

На правах рукописи

РЫЧКОВ Константин Николаевич

**Музыка в современном коммерческом кинематографе США:
проблемы истории и теории**

Специальность 17.00.02 — Музыкальное искусство

АВТОРЕФЕРАТ

**диссертации на соискание ученой степени
кандидата искусствоведения**

Москва — 2013

Работа выполнена в ФГБОУ ВПО «Московская государственная консерватория
(университет) им. П. И. Чайковского»

Научный руководитель: кандидат искусствоведения, доцент
Насонов Роман Александрович

Официальные оппоненты: **Егорова Татьяна Константиновна**
доктор искусствоведения, профессор
Всероссийский государственный университет
кинематографии имени С. А. Герасимова,
профессор

Карасева Марина Валериевна
доктор искусствоведения, профессор
Московская государственная консерватория
имени П. И. Чайковского,
профессор

Ведущая организация: **Краснодарский государственный
университет культуры и искусств**

Защита состоится 31 октября 2013 года в 17 часов на заседании диссертационного совета Д 210.009.01 при Московской государственной консерватории имени П. И. Чайковского по адресу: 125009, Москва, ул. Б. Никитская, 13/6.

С диссертацией можно ознакомиться в библиотеке Московской государственной консерватории

Автореферат разослан 27 сентября 2013 года

Ученый секретарь
диссертационного совета,
кандидат искусствоведения

Переверзева М. В.

I. ОБЩАЯ ХАРАКТЕРИСТИКА РАБОТЫ

Актуальность темы исследования

В настоящее время не вызывает сомнений тот факт, что киномузыка является важной областью музыкального искусства и составляет значительную часть слухового опыта современного человека (зачастую именно через саундтреки он знакомится с существующими в музыкальном искусстве стилями и техниками композиции). При этом осмысление киномузыки стало самостоятельной отраслью музыкознания сравнительно недавно — в первую очередь в тех странах, где существует разграничение между профессиями *кинокомпозитора* и композитора академического.

Влиятельнейшим центром киномузыки в течение почти векового ее развития является Голливуд¹. Киномузыка США представляет собой образцовую модель прикладного музыкального творчества, тесно связанного с классическими традициями и авангардом XX века; при этом ее можно рассматривать как одно из явлений популярного искусства². Не будет преувеличением говорить о существовании американской *школы кинокомпозиции*: методы работы в ней строго регламентированы, и в то же время благодаря широкому охвату музыкальных стилей и направлений достигается значительная гибкость в плане творческого самовыражения.

В США и Европе с завидной регулярностью издаются новые учебные пособия, монографии, исторические исследования о киномузыке; организуются специальные факультеты кинокомпозиции в вузах и проводятся научные конференции, посвященные данному феномену³. В России также наблюдается движение в этом

¹ В узком смысле понятие «Голливуд» относится к студийной системе и соответствующей модели кинобизнеса, в широком — ко всему американскому коммерческому кинопроизводству, опирающемуся на сформированные крупными студиями «правила игры». В диссертации этот термин используется преимущественно во втором значении, что продолжает традиции ряда зарубежных книг, в том числе хрестоматии «The Hollywood Film Music Reader» (2010), подготовленной к изданию профессором Ноттингемского университета Мервином Куком.

² См.: *Bernstein C. H. Film Music and Everything Else*. Beverly Hills, California: Turnstyle Music, 2000. P. 72.

³ Международная конференция «Music & The Moving Image» (MaMI) — наиболее известное и масштабное из мероприятий такого рода — проводится в Нью-Йорке ежегодно с 2006 года; только в 2011 году на MaMI было прочитано 105 докладов.

направлении. Настоящая работа призвана восполнить имеющийся пробел в исторических знаниях о музыке в коммерческом кинематографе США и предложить теоретическую модель осмысления творчества американских кинокомпозиторов.

Объектом исследования является киномузыка Голливуда последних четырех десятилетий, анализ которой предваряется освещением истории данного феномена от эпохи немого кино. В диссертации рассматривается более 400 фильмов, относящихся к различным этапам развития американского кинематографа и представляющих все его основные жанры.

Предметом исследования выступают общие, присущие многим авторам подходы к написанию кинопартитуры: опора на конвенциональные музыкальные средства (по сути, систему стереотипов и клише), устоявшаяся практика цитирования классической музыки, использование стилистических моделей и музыкальных аффектов для создания необходимой эмоциональной атмосферы кино.

Материалом исследования стали собственно фильмы (DVD-издания), саундтреки (CD-издания), кинопартитуры, клавиры с фрагментами киномузыки. Некоторые из нотных примеров, фигурирующих в диссертации, приводятся по официальным изданиям кинопартитур и клавиров, другие — по автографам кинокомпозиторов или оркестровщиков; отдельные же фрагменты (в случае отсутствия доступа к нотному материалу) расшифровывались нами по слуху с саундтрека или непосредственно на основе фильма.

Цель и задачи исследования

Цель настоящего исследования — разработать целостную теорию киномузыки в системе современного коммерческого кинематографа США, охватывающую все присущие этому искусству музыкальные средства и представляющую их в историческом развитии.

Поставленная цель предполагает решение следующих **задач исследования**:

— обозначить особенности музыкальной составляющей коммерческой киноиндустрии в Голливуде;

- рассмотреть формы существования современной киномузыки (кинопартитура, саундтрек, компонент медиатекста и концертные аранжировки);
- представить исторический контекст формирования ключевых свойств музыки коммерческого кинематографа;
- соотнести существующие в кино жанровые парадигмы с присущим каждой из них набором музыкальных средств;
- выявить соответствие музыкальных стилей тем или иным сценическим клише;
- продемонстрировать составляющие риторической системы современной киномузыки;
- рассмотреть в виде целостной системы феномен цитирования классической музыки в кино США;
- сформировать на основе полученных выводов терминологическую базу для анализа музыки коммерческого кино;
- предложить методологию анализа кинопартитур к коммерческим фильмам;
- продемонстрировать методологию анализа на примере наиболее известных кинопартитур Голливуда.

Ввиду широты рассматриваемого вопроса в работе применен **комплексный метод** исследования, сочетающий культурологический, исторический и теоретический подходы к изучаемому материалу. Культурологические вопросы связаны с определением места киномузыки в пространстве культуры и искусства, влиянием на ее характер запросов публики, материального фактора; исторический контекст призван обрисовать причины и условия появления наиболее важных жанровых стереотипов и музыкальных приемов, на которые опираются современные кинокомпозиторы. Теоретический подход обусловлен необходимостью формирования целостной концепции соответствия различных музыкальных средств кинематографическим жанрам, сценам, образам, клише.

Научная новизна диссертации состоит в создании первого в отечественной литературе комплексного исследования, предметом которого является киномузыка США. Нами была предпринята попытка обнаружить и систематизировать общие для всех голливудских композиторов методы работы и сформировать методологию анализа музыки коммерческого кинематографа, аналогов которой в мировой науке нет. В диссертации выявлены особенности музыки коммерческой киноиндустрии, осмыслены все формы существования киномузыки в США, дан исторический контекст появления ключевых музыкальных стереотипов. Впервые представлен своего рода каталог конвенциональных музыкальных средств, находящихся в распоряжении современного кинокомпозитора, используя и по необходимости обновляя которые, голливудские авторы достигли немалых успехов в управлении зрительским восприятием киноповествования. Развита, дополнена и унифицирована теория музыкального воплощения жанровых парадигм в кино — в целостном виде она в мировой науке до сих пор не существовала. Выявлены составляющие риторической системы современной киномузыки. Впервые рассмотрены все аспекты цитирования классической музыки в голливудском кино. Новая методология анализа киномузыки, предлагаемая в данном исследовании, применена в аналитических этюдах.

На защиту выносятся следующие положения:

1. Музыка коммерческого кинематографа изобилует всевозможными конвенциональными музыкальными средствами, оборотами и приемами, на которые опираются практически все композиторы, работающие в этой сфере.

2. Первым фактором, определяющим характер саундтрека к коммерческому фильму, является жанр кино. Фильмы, представляющие тот или иной жанр в чистом виде, в Голливуде встречаются редко — обычно в них в разной пропорции сочетаются различные жанровые модели, за каждой из которых закреплены свои музыкальные средства.

3. Типизированностью отличается и музыкальное воплощение конкретных сценических ситуаций, которым, как правило, соответствуют определенные музыкальные стили.

4. В каждой сцене коммерческого кинофильма ощутимо стремление кинематографистов склонить зрителя к тому или иному эмоциональному отклику, и достижению желаемого результата в немалой степени способствует музыка, ее аффективные свойства.

5. Наиболее ярким воплощением описанной в предыдущих пунктах модели музыки коммерческого кинематографа является искусство Голливуда, где в первой половине XX века появилась и оформилась в качестве самостоятельной профессии *кинокомпозитора*, обладающая рядом особенностей и отличительных черт по сравнению с деятельностью композитора академического.

6. Роль музыки в синтезе различных видов искусства и технологий в фильмах США более существенная, чем в кинематографе любой другой страны — это отражает специфику американского подхода к кинопроизводству и отчасти связано с тем, что фильмы с большим объемом эффектной музыки всегда оказываются более успешными в прокате, чем преимущественно разговорные ленты.

7. Как показывает анализ чрезвычайно успешных кинопроектов конца XX и начала XXI веков — гексалогии «Звездные войны» (1977–2005, реж. Дж. Лукас, И. Кершнер, Р. Маркуэнд; комп. Дж. Уильямс) и трилогии «Властелин колец» (2001–2003, реж. П. Джексон, комп. Х. Шор) — сочиняя музыку к подобным эпопеям, кинокомпозиторы сознательно опираются на принципы, провозглашенные еще Р. Вагнером; вследствие этого музыкальный ряд становится самостоятельным проводником основных идей фильма.

Практическая ценность

Отдельные главы диссертации могут быть использованы в курсах истории музыки, анализа музыкальных произведений, а также в специальных факультативных курсах. В последние годы появилась потребность в изданиях, направленных на практическое освоение данного вопроса, и материалы диссертации спо-

собны помочь композиторам, желающим связать свое творчество с искусством кино, в приобретении профессиональных навыков.

Апробация работы

Диссертация обсуждена и рекомендована к защите на заседании кафедры истории зарубежной музыки Московской государственной консерватории имени П. И. Чайковского 5 июня 2012 года. Отдельные положения настоящего исследования были освещены нами в публикациях, а также в докладах на темы: «Оперные принципы Р. Вагнера в современном кинематографе. Музыка Дж. Уильямса к киноэпопее “Звездные войны”» (Научная конференция «Музыка и синтез искусств» в МГК им. П. И. Чайковского, 29 марта 2008 года); «Музыка Ховарда Шора к “Властелину колец”»: принципы симфонизма в кинематографе XXI века» (Научная конференция «Музыка XXI: неизвестный формат» в музее С. Прокофьева, 28 октября 2009 года); «Новая музыкальная риторика в киномузыке Джона Уильямса» (Международная конференция Общества по изучению культуры США «Плюрализм в культуре США: литература, история, искусство» в МГУ им. М. В. Ломоносова на факультете журналистики, 12 декабря 2009 года); «Киномузыка в прокрустовом ложе жанровых моделей Голливуда» (Всероссийская конференция «Художественная культура США: страницы истории» в МГК им. П. И. Чайковского, 18 февраля 2012 года); «Четыре ипостаси киномузыки: кинопартитура, компонент медиатекста, саундтрек и концертные аранжировки» (Международная научная конференция «Закадровое искусство: история и теория киномузыки» в МГК им. П. И. Чайковского, 29 ноября 2012 года); «Кинокомпозитор в США: на пересечении бизнеса и творчества» (Международная конференция Общества по изучению культуры США «Ценности американской культуры: вчера и сегодня» в МГУ им. М. В. Ломоносова на факультете журналистики, 15 декабря 2012 года). Кроме того, в 2011/2012 учебном году в ЦМШ при МГК им. П. И. Чайковского нами был организован и успешно проведен факультатив «Музыка в истории кинематографа» (для 10 и 11 классов), в ходе которого апробировались многие идеи диссертации.

Структура работы

Диссертация состоит из введения, четырех глав, заключения и одного приложения. Библиография насчитывает 333 наименования, среди которых 134 издания на русском и 199 — на английском и немецком языках. Приложение содержит полную фильмографию (англоязычные и русскоязычные названия всех упоминаемых в диссертации зарубежных фильмов; 414 наименований). Текст диссертации снабжен 165 нотными примерами; это фрагменты клавиров и партитур, часть из которых представляет собой копии автографов, остальные же взяты из официальных изданий и сетевых ресурсов либо расшифрованы нами самостоятельно (по саундтрекам и фильмам).

II. ОСНОВНОЕ СОДЕРЖАНИЕ ДИССЕРТАЦИИ

Во **Введении** обосновывается актуальность обращения к голливудской киномузыке как объекту научного исследования, формулируется проблематика диссертации, рассматривается степень разработанности темы, научная новизна, формулируются основные задачи и предлагаемый метод исследования киномузыки, который включает: а) анализ общих принципов строения саундтрека, принятых в исторический период, к которому относится кинолента; б) фиксацию жанровой парадигмы фильма и характерного для нее музыкального сопровождения; в) выявление заимствованных музыкальных тем с характеристикой их функционирования и объяснением предпосылок к введению в данной картине; г) анализ стилистических моделей, использованных композитором в фильме; д) подробную характеристику фигурирующих в киномузыке аффектных моделей, музыкальных символов, конвенциональных приемов музыкального сопровождения к тем или иным сценическим клише; е) выявление индивидуальных черт саундтрека (своеобразия предложенных композитором решений по сравнению с общепринятыми моделями).

Первая глава исследования («Особенности “американского пути” в истории киномузыки») состоит из трех разделов.

В разделе **«Коммерческий фактор в истории киномузыки США» (1.1)** рассматриваются такие вопросы, как: роль материального успеха в развитии голливудской киномузыки; влияние, оказываемое на характер саундтрека продюсерами; принятый в США порядок действий при создании музыки к фильму.

В разделе **«Формы существования голливудской киномузыки: кинопартитура, саундтрек, компонент медиатекста и концертные аранжировки» (1.2)** раскрывается специфика бытования коммерческой киномузыки.

В Голливуде в обязанности композитора входит написание эскизов партитуры на нескольких нотных системах, после чего к работе приступают оркестровщики, расписывающие полную партитуру на типовой бумаге с предварительной разметкой оркестровых групп. Несмотря на то, что партитура является наиболее универсальной формой фиксации киномузыки, — ее не следует рассматривать как *opus perfectum et absolutum*. Это своего рода «эскизная тетрадь второго уровня» (после композиторского автографа), требующаяся для записи саундтрека, и не более того; ценность нотного текста как такового возрастает в том случае, когда создаются концертные аранжировки киномузыки. Если в фильме (медиатексте) музыка носит прикладной характер, а в саундтреке до некоторой степени «расправляет плечи», то в концертных обработках она способна обрести — насколько это возможно исходя из свойств киномузыки — самостоятельность.

В разделе **«Этапы развития музыки Голливуда» (1.3)** в сжатом виде представлена более чем вековая история голливудской киномузыки и выделены ключевые моменты, способствовавшие формированию современной модели саундтрека.

Все действия американских кинематографистов после появления звукового кино были направлены на поиск универсальной модели киномузыки, которая способна приносить доход; она оформилась к тридцатым годам и преобладала в течение всего «золотого века» Голливуда (тридцатые-пятидесятые годы). Данная модель генерировалась академическими композиторами (часто неамериканского происхождения), опирающимися на оперные образцы. Следом за «классическим периодом» наступают два проблемных десятилетия (шестидесятые-семидесятые

годы), связанные с устареванием существующей модели и поиском новой. Кинокомпозиторами было опробовано всё, что только возможно (от поп- и рок-музыки до серийной), но в итоге в финансовом смысле «выстрелил» возврат к симфоническому оркестру, и именно симфоническая музыка стала стержнем второй универсальной модели — после появления «Звездных войн» (1977) с музыкой Дж. Уильямса. Вторая модель походила на первую лишь по внешним признакам: позднеромантический саундтрек существенно обновился и обогатился всеми достижениями музыки XX века (какие-либо стилевые ограничения при этом отсутствовали). Последним и крайне важным компонентом, вошедшим в структуру данной модели, стала электроника, возможности которой совмещались с уникальными тембровыми свойствами живого оркестра.

Уже в начале века — в эпоху «немого кино» — фильмы сопровождались конгломератом различных музыкальных стилей; одновременно с появлением разнообразных инструментальных составов совершенствовалась система подбора музыкальных фрагментов. Стремление продюсеров контролировать не только визуальный материал, но и музыку привело к появлению «cue sheets» (на первом этапе это был список рекомендуемых для сопровождения оркестровых произведений с хронометражем и сценическими указаниями; изобретателем «cue sheets» считается М. Уинклер), антологий (подборки пьес, сгруппированных по настроению, характеру, национальному колориту) и авторских сборников для музыкантов, сопровождающих кинопоказы. Прекрасными документами начала XX века, позволяющими обрисовать формирование облика киномузыки, являются антология Э. Рапэя и сборники Дж. С. Замечника. Представленные в последних композиции нередко лишены авторского почерка, но при этом они оказали значительное влияние на дальнейшее развитие американской киномузыки; многие из существующих сегодня музыкально-сценических стереотипов развивают предложенные в свое время Замечником.

Звуковое кино внесло в развитие киномузыки свои коррективы; в частности, уже тогда некоторые критики заговорили о том, что Голливуд стал «отдаляться от искусства». «Золотой век» голливудского кинематографа во многом связан со

студийной системой, а для кинокомпозиторов в США зависимость от студии (продюсера) более ощутима, чем в любой другой стране. По сравнению с ранними звуковыми фильмами продолжительность «положенных на музыку» фрагментов заметно увеличилась, и порой сочинение киномузыки оборачивалось сплошной симфонизацией картины. Кинокомпозиторы отдавали предпочтение симфоническому оркестру, и в плане музыкального языка стало заметно усложнение романтической стилистики, к которой добавились экспрессионистские черты. Одним из первых фильмов такого рода стал «Кинг Конг» (1933), а в кульминационный для «золотого века» 1939 год появились «Унесенные ветром» — оба фильма с музыкой М. Стайнера.

Студийная система Голливуда начала постепенно утрачивать свое значение в пятидесятые годы; этот процесс повлек за собой отказ от старых правил и всем знакомых принципов работы над кинопартитурой. Большинство фильмов шестидесятых годов носили развлекательный характер и сопровождалось джазом — даже в том случае, когда в качестве основного жанра была заявлена драма. В фильмах шестидесятых «удельный вес» музыки стал стремительно уменьшаться. И одновременно с появлением джазовых саундтреков в кинематограф начали проникать элементы «новой музыки» (в частности, в картинах Э. Казана с музыкой А. Норта и Л. Розенмана).

В семидесятые годы обнаружилась тенденция к смешению стилей, которая стала особенно заметной к концу XX века. Фильмы «Челюсти» (1975), «Звездные войны» (1977) и «Близкие контакты третьей степени» (1977) открыли новую страницу в истории кино. Для всех названных лент Дж. Уильямс сочинил разные в стилистическом отношении саундтреки: попытка возродить в кино большой симфонический оркестр («Звездные войны») обернулась целой волной подражаний, а авангардная музыка «Ближних контактов» перекликалась со сложными диссонансными кинопартитурами Дж. Голдсмита («Планета обезьян», 1968; «Омен», 1976).

Повсеместное распространение в семидесятые-восьмидесятые годы электроники привело к появлению целого поколения кинокомпозиторов, эксперименти-

ровавших с новым звучанием. Первые Оскары за полностью синтезированные саундтреки получили Дж. Мородер («Полуночный экспресс» А. Паркера, 1978) и Вангелис («Огненные колесницы» Х. Хадсона, 1981), что открыло синтезированным тембрам дорогу в большое кино. Тем не менее, практически все крупнобюджетные фильмы, создававшиеся после «Звездных войн», сопровождались симфонической музыкой.

В девяностые годы заметное влияние на композиторов Голливуда оказали кинопартитуры Ф. Гласса, который одним из первых ввел в кино минималистическую музыку. Своеобразной эмблемой данного направления в кино стала трилогия Г. Реджио «Кацци», включающая фильмы «Койянискацци» (1983), «Повакацци» (1988) и «Накойкацци» (2002). В этих фильмах отсутствуют диалоги, и минималистическая музыка становится одной из важнейших составляющих киноповествования.

Сегодня к киномузыке в США обращаются как академические авторы, так и бывшие рок-звезды; стиль саундтреков не ограничен никакими рамками — и это отражает общие тенденции современного постмодернистского искусства. Нацеленность на эмоциональный отклик зрителей побудила композиторов искать не новые гармонии, а новые тембры, с особой силой воздействующие на психику. Однако, несмотря на то что спектр фигурирующих в современной киномузыке стилей, инструментальных составов и направлений чрезвычайно широк, — всё это поддается систематизации и имеет достаточно четкую диспозицию в системе кинопроизводства.

Во **второй главе** исследования («Функции киномузыки в системе жанровых моделей Голливуда») представлены наиболее распространенные жанры голливудского кино с анализом их музыкального сопровождения. Жанры распределены по группам, в соответствии с тем, какая составляющая — эмоциональная, зрелищная, фантастическая или историческая — акцентирована в каждом из них. И поскольку в большинстве американских фильмов объединяется несколько жанровых моделей, саундтрек приобретает индивидуальный облик в зависимости от использованных в нем «ингредиентов».

Драма и комедия в Голливуде являются скорее родами, нежели жанрами кино, и саундтрек в данном случае выполняет функцию вектора, указывающего зрителю, каково общее содержание фильма. Кинопартитуры драм (представленных в чистом виде) в целом тяготеют к монотематизму — при этом они прекрасно «абсорбируют» такие направления современного музыкального искусства, как минимализм и «новая музыка». Тогда как в чистых образцах комедийного жанра чаще всего либо звучит популярная музыка, не перегруженная требующими расшифровки интеллектуальными кодами, либо с искажением смысла цитируются хрестоматийные сочинения прошлого. Кроме того, для комедий характерны симфонические фрагменты с так называемым музыкальным «микки-маусингом» (то есть — комментарием к каждому шагу героев) и использование современных техник (включая додекафонию) в комическом ключе. В пародиях и черных комедиях может также звучать утрированно мрачная музыка (в основе музыкального сопровождения к таким фильмам, как правило, лежит парадигма не комедии, а триллера или хоррора).

В фильме ужасов (хорроре) преобладают диссонансы и хроматика, типичная же для этого жанра сонорика все чаще оборачивается сонористикой. Показательно, что инструментальными средствами могут имитироваться конкретные звуки, к примеру человеческий крик. Тенденции последних лет хорошо иллюстрирует фильм «Астрал» (2010, реж. Дж. Ван, комп. Дж. Бишара): музыка здесь, что называется, «играет на нервах» зрителей; скрежет, завывания, стоны, крики, скрипы и шорохи, которые воспроизводятся силами симфонического оркестра (преимущественно струнной группы), не просто внушают страх — они расшатывают нервную систему.

Триллер по качеству проработки сценария близок чистой драме, и его музыке также свойственно монотематическое развитие, что позволяет композиторам, не сосредотачиваясь на деталях, передавать общий тон повествования. В отдельных аспектах музыка триллера напоминает саундтреки к фильмам ужасов, и ее «основное отличие, — по мнению М. Браунригга, — заключается в частом ис-

пользовании повторяющихся структур»⁴. Кроме того, для триллера характерны: тревожный ритм (подталкивающий действие вперед — к развязке) и мистические темы; последние широко представлены в ленте Р. Ховарда «Код Да Винчи» (2006, комп. Х. Циммер).

Мелодраме свойственна некоторая «женственность» музыкального высказывания, и даже вокал в подобных фильмах чаще всего женский (тогда как, скажем, в вестернах звучит преимущественно мужское пение). Характерный пример мелодраматизации многожанрового кино при помощи музыки — «Титаник» Дж. Кэмерона (1997, комп. Дж. Хорнер). Фильмы данного жанра сопровождаются преимущественно романтическими композициями, балладами (в том числе джазовыми) и темами с кристально ясной трезвучной аккордикой — последними, в частности, изобилует саундтрек к «Дневнику памяти» (2004, реж. Н. Кассаветис, комп. А. Зигман).

Боевик, или экшн-фильм, имеет очевидное сходство с триллером — во время его просмотра зритель должен находиться в постоянном напряжении. Однако достигается это не загадочностью и интеллектуальностью, а невероятными спецэффектами и бешеным ритмом действия, поддерживаемым музыкой. Одна из самых известных тем, относящихся к данному жанру, — лейтмотив фильма «Миссия невыполнима» (комп. Л. Шифрин), в основе которого лежит ритмическое начало, узнаваемый пятидольный размер (представим его в виде восьмых: 3+3+2+2). Среди интересных преобразований, происходящих с музыкой боевиков в последние десятилетия, следует отметить постепенное впитывание современных композиторских техник, что стало особенно ощутимо после появления в 1999 году «Матрицы» (Д. Дэвис использовал кластеры, политональность, полиритмию, препарированное фортепиано, минималистическую технику, а также элементы техно-музыки — и при этом сохранил типичный для боевика активный музыкальный ритм).

⁴ *Brownrigg M.* Film Music and Film Genre. A Thesis Submitted for the Degree of Doctor of Philosophy. University of Stirling. 2003. P. 229.

В исследовательской литературе боевики и приключенческое кино принято объединять в одну группу, о чем красноречиво говорят названия таких книг, как «Action/Adventure Films» Р. МакИннеса и «Action and adventure cinema» И. Таскер. Главным отличием приключенческого кино от боевика является более юная целевая аудитория и, как следствие, — отсутствие откровенно жестоких сцен. Но одного этого оказывается достаточно для противопоставления музыки двух жанров. Стремительность развития событий (с активной, зачастую маршевой, музыкой) также свойственна приключенческим фильмам, однако в них важнее оказываются своеобразные остановки, позволяющие зрителю оценить либо красоты природы, либо рукотворные чудеса (эти сцены сопровождаются захватывающими симфоническими темами); кроме того, в таких лентах, как правило, действует много разнохарактерных героев, в связи с чем возрастает число лейтмотивов. Всё перечисленное присуще, в частности, циклу популярных фильмов «Пираты Карибского моря» (2003–2011, реж. Г. Вербински, Р. Маршалл; комп. К. Бадельт, Х. Циммер).

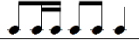

Для криминальных фильмов характерно присутствие рассказчика, что добавляет сюжету и музыке элемент ностальгии (истории многих криминальных драм развиваются от процветания к упадку). В этом контексте можно вспомнить трагическое соло трубы из «Крестного отца» (1972, реж. Ф. Ф. Коппола, комп. Н. Рота) или первую сцену «Казино» (1995, реж. М. Скорсезе, саундтрек компилированный), в которой звучит начало «Страстей по Матфею» И. С. Баха. Современные криминальные ленты нередко тяготеют к комедийному тону — в частности, в фильмах К. Тарантино кровавые убийства, сопровождаясь популярной музыкой, вызывают улыбку.

Два типа музыкальной парадигмы фантастического кино сформировались к семидесятым годам, когда Дж. Уильямс написал позднеромантический саундтрек для Дж. Лукаса («Звездные войны») и авангардный, с элементами двенадцатитоновости — для С. Спилберга («Близкие контакты третьей степени»); впоследствии обе разновидности сохранили свое значение: если в кино сделан акцент на жизни внеземной цивилизации, обрисовывающейся во всей своей полноте

(«Аватар», 2009; реж. Дж. Кэмерон, комп. Дж. Хорнер), — музыка, как правило, продолжает традиции «Звездных войн», если же действие разворачивается на Земле, где люди сталкиваются с чем-то превосходящим их по интеллекту или силе, — музыка в таком фильме чаще всего авангардная («Война миров», 2005; реж. С. Спилберг, комп. Дж. Уильямс). Так как фильмы первого типа удаляются от научности в сторону фэнтези (и типичной для этого жанра музыки) — аутентичной стилистикой научной фантастики следует считать именно авангардную, с задействованием большего инструментального состава, чем в хоррорах.

В классификации жанров кинематографа, тесно связанных с музыкой, фэнтези занимает особое место: саундтрек здесь не просто важен — во многом именно он определяет зрительское отношение к событиям фильма. В музыкальном сопровождении такого рода кинокартин можно обнаружить черты неовагнерианства, в целом характерного для киномузыки США. Самыми известными и последовательными воплощениями фэнтези в кино явились экранизации «Властелина колец» Дж. Р. Р. Толкина и «Гарри Поттера» Дж. Роулинг (2001–2011, реж. К. Коламбус, М. Ньюэлл, Д. Йейтс; комп. Дж. Уильямс, П. Дойл, Н. Хупер, А. Деспла).

В военных кинолентах основополагающее значение приобретает музыка, ассоциирующаяся с жестокостью, — это диссонанс как ее непосредственное переживание и элегическое ламенто как реакция на происходящее. Наряду с отражением эмоционального состояния, музыка в таких фильмах нередко комментирует исторический контекст; военная атмосфера также предполагает наличие композиций милитаристического характера (маршей, гимнов и фанфар), в исполнении которых участвует оркестр, состоящий преимущественно из деревянных духовых и ударных инструментов. Кроме того, во многих военных фильмах фигурирует «тема счастья» (подающаяся с ностальгическим оттенком при воспоминании о прошлом). Ключевые моменты парадигмы в полной мере репрезентируют три фильма с музыкой Дж. Уильямса: «Список Шиндлера» (1993, реж. С. Спилберг), «Спасение рядового Райана» (1998, реж. С. Спилберг) и «Патриот» (2000, реж. Р. Эммерих).

Вестерн — один из самых популярных жанров в США, для создания характерной атмосферы которого нередко привлекается народная и стилизованная под «гитарную» музыка, причем сами герои (как правило, мужчины) могут спеть песню и подыграть себе на гитаре. Имитация народного искусства фигурирует во многих вестернах братьев Коэн, в том числе в «Железной хватке» (2010, комп. К. Бёруэлл). Здесь превалирует простая гармонизация, строящаяся преимущественно на трех аккордах (тонике, субдоминанте и доминанте). Темам вестернов также свойственны гимнический характер и широкое дыхание в мелодии (основу подобной стилистики в академическом искусстве заложил А. Копленд). Музыка вестернов отличает упругий остигатный ритм, который связан не столько со стремительным действием (как в боевиках), сколько с психологической борьбой (своеобразным элементом «мужских игр»). В этом отношении показателен фильм Дж. Мэнголда «Поезд на Юму» (2007, комп. М. Белтрами). В нем нередко солирует гитара (наряду с цимбалами), и ритмическая основа напоминает характерные для гитарной музыки фигуры  или  (все темы исполняются камерным инструментальным составом).

Музыкальная парадигма эпического кино предполагает наличие достаточно разветвленной лейтмотивной системы и использование симфонического оркестра. В современных эпических фильмах — таких как «Храброе сердце» (1995, реж. М. Гибсон, комп. Дж. Хорнер), «Гладиатор» (2000, реж. Р. Скотт, комп. Х. Циммер), «Троя» (2004, реж. В. Петерсен, комп. Дж. Хорнер), «Робин Гуд» (2010, реж. Р. Скотт, комп. М. Страйтфельд) — музыка в целом продолжает развивать старые принципы, которые были свойственны данной жанровой парадигме в середине XX века⁵.

Обращаясь к тому или иному жанру, кинокомпозитор — либо интуитивно, либо посредством предшествующих наработок — приходит к пониманию того, какие параметры музыкальной композиции должны быть задействованы. Темп в одних случаях будет медленным (мелодрама), в других — стремительным (боеви-

⁵ «Золотой век» голливудского кино завершает целая серия эпических лент с музыкой М. Рожи, среди которых особенно выделяются «Камо грядеши?» (1951), «Юлий Цезарь» (1953), «Бен-Гур» (1959), «Король королей» (1961), «Содом и Гоморра» (1963).

ки). Тональность в одних фильмах, как минимум, будет присутствовать (фэнтези), в других — может отсутствовать (фильм ужасов). Эти и другие параметры комбинируются в зависимости от того, какой будет конечная «смесь» жанровых групп. И именно такая смесь определяет индивидуальность музыкального языка, так как чистых жанров Голливуд, за редкими исключениями, не производит. Композитор же балансирует между парадигмами, в зависимости от того, какую киноленту получает для работы.

Порой в фильме наблюдаются «жанровые модуляции». Так, в ленте С. Спилберга «Война миров» композитор Дж. Уильямс на протяжении долгого времени не дает ни одной осмысленной темы: в первой половине картины преобладают ритмические остинато и сонорные шумы, пришедшие, соответственно, из парадигм боевика и фантастического кино; далее ключевую роль играют темы скорби как элемент военной парадигмы.

В третьей главе («Музыка кинематографа США как риторическая система: опыт систематизации») голливудская киномузыка рассматривается как своего рода риторическая система. Идея управления чувствами человека при помощи музыки получила широкое распространение в эпоху барокко, что проявилось в сформировавшейся тогда системе аффектов. Декарт сравнивал человека с пневматической машиной, а Кирхер и его последователи считали, что посредством музыки человека можно склонить к любым эмоциональным переживаниям. И если в теории киномузыки это явление не разработано с такой тщательностью, как в эпоху расцвета барочного оперного театра, то на практике в кино идея манипуляции чувствами публики воплощается весьма последовательно. При этом набор музыкальных средств кинокомпозитора включает абсолютно всё, что было накоплено историей искусства. В академической музыке это, скорее всего, свидетельствовало бы о приверженности композитора эклектике, но в музыке к коммерческим фильмам единство стиля — явление довольно редкое. В отношении музыкального сопровождения массовый кинематограф отличается от авторского именно активным использованием широкого спектра устоявшихся музыкальных

средств, которые сложились в весьма объемный, но пока существующий негласно «словарь музыкально-риторических фигур».

В разделе **«Классическая музыка в голливудском кино» (3.1)** систематизируются способы цитирования классики в кинематографе США, анализируется семантика данного явления во всех возможных аспектах. Появление классики в коммерческом кино почти всегда является продуманным ходом и связано с востребованными в кинематографе Голливуда свойствами классической музыки: во-первых, она ассоциируется с гармонией и красотой; во-вторых ее исполнение упорядоченно, что обусловлено необходимостью точно следовать нотному тексту; в-третьих, классика заставляет нас мыслить в прошедшем времени, абстрагируясь от действительности; и в-четвертых, такая музыка близка ограниченному кругу людей, а именно — интеллектуальной элите общества. Все эти категории («красота», «упорядоченность», «эстетика прошлого» и «интеллектуальность») порождают характерные стереотипы функционирования в голливудском кино сочинений великих композиторов прошлого. Следует учесть, что при появлении в фильме знакомых широкой аудитории классических музыкальных тем его смысл всегда меняется. Вместе с цитированием в картину привносится дополнительный семантический слой, характер воздействия которого в известной мере предсказуем. Этим и пользуются кинематографисты, добиваясь необходимого им эффекта.

В диссертации подробно рассмотрены пять функций цитирования классики в коммерческом кино: 1) классическая музыка как фоновая частично или полностью заменяет собой авторский саундтрек; при этом ее появление не связано напрямую ни с историческим контекстом, ни с автором произведения; 2) исполнение классической музыки имеет непосредственное отношение к событиям фильма (посещение оперы, прослушивание аудиозаписи) либо в сценарии фигурирует герой-музыкант; 3) музыка соответствует эпохе, в которую происходит действие киноленты; 4) классическая музыка призвана обрисовать внутренний мир героя, его предпочтения в области искусства; 5) использование классики производит юмористический, сатирический или гротесковый эффект.

В сценах, где исполнение классической музыки оправдано ходом повествования (внутрикадровая музыка), она либо является ни к чему не обязывающим фоном для драматического действия, либо участвует в развитии сюжета. И если в первом случае классика не привлекает к себе особого внимания режиссеров, то во втором — используется во множестве стереотипных ситуаций, как то: интриги в элитных кругах, интеллектуальные игры, приспособление к вкусам соперника.

Для исторических фильмов тщательная проработка соответствующего эпохе музыкального наследия давно стала нормой — даже в мистических и полуфантастических лентах, связанных с тем или иным историческим периодом, иллюзия реальности происходящего образуется отчасти благодаря классике. Так, история, рассказанная главным героем в фильме «Интервью с вампиром» (1994, реж. Н. Джордан, комп. Э. Голденталь), начинается в 1791 году, что подчеркнуто более или менее соответствующими эпохе сочинениями Г. Ф. Генделя (I часть органного концерта ор. 4 № 6), Й. Гайдна (*Adagio e cantabile* из клавирной сонаты Es-dur Hob. XVI:49) и А. Солера (клавирная соната Fis-dur R. 90).

В Голливуде среди киногероев, предпочитающих классику прочей музыке, преобладают отъявленные злодеи и убийцы. Для зрителя «высокие» музыкальные вкусы подобных персонажей всегда являются знаком их интеллектуального превосходства над оппонентами: герой, слушающий классику, как правило, продумывает на несколько ходов вперед не только свои действия, но также действия противников, что позволяет ему манипулировать ими.

Примером современных тенденций в области цитирования может служить саундтрек Х. Циммера к киноленте Г. Ричи «Шерлок Холмс: игра теней» (2011). Здесь есть всё необходимое для введения классических тем — фильм полон интеллектуальных кодов; его действие происходит в конце позапрошлого века (в 1891 году); наряду с вымышленными героями, в нем фигурируют исторические персонажи; наличествует сцена в оперном театре; к тому же, главный злодей любит классику. В ряде сцен с участием Джеймса Мориарти, большого ценителя музыки Шуберта, тексты песен используются в качестве элемента психологических манипуляций. В частности, поймав Холмса, Мориарти пытается выведать у него

необходимую информацию, подвесив на огромный мясной крюк за плечо; и при этом ставит грампластинку с песней «Форель», недвусмысленно сравнивая своего пленника с шубертовской рыбкой. А в сцене, где Шерлок с Ватсоном, ошибочно предполагая, что Мориарти намерен взорвать оперный театр, отправляются в Парижскую оперу на моцартовского «Дон Жуана» — их поспешная поездка сопровождается темой, связанной с образом Командора («Don Giovanni! a cenar teco m'invitasti, e son venuto» в инструментальной версии). Роковой мотив начинает звучать еще до их появления в театре, сообщив всей сцене предощущение неотвратимости трагедии. И вскоре происходит убийство оружейного магната Альфреда Майнхарда, спасти которого герои не успевают. Эти и другие цитаты в фильме тонко вплетаются в действие и, как правило, соседствуют с музыкой Циммера или звучат в его обработке (даже во время исполнения оперы появляется намек на клавесинный лейтмотив Шерлока).

В разделе «**Стилистические модели голливудской киномузыки**» (3.2) показывается, что любой музыкальной стилистике — будь то стилизация классики, джаз, рок или додекафония — в киномузыке США находится особая сфера устойчивого применения. При этом стили у современных кинокомпозиторов (аккумулировавших в своем искусстве практически все достижения прошлого) становятся своеобразными средствами музыкальной выразительности. Если позволить себе аналогию с интонационным мышлением И. С. Баха, то там, где барочный гений использовал бы диссонирующие интервалы (уменьшенную септиму, тритон или уменьшенную терцию), — современный кинокомпозитор вводит двенадцатитоновость и усиливает роль ударных инструментов; где Бах написал бы лирическую тему с облигатным инструментом — кинокомпозитор пользуется всем спектром музыкальных средств романтизма. Таким образом, сама система музыкальных контрастов в кино приобрела иной характер: если один герой фильма любит джаз, другой рэп, а третий классику — они будут охарактеризованы соответствующей музыкой. Сочетание же разнородных в стилевом отношении фрагментов образует своего рода *новую целостность*.

Наиболее очевидная причина обращения кинокомпозиторов к отдельным стилям прошлого — необходимость охарактеризовать эпоху или определенную обстановку. Иногда композиторы демонстрировали истинно научный подход к решению этой задачи. Так, Ф. Ваксман, желая передать в музыке к фильму «История монахини» (1959, реж. В. Циннеман) средневековую атмосферу, длительное время изучал в Ватиканской апостольской библиотеке григорианские хоралы. Но современные авторы чаще стремятся придать музыке обобщенный «дух старины» (это свойственно в первую очередь партитурам к фэнтези, в том числе «Властелину колец» с музыкой Х. Шора).

Джаз в голливудских фильмах выполняет несколько различных функций: он создает атмосферу отдыха, сопровождает эротические сцены, является проводником идей американского патриотизма и используется для характеристики афроамериканцев, а также может обрисовывать определенный исторический период (скажем, первые десятилетия XX века с диксилендами и регтаймами). В ряде фильмов джаз наделен негативной коннотацией — это относится прежде всего к жанру нуар (в современном кино — постнуар). Отдельные функции джазовой музыки помогают режиссеру и композитору управлять зрительским вниманием. Так, в фильме-катастрофе «Вздымающийся ад» (1974, реж. Дж. Гиллермин, комп. Дж. Уильямс) расслабляющий эффект джаза способствует нагнетанию атмосферы страха: ближе к кульминации — где половина высотного здания сгорает из-за проблем с проводкой — режиссер мастерски чередует сцены праздничного вечера в зале на одном из верхних этажей со смертельными сценами на более низких, где пожар уже всюду бушует.

Популярная музыка может быть введена в кино для отображения того или иного исторического периода или для характеристики персонажей. В «Апокалипсисе сегодня», действие которого разворачивается в период Вьетнамской войны, звучат композиции того времени — «The End» группы *The Doors* и «The Satisfaction» *Rolling Stones*. А в ленте С. Спилберга «Война миров» Рэй (Т. Круз) наблюдает за тем, как не желающий с ним общаться сын Робби (Дж. Чэввин) бездельничает в своей комнате, лежа в наушниках. Музыка, которую он слушает, — в ней

на первый план выходит ритмическое начало — эффектно дополняет портрет молодого человека. Одно из самых жизнеспособных и привычных клише американского кинематографа — рэп, доносящийся из машины, наполненной головорезами, готовыми в любую минуту совершить убийство. Такая стилистика характеризует обделенных интеллектом героев, уважающих лишь силу денег и оружия. Следует подчеркнуть, что появление популярной музыки не всегда продиктовано действием фильма: многие песни — включая «Скайфолл» Адель Адкинс из одноименного фильма С. Мендеса 2012 года — вводятся в кино прежде всего в расчете на возможное получение Оскара за лучшую оригинальную песню.

Голливуд известен своим космополитизмом, и уже одно это дает его деятелям повод для обращения к музыке разных народов. В частности, в кино давно заняло свою нишу фолк-искусство, и сегодня кельтские инструменты воспринимаются как привычные составляющие оркестра голливудского кинематографа (фолк-музыка появляется в первую очередь там, где показана сельская местность с характерным укладом жизни — в частности, во многих фэнтези). С каждой национальной культурой связаны определенные музыкальные клише, но самым важным моментом является аутентичность инструментария: так, в голливудских фильмах о японской культуре могут быть использованы кото, японская цитра, флейта сякухати, сямисэн, барабаны тайко («Мемуары гейши», 2005; реж. Р. Маршалл, комп. Дж. Уильямс), об израильской и палестинской — персидский уд, цимбалы («Мюнхен», 2005; реж. С. Спилберг, комп. Дж. Уильямс) и т. д.

«Серийная музыка, наряду со многими другими композиционными техниками XX века, не пользуется достаточной популярностью у завсегдатаев концертных залов, но огромная аудитория сталкивается с такого рода диссонансной музыкой в фильмах, когда драматическая ситуация достигает своего апогея — и зрителей эта музыка волнует»⁶. Действительно, додекафонные, атональные, сонористические композиции стали неотъемлемой частью многих успешных фильмов; прежде всего это серьезные драмы («И будет кровь», 2007; реж. П. Т. Андерсон,

⁶ *Karlin F., Wright R. On the Track: A Guide to Contemporary Film Scoring. N. Y.: Schirmer, 1990. P. 236.*

комп. Дж. Гринвуд), фильмы ужасов («Чужой», 1979; реж. Р. Скотт, комп. Дж. Голдсмит) и фантастические ленты («Близкие контакты третьей степени»). Что касается минимализма, то его развитие давно идет рука об руку с кино, чему способствует удобство использования репетитивной музыки в процессе монтажа; минималистическая стилистика ассоциируется также с определенными типами сюжетов, повествующими об интеллектуальной деятельности. Наиболее показательны в этом отношении фильмы «Искусственный разум» С. Спилберга (2001, комп. Дж. Уильямс) и «Игры разума» Р. Ховарда (2001, комп. Дж. Хорнер).

В разделе **«Музыкальные топосы кинематографа США» (3.3)** анализируются возможности киномузыки характеризовать абстрактные понятия, нематериальные ценности. Музыкальные клише, связанные с подобными, легко выявляемыми на слух топосами, встречаются в фильмах достаточно часто, чтобы войти в словарь привычных средств кинокомпозитора. Наиболее узнаваемые среди таких топосов — фанфара, как символ государственности, и хорал, характеризующий религиозные, возвышенные чувства героев.

Протяженные фанфары в исполнении медных духовых инструментов стали своеобразным «концентратом» американской музыкальной стилистики; они тесно связаны с политической жизнью страны, сопровождают патриотические и исторические киноленты. Пожалуй, главной гордостью американцев является равенство всех перед законом; эта идея пронизывает большую часть так называемых полицейских лент — к примеру, фильм «Служители закона» С. Бейрда (1998, комп. Дж. Голдсмит). В конце триллера оправдывают невинно осужденного Марка Шеридана, и свершение правосудия иллюстрируется типичной для таких случаев кварто-квинтовой темой.

Сцены, в которых герои пытаются найти защиту у высших сфер или обрести прощение, как правило, сопровождаются просветленной хоральной музыкой. Некоторые картины задуманы как бесконечный разговор с Богом; в их числе — «Древо жизни» Т. Малика (2011). Здесь композитор А. Деспла прибегнул к минимализму — технике, позволяющей описать в звуках своего рода льющийся небесный свет. Показательно, что фильм начинается со смерти одного из героев, — со-

бытия, заставившего его родных обратить взоры к небесам. Аналогичная ситуация складывается в «Заклинателе лошадей» Р. Редфорда (1998, комп. Т. Ньюман), где в одной из первых сцен происходит трагедия: подруги Грейс и Джудит попадают под грузовик, катаясь на лошадях; Джудит погибает, Грейс теряет ногу. В подобной ситуации героев не может не посетить мысль о Боге; сцену сопровождает тема «голос Бога» («Voice of God»), напоминающая протестантский хорал.

Завершает третью главу раздел «**Система аффектов в голливудской киномузыке**» (3.4). Чем сильнее в плане психологической достоверности фильм, тем больший простор он предоставляет для использования различных аффектных моделей композитору. В современном кино можно выделить аффекты радости, страха, печали, скорби, мужества, любви и другие. В диссертации рассматриваются характерные черты музыкального претворения важнейших из них.

Для *аффекта радости* в кино характерны: а) опора на мажорное трезвучие, что можно связать с природной гармоничностью первых звуков обертонового звукоряда; б) ритмическая периодичность — регулярный метр олицетворяет стабильность, в которой, по представлению многих людей, и заключается счастье. «Темы радости», как правило, диатонические; хроматика же появляется в экспрессивных эпизодах и отражает душевные переживания героев, их смятение.

Аффект мужества сопутствует сценам, где герои привлекают всю имеющуюся у них волю для преодоления неких препятствий. Нередко это активная, воодушевляющая музыка, в которой есть что-то от самовнушения. Однако встречается и минорный вариант аффекта, связанный с прохождением через некие препятствия. Одна из тем Т. Ньюмана, написанная для «Побега из Шоушенка» (1994, реж. Ф. Дарабонт), названа «темой стоицизма»; она связана с главным героем и символизирует силу его духа в полной трагизма ситуации.

Аффект любви и нежности, не являясь эквивалентом музыки любовных сцен, встречается не только в мелодрамах, но также в эпических лентах, жестоких боевиках и в фильмах ужасов. К примеру, в «Трое» (2004, реж. В. Петерсен, комп. Дж. Хорнер) после того, как Парис наносит смертельную рану Ахиллесу, герой

прощается с Бризеидой — сцена сопровождается появлением мягких валторновых ходов в мажоре.

Иногда из аффектов вырастают целые киножанры, как это произошло с *аффектом страха*, породившим фильмы ужасов. Данный аффект встречается в кино гораздо чаще других; в связи с этим в музыке он разработан с большей тщательностью. Его музыкальное воплощение строится на элементах, связанных с рядом достижений композиторов XX века — сонорикой, «эмансипировавшимися» диссонансами и шумовыми эффектами.

Типизированное музыкальное выражение некоторых аффектов повторяется в различных фильмах так часто, что становится своего рода лейтмотивом в масштабах всего голливудского кинематографа. Так, частным проявлением в кино США *аффекта скорби* является «лейтмотив смерти». В его основе лежит опевание одной из устойчивых ступеней минорного трезвучия, что приближает мотив к теме креста. В «Патриоте» данная тема строится на уменьшенной терции (см. пример 1); большое значение приобретает ритмическая организация с длительными остановками на каждой сильной доле и подчеркиванием вводной ступени гармонического минора.

Пример 1. Дж. Уильямс, «Патриот», лейтмотив смерти



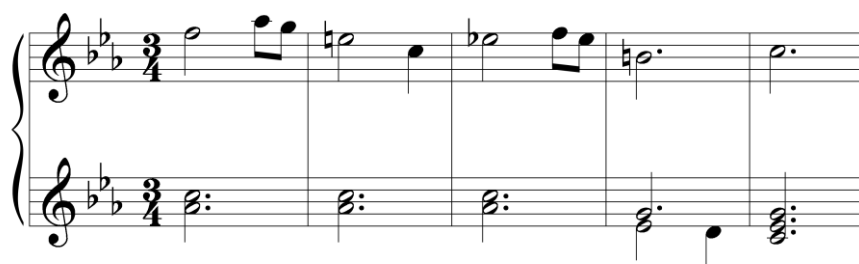
Подобный мотив встречается во многих фильмах с музыкой Дж. Хорнера — в «Трое», «Аватаре», — и всюду он связан с традиционной сферой ламенто. В «Трое» мотив появляется после того, как Ахиллес убивает Гектора, привязывает его тело за ноги к колеснице и волочит по пустыне, зная, что это видят родители погибшего героя.

Пример 2. Дж. Хорнер, «Троя», лейтмотив смерти



В музыкальном сопровождении к заключительной сцене «Мглы» (2007, реж. Ф. Дарабонт) композитор М. Айшем ввел точно такой же мотив, когда главный герой увидел свою жену мертвой, в коконе из паутины. Айшем изменил лишь опеваемую ступень: у Хорнера и Уильямса это, как правило, первая ступень гармонического минора, здесь же — терцовый и квинтовый тоны тонического трезвучия. Так или иначе, данная тема воспринимается как эталонная, и прочие мелодические фигуры, связанные с аффектом скорби, во многом на нее похожи. К примеру, в «Крестном отце» после того, как молодой Майкл Корлеоне расстреливает главных соперников отца в ресторане, звучит тема, в которой угадываются подобные мелодические ходы (см. пример 3).

Пример 3. Н. Рота, «Крестный отец»



В четвертой главе анализируется музыка Дж. Уильямса к «Звездным войнам» и Х. Шора к «Властелину колец». Кинопартитуры к этим лентам получили вторую жизнь в виде концертных произведений и не имеют аналогов в мировом киноискусстве в плане масштабов реализации. Их можно было бы назвать киносимфониями или кинооперами без пения; музыка здесь выполняет далеко не прикладную функцию, она дублирует изложение истории в симфоническом пласте, упрощая тем самым для зрителя восприятие громоздких сюжетных концепций.

Киноленты Лукаса с музыкой Уильямса созданы по тому же принципу, что лежит в основе вагнеровского понятия *Gesamtkunstwerk*, или «совокупное произведение искусства», подлинным и окончательным воплощением которого, по мнению многих, — в частности, немецкого режиссера Х.-Ю. Зиберберга — явля-

ется именно кино⁷. Но если в «Звездных войнах» Уильямса превалирует вязкая позднеромантическая гармония вагнеровского образца, то в саундтреке Шора к «Властелину колец» происходит синтез симфонических традиций с более простой по языку популярной музыкой. Простота высказывания в этой трилогии требовалась еще и потому, что композитор желал подчеркнуть принадлежность описываемого мира к далекой древности. В этом контексте были бы неуместны отголоски джазовых гармоний — септ- и нонаккорды, вызывающие невольные ассоциации с современностью. Единством стиля при обилии музыкальных образов опус Шора заметно выделяется среди родственных по масштабам проектов. И, подобно тому как Толкину удалось создать многогранный, но сведенный к единой концепции мир, Шору удалось наделить все образы Средиземья максимально емкими музыкальными характеристиками при несомненной близости их мелодического и гармонического строя.

В **Заключении** подводится итог проведенному исследованию. Представленные в диссертации исторические сведения подтверждают идею о том, что в развитии голливудской киномузыки большую роль играет коммерческий фактор. Он же определяет методы работы кинокомпозиторов над партитурой. Выявленные, систематизированные и проанализированные нами приемы воздействия на кинозрителей при помощи музыки помогают верно интерпретировать ее роль в кинопроизведении, рассчитанном на широкий прокат. Некоторые из таких методов вписаны в законы жанровой системы Голливуда (их анализ осуществляется преимущественно с позиций кинематографической науки), другие — стилевых и аффектных свойств самой музыки (взгляд на проблему с позиций музыковедения). При этом жанровую парадигму следует рассматривать как базис для анализа музыки отдельных сцен фильма.

Киномузыка США находится в постоянном развитии, и, несмотря на то что поиски нового музыкального языка, за некоторыми исключениями, не являлись

⁷ Joe J. Why Wagner and Cinema? // Wagner and Cinema / ed. by J. Joe and L. Sander. Bloomington: Indiana University Press, 2010. P. 1. Следует отметить, что в понимании Вагнера все виды искусства в музыкальном театре должны подчиниться воле творца-композитора; в киноэпопее подобную роль играет не композитор, а режиссер или продюсер.

целью голливудских композиторов, системность их творчества неизменно сочетается со стремлением к обновлению. В то же время, предпочтение, отдаваемое «испытанным» музыкальным приемам, объясняется не приверженностью традициям, а главенством в коммерческом искусстве коммуникативного элемента: киномузыка в Голливуде служит не «абсолютным ценностям», а потребностям современных людей в сильных и разнообразных впечатлениях, в расширении своего повседневного жизненного пространства с помощью «фабрики грез».

Список работ, опубликованных по теме диссертации в изданиях, рекомендованных ВАК:

1. *Рычков К.* «Звездные войны» Лукаса-Уильямса: Gesamtkunstwerk возвращается? // Научный вестник Московской консерватории. 2011. № 3. С. 177–193. (0,9 п. л.)
2. *Рычков К.* Классическая музыка в голливудском кино // Научный вестник Московской консерватории. 2012. № 1. С. 148–169. (1,75 п. л.)
3. *Рычков К.* 4D-модель голливудской киномузыки // Научный вестник Московской консерватории. 2013. № 2. С. 98–119. (1,65 п. л.)