



Факторы изменений песенного жанра в советском кино в 1930–1960-е годы

Е.Н. Парфентьева

УДК 791.3

АННОТАЦИЯ

В отечественном киноискусстве песня отражает не только художественные, но и социально-исторические особенности своего времени. Этот фактор особо проявился в связи с опубликованием некоторых ранее недоступных архивных источников. В статье обосновываются роль песенного жанра в советском кино в 1930–1960-е годы и причины изменений его художественных особенностей и семантики. Данный этап музыкального творчества в кино служит основой для анализа новых звукозрительных феноменов в современном российском кинематографе.

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА

песня в кино,
киномузыка,
музыкальный
фильм, музыка
военного кино,
музыка
кинематографа
оттепели

Более чем столетняя история развития киноискусства показывает, что в фильме возможно применение музыки самых различных направлений, стилей и жанров. К кинокартине может быть написана как авторская музыка, так и составлена компиляция из фрагментов, заимствованных из музыкальных произведений, созданных в разное время, возможно и сочетание обоих подходов. Нередко встречаются и стилизации, альтернативные аранжировки и оркестровки как классической, так и популярной музыки, фольклора. Можно, таким образом, утверждать, что фрагментарность и эклектичность музыкального ряда фильма является не художественным недостатком, а характерной особенностью музыки кино, порожденной самой природой кинематографического произведения, в частности, монтажной структурой киноформы.

Однако в весьма обширном музыкальном материале есть жанр, занимающий особое положение в кино — это песня. Исключительность песни определяется тем, что это единственная музыкальная форма, которая может целиком, а не фрагментарно, быть включена в кинотекст. Как подчеркивает исследователь киномузыки З. Лисса: «...благодаря своему небольшому объ-

¹ Лисса З. Эстетика киномузыки. М.: Музыка, 1970. С. 326.

² Песня И. Дунаевского «Широка страна моя родная» из фильма Г. Александрова «Цирк» стала позывным сигналом советского радио, песня Д. Шостаковича из фильма Ф. Эрмлера и С. Юткевича «Встречный» стала песней мира в США, а также она известна в Швейцарии в качестве свадебной песни. — *Прим. авт.*

³ Иоффе И.И. Музыка советского кино. Основы музыкальной драматургии. Л.: ГМНИИ, 1938.

⁴ Васина-Гроссман В.А. Музыка в кинофильме // Искусство кино, 1964, № 10. С. 57–62.

⁵ Шилова И.М. Фильм и его музыка. М.: Советский композитор, 1973.

⁶ Корганов Т., Фролов И. Кино и музыка. Музыка в драматургии фильма. М.: Искусство, 1964.

⁷ Фрид Э.Л. Музыка в советском кино. Звук и музыка как элементы кинопоэтики. Из истории советской музыки. Опера и кино. Л.: Музгиз, 1967.

ему, а также своему преимущественно строфическому строению песня может выступать как нечто цельное»¹. Действительно, две-три минуты песенного звучания органично входят во временную структуру фильма, хотя несколько и замедляют ритм повествования. Песня как жанр мобильна и вариативна, ее ритмика и мелодика способны интонационно отклоняться на любые драматургические повороты сюжета. Она может исполняться как соло, так и хором или вокальным ансамблем, с инструментальным аккомпанементом или без него (а capella), добавляя особые интонационно-драматургические возможности развитию сюжета. Зачастую песня становится лейтмотивом, звуковым образом-символом фильма, во многом определяя его художественную стилистику, смысловой посыл. Хорошая песня может «выйти» с экрана в реальную жизнь, став центром притяжения, общения и объединения многих людей².

Несомненно, столь яркое явление в киномузыке не осталось вне внимания теоретиков. О роли и значении песни в советском кино писали такие видные отечественные исследователи, как И.И. Иоффе³, В.А. Васина-Гроссман⁴, И.М. Шилова⁵, Т. Корганов и И. Фролов⁶, Э.Л. Фрид⁷. Сами же песни из кинофильмов 1930-х годов не только вошли в «золотой фонд» киномузыки, но и стали своеобразным документом времени, предопределив развитие музыкального творчества в советском кино на десятилетия вперед.

На современном этапе развития отечественного киноискусства многие вопросы ставятся вновь, поскольку песня является сильным по эмоциональному воздействию на зрителя приемом в звуковом решении фильма. Кроме того, новые художественные и социальные условия обуславливают изменения, происходящие с жанром песни в кино. Эти новации затрагивают как музыкально-стилистические особенности, так и внутрикадровый контекст песни в фильме. Все это заставляет вновь обратиться к песенному жанру в отечественном кино, чтобы вне идеологического диктата, с позиций временной дистанции, а также нового исторического знания проследить происходившие в этом виде творчества эволюционные изменения, отразившие социокультурные процессы новейшей отечественной истории.

Песня в контексте истории и исторического знания. 1930-е годы

Анализировать песню в советском звуковом кино необходимо в свете конкретных исторических реалий. В 1930-е годы воспитание человека новой «социалистической» формации



Кадр из фильма
«Веселые ребята»
(режиссер
Г. Александров,
1934)

предполагало создание *новой* художественной среды, формировавшейся в русле государственной политики и идеологии. В книге «Нам уже не до смеха» Р. Салис подробно исследует историю создания музыкальных фильмов Г.В. Александрова. Характеризуя внедрение идеологического содержания в фильме, автор пишет:

«В своих жанровых конвенциях музыкальный фильм легко функционировал в рамках парадигмы социалистического реализма. Понятый как эскапизм или как исполнение желаний, главный посыл развлекательного кинематографа утопичен: развлечение предлагает образ “чего-то лучшего”, куда можно убежать, или чего-то, чего мы очень желаем, но не получаем от нашей повседневной жизни. Альтернативы, надежды, желания — вот материал утопии, ощущение, что все могло бы быть лучше, не так, как сейчас, а по-другому — и это можно представить, даже реализовать»⁸. И далее: «Индустрия веселья выходит в поход. Больше гармошек, гитар, балалаек!». Не удивительно, что власти обратились к жанру музыкальной кинокомедии как наиболее подходящему для создания образа советского успеха»⁹.

О драматическом, а подчас и трагическом противостоянии идеологов соцреализма и сторонников так называемого формализма, да и просто уклоняющихся от «генеральной линии партии», свидетельствует множество документальных и архивных материалов, многие из которых хранились ранее под грифом «Совершенно секретно» и стали доступны лишь в конце 1980-х. Хорошо известна статья «Сумбур вместо музыки», опубликованная в газете «Правда» 28 января 1936 года, подвергшая жесткой критике оперу Д. Шостаковича «Леди Макбет Мценского уезда». Следствием этой публикации стали нервное потрясение композитора, его общественная травля и запрет на исполнение произведений. Однако в меньшей степени известны материалы, относящиеся к песенному кинотворчеству Шостаковича, также попавшему в поле зрения «главного кинозрителя» советского

⁸ Салис Р. «Нам уже не до смеха»: Музыкальные кинокомедии Григория Александрова / Римгайла Салис, автор. пер. с англ. В.А. Третьякова. М.: Новое литературное обозрение, 2012. С. 12.

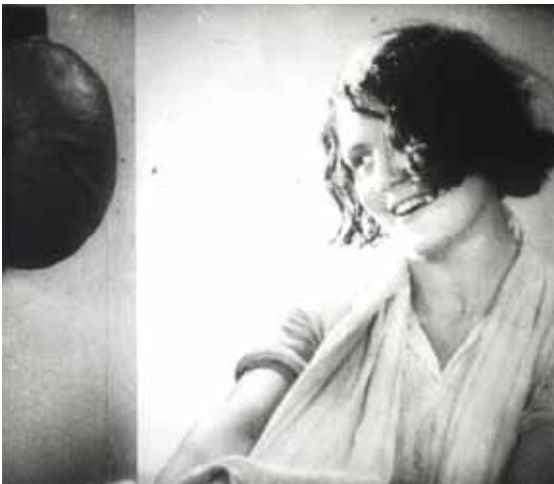
⁹ Там же. С. 21.

¹⁰ Шумяцкий Борис Захарович (1886–1938) — руководитель советской кинематографии в 1930–1938 гг. 18.01.1938 г. арестован, 28.07.1938 г. приговорен к смертной казни. Расстрелян. Реабилитирован в 1956 г. — *Прим. авт.*

¹¹ РГАСПИ. Ф. 558. Оп. 11. Д. 829. Л. 69–71. Подлинник, машинопись. Опубликовано: Максименков Л. Под музыку вождей. Сталин и Шостакович: письма к другу // Родина, 2002, № 2. С. 96.

¹² Сталин в этой беседе говорит, что песня «Нас утро встречает» из фильма «Веселые ребята», в котором «все песни хорошие, простые, мелодичные». Еще один участник разговора, К. Ворошилов поправляет вождя и говорит, что песня Шостаковича — из фильма «Встречный». — *Прим. авт.*

Кадр из фильма «Встречный» (режиссеры Ф. Эрмлер, С. Юткевич, Л. Арнштам, 1932)



государства. К примеру, представление о характере взаимоотношений верховной власти с творческими деятелями в сталинскую эпоху дает опубликованная уже в XXI веке запись разговора руководителя советской кинематографии Б.З. Шумяцкого¹⁰ с И.В. Сталиным, который состоялся на следующий день после выхода статьи «Сумбур вместо музыки». Приведем отрывок из этой беседы:

«Б.Ш. <...> Лично я полагаю, что Шостакович, как большинство композиторов, может писать хорошую реалистическую музыку, но при условии, если ими руководить.

И.В. В этом-то и гвоздь. А ими не руководят. Люди поэтому бросаются в дебри всяких выкрутас. Их за это еще хвалят, захваливают. Вот теперь, когда в «Правде» дано разъяснение, все наши композиторы должны начать создавать музыку ясную и понятную, а не ребусы и загадки, в которых гибнет смысл произведения. К тому же надо, чтобы люди умело пользовались мелодиями. В некоторых фильмах, например, вас берут на оглушение. Оркестр трещит, верещит, что-то визжит, что-то свистит, что-то дребезжит, мешая вам следить за зрительными образами. Почему левачество столь живуче в музыке? Ответ один — никто не следит, не ставит композиторам и дирижерам требований ясного массового искусства. Комитет искусств должен взять статью «Правды» как программу для музыкального искусства. Если не возьмет — плохо делает. Опыт кино в этом отношении должен быть также учтен»¹¹.

Приведенный фрагмент беседы вполне однозначен. Из разговора следует, что композиторам была дана четкая установка

писать музыку «ясную и понятную», а на чиновников от кино возложен контроль за тем, чтобы музыка не скачивалась до «выкрутас». Из беседы следует и то, что песня Шостаковича из фильма «Встречный», в отличие от оперы композитора, нравилась Сталину¹², поскольку отвечала требованию ясности, простоты и бодрого, жизнеутверждающего характера мелодии¹³. Не менее ярким и запоминающимся был и текст песни, написанный

¹³ Отметим, что характер, ритм и даже лад песни в фильме меняются в зависимости от сюжетного поворота в конкретном эпизоде. — Прим. авт.

Борисом Корниловым: «Нас утро встречает прохладой, / Нас ветром встречает река. / Кудрявая, что ж ты не рада / Веселому пенью гудка?...». После просмотра фильма зрители с удовольствием напевали этот мотив. Но если «простота» мелодии Шостаковича стала для композитора в определенной мере «охранной грамотой», то и жизнеутверждающие стихи не смогли уберечь поэта Корнилова от трагической участи. В 1937 году все упоминания об авторе стихов исчезли из печати. Если в 1934 году в одном из сборников-песенников (популярных в те годы) текст «Песни о встречном» был опубликован с фамилией Корнилова, то в том же издании 1937-го эта песня значилась как «Музыка Д. Шостаковича, слова народные». Причиной этого стало трагическое обстоятельство: в 1937 году поэт Борис Корнилов был арестован и в 1938-м расстрелян по обвинению в контрреволюционной деятельности (реабилитирован в 1957 г.). Этого факта достаточно для понимания всей сложности, драматизма и даже трагизма такого «легкого» жанра, как песня в кино, в условиях советского времени, в период «большого террора».

Новое слово и новое звучание песни в кино. 1940-е годы

С началом Великой Отечественной войны советская кинематография была перестроена на военный лад. Сотни киновойск выехали на фронт, и уже летом 1941 года были сняты первые фронтовые репортажи. Фронтовые кинооператоры работали на пределе возможностей, каждый второй из них был ранен, каждый четвертый — убит. Киностудии были эвакуированы, но творческая работа продолжалась. Новым киножанром стал боевой киносборник (БКС), включавший хронику, кинокар-

¹⁴ Всего в 1941–1942 гг. было выпущено 13 боевых киносборников. — Прим. авт.

Кадр из «Боевого киносборника № 4» (режиссер Г. Александров, 1941)



катуры, скетчи, драматические новеллы¹⁴. В работе над БКС принимали участие выдающиеся композиторы — И. Дунаевский, Л. Шварц, Ю. Милютин, Ю. Мейтус, С. Потоцкий и другие. В большинстве случаев музыка имела фоновое значение, но в то же время подготовила «почву» для появления новых музыкальных решений в полнометражных картинах военного времени.

Основной целью создания БКС была антигитлеровская пропаганда, укрепление боевого духа советских солдат. Для этого привлекались и популярные герои довоенных советских кинофильмов, обращавшиеся теперь с экрана к соотечественникам, воевавшим на фронте, работавшим в тылу. Любовь Орлова, Борис Чирков вновь запели популярные песни из довоенных лент, но уже с другими словами. В 1941 году Любовь Орлова, исполняя «Марш веселых ребят» из музыкальной кинокомедии «Веселые ребята» (1934), вместо слов «Легко на сердце от песни веселой, / Она скучать не дает никогда...» пела: «На наш народ трудовой и веселый / Напала черных злодеев орда. / И встали грудью деревни и села, / И поднялись большие города. / Готовься к бою, и пахарь, и воин, / Бери винтовку умелой рукой! / Лишь тот отчизны советской достоин, / Кто за отчизну дерется как герой»¹⁵.

¹⁵ Боевой киносборник № 4, вышел на экраны 9 сентября 1941 года.

Кроме музыки духоподъемного характера, кинематограф военного времени ознаменовался появлением песен иного рода, что стало событием не только для музыки кино. Кинематограф как будто по-новому увидел человека перед лицом грозящей ему, а часто и неминуемой смерти. В 1943 году режиссер Л. Луков снял фильм «Два бойца», в котором звучал не марш, а камерная, лирическая песня, проникавшая в душу зрителя¹⁶. Это была «Темная ночь» Н. Богословского, исполнявшаяся негромким голосом Марка Бернеса. Здесь не стояла задача драматургического развития действия через использование музыкальной выразительности. Песня стала приемом отстранения, «приподнимавшим» смысл фильма над сюжетной реальностью, концентрировавшим внимание на внутренней жизни человека, на интимном высказывании, ощущении хрупкости человеческой жизни и любви, дарующей надежду и силу для выживания: «Верю в тебя, / Дорогую подругу мою, / Эта вера от пули меня / Темной ночью хранила...». Песня «Темная ночь», ставшая символом военных 1940-х, как и многие другие песни из кинофильмов военных лет, неоднократно звучала в последующие годы и со сцены, и в домах всей страны¹⁷.

¹⁶ Примечательный факт: первый тираж грампластинок с записью песни «Темная ночь» был забракован отделом технического контроля из-за постороннего шума в записи. Оказалось, что одна из работниц завода, слушая песню, расплакалась, и ее слезы попали на восковую матрицу. — *Прим. авт.*

¹⁷ Важный факт: песня «Темная ночь» звучит в фильме польского режиссера Анджея Вайды «Пепел и алмаз» (1958) как символ сопротивления нацизму. — *Прим. авт.*

В 1944 году на экраны возвращается и жанр музыкального фильма, но уже в контексте военных реалий, нашедших отражение как в сюжете, так и в характере песенного материала. Мало известно, что название картины И. Пырьева «В шесть часов вечера после войны» (1944, композитор Т. Хренников) было заимствовано у солдата Швейка из романа Я. Гашека. «Встретимся в шесть часов вечера после войны!», — так, отправляясь на фронт, прощается Швейк с тетей Аделью, теми же словами он

назначает встречу в пивной «У чаши» саперу Водичке. В фильме Пырьева эта фраза становится строкой песни, лирическим лейтмотивом любви Вари и лейтенанта Кудряшова, своего рода заклинанием, имеющим волшебную силу.

В силу военных реалий в сюжете фильма эта музыка отличается чередованием героического и лирического характера звучания. Героику представляют «Марш артиллеристов»¹⁸, «Лихая артиллерийская», «Живи, наша Родина», а лирику — песня-вальс «Но дело не в этом, друзья», песенный дуэт «Москва», песня Вари «А мы с девочками мечтаем вечером». А в песне «Прощание» происходит своего рода «слияние» героического и лирического в возвышенной трагедийной патетике киноленты.

Успех фильма Пырьева способствовал появлению еще нескольких картин музыкального направления, во многом повторявших удачно найденные приемы. Это «Небесный тихоход» (1945, режиссер С. Тимошенко, композитор В. Соловьев-Седой), «Беспокойное хозяйство» (1946, режиссер М. Жаров, композитор Ю. Милютин). О значении песни говорится с экрана: «Не удивляйтесь, я в полете пою. Русские песни», — поясняет летчик Булочкин (Н. Крючков) своей попутчице в «Небесном тихоходе». Песни из фильма «Потому что мы пилоты» и «Пора в путь-дорогу» завоевали популярность у зрителей, оказали влияние на стилистику послевоенной советской эстрадной музыки, а также на музыкальное решение фильмов о войне 1960–1970-х годов¹⁹.

От слова — к интонации. Песни в кино 1950–1960-х годов

Открытие внутреннего мира *отдельного* (отделенного от коллектива) человека, состоявшееся в камерных картинах военного времени, нашло продолжение и в кинематографе оттепели конца 1950–1960-х годов. Это продолжение было, однако, не прямым, а опосредованным, с учетом изменившегося времени. Экзистенциальное переживание героя в лирических песнях фильмов военных лет усиливалось в зрительском восприятии в результате осознания «пограничной ситуации», в которой находился человек. В кинематографе же оттепели музыка и песня стали концентрированным выражением рефлексии человека о его месте в мире, смысле существования, поиске любви как высшего проявления этого смысла. В это время в кино приходит новое поколение композиторов, со своим, индивидуальным мировосприятием и художественным мышлением — А. Шнитке, Н. Каретников, С. Губайдулина, О. Каравайчук и другие.

¹⁸ «Марш артиллеристов», приобретший невероятную популярность, стал официальным гимном советских ракетных войск и артиллерии. — Прим. авт.

¹⁹ В частности, фильм «В бой идут одни старики» (1973, режиссер Л. Быков) получил всеобщее признание не в последнюю очередь благодаря выразительности исполнения персонажами музыкальных номеров. — Прим. авт.

Особое значение приобретают текст песни, *звучащее слово*, а также личность исполнителя, его уникальная манера пения, особая интонация и тембр голоса, не всегда предполагающие наличие особых вокальных данных. Вспомним, как пела песню А. Пахмутовой «Нежность» Нюра (Т. Доронина), героиня фильма «Три тополя на Плющихе» (1968, режиссер Т. Лиознова). Сосредоточиваясь и смущаясь, прося своего спутника отвернуться («А то и так собоюсь»), она, наконец, закрывает глаза (*уходит в себя*) и неторопливо выводит высоким голосом с характерным «народным» придыханием: «Опустело небо без тебя, как мне несколько часов прожить...».

Одновременно в песнях 1960-х можно ощутить и дух внутренней свободы, радость открытия мира. Например, в фильме Г. Данелия «Я шагаю по Москве» (1963) главный герой Коля (Н. Михалков) расслабленно и свободно, как бы по велению души, поет в опустевшем вестибюле метро: «Бывает все на свете хорошо, / В чем дело, сразу не поймешь, / А просто летний дождь прошел, / Нормальный, летний дождь...». На грозный окрик дежурной: «Молодой человек! Ты чего кричишь?», — он смиренно отвечает: «Я пою...». И тогда строгая девушка оттаивает, просит спеть еще.

Особым явлением в кино 1960-х стали песни Владимира Высоцкого в фильмах «Вертикаль» (1967, режиссер С. Говорухин, Б. Дуров), «Короткие встречи» (1967, режиссер К. Муратова). Голос Высоцкого и сейчас является символом своего времени, выражением неповторимой *подлинной* интонации, искреннего высказывания о важном, наболевшем. Герои Высоцкого в фильмах 1960-х — представители романтических, а глав-

ное — очень свободолюбивых профессий (геолог, альпинист), которые могут вслух сказать о «пустопорожном сидении» в кабинетных креслах, нарушить поведенческие стереотипы советских людей: «В суету городов и в потоки машин / Возвращаемся мы — просто некуда деться! И спускаемся вниз с покоренных вершин, / Оставляя в горах свое сердце...»²⁰.

²⁰ Песня «Прощание с горами» из фильма «Вертикаль».

Кадр из фильма «Короткие встречи» (режиссер К. Муратова, 1967)



Подытоживая, необходимо констатировать: песня в традициях советской эстрады и бардовского исполнительства играет во внутрикадровом пространстве современного отечественного кинофильма значительно меньшую роль. Присутствие песни в советских картинах, причем не всегда соответствующего музыкального направления, было органично вплетено вплоть до середины 1980-х годов. «Излет» песенного жанра в отечественном кино наметился в фильмах Э. Рязанова в 1970-х — начале 1980-х годов, когда песенное творчество еще соответствовало духу времени, стилистике фильма, ожиданиям зрителей. В середине 1980-х происходит смена эстетической парадигмы, связанная с социально-историческими изменениями в стране. Информационный «прорыв» в кинематографе как бы отодвинул «лирику» на задний план, большую роль стали играть новые музыкальные стили, прежде всего рок-музыка, что показал успех таких фильмов, как «Асса» С. Соловьева (1987), «Брат» (1997) и «Брат 2» (2000) А. Балабанова. Песня в фильме становится, с одной стороны, знаком принадлежности героя к определенной субкультуре, с другой — выражением его инаковости и внутреннего одиночества. Одним из первых эту тенденцию образно выразил Н. Михалков в фильме «Родня» (1981): в кадре маленькая девочка слушает «заграничную» песню в наушниках, наедине с собой, в то время как кричащие взрослые не могут услышать друг друга. В дальнейшем образ киноперсонажа, отделенного наушниками (вместе со звучащей в них песней) от окружающего мира, станет неким символом новой технологической эпохи и нового самоощущения человека в мире. ■

ЛИТЕРАТУРА

1. Васина-Гроссман В.А. Музыка в кинофильме // *Искусство кино*, 1964, № 10. — С. 57–62.
2. Иоффе И.И. Музыка советского кино. Основы музыкальной драматургии. — Л.: ГМНИИ, 1938. — 167 с.
3. Корганов Т., Фролов И. Кино и музыка. Музыка в драматургии фильма. — М.: Искусство, 1964. — 350 с.
4. Лисса З. Эстетика киномузыки. — М.: Музыка, 1970. — 495 с.
5. Максименков Л. Под музыку вождей. Сталин и Шостакович: письма к другу // *Родина*, 2002, № 2. — С. 95–98.
6. Салис Р. «Нам уже не до смеха»: Музыкальные кинокомедии Григория Александрова / Римгайла Салис, авт. пер. с англ. В.А. Третьякова. — М.: Новое литературное обозрение, 2012. — 360 с.

7. Фрид Э.Л. Музыка в советском кино. Звук и музыка как элементы кинопоэтики. Из истории советской музыки. Опера и кино. — Л.: Музгиз, 1967. — 200 с.
8. Шилова И.М. Фильм и его музыка. — М.: Советский композитор, 1973. — 229 с.

REFERENCES

1. Vasina-Grossman V.A. Muzyka v kinofil'me [Music in film] // *Iskusstvo kino*. 1964, № 10. — P. 57–62.
2. Joffe I.I. Muzyka sovetskogo kino. Osnovy muzykal'noj dramaturgii [Music of Soviet cinema. Fundamentals of musical dramaturgy]. — L.: GMNII, 1938. — 167 p.
3. Korganov T., Frolov I. Kino i muzyka. Muzyka v dramaturgii fil'ma [Cinema and music. Music in the film dramaturgy]. — M.: Iskusstvo, 1964. — 350 p.
4. Lissa Z. Jestetika kinomuzyki [Aesthetics of film music]. — M.: Muzyka, 1970. — 495 p.
5. Maksimenkov L. Pod muzyku vozhdj. Stalin i Shostakovich: pis'ma k drugu [Under the music of the leaders. Stalin and Shostakovich: letters to a friend] // *Rodina*, 2002, № 2. — P. 95–98.
6. Salis R. «Nam uzhe ne do smeja»: Muzykal'nye kinokomedii Grigorija Aleksandrova [“We are no longer laughing”: Grigory Alexandrov's musical comedies] / Rimgajla Salis, avt. per. s angl. V.A. Tret'jakova. — M.: Novoe literaturnoe obozrenie, 2012. — 360 p.
7. Frid Je.L. Muzyka v sovetskom kino. Zvuk i muzyka kak jelementy kinopojetiki. Iz istorii sovetskoj muzyki. Opera i kino [Music in Soviet cinema. Sound and music as elements of the film poetics. From the history of Soviet music. Opera and cinema]. — L.: Muzgiz, 1967. — 200 p.
8. Shilova I.M. Fil'm i ego muzyka [The film and its music]. — M.: Sovetskij kompozitor, 1973. — 229 p.

Trends of the Song Genre Development in the Soviet/Russian Cinema in 1930–1960s years

Elizaveta N. Parfentyeva

Post-Graduate student, VGIK

UDC 791.3

ABSTRACT: The song is the most democratic and popular musical genre widely used in cinema art, beginning with the silent period. Due to its rhythmic-melodic and compositional characteristics, the song provides great opportunities for its various usage as a structural element of a film and in the creation of the unique sound-visual imagery.

In Russian cinema the song reflected not only the artistic but also socio-historical features of its time, some of which have only recently been clarified, with the discovery and publication of previously inaccessible archival sources. A lot of documentary and archival materials, often labeled "top secret" which have been available only by the end of 1980s, reveals the dramatic and sometimes tragic confrontation between the ideologists of Socialist Realism and the supporters of the so-called Formalism, and those simply evading the "general line of the Party".

The discovery of the inner world of an individual (as distinguished from the collectivist), shown in chamber wartime pictures, finds its continuation in the cinema of the late 1950s–1960s. Of particular importance are the text and even the single word of the song, and also the personality of the performer, expressed in a unique manner of singing, in a special intonation and timbre, which do not always presuppose presence of a professional strong voice.

The song is an indicator of many processes taking place in Russian society, which is also relevant for the newest Russian cinema. The song in the modern film becomes, on the one hand, a sign of the hero's belonging to a certain subculture, and on the other hand — the expression of one's otherness and inner loneliness.

The article defines the important trends in the development of the song genre in Soviet-Russian cinema for several decades, which makes it possible to create a basis for analyzing new audiovisual phenomena in the newest Russian cinema.

KEY WORDS: song in the film, film music, history of Russian cinema, a musical film, music of the wartime cinema, music in Soviet films of the late 1950–1960s