

ИСКУССТВОЗНАНИЕ

УДК 78.05

МУЗЫКА ИГРОВОГО ТЕЛЕСЕРИАЛА

А. В. Чернышов

Московская государственная консерватория им. П.И. Чайковского

Статья посвящена музыкальному оформлению жанра игрового телесериала. На материале звуковых киносериалов, радиосериалов и многосерийных телевизионных фильмов рассматривается традиционная лейтмотивная техника и ее драматургические принципы, связанные с экспонированием и развитием музыкально-лейтмотивного материала. Кроме того, анализируются современные телесериалы, их так называемая «клиповая» лейтмотивная техника и контрастно-составная музыкальная форма, которые, прежде всего, основаны на художественно-синтаксических единицах целостной структуры телевизионной серии. Рассматриваются синтетические проявления названных технологий музыкального оформления в жанре телесериала.

The paper is devoted to musical design of serialized TV-dramas. The traditional leitmotif-technique and its dramaturgic principles are being considered on the example of movie, radio and TV series. These principles are connected with exposition and elaboration of musical-leitmotif material. Moreover, modern series, their so-called clip-leitmotif technique and contrast multipart musical form which are, first of all, based on art-syntax units of the complete structure of episode have been also analyzed. The synthetic kinds of the named technologies of TV series musical design have been also considered.

Ключевые слова: музыка; лейтмотив; увертюра; телесериал; медиа.

Keywords: music; leitmotif; overture; TV-series; media.

Жанр игрового телесериала (многосерийного телефильма) до сих пор занимает одно из ведущих мест на мировом телевидении и в медиасфере вообще, ведь его сущность непосредственно совпадает с главной концепцией СМИ – периодичностью. Собственно, феномен экранной многосерийности, возникший вслед за соответствующей литературной и журнальной традицией, можно было наблюдать уже в «немом» кинематографе. Тогда к показу фильма нередко добавляли «эпизод» («главу») какого-либо ярко-сюжетного киносериала, выполняющего функцию создания художественных интриг (приключения, детектива, научной фантастики и т.п.), на которой этот эпизод часто заканчивался и этой «загадочной незавершенностью» побуждал зрителей посетить очередной киносеанс (несомненно, это было связано и с коммерческой деятельностью владельцев кинотеатров).

К примеру, в 1908 г. шесть эпизодов киносериала «Ник Картер – король детективов» снял француз Викторин-Ипполит Жассе, в 1910–1911 гг. в немецких кинотеатрах показывали пять глав фильма «Арсен Люпен против Шерлока Холмса» датчанина Вигго Ларсена, в 1912–1913 гг. аналогичные 20-минутные серии выпустила американская студия Томаса Эдисона («Что случилось с Мэри?», 12 эпизодов, режиссер Чарльз Брэбин) и т.д.

В первой половине XX в., то есть до возникновения массового телевидения, киносериалы, а также игровые радиосериалы пользовались довольно большой популярностью, особенно в США. Так, в звуковую эпоху американские кинокомпании Universal Pictures, Columbia Pictures и Republic Pictures ежегодно выпускали по 4–5 киносериалов, состоящих из 12–15 эпизодов. А, например, радиосериал «Голдберги» просуществовал в эфире с 1929 по 1946 г., а затем перевоплотился в телевизионный вариант (1949–1956). Вообще с 1950-х годов наиболее востребованным и популярным форматом игрового сериала становится именно телевизионный вариант (англ. TV-series), соединивший в себе и изобразительность кино, и эфирный формат радиовещания.

Кроме того, игровой телесериал «впитал» и усовершенствовал музыкальные технологии, пришедшие из кино. Особенно это касается лейтмотивной техники

(начинающейся уже с визуально-звуковой заставки произведения), выполняющей эмблемную, эмоциональную, формообразующую и драматургическую функции. К примеру, один из первых звуковых многосерийных научно-фантастических кинофильмов – «Флэш Гордон» (Universal Pictures, 1936, режиссеры Фредерик Стефани и Рэй Тэйлор, композитор Клиффорд Воган) – состоит из тринадцати 20-минутных серий, которые открываются музыкальной заставкой – призывным мотивом главного героя. И этот мотив с ярким восходящим квинтовым мелодическим ходом *tutti* и пунктирным ритмом, темброво, темпово и метроритмически видоизменяясь, сопровождает Гордона в его приключениях на враждебной планете Монго. Так, уже первоначальное появление героя во дворце у императора Минга Беспощадного имеет закадровое проявление музыкального лейтмотива, который характеризует размеренную походку отважного героя, и поэтому звучит в партии валторны ритмически ровно.

Для игрового телесериала «главный мотив» весьма актуален, ведь от периодически выходящих в эфир выпусков тех или иных передач серии как раз и отличаются художественным представлением одних и тех же главных образов. Поэтому не случайно, что музыка здесь komponуется особыми способами, апеллирующими к феномену зрительского привыкания к этим образам и к их развитию. В большинстве случаев для этих целей применяют повторяющиеся из серии в серию музыкальные лейтмотивы, которые по отношению ко всему медиапроизведению выполняют, как минимум, две гиперфункции.

Во-первых, это структурно-синтетическое объединение серий в единый цикл. Во-вторых, это драматургическая функция, так как лейтмотивы, как правило, генерируют главную идею телесериала, а также своей трансформацией рисуют сюжетные видоизменения образов – то есть активно формируют драматургию того или иного многосерийного фильма.

Радиосериал «Голдберги», который сначала практически не имел никакого музыкального воплощения (не считая редких песенок персонажей), впоследствии, компилировав музыкальную заставку и «перебравшись» на телевидение (CBS, NBC, ABC), не обошелся без техники лейтмотива. Часто музыкальное оформление здесь выглядит как на радио и выступает в качестве небольших музыкальных «скрепок», возникающих на стыке разговорных сцен. Однако тема заставки сериала – первый период инструментального варианта серенады «Сожаление» (1900) Энрико Тоселли – уже является лейтмотивом данного произведения, олицетворяющим добродушную Молли Голдберг (в исполнении Гертруды Берг – автора сценария этого сериала) и интонационно появляющимся в кульминационные моменты проявления ее характера, а также звучащим в более развернутом виде на заключительных титрах.

В дальнейшем телесериалы в качестве заставки использовали не только компилятивную музыку. Так, к примеру, для британского научно-фантастического сериала «Доктор Who», кстати, производящегося и в наши дни, в 1963 г. на студии BBC на основе нотной партитуры Рона Грэйнера Дилия Дербишир смастерил музыку заставки, которая имела необычный, пугающий и, тем самым, сверхпривлекательный эффект для телезрителей тех времен. На магнитную ленту изначально были записаны единичные басовые шипки, белый шум и звуки тон-генератора. Затем методом всевозможного монтажа, ускорения-замедления скорости пленки и т.п. были сделаны несколько музыкально выстроенных (по ритму и звуковысотности) голосов (каждый был записан на отдельную ленту), впоследствии сведенных в единую аудиопартитуру, звучащую во фригийском *emoll*. Эта стопроцентная электронная музыка просто потрясла слух и воображение поколения 1960-х. Не случайно данная музыкальная тема – одно из того немногочисленного, что осталось в этом гигантском по протяженности сериале и поныне.

Что касается количества лейтмотивных тем в телесериале, то в большинстве случаев это число колеблется от одной, – например, одна лейттема Раймонда Паулса в телесериале «Долгая дорога в дюнах» (1980), – до двух-трех, например, как в «Приключениях Шерлока Холмса и доктора Ватсона» (1979–1986) с музыкой Владимира Дашкевича.

Идентифицировать большое количество тем и их вариантов как принадлежащих одному экранному произведению и ориентироваться в них даже подготовленному зрителю, как правило, нелегко. Поэтому здесь лейтмотивная техника чаще ограничивается диалектической драматургической формулой «тезис-антитезис».

Хотя, надо отметить, что на экране порой встречается и чрезмерное количество лейтмотивов, подобно тому, как это происходит в вагнеровских операх. Например, Зофья Лисса находит почти 40 лейттем в фильме «Странная любовь Марты Айверс», которые, конечно же, зрителю запомнить и различить не удастся [1].

Сложившейся традиционной лейтмотивной технике экранных искусств присуща не только звуковая эмблематика, но и вариантное развитие музыкального материала. Так, в процессе изложения телевизионной серии лейтмотивы появляются в заставке, и в те или иные более или менее значимые сюжетные моменты. И для более точного выражения конкретной ситуации они претерпевают переоркестровку или даже переаранжировку (изменение тембра, мелодики, ритма, фактуры, формы и т.д.).

Владимир Дашкевич в развитии своих трех лейтмотивов (темы триумфа, темы сыска и темы Англии) широко применил принципы разработки классического сонатного *allegro* (метод мотивного вычленения), свободных вариаций и контрапунктического наложения (лейтмотивов и дополнительных тем, которые здесь, кстати, также нередко претерпевают локальную лейтмотивизацию), порой вынося музыкальные лейтмотивы во внутрикадровый слой, например, в игру главного героя на скрипке.

В общих чертах целостная структура музыкального оформления серии при традиционной лейтмотивной технике выглядит следующим образом: заставка-лейтмотив – «внутренние» лейтмотивы, дополнительные темы – лейтмотив-на-титрах.

Обрамляющие серию заставка-лейтмотив и лейтмотив-на-титрах обычно представлены в простой музыкальной форме – периоде, простой двухчастной или простой трехчастной. Например, в «Шерлоке Холмсе и докторе Ватсоне» (1979, первая часть «Приключений Шерлока Холмса и доктора Ватсона», режиссер Игорь Масленников) это вступительная и заключительная простые трехчастные формы, построенные на одной и двух лейттемах соответственно (теме триумфа и теме сыска), или просто заключительный период темы триумфа.

В принципе развернутые во времени или многосоставные заставки телесериала можно считать увертюрами, так же как это происходит во многих полнометражных кинофильмах. К примеру, Татьяна Егорова к многосерийным игровым телефильмам с увертюрами-заставками относит «Открытую книгу» (1973–1977, композитор Николай Мартынов) и «Место встречи изменить нельзя» (1979, композитор Евгений Геворгян) [2].

В турецком 7-серийном телефильме «Королек – птичка певчая» (1986, режиссер Осман Ф. Седен, композитор Эсин Энгин) серии открываются увертюрой в две с половиной минуты, представляющей двусоставную лейттему любви с переменным размером ($\frac{4}{4}$ ||: А :|| ||: В :|| $\frac{3}{4}$ С $\frac{4}{4}$ ||: А :|| ||: В :||), а закрываются лейттемой рока. Однако эти лейттемы интонационно родственны: например, в ладовом отношении в качестве одного из главных выразительных средств они обе имеют мелодические увеличенные секунды.

Татьяна Егорова, кстати, пишет о подобном разнотематическом обрамлении серий как об оригинальной форме музыкального решения многосерийного игрового фильма. Она здесь называет советские телесериалы 1970-х: «Как закалялась сталь» (режиссер Николай Машенко, композитор Игорь Шамо) и «Семнадцать мгновений весны» (режиссер Татьяна Лиознова, композитор Микаэл Таривердиев) [3].

Действительно, в первом из этих телесериалов в начальные кадры серии систематически вклинивается инструментальный аранжированный вариант лейт-песни фильма «Там, вдали за рекой» (*solo* трубы), а завершает ее либо авторская «Товарищ Песня» Шамо на слова Роберта Рождественского в вокальном исполнении Юрия Рожкова (1-я и финальная 6-я серия), либо оригинальная инструментальная музыка композитора (остальные серии).

А вот во втором многосерийном фильме практически все серии обрамляет оригинальная песня Таривердиева «Мгновения» на слова того же поэта в вокальном исполнении Иосифа Кобзона или же в инструментальной версии. «Песня

о далекой Родине» звучит в вокальном варианте лишь в конце третьей, четвертой, одиннадцатой и заключительной двенадцатой серии, а также в фортепианном варианте – в качестве развернутого музыкального пролога (три с половиной минуты) ко всему телефильму, – соответственно, в начале первой серии. Зато она чаще проявляется как одна из инструментальных лейттем сериала, например, в один из кульминационных моментов сериала – в большой «немой» сцене тайного свидания русского разведчика с женой (3-я серия) [4, 5].

В отличие от вариантного музыкального финала закреплённость увертюры-заставки играет роль своеобразного художественного призыва к экрану и эмблемой конкретного телепроизведения. Не случайно Альфред Шнитке, написавший для каждой из четырех серий первого отечественного многосерийного телефильма «Вызываем огонь на себя» (Мосфильм, 1964, режиссер Сергей Колосов) свой вариант увертюры, впоследствии признавал существенный недостаток в этой работе и считал в дальнейшем, что увертюра ко всем сериям должна быть одинаковой [6, 7].

Очень показательный пример смены заставки в середине многосерийного фильма приводит Наталья Ефимова. Так, в телесериале «Следствие ведут ЗнаТоКи» (1971–2003) начиная с двадцатого «дела» («Бумеранг», 1987) вместо титульной песни Марка Минкова («Наша служба и опасна, и трудна», слова Анатолия Горохова) музыкальной заставкой стала песня Давида Тухманова на слова Р. Рождественского. Однако сериал так и остался в памяти зрителей с музыкой Минкова [8].

Поэтому перманентные музыкальные заставки-призывы в большинстве случаев звучат на экранах длительное время. Например, более чем 2000-серийную «Санта-Барбару» (NBC, 1984–1993) открывали торжественные, с октавным мелодическим ходом наверх, лейт-сигналы Джозефа Хорнелла. В таком виде 35-секундная лейттема представляла каждую серию, вызывая зрительские эффекты привыкания и узнавания масштабного медийного опуса.

Кстати, Филип Тагг на анализе 50-секундной заставки американского детективного сериала «Коджак» (CBS, 1973–1977) даже выстраивает целое музыковедческое исследование. Рассматривая вступительную музыку голливудского композитора Уильяма Леона Голденберга как мощнейший звуковой тезис (в 1977–1990 гг. в этом сериале звучала другая музыка, написанная Джоном Какавасом), Тагг сравнивает ее элементы со многими параметрами разнообразной музыки прошлого и настоящего (классическая музыка, джаз, музыка кино, радиопозывные и т. д.), находя несколько рядов художественной ассоциации и человеческих аффектов, вызываемых этой темой. В чрезмерном и, надо отметить, во многом неоправданном музыкальном анализе инструментовки, гармонии, мелодических и басовых фигур, ритмических симметрий, звукозаписи акустических и электрических (аналоговый синтезатор «Moog») инструментов и т. п., исследователь доходит до покadroвого соединения музыкальных тактов музыкального тезиса с визуальными элементами заставки [9].

Здесь определенно можно согласиться с ученым в том, что удачный «тезис» телесериала (да и других медиажанров) достигается не только музыкальными средствами, но и визуальными, а также визуально-музыкальными способами соединения, основанными на принципе синхронности содержания музыкальных структур и внутрикадрового или межкадрового монтажа.

В таком практически рекламном назначении начальная «призывная» музыка может функционировать и с текстом. Например, начало песни-увертюры известного 94-серийного эпического индийского телефильма «Махабхарата» (режиссеры Балдев Радж Чопра-отец и Рави Чопра-сын, композитор Радж Камал), который выходил в эфире с 1988 г. на языке хинди и получил просто небывалую популярность – в часы его трансляции почти все жители Индии сидели у телевизоров и совершенно не посещали магазины и не пользовались общественным транспортом (вследствие чего даже расписание автобусов и электричек в 1990-х годах переделали под национальную телепрограмму), представляет собой неоднократное мелизматическое распевание названия сериала, которое также появляется на экране несколько раз.

«Внутренние» лейтмотивы в своем большинстве короче лейтмотивов, обрамляющих серию – это мотивы, фразы, предложения продолжительностью по пять и более секунд. Они часто возникают во внеречевом (или малоречевом) пространстве аудиопартитуры, так как несут весьма важную информацию.

Например, буквально через полминуты после развернутой заставки-увертюры первой серии («Знакомство») фильма «Шерлок Холмс и доктор Ватсон» соответствующего советского телесериала по литературному произведению Конана Дойла, построенной на первом музыкальном лейтмотиве, следуют две пятисекундные фразы второго лейтмотива, сопровождающие уличную вывеску Бейкер-стрит и входную дверь в жилище английского сыщика. Затем короткий квартетный мотив этой лейттемы, звучащий в партии литавр, возникает после слов главного героя в исполнении Василия Ливанова «А я люблю совать нос в чужие дела», подчеркивая их идейную важность. И даже полностью повторенная трехчастная форма музыки заставки, начинающаяся на диалоге персонажей, в своем туттийном проведении приходится на «немой» завтрак доктора Ватсона в исполнении Виталия Соломина. И т.д.

Собственно, «внутренние» лейтмотивы вообще могут быть не связаны с начальной музыкой серии. В советском телевизионном игровом 10-серийном фильме «ТАСС уполномочен заявить...» (1984, режиссер Владимир Фокин, композитор Эдуард Артемьев) лейттемы выкристаллизовываются в процессе повествования. Здесь, наоборот, только в конце девятой серии, когда сотрудник КГБ под руками гримера превращается в подставного агента ЦРУ, синтезаторная лейттема предательства впервые проходит в своем полном виде.

А в игровом телефильме «Гостя из будущего» (1984, режиссер Павел Арсенов, композитор Евгений Крылатов) серии открываются короткими инструментальными позывными – первым предложением припева лейт-песни «Прекрасное далеко» на слова Юрия Энтина (песня в исполнении Татьяны Дасковской звучит только в самом финале – на заключительных титрах пятой серии). Поэтому, естественно, «внутренние» лейтмотивы, наоборот, превышают их по размерам.

Техника создания «музыкального пакета» для телесериала, как правило, состоит в первоначальном написании композитором основной тематической базы (лейтмотивов и их вариантов) и дальнейшем подборе из фонотеки (или также специальном написании) дополнительного музыкального материала для избранных сцен (преследования, испуга, внезапной радости и т.п.). Например, в «Госте из будущего» очень много дополнительных закадровых тем, специально написанных Евгением Крылатовым: тема следствия, тема фантастики, темы сотрудников Московского института времени, прибывших из разных эпох (каменного века, античности, XVIII в.), тема погони и т.д.

Дополнительные темы, не входящие в категорию лейтмотивов, в принципе, могут быть и внутрикадровой музыкой, рисующей происходящие на экране события. Так, режиссеры детективного сериала по произведениям Агаты Кристи «Пуаро», транслируемого на британских телеканалах вещательной корпорации ITV с 1989 г., взамен дополнительных тем закадрового музыкального оформления, которое здесь встречается нечасто, обращаются к присутствию внутри кадра «архивной» музыки – на улице, в квартире, на театральных подмостках и в картинных галереях. Поэтому в сериале часто можно видеть певицу у рояля, оркестр в парке или проигрывающий пластинку граммофон.

Телесериал оформлен двумя симфоническими музыкальными лейтмотивами – темой сыщика бельгийца-эмигранта Эркюля Пуаро и темой преступления (обе экспонируются в тональности *g-moll*). В каждой серии фильма на теме сыщика построены увертюра (60 секунд) и заключительные титры (75 секунд, *g-moll*), соответственно, простые двухчастная и трехчастная формы.

По ходу развития сюжетов первый лейтмотив сопровождает главного героя, второй – места преступлений, мотивы преступления, самих преступников и их вещи, а также жертв. По мере необходимости используется тот или иной аранжированный вариант фрагментов двух лейттем. Так, в первом лейтмотиве для привнесения большей интриги в образ главного героя композитор Кристофер Ганнинг применяет квазиджазовое *pizzicato* контрабасов (например, когда Пуаро делает какое-то важное наблюдение или заявление), или же, наоборот, пишет лейтмотив более медленным и плавным (например, в сценах ужина или при

простудном заболевании сыщика), или инструментует данную музыку в каком-либо национальном колорите (например, во время пребывания Пуаро в Греции). «Преступная» лейттема также имеет немалые метафоры. К примеру, показывая преступление на почве ревности, она превращается в «любвную мелодию» – лирический романс, а в сцене преследования – трансформируется в жесткую токкату.

Единство двусоставного лейтмотивного материала, «гуляющего» чуть ли не по всем минорным тональностям вокруг центрального *g-moll*, обязательно «разбавляется» добавочными темами. Например, в серии «Квартира на четвертом этаже» (1989) в сложный тональный план лейтмотивов добавлена закадровая «тема взломщиков» и внутрикадровое танго, звучащее из граммофона на пятом этаже.

В режиссуре современных многосерийных фильмов с заниженной «кинематографичностью» и с довольно «упрощенной психологией» (особенно сугубо развлекательных) пользуются простой формой замкнутых сцен (притом, что и каждая отдельная серия здесь замкнута в своем локальном содержании). Форма этих многосерийных телефильмов часто объединяется в выпуски серий (по 5–7) или в так называемые «сезоны».

Звуковое оформление серии такого телефильма приобрело простую систему, основанную на музыкальных отбивках-лейтмотивах, разделяющих эти игровые сцены, и на дополнительном музыкальном материале, который используется внутри этих сцен. Часто такие короткие отбивки (3–5 секунд) являются кадансовым оборотом заставки-лейтмотива. Они могут дублироваться «видеотбивкой» (с названием телесериала), но преимущественно – это самостоятельные, «скрытые» отбивки. Это относительно новое художественное явление, вероятно, стоит охарактеризовать как «клиповая» техника лейтмотивов.

В комедийном телесериале «Друзья» (NBC, 1994–2004) в качестве заставки звучит песня «Я буду рядом с тобой» (*A-dur*) группы «The Rembrandts», заканчивающаяся гармоническим оборотом $VII \Rightarrow I$ ($G \Rightarrow A$). Этот тип гармонического оборота в дальнейшем выступает лейтмотивной отбивкой между сценами серии. К примеру, разнотональные кадансоподобные обороты $E \Rightarrow F$, $A \Rightarrow H$, $G \Rightarrow A$ представляют отбивки-лейтмотивы в первой серии первого сезона данного сериала. Кроме их ярко выраженной разделительной функции, однородное музыкальное строение заставки и отбивок тематически «скрепляет» незатейливые сюжетные линии этого американского ситкома (англ. *sitcom* – ситуационная комедия) в десяти сезонах.

Интонационно связанные с начальной и финальной музыкой отбивки-лейтмотивы могут быть и тонально-перманентными. Например, в датском сериале Мортена Арнфреда и Ларса фон Триера «Королевство» (DR, 1-й сезон – 1994, 2-й сезон – 1997, композитор Йоаким Хольбек), где практически все «комедийно-мрачное» действие, снятое в желто-коричневой цветовой гамме, разворачивается в нейрохирургическом отделении Королевского госпиталя Копенгагена, такая мелодически концентрированная отбивка-лейтмотив возникает между игровыми сценами и необычными комментаторами – посудомойщиками. Она базируется на элементарном ходе $e^1 - f^1 - d^1$ сопранового голоса, который является интонационным ядром и минутной вокально-инструментальной заставки этого телесериала.

Однако ситкомы, игровые сериалы-комиксы и мультсериалы в звуковом отношении часто формируются вообще без лейтмотивов, а, наоборот, на «неперсонифицируемой» музыке. В этих случаях не-лейтмотивной техники музыка меняется с каждой новой сценой, отделяя ее от предыдущей, то есть представляет собой контрастно-составную форму.

Таким способом, в основном на музыкальных шлягерах, выстраиваются сцены розового юмористического телевизионного сериала второй половины 1990-х «Осторожно, Модерн!» (режиссеры Анна Пармас и Андрей Балашов), затрагивающего всевозможные социальные проблемы. Внутри серий этого игрового ситкома в качестве «подложки» звучит разнообразная киномузыка, темы из других телесериалов, популярные эстрадные темы и обработки известных мелодий. За каждой новой сценой, новым диалогом, сюжетным поворотом или сменой персонажа «закреплена» своя музыкальная «подложка».

Кстати, аналогичную контрастно-составную не-лейтмотивную технику можно наблюдать, например, в большинстве мини-серий (около 10 минут) советского мультфильма «Ну, погоди!» Вячеслава Котеночкина (выпуски 1–18, 1969–1994). Здесь, помимо постоянной музыки заставки – первой темы пьесы «Водные лыжи» (1967) венгерского композитора Тамаша Деака, очень много разных эстрадных мелодий и песен, под которые анимационные персонажи «разыгрывают» свои сцены.

Музыкальные «подложки» ситкомов, конечно, могут быть оригинальными. К примеру, на оригинальных «подложках» в манере джаз-рока звучат многие мини-сцены немецкого 6-серийного фильма «Йон Тихий – космический пилот» (ZDF, 2007), снятого по мотивам произведений польского писателя-фантаста Станислава Лема. Здесь небольшие 15-минутные серии (в которых пилот Тихий вместе с виртуальной помощницей Галлюцинетлой на трехкомнатной ракете путешествуют в космическом пространстве) оформлены композитором Айке Грюневольдом, сделавшим их тонально открытыми (серии начинаются в *E-dur*, а завершаются в *H-dur*). А традиционная лейтмотивная техника с разнотональными видеоизменениями лейттемы, с одной стороны, соединена с «клиповой» лейт-техникой, с другой, – с методами музыкального оформления сцен ситкома.

Например, в первой серии телефильма не представленный в увертюре электрогитарный лейтмотив фильма, который основан на блюзоподобной пониженной V ступени минорного лада, сначала выступает как «подложка» мини-сцены «сон Йона» (*in Cis*), потом как отбивка мини-сцены «пробуждение Йона» (*in H*), далее – вновь как «подложка» четырех мини-сцен. В первой из них герой чинит оборудование (*in B*), во второй – Галлюцинетла с роботом находятся у штурвала ракеты (*in As*), в третьей сцене (она происходит на планете, на которую из-за того, что робот не справился с управлением, рухнула ракета Йона Тихого) появляется громадный зверь кулуп и проглатывает робота (*in B*), в четвертой – Тихий приманивает этого кулупа, чтобы последовать за роботом в желудок к зверю (*in A*).

Собственно, так как серии многих приключенческих, детективных или комических сериалов можно смотреть совершенно независимо друг от друга, «клиповая» лейтмотивная и не-лейтмотивная музыкальные техники выглядят вполне обоснованно. Музыкальное оформление, не считая эмоционального назначения, здесь больше обращается к синтаксическому членению сцен и к музыкально-культурным ассоциациям (в случае с цитатным материалом). Тем более это происходит в анимационных сериалах, подобных «Ну, погоди!».

Однако даже в мультсериале музыкальная драматургия может быть выстроена в сложной системе традиционной лейтмотивной техники экранных искусств. Так, в снятых по роману Андрея Некрасова «Приключениях капитана Врунгеля» (Киевнаучфильм, 1976–1979, режиссер Давид Черкасский, композитор Георгий Фиртич) с явными чертами комиксов (например, графическими вставками типа «А тем временем...») музыкальная драматургия выглядит как в игровом телесериале с открытым содержанием серий (всего 13 мини-серий).

Форма «Приключений капитана Врунгеля» скреплена лейтмотивами и дополнительными темами до размера большого, двухчасового мультфильма. Окаймление мультсериала большими музыкальными построениями и использование в начале «внутренних» серий коротких лейтмотивов-позывных дают возможность единовременного просмотра этого многосерийного медийного произведения в виде полнометражного кинофильма [10].

Как видим, традиционная лейтмотивная техника экранных искусств с ее разработочными принципами развития тематизма для игровых телесериалов довольно действенна. Не случайно ее использование в модифицированном виде даже в современных ситкомах, мультсериалах, комиксах, а также жанре радиосериала, который, кстати, до сих пор в некоторых странах (например, Германии) остается весьма популярным медийным жанром.

Роль скрепляющих лейтмотивов в собирании художественного образа в большом временном континууме – многодневном и даже многогодовом – соответственно, выше, чем в единовременном кинопроизведении. Поэтому производственные телекомпании электронных СМИ даже в слаборазвитых в плане телерадиовещания странах при создании игровых телесериалов изначально обратились к

лейттематическому музыкальному принципу. Например, 100-серийный бразильский телефильм «Рабыня Изаура» (Rede Globo de Televisão, 1976, режиссеры Эрвал Россану и Милтон Гонсалвес) был оформлен лейтмотивно на ярких компиляционных переаранжированных мелодиях бразильских авторов (Доривала Каимми, Франсиса Име и др.), что поспособствовало популяризации сериала во многих других странах Южной Америки, а также Африки, Европы и Азии.

ЛИТЕРАТУРА

1. Лисса З. Эстетика киномузыки. М.: Искусство, 1970. С. 320.
2. Егорова Т.К. Проблемы музыкальной драматургии многосерийного игрового телефильма: автореф. дис. ... канд. иск. М., 1985. С. 10.
3. Егорова Т.К. Музыка сериала // Сов. музыка. 1985. № 4. С. 99.
4. Курченко А. Заметки о музыке в многосерийных фильмах // Сов. музыка. 1974. № 8. С. 38-41.
5. Егорова Т.К. Музыкальная драматургия многосерийного телефильма // Массовые виды и формы искусства. М.: ВНИИ искусствознания, 1985. С. 163-164.
6. Троицкая Г. Музыкальные горизонты // Многосерийный телефильм: истоки, практика, перспективы. М.: Искусство, 1976. С. 157.
7. Авербах Е.М. Музыка на телевидении. М.: Знание, 1984. С. 8.
8. Ефимова Н.Н. Звук в эфире. М.: Аспект Пресс, 2005. С. 71.
9. Tagg Ph. Kojak: 50 Seconds of Television Music: Toward the Analysis of Affect in Popular Music. Göteborg: Musikvetenskapliga institutionen vid Göteborgs universitet, 1979. P. 209-216.
10. Чернышов А.В. Медиамузыка на телевидении. М.: Изд-во Моск. ун-та, 2009. С. 90-91.

*Поступила в редакцию 02.06.2011 г.
Принята к печати 26.03.2012 г.*