся несколько раз ряд фотографий: реминисценции мадам Кабаль и чёрно-белые видеофрагменты, дополняющие представление зрителя о внутреннем мире месье Кабаля. Помимо вставок видеоряда и фотографий в мультфильм включён фрагмент медицинского документального фильма с оперированием внутренних органов человека. Как и в случае с короткометражной версией сюжет построен на чередовании плохо связанных между собой абсурдных ситуаций, показывающих деспотичность мадам Кабаль и деструктивность отношений супругов.

Реальный актёр-конферансье в начале и конце мультфильма ведёт диалоги с мадам Кабаль. Её голос постоянно меняется в тембре и содержит

множество синтетических звуков. Звуковое и музыкальное сопровождение⁹ следует за сюжетом, не привнося (как в случае с короткометражной версией) в драматургию медиатекста процессуальность и динамичность. Однако у музыкального сопровождения всё же существует композиционная, «цементирующая» хаотично-событийный сюжет, функция, необходимость которой можно объяснить резкими переходами от плохо нарисованных Кабелей к реальным фотографиям и секундным видео.

В музыке мультфильма используются цитаты. В прологе и в середине (00.47.02) звучит объёмная цитата Свадебного марша из музыки ко «Сну в летнюю ночь» Мендельсона. Она воспринимается как обращённый в гротеск символ святости супружеского союза Кабелей. Цитата из рождественского гимна «Тихая ночь» Ф. Грубера¹⁰ звучит в момент, когда после ряда жестоких сцен с агрессивными действиями мадам Кабаль наступает краткое перемирие, и она баюкает на руках своего супруга, образуя ещё один «диалог смыслов» [3, с. 97] в бессловесно раскрываемых отношениях месье и мадам Кабаль. Плохо различимые из-за краткости и наложенных на них диалогов цитаты из эстрадного репертуара популярных во Франции песен композиторов К. Оберфельда и Ч. Потье создают эмоциональную атмосферу и передают дух времени с типичными для него бытовыми ритуалами французской семьи. Здесь важна не семантика и текст конкретной песни [8, с. 114], а её звучание в целом. Музыкальный материал продолжительностью пять-десять секунд¹¹ вводится и в сам кадр: это играющий патефон (00.07.40, 00.43.56, 00.49.55, 00.53.55, 01.09.22) и магазин пластинок (00.27.12). Эти кадры многократно повторяются

⁹ В титрах указан состав исполнителей – оркестр Ф. Салабера, с издательством которого де Монфред сотрудничал в 1920–1940-е годы.

¹⁰ «В зависимости от характера музыки зритель по-разному воспринимает видеоряд». Особенно эффективно в этом смысле «переинтонирование» зрительного ряда с помощью цитаты из академической музыки, привносящей свой подтекст [8, с. 26].

¹¹ Вероятно, такое краткое введение музыкальной цитаты используется де Монфредом специально для того, чтобы слушатель не мог атрибутировать источник цитаты и её содержание, следовательно, воспринимал её лишь как инородный звуковой фрагмент, отсылающий к эстрадной музыке [3, с. 97].

в мультфильме, «склеивая» как своеобразный рефрен сцены сюрреалистичных событий с четой Кабаль. Есть ещё один трюк, который проделывает с материалом тандем Боровчика – де Монфреда – многократно повторяемый трёхсекундный мотив из песни (00.28.31, 01.03.05, 01.10.45) создаёт эффект «заевшей» пластинки. Этот фрагмент становится лейтмотивом [там же, с. 64] мадам Кабаль и предвещает очередное событие, с ней связанное.

В одном из эпизодов мультфильма цитата из эстрадной песни (01.06.28), звучащая на протяжении почти двух минут, выполняет ещё одну, более оригинальную функцию, свойственную медиатексту – в двухмерном анимационном изображении она создаёт эффект трёхмерного пространства. В этой сцене мадам Кабаль в своей комнате совершает утренний моцион, сопровождаемый приглушённо звучащей музыкой за кадром. Следом в кадре появляется месье Кабаль, готовящий завтрак на кухне и слушающий граммофон. Музыка, соответственно, выходит здесь на первый план и звучит громче. Если бы её динамика не менялась, эффект нахождения персонажей в одно время в разных местах дома не был бы очевиден.

Авторский материал – закадровая музыка для органа – часто едва различима из-за звучания на втором плане (00.30.25, 00.33.33). Подобное вуалирование интонационной составляющей музыкальной темы режиссёру нужно для того, чтобы акцентировать тембр органа, выступающий своеобразным лейтсредством [там же, с. 95] и подчёркивающий ключевые моменты в драматургии визуального ряда медиатекста¹².

В сравнении с академической и эстрадной музыкой де Монфреда его киномузыка не была равноценной областью творчества. Не имея яркой

¹² Фрагменты с органной музыкой есть во всех работах Боровчика с де Монфредом, а также и другими композиторами. Использование органного тембра является характерной чертой стиля режиссёра. Создаваемый таким образом эффект «сакральности» присутствует, к примеру, в короткометражной анимации о жертвах польских концентрационных лагерей «Игры ангелов» (1964) с музыкой Б. Пармеджиани, а также в полнометражном игровом кино с цитатным музыкальным материалом «Гото, остров любви». В этом фильме трижды звучит тема из *Andante* органного концерта № 11 op. 7 Генделя. Протяжённость звучания цитатного материала за кадром не является типичной для Боровчика.

индивидуальности, свойственной другим жанрам композитора, она всё же имеет узнаваемые черты стиля, сложившегося в процессе работы с Боровчиком, чьи требования к музыкальному ряду фильма были приоритетными для композитора. Во всех работах с Боровчиком де Монфред ограничился тембрами инструментов симфонического оркестра без привлечения синтетического звучания и возможностей электронной музыки. В то же время работы этого режиссёра периода 1960-х годов с другими кинокомпозиторами (В. Котонским, Б. Пармеджиани) независимо от особенностей сюжета редко были оформлены только натуральными тембрами. За исключением звукоизобразительных фрагментов, сопровождающих визуальный ряд, все остальные музыкальные эпизоды, созданные самим де Монфредом или процитированные им, имеют черты классико-романтического стиля.

Потенциал творческого тандема композитора и кинорежиссёра реализовался в разных по жанру, стилю и сюжету медиатекстах. При сравнении имеющихся работ Боровчика второй половины 1950–1960-х годов с музыкой других авторов становится понятным, что де Монфред органично подстроился под режиссёрские требования к количеству, качеству и драматургии музыкального сопровождения, но остался верен своей эстетике.

Литература

1. Беленький И. В. 32 лекции по всеобщей истории кино. М: Гитр, 2013. 154 с.
2. Вирен Д. Г. Документальная анимация или анимационная документалистика? Размышления об её истории и современной ситуации на примере Польши и других стран // Наука телевидения. 2021. № 1 (17). С. 101–135.
3. Денисов А. В. Метаморфозы музыкального текста: монография. М.: Юрайт, 2018. 189 с.
4. Кадетова Э. Г. История мирового кино: учебно-методическое пособие. Томск: ТГУСиР, 2007. 151 с.
5. Кириллина Л. В. Классический стиль в музыке XVIII – начала XIX века. Ч. 3: Поэтика и стилистика. М.: Композитор, 2007. 376 с.

6. Кривуля Н. Г. Механоморфизм: от механической куклы к киборгам. Трансформация анимационного персонажа в условиях доминирования техногенной парадигмы // Наука телевидения. 2022. № 1 (18). С. 159–194.
7. Оболенский Л. Л. Работа со звуком в кино // Киноведческие записки. 1992. № 15. С. 207–220.
8. Шак Т. В. Музыка в структуре медиатекста (на материале художественного и анимационного кино) : дисс. ... док. искусствоведения : 17.00.02. Ростов-на-Дону, 2010. 464 с.

References

1. Belen'kij I. V. *32 lekicii po vseobshhej istorii kino* [32 lectures on the history of cinema]. Moscow: Gitr, 2013. 154 p.
2. Viren D. G. Dokumental'naja animacija ili animacionnaja dokumentalistika? Razmyshlenija ob ee istorii i sovremennoj situacii na primere Pol'shi i drugih stran [Documentary animation or animated documentaries? Reflections on its history and current situation on the example of Poland and other countries]. *Nauka televidenija* [Science of Television]. 2021. No. 1 (17), pp. 101–135.
3. Denisov A. V. *Metamorfozy muzykal'nogo teksta: monografija* [Metamorphoses of a musical text: a monography]. Moscow: Jurajt, 2018. 189 p.
4. Kadetova Je. G. *Istorija mirovogo kino: uchebno-metodicheskoe posobie* [The history of world cinema: an educational and methodological guide.]. Tomsk: TUSUR University, 2007. 151 p.
5. Kirillina L. V. *Klassicheskij stil' v muzyke XVIII – nachala XIX veka. Chast' III: Pojetika i stilistika* [Classical style in music of the XVIII – early XIX century. Part III: Poetics and stylistic]. Moscow: Kompozitor, 2007. 376 p.
6. Krivulja N. G. *Mehanomorfizm: ot mehanicheskoj kukly k kiborgam. Transformacija animacionnogo personazha v uslovijah dominirovanija tehnogennoj paradigmy* [Mechanomorphy: from a mechanical doll to cyborgs. Transformation of an animated character in the conditions of the dominance of the technogenic paradigm]. *Nauka televidenija* [Science of Television]. 2022. No. 1, (18), pp. 159–194.
7. Obolenskij L. L. *Rabota so zvukom v kino* [Working with sound in cinema]. *Kinovedcheskie zapiski* [Film studies notes]. 1992. No. 15, pp. 207–220.
8. Shak T. V. *Muzyka v strukture mediateksta (na materiale xudozhestvennogo i animacionnogo kino): Diss. ... doktora isk. : 17.00.02* [Music in the structure of media text (based on the material of feature and animated films): Dissertation for the Degree of Doctor of Arts: 17.00.02]. Rostov-na-Donu, 2010. 464 p.