

Российская академия музыки им. Гнесиных

На правах рукописи

Тавризян Александр Владимирович

Поэтика киномузыки Томаса Ньюмана

Специальность 17.00.02 Музыкальное искусство

Диссертация на соискание ученой степени кандидата искусствоведения

Научный руководитель:
доктор искусствоведения,
профессор
Цареградская Т.В.

Москва – 2019

ОГЛАВЛЕНИЕ

Введение	3
Глава 1. Создание саундтрека: общие принципы	21
§1. Рабочий процесс Т. Ньюмана.....	21
§2. Музыкальные особенности саундтреков	29
§3. Соединение музыки с видеорядом.....	61
Глава 2. Интерпретация аффектов в саундтреках	84
§1. «Плоть от плоти» (1993)	84
§2. «Побег из Шоушенка» (1994).....	93
§3. «Зелёная миля» (1999).....	99
§4. «Клиент всегда мёртв» (2001–2005).....	104
§5. «007: Координаты “Скайфол”» (2012).....	119
Глава 3. Саундтреки Т. Ньюмана: комплексный анализ.....	134
§1. «Игрок» (1992)	134
§2. «Красота по-американски» (1999)	162
§3. «Лемони Сникет: 33 несчастья» (2004)	189
Заключение.....	217
Список литературы.....	222
Приложение А. Эскпликации сцен, рассмотренных во 2-й главе.....	251
Приложение Б. Глоссарий	272
Приложение В. Система нотации и система родства тональностей.....	276

ВВЕДЕНИЕ

Саундтрек в эпоху массового постмодернистского кинематографа (2-я пол. XX – нач. XXI века) представляет значительное культурное явление как по объёму, так и по влиянию. Кинокомпозиторы обогатили язык современной массовой культуры: различные инновации музыкального языка XX в. стали известны за пределами академической музыки и вошли в лексикон популярной западной музыкальной и аудио-визуальной культуры во многом благодаря кинематографу. Среди них минимализм и постминимализм, сонорика, электронные, конкретные и конкретно-инструментальные тембры, техники художественной звукозаписи и обработки звука.

Новейшие техники композиции появились в саундтреках таких композиторов как Бернارد Херрман¹, Эннио Морриконе², Дэвид Шайр³, Джек Ницше⁴. Позже Джон Уильямс⁵, Элиот Голденталь⁶, Джеймс Хорнер⁷, продемонстрировали, что абсолютно любые выразительные средства современной академической музыки могут найти себе применение в кино. Благодаря кинематографу эти музы-

¹ Например, диссонантные и переплетающиеся с шумовым рядом фильма саундтреки к «Головокружению» («*Vertigo*», реж. А. Хичкок, 1958) или «Снегам Килиманджаро» («*The Snows of Kilimanjaro*», реж. Г. Кинг, 1952).

² Например, серийные мелодические линии, использование электрогитары и минималистических техник в «Хороший, плохой, злой» («*The Good, the Bad and the Ugly*», реж. С. Леоне, 1966), элементы конкретной музыки в «На несколько долларов больше» («*For a Few Dollars More*», реж. С. Леоне, 1965) и ряде других других фильмов.

³ Среди его работ – серийный саундтрек к боевику «Взятие Пелхама» («*The Taking of Pelham One Two Three*», реж. Дж. Сарджент, 1974).

⁴ Например, использование конкретных и конкретно-инструментальных тембров в «Полёте над гнездом кукушки» («*One Flew Over the Cuckoo's Nest*», реж. М. Форман, 1975).

⁵ Знаменитый автор симфонических саундтреков к саге космических «опер» «Звёздные войны» (*Star Wars*; созд. Дж. Лукас; 1977–2019), приключенческим фильмам серии «Индиана Джонс» (*Indiana Jones*; созд. С. Спилберг; 1981–2008), серии фильмов о Гарри Поттере (*Harry Potter*; 2001–2004), а также большинству фильмов С. Спилберга и многим другим лентам.

⁶ Известен работами над фильмами «Чужой 3» (*Alien 3*; реж. Д. Финчер; 1992), «Интервью с вампиром» (*Interview with the Vampire*; реж. Н. Джордан; 1994), «Фрида» (*Frida*; реж. Дж. Тэймор; 2002) и многими другими саундтреками.

⁷ Автор множества саундтреков, среди которых «Каспер» (*Casper*; реж. Б. Силберлинг; 1995), «Джуманджи» (*Jumanji*; реж. Дж. Джонстон; 1995), «Двухсотлетний человек» (*Bicentennial Man*; реж. К. Коламбус; 1999).

кальные приёмы, техники, стили вошли в аудиовизуальный лексикон массовой постмодернистской культуры и составили часть её художественного языка.

Глубина воздействия кинофильмов (о чём позволяет судить образование сообществ поклонников, субкультур, ритуалов подражания киногероям в костюмах, жестах, речи, даже поступках) даёт право говорить о способности кинематографа быть художественным зеркалом и проводником культурных и духовных явлений в современном западном обществе. Отсюда – особая оценка критикой и публикой некоторых фильмов, режиссёров, композиторов, актёров как *культовых*, то есть наиболее успешных, правдоподобных в художественной и мифопоэтической выразительности. Яркий пример такого искусства в современной массовой киномузыке — творчество американского кинокомпозитора Томаса Ньюмана, неоднократно работавшего над фильмами, впоследствии названным «культовыми»⁸.

Томас Монтгомери Ньюман (род. 1955) — сын известного голливудского композитора Альфреда Ньюмана⁹. На протяжении своего творческого пути он написал музыку к более чем 60 фильмам и 3 телевизионным сериалам, и продолжает работать. Т. Ньюман получил множество наград, среди которых 5 «Грэмми», 1 «Эмми», а также номинация на «Золотой Глобус» и 11 номинаций на «Оскар». В публицистике о нём можно прочитать такие характеристики: «новый голос киномузыки»¹⁰, «экзотическое звучание»¹¹, «работа над атмосферой»¹². Из этих комментариев, как и из знакомства с саундтреками Т. Ньюмана, несложно сделать вывод, что он расширил лексикон взаимодействия музыки с видеорядом, а также создал узнаваемые манеру и стилистику. Этот авторский стиль стал впоследствии

⁸ Hischak T.S. The Encyclopedia of Film Composers. Rowman & Littlefield, 2015. P. 502; Lochner J. 9 Favorite Film Scores of Thomas Newman [Electronic resource] // Film Score Click Track [website]. 2011. URL: <http://filmscoreclicktrack.com/9-favorite-film-scores-of-thomas-newman/> (accessed: 07.05.2019).

⁹ Альфред Ньюман (1900–1970) – американский кинокомпозитор, дирижёр и аранжировщик, автор многочисленных саундтреков эпохи «классического» и послевоенного Голливуда.

¹⁰ Thomas Newman – Updating the Family Tradition [Electronic resource] // MFiles [website]. 2012. URL: <https://www.mfiles.co.uk/composers/Thomas-Newman.htm> (accessed: 07.05.2019).

¹¹ Lemony Snicket's a Series of Unfortunate Events: Editorial Review [Electronic resource] // Filmtracks: Modern Soundtrack Reviews [website]. 2004. URL: http://www.filmtracks.com/titles/lemony_snicket.html (accessed: 07.05.2019).

¹² Ibid.

объектом для подражания многих кинокомпозиторов¹³. При этом поэтика его саундтрека пока не изучалась ни в отечественном, ни в зарубежном музыковедении. Это обуславливает **проблематику исследования** и делает изучение саундтреков Т. Ньюмана **актуальным**.

Подробный анализ работ Т. Ньюмана поможет не только лучше узнать художественный язык современной западной киномузыки, но и позволит сделать выводы о влиятельных, «культовых» эстетических течениях внутри постмодернистской культуры 1990–2010-х гг. Именно поэтому **целью** работы стало выявление и интерпретация поэтики саундтреков Т. Ньюмана. Для этого необходимо решить ряд **задач**:

1. определить композиторские техники в саундтреках Т. Ньюмана;
2. проанализировать применение Т. Ньюманом композиторских техник для решения драматургических и эстетических задач отдельных сцен, эпизодов, фильмов;
3. рассмотреть взаимодействие музыки и других текстов фильма (звуковых, визуальных, концептуальных) у Т. Ньюмана;
4. интерпретировать музыку Т. Ньюмана по отношению к художественным образам фильмов;
5. установить ключевые эстетические особенности творчества Т. Ньюмана.

Степень исследованности выбранной темы в зарубежном и отечественном киномузыковедении существенно различается. В зарубежном музыковедении имеются единичные работы, направленные конкретно на анализ киномузыки Т. Ньюмана. В двух диссертациях рассматривается рабочий процесс композитора, а также особенности гармонизации и инструментовки его саундтреков (А. Шёнберг¹⁴) и нарративная роль саундтрека в фильме (Ч. Оден¹⁵). Предметами

¹³ Cooke M. A History of Film Music. Cambridge, UK: Cambridge University Press, 2008. P. 481.

¹⁴ Schoenberg A. Finding Newman: The Compositional Process and Musical Style of Thomas Newman: PhD thesis. New York, NY, 2010. 144 pp.

¹⁵ Oden C.N. Reflection and Introspection in the Film Scores of Thomas Newman: thesis for ... master of arts. Eugene, OR, 2016. 104 pp.

исследований статьи Э. Бушарда¹⁶ и главы монографии П. Ротбарта¹⁷ стал саундтрек к фильму «Красота по-американски». Исследователи–композиторы (Ф. Фаустини¹⁸, Э. Мэйрэнд¹⁹, Р. Беато²⁰) сосредоточены на практических аспектах рабочего процесса Т. Ньюмана и отдельных приёмах.

Музыка Т. Ньюмана также неоднократно рассматривалась и интерпретировалась в различных обзорах в публицистике: в журналах «*NY Times*»²¹, «*The Wall Street Journal*»²², «*Reuters*»²³, а также в интернет-журналах, фокусирующихся на киномузыке²⁴.

В отечественном музыковедении работ, посвящённых киномузыке Т. Ньюмана не существует. Круг вопросов, рассматриваемых в русскоязычной литературе пока сосредоточен вокруг общестилевых и общеметодологических про-

¹⁶ Bushard A. The Very Essence of Tragic Reality: Aaron Copland and Thomas Newman's Suburban Scoring // *Anxiety Muted: American Film Music in a Suburban Age*. Oxford: Oxford University Press, 2015. Pp. 260–286.

¹⁷ Rothbart P. The synergy of film and music: sight and sound in five Hollywood films. Lanham, MD: Rowman & Littlefield, 2013. 159 pp.

¹⁸ Faustini F. American Beauty – Three Layers of Representation in Newman's Score [Electronic resource]. 2016. URL: <https://ru.scribd.com/document/326986893/American-Beauty-Three-Layers-of-Representation-in-Newman-s-Score> (accessed: 07.05.2019).

¹⁹ Mayrand A. Pacing and balance in Thomas Newman's score for American Beauty [Electronic resource] // Getting the score [website]. 2015. URL: <http://gettingthescore.com/index.php/pacing-and-balance-in-thomas-newmans-score-for-american-beauty/> (accessed: 07.05.2019).

²⁰ Beato R. How to write like Thomas Newman! Secrets of Film Scoring Part 1, Part 2 [Videorecording] // Rick Beato [youtube]. 2016. URL: https://www.youtube.com/watch?v=_SBaTsnjTag (accessed: 07.05.2019).

²¹ Maslin J. Review/Film; Building a Future on a Shaky Past (review of «Flesh and Bone») [Electronic resource] // the New York Times [website]. 1993. URL: <https://www.nytimes.com/1993/11/05/movies/review-film-building-a-future-on-a-shaky-past.html> (accessed: 07.05.2019).

²² Adams R. How Thomas Newman Scored "The Shawshank Redemption" [Electronic resource] // The Wall Street Journal [website]. 2014. URL: <https://blogs.wsj.com/speakeasy/2014/06/20/how-thomas-newman-scored-the-shawshank-redemption/> (accessed: 07.05.2019).

²³ Cassidy K. Film composer Thomas Newman immersed in music [Electronic resource] // Reuters [website]. 2010. URL: <https://www.reuters.com/article/us-thomasnewman/film-composer-thomas-newman-immersed-in-music-idUSTRE69Q00Y20101027> (accessed: 07.05.2019).

²⁴ MFiles [website]. URL: <https://www.mfiles.co.uk/composers/Thomas-Newman.htm>; Miller D. A Kiss After Supper: American Beauty [Electronic resource] // Stylus Magazine [website]. 2004. URL: http://stylusmagazine.com/articles/a_kiss_after_supper/american-beauty.htm (accessed: 07.05.2019); Film Score Click Track [website]. URL: <http://filmscoreclicktrack.com/9-favorite-film-scores-of-thomas-newman/>; Filmtracks: Modern Soundtrack Reviews [website]. URL: http://www.filmtracks.com/titles/lemony_snicket.html; Brecher D. "Lemony Snicket's a Series of Unfortunate Events" Score Review [Electronic resource] // Soundtrack.net [website]. 2004. URL: <https://www.soundtrack.net/album/lemony-snickets-a-series-of-unfortunate-events/> (accessed: 07.05.2019); Richards M. Oscar Nominees 2014, Best Original Score (Part 2 of 6): Thomas Newman's Saving Mr. Banks [Electronic resource] // Film Music Notes [website]. 2014. URL: <http://www.filmmusicnotes.com/oscar-nominees-2014-best-original-score-part-2-of-6-thomas-newmans-saving-mr-banks/> (accessed: 07.05.2019).

блем: использования музыки в мультимедиа (Т. Шак²⁵, А. Чернышов²⁶), на телевидении (Н. Ефимова²⁷); особенности отечественной киномузыки в индивидуальных стилях (Н. Пинтверне²⁸, С. Уваров²⁹, А. Мирошкина³⁰), в эпохально-историческом ключе (Т. Егорова о советской киномузыке³¹). Исследования зарубежной киномузыки ограничиваются диссертацией К. Рычкова³² об американской киномузыке и пока в России в основном остаются в сфере публицистики.

В рамках нашей работы необходимо обратиться также к более широкому кругу научных исследований для выявления культурного и технологического контекста, в котором формировались техники Т. Ньюмана. Исследования киномузыки эпохи постмодерна составляют весьма обширный корпус текстов. Немалую роль в этой второй волне интереса³³ к саундтреку сыграла «революция» звука в кино с появлением системы шумопонижения «Dolby» в 1970-х гг.³⁴

Ф. Касетти³⁵ выделяет три подхода в послевоенных исследованиях саундтрека на Западе: «онтологический», «методологический» и «полевой».³⁶ К его

²⁵ Шак Т.Ф. Музыка в структуре медиатекста (на материале художественного и анимационного кино): дис. ... д-ра. иск.: 17.00.02. Краснодар, 2010. 464 с.

²⁶ Чернышов А.В. Медиамузыка: основы теории, практика и история: дис. ... д-ра иск.: 17.00.02. М., 2012. 358 с.

²⁷ Ефимова Н.Н. Музыка в структуре художественных телепередач: дис. ... канд. иск.: 17.00.03. М., 1996. 132 с.

²⁸ Пинтверене Н.В. Музыкальная драматургия М. Таривердиева в отечественном кинематографе 1960-х годов: дис. ... канд. иск.: 17.00.09. СПб., 2012. 304 с.

²⁹ Уваров С.А. Музыка в режиссуре Александра Сокурова: дис. ... канд. иск.: 17.00.02. М., 2015. 259 с.

³⁰ Мирошкина А.Ф. Киномузыка Альфреда Шнитке: опыт исследования: дис. ... канд. иск.: 17.00.02. Оренбург, 2017. 256 с.

³¹ Егорова Т.К. Музыка советского фильма: историческое исследования: дис. ... д-ра иск.: 17.00.02. М., 1998. 463 с.

³² Рычков К.Н. Музыка в современном коммерческом кинематографе США: проблемы истории и теории: дис. ... канд. иск.: 17.00.02. М., 2013. 375 с.

³³ Первая волна исследований киномузыки была вызвана самим фактом появления звука в кинематографе.

³⁴ Расширение выразительных возможностей звукового текста фильма изменило очень многое для киномузыки: с одной стороны, её возможности расширились, с другой, у неё появился конкурент – «шумы» и приёмы звукового дизайна (см. Егорова Т.К. Музыкальная фоносфера фильма и эффект «Виртуальной реальности» [Электронный ресурс] // Вестник КазГУКИ. 2012. № 3-1. С. 11-16. С. 1. Режим доступа: <https://cyberleninka.ru/article/n/muzykalnaya-fonosfera-filma-i-effekt-virtualnoy-realnosti> (дата обращения: 16.04.2019).). Со временем композиторам пришлось включить в свою технику звукорежиссуру и саунддизайн.

³⁵ Ф. Касетти (Francesco Casetti) – итальянский критик и киновед. О его обзоре киноведческих исследований см.: Casetti F. Theories of Cinema, 1945–1995. Austin, TX: University of Texas Press, 1999. 378 pp.

классификации обращается и музыковед Дж. Бюлер, рассматривая историю исследований саундтрека³⁷.

«*Онтологический*», вслед за довоенной теорией кино, ставит вопросы о сущности фильма и его компонентов: шума, музыки, речи, визуального ряда. В отношении саундтрека его представляют работы Р. Клэра³⁸, М. Шиона³⁹, Н. Кука⁴⁰.

«*Методологическая*» ветвь исследований решает вопросы методов исследования, адекватных постмодернистской культуре. В ней есть работы посвящённые «нейтральному»⁴¹, «формальному» исследованию⁴², основанные на систематическом анализе большого количества саундтреков. Есть исследования, использующие метод «абстрагированного слушания»⁴³, как например работы М. Шиона⁴⁴. Другие исследователи применяли к киномузыке методы семиотики и семиотических аппаратов психоанализа⁴⁵, психологии и социологии.

С другой стороны, «методологического» подхода развивалось критическое, «неоформалистическое» направление, корнями уходящее в постструктурализм и философию постмодерна и имеющее характерные для них поиск и критику идеологий и мифологем современного общества. Основной целью исследователей этого направления стало выявление «изнанки», значения, зашифрованного не в смысле, а в форме, в структуре произведения. Как правило, внимание уделялось

³⁶ Ф. Касетти использует слово 'field' (поле, англ.), и называет подход по аналогии с «полевым испытанием» или «работой в поле», т.е. работа в рамках полевого подхода фокусируется на непосредственном изучении исследуемого объекта, а не на онтологических или методологических вопросах.

³⁷ The Oxford Handbook of Film Music Studies. Oxford: Oxford University Press, 2014. P. 188.

³⁸ Клэр Р. Размышления о киноискусстве. М.: Искусство, 1958. 225 с.

³⁹ Chion M. Film, a sound art. New York, NY: Columbia University Press, 2009. 501 pp.

⁴⁰ Cook N. Analyzing Musical Multimedia. Oxford: Oxford University Press, 1998. 278 pp.

⁴¹ Имеется ввиду тенденция исследователей в 70-80-х гг. абстрагироваться от вопросов идеологии, а иногда вовсе от вопросов содержания и исследовать только форму, «чистую» эстетику.

⁴² Altman R., J. McGraw, S. Tatroe. Inventing the Cinema Soundtrack: Hollywood's Multiplane Sound System // Music and Cinema. Hanover, NH: Wesleyan University Press, 2000. Pp. 339–359.

⁴³ Это метод аналитического слушания, разработанный П. Шаффером. Его основная особенность – отделение звуковых характеристик и их эстетической ценности от коннотаций, связанных с источником звука от конвенциональной интерпретации звука.

⁴⁴ Chion M. Audio-vision: Sound on screen. New York, NY: Columbia University Press, 1994. 239 pp.

⁴⁵ Например известная работа: Gorbman C. Unheard Melodies: Narrative Film Music. Bloomington, IN: Indiana University Press, 1987. 186 pp.

самым болезненным темам эпохи: вопросам постколониализма⁴⁶, общества потребления⁴⁷, рас и этносов⁴⁸, пола и сексуальности⁴⁹, марксизма, феминизма⁵⁰ и т. д. Таковы течения «критического» и «нового» музыковедения. В большинстве работ объект этого направления исследования затронут гораздо меньше, чем его идеологические, политические, экономические, социальные, психологические предпосылки.

В противовес двум другим подходам, «полевые» исследования представляют анализ и интерпретацию конкретных произведений, сочетая музыковедческие и киноведческие аналитические методы. Таковы «*Music in Silent Films*» М. Маркса⁵¹, серия «*Film Score Guides*» с анализом киномузыки М. Штайнера⁵², Д. Эльфмана⁵³, Э. Морриконе⁵⁴, Б. Херрманна⁵⁵, Дж. Ньютона Говарда, Э. Бернштейна и др., а также большое количество периодики («*Music, Sound, and the Moving Image*», «*The Journal of Film Music*», «*Cue Sheet*», «*Film Score Monthly*»).

Поскольку киномузыка Т. Ньюмана является частью современного киноискусства, она вряд ли может быть осмыслена вне широкого поля работ, обращённых к проблемам современности, в том числе к постмодернистскому кинемато-

⁴⁶ Burnand D., B. Sarnaker. The Articulation of National Identity through Film Music // National Identities. 1999. Pp. 7–13; Locke R. Musical Exoticism: Images and Reflections. Cambridge, UK: Cambridge University Press, 2009; Said E. Culture and Imperialism. New York, NY: Alfred A. Knopf, 1993.

⁴⁷ Smith J. Sounds of Commerce: Marketing Popular Film Music. New York, NY: Columbia University Press, 1998. 288 pp.

⁴⁸ Stern S. Griffith: I – "The Birth of a Nation", Part I // Film Culture. 1965. Pp. 1–210; Doughty R. African American Film Sound: Scoring Blackness // Sound and Music in Film and Visual Media: An Overview. New York: Continuum International Publishing Group, 2009. Pp. 325–339.

⁴⁹ McClary S. Feminine Endings: Music, Gender, & Sexuality. Minneapolis, MN: University of Minnesota Press, 2002. 220 pp.

⁵⁰ Kassabian A. Hearing Film: tracking identifications in contemporary Hollywood film music. New York, NY: Routledge, 2001. 189 pp.

⁵¹ Marks M.M. Music and the Silent Film: Contexts and Case Studies, 1895-1924. Oxford: Oxford University Press, 1997. 303 pp.

⁵² Daubney K. Max Steiner's "Now, Voyager": A Film Score Guide (Scarecrow Film Score Guides). Westport, CT: Greenwood Press., 2000. 128 pp.

⁵³ Halfyard J.K. Danny Elfman's Batman: A Film Score Guide (Scarecrow Film Score Guides). Lanham, MD: The Scarecrow Press, 2004. 192 pp.

⁵⁴ Leinberger C. Ennio Morricone's "The Good, the Bad and the Ugly". A Film Score Guide. Lanham, MD: The Scarecrow Press, 2004. 137 pp.

⁵⁵ Cooper D. Film score guides: Bernard Herrmann's "Vertigo": a film score handbook. Westport, CT: Greenwood Press, 2001. 157 pp.

графу. В связи с этим нам в наибольшей степени близко «полевое» исследование, но с учётом открытий «онтологического» и «методологического» направлений.

Этим обусловлен выбор в качестве **объекта** исследования саундтреков Томаса Ньюмана как образца современной американской киномузыки. **Предметом** стала поэтика киномузыки Т. Ньюмана.

Материал исследования

Полностью анализируются саундтреки фильмов «Лемони Сникет: 33 несчастья» («*Lemony Snicket's A Series of Unfortunate Events*», реж. Брэд Силберлинг, 2004), «Красота по-американски» («*American Beauty*», реж. Сэм Мендес, 1999) и «Игрок» («*The Player*», реж. Роберт Олтмэн, 1992). Исследуются также сцены и эпизоды из фильмов с музыкой Т. Ньюмана: «Плоть от плоти» («*Flesh and Bone*», реж. Стив Кловес, 1993), «Побег из Шоушенка» («*Shawshank Redemption*», реж. Фрэнк Дарабонт, 1994), «Зелёная миля» («*The Green Mile*», реж. Фрэнк Дарабонт, 1999), сериал «Клиент всегда мёртв» («*Six Feet Under*», созд. сериала Алан Болл, 2001–2005), «007: Координаты “Скайфол”» («*Skyfall*», реж. Сэм Мендес, 2012).

Помимо этого мы обратились к словам самого Т. Ньюмана. Хотя этот композитор является прежде всего практиком, его образование и большой опыт работы позволяют ему оставлять интересные комментарии и размышления о своём композиторском процессе и применяемых техниках, – их можно встретить в интервью американским журналам «*Billboard*»⁵⁶, «*Variety*»⁵⁷, «*Film Score Monthly*»⁵⁸,

⁵⁶ Newman M. 'Finding Dory' Director Andrew Stanton & Composer Thomas Newman on the Emotional Life of Fish [Electronic resource] // Billboard [website]. 2016. URL: <https://www.billboard.com/articles/news/7408891/finding-dory-director-composer-interview> (accessed: 07.05.2019).

⁵⁷ Burlingame J. Spotlight: Thomas Newman [Electronic resource] // Variety [website]. 2000. URL: <http://variety.com/2000/music/news/spotlight-thomas-newman-1117761178/> (accessed: 07.05.2019) Burlingame J. "Finding Dory" Composer Thomas Newman Returns to Familiar Waters With Pixar Sequel [Electronic resource] // Variety [website]. 2016. URL: <https://variety.com/2016/artisans/production/finding-dory-composer-thomas-newman-1201785340/> (accessed: 07.05.2019); Burlingame J. Modern times: for composers, technology giveth and technology taketh away [Electronic resource] // Variety [website]. 2006. URL: <https://variety.com/2006/film/awards/modern-times-1117935374/> (accessed: 07.05.2019); Burlingame J. "Arrival," "Passengers" Composers Explored Bold New Worlds of Sound [Electronic resource] // Variety [website]. 2016. URL: <https://variety.com/2016/music/spotlight/arrival-passengers-music-thomas-newman-johann-johannsson-1201930769/> (accessed: 07.05.2019).

⁵⁸ Adams D. An interview with the overdubbing prince of Hollywood film scoring // Film Score Monthly. 2004. Vol. 9, № 1. Pp. 14–17.

«*Pennyblackmusic*»⁵⁹, «*ScoreKeeper*»⁶⁰, «*Film Music Magazine*»⁶¹, беседах на радио⁶², видеозаписи встречи со студентами Оксфорда⁶³, дополнительных материалах к фильмам⁶⁴.

Так как партитуры Т. Ньюмана не издавались, то в целях данного исследования были созданы нотные записи фрагментов анализируемых композиций.

Методология исследования

Следует отметить, что исследователи саундтрека художественного фильма в настоящее время испытывают методологические трудности⁶⁵. Д. Дункан, делая обзор современного киномузыковедения, пишет, что «несмотря на долгое соучастие в создании и донесении смысла в кинофильмах, музыка остаётся во многом неисследованной, непонятой, «невоспетой» (англ. ‘*unsung*’⁶⁶) частью кинематографического уравнения»⁶⁷. Такие зарубежные авторы как Э. Сэд⁶⁸, Д. Дункан описывают фундаментальную проблему игнорирования в киномузыковедении литературных, а позже культурологических методологических аппаратов, разработанных Р. Бартом⁶⁹, М. Фуко, У. Эко⁷⁰, Ж. Деррида, Ж. Делёзом⁷¹. В тех же случа-

⁵⁹ Rowland M. Interview with Thomas Newman [Electronic resource] // Penny Black Music [website]. 2012. URL: <http://www.pennyblackmusic.co.uk/magsitepages/Article/6751/Thomas-Newman> (accessed: 07.05.2019).

⁶⁰ ScoreKeeper Chats with Composer Thomas Newman [Electronic resource] // ScoreKeeper [website]. 2008. URL: <http://www.aintitcool.com/node/38356> (accessed: 07.05.2019).

⁶¹ Schweiger D. Interview with Thomas Newman [Electronic resource] // Film Music Magazine [website]. 2013. URL: <http://www.filmmusicmag.com/?p=12161> (accessed: 07.05.2019).

⁶² Spitzer N. American Routes Goes to the Movies [Audiorecording] // American Routes radio program [website]. 2010. URL: <http://americanroutes.wwno.org/archives/artist/1180/Thomas-Newman> (accessed: 07.05.2019).

⁶³ Newman T. Thomas Newman: Full Q&A. Oxford Union [Videorecording] // Oxford Union [youtube]. 2016. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=oeHNUJ-hNmE> (accessed: 07.05.2019).

⁶⁴ Newman T. Thomas Newman - Under the Maintitles Interview (Six Feet Under) [Videorecording] // youtube.com [youtube]. 2011. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=Zh00XGCpnVc> (accessed: 07.05.2019) Newman T. Notes on a Score Interview (Wall-e) [Videorecording] // youtube.com [youtube]. 2011. URL: <http://www.youtube.com/watch?v=sg7dzJgljqY&feature=share&list=PL1E8A9174347026B4> (accessed: 07.05.2019).

⁶⁵ Schoenberg A. Finding Newman: The Compositional Process and Musical Style of Thomas Newman: PhD thesis. P. 3.

⁶⁶ Все переводы кроме особо указанных случаев выполнены автором работы. В отношении названий фильмов, вышедших в русском прокате, используется наиболее популярный вариант перевода названия.

⁶⁷ Duncan D.W. Charms That Soothe: Classical Music and The Narrative Film. New York, NY: Fordham University Press, 2003. Pp. 12–13.

⁶⁸ Said E.W. Musical Elaborations. New York, NY: Columbia University Press, 1991. 109 pp.

⁶⁹ Барт Р. Введение в структурный анализ повествовательных текстов // Французская семиотика: От структурализма к постструктурализму. М.: ИГ Прогресс, 2000. С. 196–238.

ях, когда они применяются (в работах «методологической» парадигмы), фокус исследователя-структуралиста часто смещается к самому методу и выявленным при его помощи абстракциям, а исследователя-постструктуралиста – к различным внехудожественным интерпретациям (разнящимся от теории к теории и часто конфликтующим): гендерным, политическим, социальным, психологическим и т. п.

Если при анализе принимать музыку как один из образующих фильм текстов⁷² (а не утилитарный придаток визуального ряда), необходим метод, сочетающий музыковедческий (для анализа собственно музыкальных элементов) и структурный анализ (для понимания места этих элементов в фильме и их художественной интерпретации)⁷³. В связи с этим, мы обратимся к «междисциплинарному», «унифицирующему» (У. Эко⁷⁴) *методу структурного анализа*.

Почву для структурного анализа кинематографа и других явлений современной культуры подготовили философы структуралисты и постструктуралисты, среди которых особым интересом к массовой культуре выделяются Р. Барт (работы «Третий смысл»⁷⁵, «Camera Lucida»⁷⁶, «Мифологии»⁷⁷ и др.), Ж. Делёз («Ки-

⁷⁰ Эко, У. Инновация и повторение. Между эстетикой модерна и постмодерна [Электронный ресурс] // Философия эпохи постмодерна. Минск: ООО «Красико-принт», 1997. С. 48–73. Режим доступа: https://www.gumer.info/bibliotek_Buks/Culture/Eko/Inn_Povt.php (дата обращения: 14.11.2018).

⁷¹ Делёз Ж. Кино. М.: Ад Маргинем Пресс, 2004. 624 с.

⁷² Так, например, оценивают роль киномузыки Э. Кук и Д. Ноймейер: Cook N. Analyzing Musical Multimedia; Neumeyer D. Meaning and Interpretation of Music in Cinema. Bloomington, IN: Indiana University Press, 2015. 336 pp.

⁷³ Хотя элементы академической, фольклорной, джазовой и др. музыкальных традиций регулярно используются и, фактически, составляют тело саундтреков, внутри медиатекста они приобретают новые, специфические выразительные качества (и теряют многие присущие им изначально) Tagg P. Kojak – 50 Seconds of Television Music (Towards the Analysis of Affect in Popular Music). New York, NY: Mass Media Music Scholars' Press, 2000. P. 153; Neumeyer D. Meaning and Interpretation of Music in Cinema. P. xi; также см. отечественного музыковеда Т. К. Егорову: «то, что в суверенном музыкальном произведении способно выглядеть утилитарно и архаично, например, мотивно-фразеологический принцип построения мелодии, фактурная разреженность среднего регистра, дискретность и фрагментарность материала, его полистилистическая калейдоскопичность, в музыке кино считается не только допустимым, но и составляет её специфику». Егорова Т.К. Теоретические аспекты изучения музыки кино [Электронный ресурс] // Медиамузыка [сайт]. 2014. С. 1. Режим доступа: http://mediamusical-journal.com/Issues/3_1.html (дата обращения: 04.05.2019).

⁷⁴ Эко У. Отсутствующая структура: введение в семиологию. С. 339.

⁷⁵ Барт Р. Третий смысл. М.: Ад Маргинем Пресс, 2015. 104 с.

⁷⁶ Барт Р. Camera lucida: комментарий к фотографии. М.: Ad Marginem, 2011. 272 с.

⁷⁷ Барт Р. Мифологии // Избранные работы: Семиотика: Поэтика. М.: Прогресс, 1989. С. 48–71.

но»⁷⁸), а также У. Эко («Роль читателя. Исследования по семиотике текста»⁷⁹, «За-
клятье сатаны»⁸⁰). В России семиотическое исследование кинофильма предпринял
Ю. Лотман⁸¹. Структурный анализ также использовался западными искусствове-
дами для исследования кинофильма (С. Четмэн⁸², Д. Дункан⁸³) и эстрадной музы-
ки (Ф. Тэгг⁸⁴).

Кроме того, перед нами стоит задача интерпретации выявленных структур-
ных элементов саундтрека. В её решении мы будем опираться на современные
подходы к интерпретации киномузыки исходя из её взаимоотношения с концеп-
цией, эстетикой, сюжетом и визуальным рядом фильма (К. Горбман⁸⁵,
Д. Бордуэл⁸⁶, Дж. Бюлер⁸⁷, Ф. Тэгг⁸⁸, П. Ротбарт⁸⁹, А. Стерлинг⁹⁰, Т. Шойрер⁹¹ и
др.). Более широкий контекст для интерпретации предоставляют работы посвя-
щённые культуре постмодерна⁹².

⁷⁸ Делёз Ж. Кино.

⁷⁹ Эко У. Роль читателя. Исследования по семиотике текста. М.: АСТ : CORPUS, 2016. 640 с.

⁸⁰ Эко У. Заклятье сатаны. М.: АСТ : Corpus, 2019. 700 с.

⁸¹ Лотман Ю.М. Семиотика кино и проблемы киноэстетики. Таллин: Ээсти Раамат, 1973. 92 с. Лот-
ман Ю.М., Цивьян Ю. Диалог с экраном. Таллинн: Александра, 1994. 116 с.

⁸² См. работу: Chatman S.B. Story and discourse: Narrative structure in fiction and film. New York, NY: Cor-
nell University Press, 1980. 277 pp.

⁸³ См. работу: Duncan D.W. Charms That Soothe: Classical Music and The Narrative Film.

⁸⁴ См. работу: Tagg P. Kojak - 50 Seconds of Television Music (Towards the Analysis of Affect in Popular
Music).

⁸⁵ Gorbman C. Unheard Melodies: Narrative Film Music.

⁸⁶ Bordwell D. Poetics of Cinema. New York, NY: Routledge, 2007. 512 pp.

⁸⁷ Buhler J. Star Wars, Music and Myth // Music and Cinema. Middletown, CT: Wesleyan University Press,
2000. Pp. 33–57; Buhler J. Enchantments of “Lord of the Rings”: Soundtrack, Myth, Language, and Modernity.
// From Hobbits to Hollywood: Essays on Peter Jackson’s “Lord of the Rings”. Amsterdam – New York, NY:
Rodopi, 2006. Pp. 231–248.

⁸⁸ Tagg P. Kojak - 50 Seconds of Television Music (Towards the Analysis of Affect in Popular Music).

⁸⁹ Rothbart P. The synergy of film and music: sight and sound in five Hollywood films.

⁹⁰ Sterling–Hellenbrand A. “Excalibur”’s Siegfried and the Music of Myth [Electronic Resource] // New Re-
search: Yearbook for the Society of Medieval Germanic Studies. 2009. Pp. 34–49. URL:
<http://digitalcommons.morris.umn.edu/smgs/vol1/iss1/2> (accessed: 07.05.2019).

⁹¹ Scheurer T.E. Music and Mythmaking in Film: Genre and the Role of the Composer. Jefferson, NC: McFar-
land, 2007. 273 pp.

⁹² Прежде всего такие работы как: Мелетинский Е.М. Поэтика мифа (Серия «Исследования по фолькло-
ру и мифологии Востока»). М.: ИД ЯСК, 1995. 409 с.; Ильин И.П. Постструктурализм. Деконструкти-
визм. Постмодернизм. М.: Интрада, 1996. 255 с.; Бычков В.В. Лексикон неонклассики: художественно-
эстетическая культура XX века. М.: Российская политическая энциклопедия (РОССПЭН), 2003. 608 с.;
Бычков В.В. Эстетика: Учебник. М.: КНОРУС, 2012. 528 с.; Лиотар Ж.-Ф. Состояние постмодерна. М.:
Институт экспериментальной социологии, 1998. 159 с.; Делёз Ж. Логика ощущения. СПб.: Machina,
2011. 176 с.

Терминологический аппарат

В данной работе мы рассматриваем современный массовый американский фильм как *нарратив*, повествование⁹³. Опираясь на подход Р. Барта⁹⁴, мы исследуем прежде всего не автономную музыкальную логику саундтрека, а смысловые значения музыки в кинофильме. Такой метод позволяет рассматривать киномузыку не как второстепенную к визуальному ряду и не как самостоятельный феномен, но как одну из органичных частей кинофильма, тесно переплетённую с другими текстами фильма (визуальным, шумовым и др.).

За синтагматическую (смысловую) единицу анализа удобно взять *художественный аффект*, понятие укоренённое в эстетической теории барокко, но имеющее фундаментально обоснованную практику применения в анализе современной массовой музыки (Ф. Тэгг, Д. Ноймейер⁹⁵). Некоторые исследователи и композиторы (например Б. Херрман) находят корни киномузыки в жанре мелодрамы, где музыка используется не как в опере⁹⁶, а в «монтированном» виде, без длительного развития или чёткой формы. Фокус музыки в мелодраме – на эмоциональном содержании и поэтическом переплетении с речью персонажей, что напоминает современное аффективное использование музыки в кино⁹⁷. В отношении киномузыки некоторыми исследователями синонимично аффекту использу-

⁹³ Здесь следует особо оговорить, что в США и Австралии существует определённая традиция нарративного анализа киномузыки, где в фокусе исследователей прежде всего лежат функции музыки, поддерживающие повествование в фильме с помощью лейтмотивов, тем, а также тонального и гармонического развития. См. напр. Neumeier D. Tonal Design and Narrative in Film Music: Bernard Herrmann's "The Trouble With Harry" and "Portrait of Hitch" // *Indiana Theory Review*. 1998. Vol. 19(1–2). Pp. 87–123; Lehman F.M. Reading Tonality through Film: Transformational Hermeneutics and the Music of Hollywood: PhD thesis. Cambridge, MA, 2012. 318 pp; Так как с этой точки зрения киномузыка уже многократно исследовалась, в нашем исследовании нас интересует прежде всего поэтика саундтрека, а нарративный анализ выступает как инструмент для определения связи музыкального текста с другими текстами фильма.

⁹⁴ См. напр.: Барт Р. Введение в структурный анализ повествовательных текстов.

⁹⁵ Tagg P. Analysing Popular Music: Theory, Method and Practice [Electronic resource] // *Popular Music*. 1982. Pp. 42–43. URL: <http://www.jstor.org/stable/852975> (accessed: 07.05.2019); Tagg P. Kojak – 50 Seconds of Television Music (Towards the Analysis of Affect in Popular Music); Neumeier, D. Tonal Design and Narrative in Film Music: Bernard Herrmann's "The Trouble With Harry" and "Portrait of Hitch" // *Indiana Theory Review*. 1998. Vol. 19(1–2). Pp. 87–123.

⁹⁶ Оперную первооснову киномузыкальной эстетики отстаивал другой кинокомпозитор, М. Штайнер.

⁹⁷ Schneller T. Flexible Units: Short Phrases and Intervallic Cells in the Film Music of Bernard Herrmann: PhD thesis. New York, NY: Cornell University Press, 2008. Pp. xxiii–xxiv [За предоставление этой работы я благодарен её автору – А.Т.]; также см. Manvell, Roger and John, Huntley. The technique of film music. London: Focal Press, 1957. P. 12, цит. по Schneller T. Flexible Units: Short Phrases and Intervallic Cells in the Film Music of Bernard Herrmann: PhD thesis. P. xxiii.

ются понятия «звуко-слова» ('sound words'⁹⁸), термин «аудио-лого-визуальная поэтика» у М. Шиона⁹⁹.

Более широко термин «аффект» применяют Ж. Делёз и Ф. Гваттари, используя его в анализе обширного спектра произведений разных эпох. Французские исследователи толкуют его как поэтическое явление¹⁰⁰, синестетический комплекс эмоционально–чувственных воздействий¹⁰¹.

Аффект является одним из ключевых терминов для нашей работы, поэтому следует пояснить особенности его применения. Понятие *художественного аффекта*, согласно Ф. Тэггу, представляет комплекс из психологического аффекта и художественного контекста¹⁰². Аффекты в барочной эстетике, как правило, имели названия, связанные сугубо с эмоциональным состоянием, так как художественный контекст во многом определялся канонами и не требовал развёрнутого пояснения. Художественный аффект в эстетике постмодернизма может принадлежать одному из множества стилей и контекстов или в самом себе заключать черты полистилистики. В связи с этим мы, следуя практике Ж. Делёза и Ф. Гваттари, даём аффектам оправданные контекстом описательные и поэтические названия (например, «магический аффект», «аффект несвободы» и т.п.).

Отдельную терминологическую проблему представляет термины *саундтрек* и *киномузыка*. Мы будем использовать их синонимично для обозначения всей музыки в фильме (того, что в англоязычной литературе называется *film score* и *soundtrack*). О специально написанной закадровой музыке (*OST – Original Sound Track*) мы будем говорить «саундтрек Т. Ньюмана». Мы также различаем музыкальный, шумовой и речевой тексты фильма и не придерживаемся практики называть «саундтреком» всё звуковое содержание фильма, включая речь и шумы.

⁹⁸ Cooper D. Film score guides: Bernard Herrmann's "Vertigo": a film score handbook. Vol. 2. P. 64.

⁹⁹ Chion M. Audio-vision: Sound on screen. P. 169.

¹⁰⁰ Делёз, Ж., Гваттари, Ф. Что такое философия? М.: Институт Экспериментальной Социологии, 1998. С. 214.

¹⁰¹ Massumi B. The autonomy of affect [Electronic resource] // Cultural critique. 1995. P. 96. URL: http://cr.middlebury.edu/amlit_civ/allen/2012%20backup/scholarship/affect%20theory/massumi.pdf (accessed: 07.05.2019).

¹⁰² Tagg P. "Kojak" – 50 Seconds of Television Music (Towards the Analysis of Affect in Popular Music). P. 49.

Для нашего исследования важны понятия *денотативного и коннотативного*, введённые Р. Бартом¹⁰³, а также понятие *перформативного* высказывания, введённое и описанное Дж. Остином¹⁰⁴ и позже разработанное в контексте «состояния постмодерна» Ж.-Ф. Лиотаром¹⁰⁵. Денотативное содержание кадра означает буквальную запечатлённую камерой и микрофонами реальность, отделённую от всякого иного (символического, закадрового) содержания. Денотация в музыке проявляется в форме *звукоподражания* средствами конкретных и конкретно-инструментальных тембров, мотивного и ритмического подражания («миккимаусинга»).

Коннотативным может быть названо всякое иное содержание кроме буквальное: знаковое, символическое, метонимическое, метафорическое, аллегорическое и т.д.

Перформативное высказывание отличается тем, что вносит изменения в свой референт, например, титр «конец фильма» завершает фильм (титр – высказывание, фильм – референт). В киномузыке примером перформации могут быть характерные обороты киномузыкальной риторики (заглавная тема фильма, обычно называемая *Main Theme* или тема, завершающая фильм – *Titles*), «пролом четвёртой стены» с помощью прямого обращения к зрителю, пародии и интертекстуальных отсылок.

Различение денотативных, коннотивных и перформативных значений отдельных музыкальных элементов помогает выявить роли музыки внутри такого синестетического, эклектичного текста, каким является современный кинофильм.

Т. Ньюман плотно сотрудничает с музыкантами-исполнителями и звукорежиссёрами, а также сам исполняет партии и занимается обработкой звука для своих композиций. В связи с этим при анализе его музыки мы обратимся к понятию *саунд* – запечатляемому звукозаписью комплексу музыкальных воздействий:

¹⁰³ См. подробнее: Барт Р. *S/Z*. М.: Эдиториал УРСС, 2001. 232 с.; Барт Р. *Camera lucida*: комментарий к фотографии.

¹⁰⁴ Остин Д. Слово как действие // Новое в зарубежной лингвистике. М.: Прогресс, 1986. С. 22–31.

¹⁰⁵ Лиотар Ж.-Ф. Состояние постмодерна. С. 31.

тембров, исполнительского стиля, звукообработки, «драйва» (Е. Савицкая)¹⁰⁶. Кроме того, мы используем термин *фонокolorистика* для обозначения художественных приёмов в звукозаписи и обработке звука (В. Динов)¹⁰⁷.

Жанровые особенности фильмов с саундтреками Т. Ньюмана, побуждают обратиться к опыту исследований *фантастики* в целом (Ц. Тодоров¹⁰⁸) и некоторых её направлений: *необарокко* (О. Калабрезе¹⁰⁹), «*магического реализма*» (А. Карпентьер¹¹⁰), а также эстетических приёмов гротеска и карнавальности (М. Бахтин¹¹¹). Особо важным для данного исследования является представление Ц. Тодорова о фантастике как о жанре на границе между «чудесным» и реалистическим¹¹². В отношении киномузыки мы будем использовать понятие «*фантастический разлом*» (англ. ‘fantastic gap’, по Р. Стилуэл¹¹³), обозначающее границу между кадровым и закадровым миром фильма. В данной работе мы обращаем особое внимание на перемещения музыки через этот «разлом» и выделяем их как особый кинокомпозиторский приём. Частными случаями фантастической поэтики являются *пандетерменизм* (ощущение предопределённости, подчинения всего кадрового мира какому-то высшему закону, силе, по Ц. Тодорову¹¹⁴) и *нуминозный* аффект (П. Брукс¹¹⁵) – переживание соприкосновения со сверхъестественным, возвышенным, трансцендентным¹¹⁶.

¹⁰⁶ Е. Савицкая в диссертации и ряде монографий разработала это понятие, сложившееся из американского профессионального слэнга музыкантов, звукорежиссёров, продюсеров и критиков: Савицкая Е.А. Принципы стилиобразования в рок-музыке: На материале зарубежного хард- и арт-рока 60-70-х годов: дис. ... д-ра иск.: 17.00.02. М., 1999. 288 с.; Савицкая Е.А. KING CRIMSON. Великие обманщики: музыковедческое исследование. М.: Галина Е.Г., 2008. 368 с.

¹⁰⁷ Динов В.Г. Звуковая картина: Записки о звукорежиссуре. СПб.: Геликон Плюс, 2002. С. 10.

¹⁰⁸ Тодоров Ц. Введение в фантастическую литературу. М.: Дом интеллектуальной книги, 1999. 142 с.

¹⁰⁹ Calabrese O. Neo-Baroque: A Sign of the Times. Princeton, NJ: Princeton University Press, 2017. 252 pp.

¹¹⁰ Carpentier A. The Baroque and the Marvelous Real // Magic realism: Theory, history, community / ed. by L. P. Zamora. Durham, NC: Duke University Press, 1995. Pp. 89–108.

¹¹¹ Бахтин М.М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса. 2-е изд. М.: Худож. лит., 1990. 543 с.

¹¹² Подробнее см. работу: Тодоров Ц. Введение в фантастическую литературу.

¹¹³ Stilwell R. J. The Fantastical Gap between Diegetic and Nondiegetic // Beyond the Soundtrack: Representing Music in Cinema. Berkley, Los Angeles and London: University of California Press, 2007. Pp. 184–204.

¹¹⁴ Тодоров Ц. Введение в фантастическую литературу. С. 41.

¹¹⁵ Brooks P. The Melodramatic Imagination: Balzac, Henry James, Melodrama, and the Mode of Excess. New Haven and London: Yale University Press, 1995. P. 18.

¹¹⁶ В английском для выражения переживания встречи с нуминозными (силами, образами, знаками) используется слово *awe*, в немецком – *Heilige* («священное», нем., библия). См. Отто Р. Священное. Об ирра-

Научная новизна диссертации.

1. Впервые киномузыка Т. Ньюмана рассмотрена как комплексное явление, и впервые исследуется её поэтика.
2. Поэтика саундтреков Т. Ньюмана определена как принадлежащая к постмодернистским эстетическим направлениям «магического реализма» и необа-рокко.
3. При анализе акцент сделан на использовании постмодернистской категории аффекта.
4. В исследовании использованы как традиционные музыковедческие методы, так и методы структурного анализа и звукорежиссёрского анализа саунда фонограммы как комплекса художественных и психоакустических выразительных средств.
5. Для целей исследования созданы аудиовизуальные экспликации исследуемых сцен и набраны нотной записью части композиций Т. Ньюмана.

Положения, выносимые на защиту:

1. Основным выразительным элементом в саундтреках Т. Ньюмана является художественный аффект, который композитор формирует как чисто музыкальными средствами, так и приёмами фоноколористики и психоакустики;
2. В киномузыке Т. Ньюмана преобладают техники, способствующие формированию фантастической поэтики: колористика тембров, фонизм неомодальной гармонии, полифония фактурных пластов, эклектичные сочетания стилистик, звукоподражание, игра музыкой на стыке кадрового и закадрового значений;
3. Т. Ньюман сочетает использование приёмов непосредственного, аффективного воздействия на слушателя с композиционным подходом – созданием целостной эстетики и системы художественных образов в саундтреке;

4. Киномузыка Т. Ньюмана является ярким примером использования в современном западном кинематографе постмодернистских поливалентных эстетик – «магического реализма», необарокко;
5. В киномузыке Т. Ньюмана важное место занимают нуминозные образы.

Степень достоверности исследования обусловлена опорой на широко разработанный в области исследований массовой культуры метод структурного анализа и на многочисленные работы, посвящённые саундтрекам, а также обращением к словам самого Т. Ньюмана из текстовых и видео-интервью. **Апробация результатов исследования** проведена в пяти публикациях, четыре из которых – в изданиях, включённых в Перечень ВАК МОиН РФ.

Теоретическая значимость диссертации заключается в подготовке научной базы для дальнейших анализов саундтреков, в использовании различных методов и приёмов анализа технологий и техник киномузыки, а также их поэтической интерпретации в контексте кинофильмов.

Практическая значимость диссертации заключается в возможности включения результатов исследования в вузовские курсы истории и теории киномузыки. Помимо этого, работа может представлять интерес для кинокомпозиторов, кинорежиссёров и исследователей современной культуры и кинематографа.

Структура исследования включает Введение, три главы и Заключение, а также Список литературы и три Приложения.

Во **Введении** обосновывается тема, определяются цель и задачи исследования. В связи со сложностью исследуемого жанра, находящегося на стыке музыкального и видео-искусства, а также в связи с небольшой отдалённостью объекта исследования во времени, особое внимание уделено научной разработанности темы, методологии и терминологии исследования.

Первая глава состоит из трёх параграфов, посвящённых обзору и анализу особенностей подхода Т. Ньюмана к созданию саундтреков: 1) характеристике его рабочего процесса, 2) анализу и интерпретации основных компонентов его киномузыки (фактуры, гармонии, тембра и саунда, фоноколористики), 3) исследованию особенностей соединения музыки с видеорядом.

Вторая глава содержит пять параграфов с анализом художественных аффектов в музыке Т. Ньюмана на примере сцен и эпизодов четырёх фильмов и заставки к сериалу: «Плоть от плоти» (1993), «Побег из Шоушенка» (1994), «Зелёная миля» (1999), «Клиент всегда мёртв» (2001–2005), «007: координаты “Скай-фол”» (2012).

Третья глава посвящена анализу трёх саундтреков на протяжении всего фильма, выявлению в них систем аффектов, художественных образов или образных сфер и их интерпретации в контексте целого произведения.

Глава состоит из трёх параграфов с аналитическими этюдами по фильмам: «Игрок» (1992), «Красота по-американски» (1999), «Лемони Сникет: 33 несчастья» (2004).

В **Заключении** обобщаются результаты исследования и делаются выводы в соответствии с поставленной целью и задачами.

ГЛАВА 1. СОЗДАНИЕ САУНДТРЕКА: ОБЩИЕ ПРИНЦИПЫ

§1. Рабочий процесс Т. Ньюмана

Процесс создания саундтрека бывает разнообразным: 1) создание музыки на концептуальном этапе работы над фильмом, до съёмок, 2) написание музыки к монтируемому или чистовому видеоряду, 3) создание саундтрека, соответствующего подобранной режиссёром и наложенной на видеоряд сторонней музыке (так называемым *temp tracks*). Т. Ньюман, как правило, работает с уже отснятым материалом¹¹⁷, что означает необходимость подключиться к концептуально проработанному проекту, над которым уже месяцами трудится съёмочная группа¹¹⁸. Всё же, насколько можно судить по оригинальности его музыки, ему нечасто приходится сталкиваться с *temp tracks*¹¹⁹.

В настоящее время Т. Ньюмана приглашают к работе над фильмом режиссёры, ищущие именно его авторского стиля, а не стилизации под другую музыку. Так, режиссёр Э. Стэнтон использовал в качестве *temp tracks* для монтажа собственную музыку Т. Ньюмана из других фильмов¹²⁰, а сценарист «Пассажиров» («*Passengers*», реж. М. Тильдум, 2016) писал сценарий под саундтреки Т. Ньюмана¹²¹.

О том, как проходит работа над музыкой к фильму, можно прочитать в многочисленных интервью с композитором. Т. Ньюман взаимодействует с кинорежиссёром на всех стадиях работы: 1) подробно расспрашивает режиссёра о смысловой и эстетической концепции фильма; 2) готовит множество разнохарактер-

¹¹⁷ Исключительный случай, когда его музыка предшествовала созданию видео, – создание музыки к заставке сериала «Клиент всегда мёртв», подробнее см. Главу 2, § 4.

¹¹⁸ Oxford Union [youtube]. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=oeHNUJ-hNmE>. 3:10.

¹¹⁹ Хотя, с большой долей уверенности можно сказать, что в фильме «Знакомьтесь, Джо Блэк» (*Meet Joe Black*, реж. Мартин Брест, 1998), использовался *temp track* с «*Fratres*» А. Пярта, на который композиция «*Yes*» Ньюмана является почти прямой цитатой.

¹²⁰ Variety [website]. URL: <https://variety.com/2016/artisans/production/finding-dory-composer-thomas-newman-1201785340/>.

¹²¹ Variety [website]. URL: <https://variety.com/2016/music/spotlight/arrival-passengers-music-thomas-newman-johann-johannsson-1201930769/>.

ных музыкальных набросков и отбирает с режиссёром наиболее подходящие; 3) только затем начинает основную работу над саундтреком, также оставаясь в постоянном контакте с кинорежиссёром.

В результате режиссёры, работавшие с Т. Ньюманом, приглашали его вновь к сотрудничеству в фильмах, порой неоднократно:

- реж. Сэм Мендес: «Красота по-американски» (1999), «Проклятый путь» (2002), «Морпехи» (2005), «Дорога перемен» (2007), «007: координаты “Скайфол”» (2012), «007: Спектр» (2015);
- реж. Эндрю Стэнтон: «В поисках Немо» (2003), «ВАЛЛ-И» (2008), «В поисках Дори» (2016);
- реж. Стивен Содерберг: «Эрин Брокович» (2000), «Хороший немец» (2006), «Побочные эффекты» (2013), «Не в себе» (2018);
- реж. Франк Дарабонт: «Побег из Шоушенка» (1994), «Зелёная миля» (1999);
- реж. Годд Филд: «В спальне» (2001), «Детки» (2006).

Как видно из списка, Т. Ньюману приходится работать с самыми разнообразными киножанрами и стилями режиссуры. Фильмы С. Мендеса и С. Содерберга – смеси жанров, сочетающие элементы комедии, триллера и драмы. Работы Ф. Дарабонта – драмы по книгам С. Кинга с элементами мистики, «голливудской» героики и трагедии. Фильмы Т. Филда – независимые¹²² психологические драмы. Работы Э. Стэнтона – кассовые, семейные анимационные фильмы студии «Пиксар». Сам Т. Ньюман говорит, что каждый проект включает в себе большой риск непонимания между композитором и режиссёром. Однако его многолетний опыт вызывает доверие и расположение к нему. Так, Э. Стэнтон говорит о Т. Ньюмане: «Он для меня как Де Ниро для Скорсезе. Он моя муза»¹²³.

¹²² «Инди»-фильмы (от англ. independent = ‘независимый’), независимое кино – профессиональные художественные фильмы, которые производятся в значительной или полной мере вне системы основных киностудий. «Инди» отличаются по содержанию, стилю и приёмам, т.к. режиссёр и сценарист обладают в них значительно большей свободой от стилевых канонов, жанровых правил, решений продюсеров и имеют возможность экспериментировать.

¹²³ «He’s the De Niro to my Scorsese. He’s my muse» Variety [website]. URL: <https://variety.com/2016/artisans/production/finding-dory-composer-thomas-newman-1201785340/>.

Такое тесное взаимодействие между композитором и режиссёром свойственно не только Т. Ньюману. Кинокомпозитор Х. Циммер и режиссёр Г. Ричи работали вместе над музыкой к «Шерлоку Холмсу» (*Sherlock Holmes*, 2009), тщательно выверяя и стилистику, и даже отдельные темы и инструментовку¹²⁴. Кинокомпозитор Дж. Брион (саундтрек «Вечное сияние чистого разума» – *Eternal Sunshine of the Spotless Mind*; 2004) также отмечает как особенность своего композиционного процесса работу в присутствии режиссёра и при его деятельном участии¹²⁵.

Как уже было сказано, работа Т. Ньюмана над саундтреком начинается с поиска правильного тона («атмосферы», оттенка, характера) для фильма, – через общение с режиссёром и создание многочисленных музыкальных набросков к видеоряду. На этом этапе он видит свою задачу в том, чтобы музыка не начала доминировать над эмоциональным содержанием сцены/эпизода. Композитор говорит в интервью: «[Мне] важно почувствовать. Добавляешь музыку [к видеоряду] и спрашиваешь себя: “Я испытываю то же чувство, или я чересчур надавил и надо немного отступить?” [В саундтреке] необходима эмпатия»¹²⁶.

Поиск правильного тона для Т. Ньюмана заключается прежде всего в поиске тембра, фактуры и гармонических красок. Тембр играет особую роль в «предслышании», в ощущении композитором сцены: «слышу ли я [в сцене] звук деревянных духовых или щипки [струнных] или колокольный тембр? Затем я надстраиваю к ним другие тембры. Я начинаю с тембра (‘color’), а не с мелодии» [курсив мой – А.Т.]¹²⁷. В этом Ньюман не одинок, среди кинокомпозиторов¹²⁸ та-

¹²⁴ Hans Zimmer - making of Hans Zimmer percussion [Videorecording] // Elegyscores [youtube]. 2013. URL: <https://youtu.be/ADAK0I7E18E> (accessed: 08.10.2018).

¹²⁵ Spence D. Jon Brion Interview. Composer/musician discusses working on the score for I love Huckabees [Electronic resource] // IGN [website]. 2004. URL: <https://www.ign.com/articles/2004/09/30/jon-brion-interview> (accessed: 12.11.2018).

¹²⁶ «The feeling is there... Then you add music and you ask yourself, “Am I feeling the same emotion or am I stomping on it and [need to] adjust?” It’s having empathy.» Billboard [website]. URL: <https://www.billboard.com/articles/news/7408891/finding-dory-director-composer-interview>.

¹²⁷ «My approach normally is to start from a point of color, meaning do I hear woodwind sounds or do I hear plucking sounds or bell sounds, and I try to build up. I normally start from a point of color as opposed to a point of melody». Rothbart P. The synergy of film and music: sight and sound in five Hollywood films. P. 79.

¹²⁸ В среде современной академической музыки первостепенную значимость тембра также подчёркивают многие современные композиторы, например, Х. Лакенманн: «Я погружён в тембральные, компози-

кой подход характерен, к примеру, для Э. Морриконе: «Я всегда был глубоко убеждён, что один из важнейших инструментов творчества композитора – тембр»¹²⁹.

В поисках фактуры, гармонии и тембральной палитры фильма и отдельных сцен Т. Ньюман импровизирует в одиночку (на уровне предварительных набросков), а затем – с командой музыкантов. Часто это одни и те же музыканты, с которыми композитор работал в разных фильмах. Многие из них, как и Т. Ньюман, – мультиинструменталисты, экспериментаторы в отношении тембра и приёмов исполнения. Кроме того, большинство из них имеет многолетний опыт работы над киномузыкой с разными композиторами¹³⁰. Среди этих музыкантов есть члены музыкальной группы «*Tokuo 77*», которую собрал Т. Ньюман и с которой вместе создал одноименный альбом экспериментальной музыки в 2002 году, а также другие известные исполнители на различных инструментах:

- Стивен Тавалоне (Steve Tavaglione) – исполнитель на различных духовых инструментах, среди которых электронный духовой EWI.¹³¹ Участвовал в создании музыки к более чем 30 фильмам, в т. ч. к рассматриваемым в данной работе «Красоте по-американски» и «Лемони Сникет»;
- Джордж Доринг (George Doering) – исполнитель на народных струнных инструментах: гитаре, цимбалах, смычковом дульцимере¹³², цитре, арфе, кантеле, мандолине, мандочелло, виоле, а также барабане конго. Работает с Т. Ньюманом почти в каждом фильме начиная с «Красоты по-американски»;

ционные аспекты моего творчества... Я всегда начинаю с непосредственного звукового опыта». Rempe T. I Am The Wound [Electronic resource] // Van magazine [website]. 2016. URL: <https://van-us.atavist.com/lachenmann> (accessed: 07.05.2019).

¹²⁹ Leinberger C. Ennio Morricone's "The Good, the Bad and the Ugly". A Film Score Guide. P. 60.

¹³⁰ Об этом свидетельствуют внушительные списки их работ на www.IMDB.com.

¹³¹ EWI (electronic wind instrument) – ('электронный духовой инструмент' англ.), появившийся в XXI веке синтезатор и midi-контроллер со звукоизвлечением и контролем за высотой звука как у деревянных духовых инструментов. EWI позволяет подражать артикуляции и нюансировке, уникальной для духовых инструментов, и в то же время использовать синтетические тембры. Т. Ньюман стал использовать EWI начиная с «Красоты по-американски», работая с исполнителем Стивеном Тавалоне (Steve Tavaglione).

¹³² Дульцимер – североамериканский струнный щипковый музыкальный инструмент, родственник цитре.

- Час Смит (Chas Smith) – создатель «экзотических» музыкальных инструментов и исполнитель на них, а также на гавайской гитаре и слайд-гитаре. Его инструменты нашли применение в почти 60 фильмах. Участник группы «Токио 77»;
- Джордж Бадд (George Budd) – звукорежиссёр, музыкальный редактор, создатель и исполнитель на различных электронных тембрах, а также «тёрнтейблест»¹³³. Участник группы «Токио 77»;
- Рик Кокс (Rick Cox) – исполнитель-мультиинструменталист: гитара, подготовленная гитара ('prepared guitar'), ирландский уистл, банджо, синтезаторы, укулеле. Участник группы «Токио 77»;
- Билл Бернштейн (Bill Bernstein) – исполнитель на гитаре, укулеле, мандолине, также звукорежиссёр и музыкальный редактор;
- Майкл Фишер (Michael Fisher) – перкуссионист, исполнитель-инструменталист в почти 70 саундтреках различных авторов.

Сам композитор, помимо дирижирования и участия в звукозаписи, исполняет партии рояля, скрипки, бас-гитары. Кроме того, у Т. Ньюмана есть коллекция экзотических музыкальных инструментов, которую он периодически пополняет в антикварных магазинчиках: английская цистра¹³⁴, французский смычковый монохорд, немецкая скрипка Штроха и т. д. Всё это используется в процессе поиска того, что композитор называет «неожиданными звуками» ('unexpected sounds'¹³⁵) – для тембральных экспериментов и последующей записи партий в саундтрек (скрипку Штроха можно услышать в «Лемони Сникет», а цистру – практически в любом саундтреке Т. Ньюмана с начала 1990-х).

В свою очередь почти все музыканты, работающие с Т. Ньюманом участвуют в той или иной мере в создании музыки, – от импровизации в рамках своих партий или заданных композитором параметров до сочинения собственных пар-

¹³³ «Тёрнтейблизм» (от англ. 'turntable' – диджейский пульт) – искусство художественного концертного микширования музыки на диджейском пульте.

¹³⁴ Цистра – старинный струнный щипковый музыкальный инструмент, напоминающий по форме современную мандолину.

¹³⁵ Reuters. URL: <https://www.reuters.com/article/us-thomasnewman/film-composer-thomas-newman-immersed-in-music-idUSTRE69Q0OY20101027>.

тий и внесения предложений в аранжировку. Так, Т. Ньюман описывает случай, когда перкуссионист принёс с собой на запись только что приобретённую больших размеров калимбу¹³⁶ и для неё было найдено место в композиции¹³⁷. В другом случае перкуссионист М. Фишер предложил задействовать таблу из-за удобства тональности C-dur для данного инструмента¹³⁸, и так родилось уникальное сочетание маримбы и таблы в саундтреке «Красоты по-американски»¹³⁹.

Так, создание музыки к фильму во многом происходит в этих командных поисках «правильного» тембра и фактуры. В словах самого композитора: «Я стараюсь создать “интуитивное” пространство, где нам почти не приходится обмениваться словами, и мы можем просто пробовать разные варианты. Я принимаю с радостью добавления от музыкантов. Они оттачивают (‘polish up’) мой текст»¹⁴⁰. Т. Ньюман и музыканты репетируют «без конкретной цели», пробуя звучание инструментов и различных техник исполнения¹⁴¹. Когда же появляется «настроевание», эмоциональный образ, *аффект*, подходящий для фильма, делается запись фонограммы, которая затем накладывается на одну, или на несколько различных сцен фильма.

Во время репетиционных сессий композитор предоставляет музыкантам ряд фактурный «ячеек» с прописанными заранее ритмом, гармонией и иногда мелодическими мотивами, а итоговый тембровый и фактурный вариант образуется из импровизации во время повторения этих паттернов¹⁴². Во время сессии звукоза-

¹³⁶ Калимба — африканский музыкальный инструмент, представляющий собой набор настроенных в определённом ладу металлических язычков, закреплённых на деревянном, металлическом, глиняном или костяном резонаторе. Инструмент популярен в кубинской и африканской музыке и используется в других стилях для создания колорита этих культур.

¹³⁷ Oxford Union [youtube]. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=oeHNUJ-hNmE>. 7:30.

¹³⁸ Здесь можно вспомнить слова К. Леви-Стросса, сказанные о «примитивном» способе познания и мифотворчества, но актуальные и для эпохи постмодернизма: «элементы [бриколажа] собираются и сохраняются по принципу “это может сгодиться”». См. Леви-Стросс К. Первобытное мышление. М.: Республика, 1994. С. 128.

¹³⁹ Oxford Union [youtube]. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=oeHNUJ-hNmE>. 8:10.

¹⁴⁰ «I try to set up an intuitive kind of environment where we're doing as little talking as we can and just try things out. I welcome input from them. They really polish me up.» Ibid. 9:30.

¹⁴¹ Ibid. 4:00–14:00.

¹⁴² Oden C.N. Reflection and Introspection in the Film Scores of Thomas Newman: thesis for ... master of arts. P. 60.

писи эксперимент продолжается: музыкантам дозволено импровизировать в заданных композитором рамках.

Композитор сам участвует в процессе звукозаписи, обработки звука, сведения, т.к., во-первых, таким образом ощущает больше контроля над конечным результатом¹⁴³, а во-вторых может непосредственно экспериментировать со звуком, заниматься саунд-дизайном: «разделять звук [на элементы], соединять их, брать фрагменты тембров, находить миры, которые трудно вообразить, и уж точно невозможно было бы записать с помощью бумаги и карандаша»¹⁴⁴.

Т. Ньюмана часто использует звукорежиссёрский приём, называемый *наложением* ('overdub / overdubbing', англ.) – запись дополнительных партий поверх фонограммы. После первой записи часто следует дополнение музыкальной фактуры новыми элементами через наложение поверх неё новых командных импровизаций или отдельных партий.

Наложение используется так же как средство саунд-дизайна, так как позволяет модифицировать существующие тембры¹⁴⁵ и создавать новые тембры (например, используя *атаку* одного тембра и *сустейн* другого)¹⁴⁶. Характерный пример – *Funeral Shark // Игрок*¹⁴⁷ (см. Главу 3, §1), где атака флажолетов бас-гитары «подхвачена» струнным смычковым инструментом.

¹⁴³ «Я могу быть гораздо более точным (с помощью технологии), чем размахивая руками перед оркестром» = 'I can get far more specific (with the technology) than when I'm waving my arms in front of an orchestra'. Variety [website]. URL: <https://variety.com/2006/film/awards/modern-times-1117935374/>.

¹⁴⁴ «You can granulate them [sounds], mix them up, take little bits of them, and truly enter into worlds that you never could have imagined, and certainly that you never could have written down with a pencil». Ibid.

¹⁴⁵ Так, для современной эстрадной музыки характерен приём «дабл-трека» ('double-track', англ.), – двойной (иногда тройной и более) записи одной и той же партии вокала или гитары. При наложении таких треков возникают неизбежные фазовые (тембровые) искажения, добавляющие стереофонического объёма и обогащающие гармониками звучание голоса или инструмента.

¹⁴⁶ Сам композитор впервые попробовал этот приём в работе над саундтреком к «Сумасшедшим героям» (*Unstrung heroes*, 1995): Т. Ньюман соединял *атаку* одного звука и *затухание* другого, повышал звук на несколько октав и другими способами изменял звучание до неузнаваемости. Oxford Union [youtube]. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=oeHNUJ-hNmE> 1:00–4:00.

¹⁴⁷ Здесь и далее названия композиций из саундтреков различных фильмов приводятся в таком виде: *композиция // название фильма*. Более подробные сведения об упомянутых фильмах представлены в месте их первого упоминания.

Наложение является приёмом для работы с *саундом* композиции. Следует подробнее сказать о саунде (букв. «звучание» – англ. ‘sound’¹⁴⁸). Саунд сочетает в себе музыкальные элементы (т.е. мелодико–гармонические, тембровые¹⁴⁹), а также исполнительские (интонацию и фразировку, манеру звукоизвлечения и энергетику исполнителя) и звукорежиссёрские (фоноколористику, психоакустику¹⁵⁰). Закрепляется саунд композиции процессом звукозаписи, фиксирующим это единство различных параметров в фонограмме. Именно с этим связано то, что Т. Ньюман считает композицию завершённой, когда завершена работа над фонограммой (т.е. позади запись и сведение¹⁵¹). Таким образом саунд становится определяющим параметром для Т. Ньюмана как композитора, стремящегося создать «атмосферу», что отличает его от композиторов, работающих прежде с мелодией или с формой. Такой подход весьма распространён в современном кинематографе и телевидении¹⁵².

Оркестр, когда он присутствует в саундтреке, последним «вписывается» в фонограмму (где уже присутствуют партии небольшого ансамбля). Иногда, когда позволяет бюджет фильма, после записи оркестра, поверх фонограммы записываются новые партии в ходе командных импровизаций¹⁵³.

Т. Ньюман признаётся, что музыка часто складывается «как мозаика» и что в отношении некоторых своих композиций он не представляет, «как возможно что-то такое просто написать [в партитуре]»¹⁵⁴. Композитор описывает свой про-

¹⁴⁸ Следует оговорить, что существуют разные трактовки понятия «саунд», связанные с его происхождением не как научного термина, но как публицистического и сленгового слова для обозначения впечатления от музыки. Наиболее фундаментально в отечественном музыкознании этот термин разработала Е. Савицкая. См. подробнее её диссертацию: Принципы стилиобразования в рок-музыке: На материале зарубежного хард- и арт-рока 60-70-х годов: дис. ... д-ра иск.: 17.00.02.

¹⁴⁹ Сыров В.Н. Стилиевые метаморфозы рока. СПб.: Композитор, 2008. С. 137.

¹⁵⁰ Савицкая Е.А. Прогрессив-рок: герои и судьбы. М.: ИП Галин А.В., 2015. С. 70.

¹⁵¹ Oden C.N. Reflection and Introspection in the Film Scores of Thomas Newman: thesis for ... master of arts; Так же см.: Schoenberg A. Finding Newman: The Compositional Process and Musical Style of Thomas Newman: PhD thesis. P. 6.

¹⁵² От музыки в медиа во многих случаях ожидается не столько мелодика и тематизм, сколько задание правильного тона, создание верного впечатления, а иногда и просто привлечение внимания зрителя. Karlin F., R. Wright. On the Track: A Guide To Contemporary Film Scoring. New York; London: Routledge, 2004. P. 637.

¹⁵³ Schoenberg A. Finding Newman: The Compositional Process and Musical Style of Thomas Newman: PhD thesis. P. 14–30.

¹⁵⁴ Oxford Union [youtube]. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=oeHNUJ-hNmE>. 35:00–37:00.

цесс в словах: «слышу, как правильно», «чувствую», «сыграл и услышал» или музыканты «сыграли, и я понял». Его подход сугубо импровизационный и чувственный, а его отношение к композиции – отношение дизайнера и конструктора. Упорядочить столь субъективный авторский метод ему помогает чувство вкуса, погружённость в современную культуру и знание современной и классической музыкальной культуры.

Рассмотрим по отдельности основные компоненты киномузыки Ньюмана.

§2. Музыкальные особенности саундтреков

Фактура

Описание Т. Ньюманом его рабочего процесса позволяет говорить, что он использует фактуру как каркас, на который затем нанизываются отдельные элементы. Формируется музыкальная текстура, развивающаяся добавлением новых элементов или их исчезновением, модуляцией элементов, либо мелодической или мелодико-гармонической импровизацией поверх нескольких ячеек. Характерным примером здесь может послужить *Shawshank Prison (Stoic Theme) // Shawshank Redemption* (Таблица 1). За исключением одного места (брейка¹⁵⁵) вся композиция «нанизана» на оstinatный мотив у контрабасов.

Таблица 1 – Фактурное развитие *Shawshank Prison (Stoic Theme) // Побег из Шоушенка*

Количество тактов	Инструменты	Гармония	Наличие оstinатного мотива

¹⁵⁵ Брейк – интерлюдия в куплетно-припевной форме рок– и поп-музыки перед последними несколькими повторами припева. Также этим термином называется короткий инструментальный проигрыш-связка между частями формы, но в данной работе мы его так не используем.

Количество тактов	Инструменты	Гармония	Наличие ости- натного мотива
2т	контрабасы	без терции: C7sus4	+
2т	+ один голос струнных в среднем регистре	c-дорийский	+
4т	+ ГОЛОС ВЫСОКИХ струнных, полифония	—"—	+
2т	+ валторны	параллельный E _b -лидийский	+
2т «брейк»	фортепиано и струнные	c-дорийский	—
1т	+ второй голос струнных, полифония	—"—	—
1т	+ контрабасы	—"—	+
2т	+ медные и литавры	сопоставление далёких гармоний, c-фригийско-локрийский	+
1т	медные духовые	—"—	+
2т	контрабасы	C7sus4	+

На примере этой композиции и фактурно подобных ей у Т. Ньюмана можно выделить следующие типичные для композитора элементы фактуры:

- остинатные паттерны, риффы, ритмы ударных – основа ритмико-гармонических ячеек;
- контрапунктные остинатные паттерны, иногда в полиритмическом отношении к основным;

- мелодические мотивы, аккордовые линии, хоральные последовательности, иногда развивающиеся в фразы и предложения, тянущиеся поверх нескольких ячеек;
- длящиеся педали пэда¹⁵⁶, акустических инструментов или баса;
- отдельные акценты на сильной или слабой долях: обособленные звуки, сэмплы, экзотические «возгласы» акустического или электронного происхождения и т. п.

Развитие происходит одним из трёх способов:

- наращивание или разрежение аранжировки;
- мелодико–гармоническая драматургия: гармоническое «напряжение»/разрешение между элементами фактуры – основными и контрапунктными паттернами, мелодическими линиями и педалями и т. п. (этот важный для Т. Ньюмана приём мы подробнее рассмотрим в следующем разделе);
- контраст в фактуре (например, в виде брейка).

Фактура, которую использует Т. Ньюман, позволяет ему задействовать драматургический приём характерный для современных рок и поп-композиций. В этих жанрах часто используется контрастное сопоставление частей. Эффект внезапной смены фактуры иногда усиливается ритмической «несогласованностью» (усечением количества тактов в типичной «квадратной» форме построения, либо усечением количества долей в последнем такте построения).

Композиция *Monstrous Big* в экспозиционной сцене «Зелёной мили» (см. Главу 2, §3) – характерный пример такой формы и фактуры у Ньюмана. Заглавная тема сериала «Клиент всегда мёртв» *Six Feet Under Theme // Клиент всегда мёртв* (Глава 2, §4) представляет более «клиповый» вариант этой формы, где фактура контрастно сменяется несколько раз на протяжении небольшой композиции.

Такая фактура чрезвычайно удобна для саундтрека, т.к. композитору часто приходится монтировать свою музыку, руководствуясь не музыкальной логикой: когда требуется использовать одну и ту же композицию в разных сценах, когда

¹⁵⁶ Пэд (от англ. pad, ‘подушка’) — вид синтетических тембров, с «длящимся», не затухающим звучанием. Используется в фактуре современной музыке в роле педали, «органного пункта».

изменения в монтаже видеоряда приводят к перемене визуальных акцентов, когда монтаж имеет «рубленный», ритмичный характер и т.п. Композиции, которые состоят из небольших ячеек, легко делятся в нужном месте, что активно использовал в работе над саундтреками такой мэтр жанра как Б. Херрманн¹⁵⁷ предпочитавший созданию лейтмотивов и музыкальных тем собирание композиций из ритмических, гармонических, тембровых ячеек¹⁵⁸. Такая композиция в меньшей степени зависит от внутренней логики музыки (которая практически самодостаточна в рамках одной ячейки-мотива) и её форма может быть целиком определена логикой визуального ряда.

Приведём пример детерминированности формы композиции видеорядом, второй пролог¹⁵⁹ фильма «Красота по-американски» (Таблица 2), где звучит композиция *Already Dead*. Как видно из таблицы, музыкальная форма сцены жёстко определена видеорядом. Курсивом выделены «стыки» от монтажа музыки под видео: отдельные такты, разбивающие «квадратность» композиции. В этих тактах движение паттернов на время прерывается (Рисунок 1), ритмическая пульсация музыки «зависает». Звучат ритмически неопределённые, эмбиентные тембры: глиссандирующий бас, дрящущие звуки EWI, педаль пэда. Это позволяет композитору варьировать эти такты в длине от 6 до 9 долей (в зависимости от хронометража видео), создавать эффект *fermata*. В результате, его композиция без «стыков» и «зазоров» ложится на видеоряд, становясь в некотором роде «невидимой», незаметной зрителю.

Таблица 2 – 2-й пролог фильма «Красота по-американски» [1:14–4:30]

Кадр(ы)	Такты
с высоты птичьего полёта: район, где живёт Л., монолог Л.	4 + <i>I</i> + 4

¹⁵⁷ «Ячеечному» строению киномузыки посвящена диссертация Т. Шнеллера: Schneller T. Flexible Units: Short Phrases and Intervallic Cells in the Film Music of Bernard Herrmann: PhD thesis.

¹⁵⁸ Schneller T. Easy to Cut: Modular Form in the Film Scores of Bernard Herrmann // Journal of Film Music. 2012. V. 5. No 1-2. С. 127.

¹⁵⁹ В фильме два «пролога», следующие один за другим. Второй представляет экспозицию персонажей через ироничный монолог главного героя, Лестера.

Кадр(ы)	Такты
звонит будильник, Л. не в силах встать	<i>1</i>
Л. поворачивается в кровати	4
Л. надевает тапочки, Л. в душе	8
К. (жена Л.) в саду занимается розами, Л. наблюдает	4
пробегают собака соседа	<i>1</i>
соседи разговаривают друг со другом	4
сосед разговаривает с К., Л. смотрит на них из окна	12
Дж. (дочь Л.) за компьютером, перед зеркалом	8
Дж. идёт к машине	4
Л. идёт к машине, но теряет содержимое раскрывшегося чемодана	2
Л. пристыженно собирает вещи, К. смотрит с презрением	2 + <i>0,5</i>
Л. спит на заднем сиденье, мимо окна проносятся деревья	8



Рисунок 1 – основной паттерн и дополнительный такт *Already Dead* // *Красота по-американски*

Фактура в этой и подобных ей композициях может быть названа *постминималистической*¹⁶⁰, вслед за подобными образцами у А. Пярта, Х. Гурецкого, Дж. Адамса.

¹⁶⁰ Под *постминимализмом* здесь подразумевается «второй» виток развития музыкального *минимализма* в 1970-х гг., отмеченный влиянием уже не столько Востока, сколько европейской классико-романтической традиции. Следствием этого влияния стало репетитивное повторение не «элементарных

Постминимализм позволяет сочетать и перемежать минималистическое «отстранённое» наложение музыки на видеоряд, классико–романтические «заинтересованные» (откликающиеся на видеоряд) выразительные средства¹⁶¹ и эстрадные «перформативные» приёмы: «жесты», акценты, стингеры, рифмы с видеорядом, которые были совершенно невозможны в классическом минимализме и с трудом сочетались бы с классико–романтическим тематизмом. Последнее сочетание практически неизбежно приводит к «микки–маусингу», т. к. музыка теряет всякую форму, а темы мотивно дробятся в неожиданных местах, что вызывает невольный комический эффект в экшн–сценах «классического» Голливуда (см. *The Confrontation (Fight and Chase)* // *Приключения Робина Гуда*¹⁶² Э. Корнголда¹⁶³) и подобных им более поздних работах (*Skerzo for Motorcycle and Orchestra* // *Индиана Джонс: В поисках утраченного ковчега*¹⁶⁴ Дж. Уильямса).

У Т. Ньюмана часто встречается и другая фактура композиций, во многом подобная постминималистической. Её отличает только отсутствие ритмических паттернов и, соответственно, со слушательской точки зрения – отсутствие ощущения метрической пульсации композиции. От аранжировки остаются только тянущиеся педали пэдов или протяжных акустических нот, звуков, с «островками» мотивов, фраз, аккордовых последовательностей, отдельных соноров и сэмплов. Без чёткого метра эти композиции кажутся свободными от ритма, сыгранными *rubato*, хотя часто так же детерминированы ритмической сеткой, как и постминималистические композиции. Эта фактура может быть названа *эмбиентом*¹⁶⁵, по одноименному жанру электронной академической и эстрадной музыки. В эм-

частиц» музыки, а музыкально-риторических фигур и оборотов: мелодических мотивов, развивающихся гармонических и ритмических последовательностей, см. Высоцкая М., Г. Григорьева. Музыка XX века: от авангарда к постмодерну: Учебное пособие. 2-е изд. М.: Научно-издательский центр Московская консерватория, 2014. С. 342.

¹⁶¹ О разнице между «а–телеологическим» классическим минимализмом и «телеологическим» постминимализмом пишет Р. Итон, см.: Eaton R. Unheard Minimalisms: The Functions of the Minimalist Technique in Film Scores: PhD thesis. Austin, TX, 2008. P. 35.

¹⁶² Приключения Робина Гуда (*The Adventures of Robin Hood*, реж. М. Кёртис и У. Кейли, 1938).

¹⁶³ Эрих Вольфганг Корнгольд (1897–1957) – австрийский и американский композитор, автор множества саундтреков «классического» Голливуда: «Одиссея капитана Блада» (1935), «Энтони несчастный» (1936), «Приключения Робина Гуда» (1938) и др. Отмечен премией «Оскар» в 1936 и 1937 гг.

¹⁶⁴ Индиана Джонс: В поисках утраченного ковчега (*Raiders of the Lost Ark*, реж. С. Спилберг, 1981).

¹⁶⁵ Здесь имеется в виду стиль и жанр *ambient*, см. Приложение А: Глоссарий.

биентах Т. Ньюман использует подходящее им большое акустическое пространство, глубоко реверберирует тембры. Характерным примером эмбиента у композитора является *Skyfall* // координаты «Скайфол»: на фоне пэда медленно проступают отдельные ноты медных, аккорды струнных и мелодия гобоя (см. Главу 2, §5).

Что касается тяги Т. Ньюмана к подобным фактурным типам, он сам особо отмечает способность репетитивной и эмбиентной музыки быть незаметной для зрителя и оставлять внимание зрителя на диалоге и событиях в кадре¹⁶⁶. Он также подчёркивает роль электронных арпеджиаторов и квантизации¹⁶⁷ партий: «ухо перестаёт обращать внимание на них... и начинает слушать что-то другое. В отличие от тех случаев, когда я наигрываю что-то, затем внезапно играю свободнее, опережаю взятый темп или задерживаюсь, – тогда внезапно ухо замечает музыку»¹⁶⁸.

Это делает возможной особый композиторский приём – сопоставление квантированных и «живых» партий. Когда внутри выровненной пат терновой фактуры или электронно протянутых звуков эмбиента, появляется «живой» звук, он мгновенно становится заметными для зрителя. В остальное же время музыка создаёт подтекст, настроение, но, как правило, «неуловима» для зрителя, является для него неотделимой, органической частью происходящего на экране, столь же «естественной» как тонировка сцены.

В целом, преимуществами для киномузыки фактуры, используемой Т. Ньюманом, являются:

- возможность импровизационного сочинения и развития композиции (что позволяет задействовать профессиональные навыки специалистов в исполнении на различных инструментах);

¹⁶⁶ Oxford Union [youtube]. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=oeHNUJ-hNmE>. 14:10.

¹⁶⁷ Квантизация – процесс цифрового «выравнивания» нот партии по ритмическим долям, вплоть до отсутствия малейшего отклонения, до эффекта «автоматического» исполнения.

¹⁶⁸ Bushard A. The Very Essence of Tragic Reality: Aaron Copland and Thomas Newman's Suburban Scoring. P. 274.

- использование приёмов драматургического развития композиции, знакомых современному слушателю по эстрадной музыке;
- удобство при подстраивании формы и фактуры под логику визуального и сюжетно-событийного текстов фильма;
- музыка забирает на себя меньше внимания слушателя и оставляет место для других текстов фильма.

Гармония

Свою практику импровизационной композиции с группой музыкантов Т. Ньюман называет «направленная импровизация в прописанной гармонической среде»¹⁶⁹, т. е. гармония в композициях чаще всего авторская, продуманная до импровизации. Из этого следует особое значение гармонии в музыке Т. Ньюмана как для внутренней логики композиций, так и для взаимодействия с другими текстами фильма.

Т. Ньюман тяготеет к модальности более чем к классико-романтической функциональной гармонии. Его музыка богата на использование различных ладов и часто лады становятся лейт-гармониями персонажей или образных сфер. Наиболее часто встречаются:

- дорийская краска: образ светлой печали или образ надежды вопреки драматическим или трагическим обстоятельствам;
- лидийская краска, которую сам композитор называет краской «надежды и подъёма» ('hopefulness and rise'¹⁷⁰), иногда также выступающая как образ наивности, парадокса, неожиданности;
- лады со второй низкой ступенью в роли «тёмной» краски: фригийский минор и дважды-гармонический мажор¹⁷¹, уменьшённый лад¹⁷².

¹⁶⁹ 'Directed improvisation in a prescribed harmonic environment'. Oden C.N. Reflection and Introspection in the Film Scores of Thomas Newman: thesis for ... master of arts. P. 19–20.

¹⁷⁰ Oxford Union [youtube]. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=oeHNUJ-hNmE>. 21:30.

¹⁷¹ Мажорный лад с низкими II и VI ступенями.

¹⁷² Уменьшённый лад имеет такую структуру: I, бII, бIII, III, бV, V, VI, бVII.

Характерным примером *дорийского лада* у Ньюмана является уже упомянутая *Shawshank Prison (Stoic Theme)* // *Побег из Шоушенка* (Рисунок 2). В сцене происходит конфликт образов заключения и свободы: тяжеловесное тюремное здание vs небо, толпа заключённых vs одинокий главный герой, неумолимое движение автобуса к воротам тюрьмы vs огромное открытое пространство. Амбивалентная, «светло–тёмная» дорийская краска позволяет музыке развиваться в две стороны – то подчёркивая светлые образы, то усиливая мрачные.



Рисунок 2 – начальные такты *Shawshank Prison (Stoic Theme)* // *Побег из Шоушенка*



Рисунок 3 – *Angela Undress* // *Красота по-американски*

Другой пример – *Angela Undress* // *Красота по-американски* (Рисунок 3). Здесь дорийский лад передаёт меланхолию и даже обречённость, дважды соединяясь со сценами, угрожающими жизни главного героя (подробнее см. Главу 3, §2).

Современные кинокомпозиторы нередко обращаются к дорийскому ладу, и в качестве примера похожего использования этой краски можно назвать тему фантазийного королевства Рохан в саундтреке Г. Шора к фильму «Властелин колец: две крепости»: *Rohan // LoTR: The Two Towers*¹⁷³ (Рисунок 4) и её многочисленные вариации. Эта тема передаёт образ могучего северного народа, подавленного изменой и узурпацией власти предателем. После их освобождения из-под гнёта, в вариациях темы больше подчёркивается дорийская #VI, а в кульминационном варианте темы мажорная субдоминанта звучит в хорале валторн. В рок и поп музыке эту краску часто используют в передаче одиночества, разочарования, печали: в песнях «*Elanor Rigby*» у *the Beatles*, «*Mad World*» у *Tears for Fears*.

The image shows a musical score for the Rohan theme from the movie 'The Lord of the Rings: The Two Towers'. The score is arranged for Horns 1, 3, 4, 5 and Trumpets 1, 2. It features a melodic line in the horns and trumpets, and a bass line in the lower staves. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 4/4. The score includes dynamic markings such as *mf* and *f*, and articulation marks like accents and slurs. The tempo is marked 'a 2'.

Рисунок 4 – *Rohan // LoTR: The Two Towers*

¹⁷³ Властелин колец: Две твердыни (*The Lord of the Rings: The Two Towers*, реж. П. Джексон, 2002).

Характерным примером *лидийского лада* у Т. Ньюмана является лидийско-миксолидийская фактура паттернов в *Lacrimose Ferry // Lemony Snicket* (Рисунок 5). Здесь с сюжетным образом совпадают буквально все возможности лидийской краски: фантазмагоричность, парадоксальность, наивность, свет – все эти характеристики соответствуют образу детей, главных героев повествования, и их уникальным «волшебным» способностям.

The image shows a musical score for three instruments: Strings (Струнные), Celesta (Челеста), and Bass Guitar (Бас гитара). The score is in 4/4 time and the key signature has one sharp (F#). The strings play a melodic line with eighth and sixteenth notes. The celesta plays a rhythmic accompaniment of eighth notes. The bass guitar plays a simple bass line with quarter notes.

Рисунок 5 – *Lacrimose Ferry // Lemony Snicket*

В современной киномузыке лидийский лад является устоявшимся элементом музыкально-образного языка, часто используемым в жанрах фантастики и фэнтези и других, где требуется «выражение мистического или призрачного или, напротив, грандиозного или героического качества... романтики... потустороннего мира... инородного создания или сущности»¹⁷⁴.

Характерными примерами у других кинокомпозиторов являются *Main Titles // Джуманджи*¹⁷⁵ Дж. Хорнера (Рисунок 6), *E.T. and Me // Инопланетянин*¹⁷⁶ Дж. Уильямса, *Back to the Future // Назад в будущее*¹⁷⁷ А. Сильвестри. В первом случае сочетаются фантастический образ волшебной настольной игры и «наивный» об-

¹⁷⁴ '...this particular [lydian] mode is often used in the science fiction/ fantasy genre, and also for expressing a mystical or dreamlike quality, or in contrast, a grandiose or heroic quality. In a delicate setting it can suggest romance... of other-worldliness... presence of an alien being or element...'. Karlin F., Wright, R. *On the Track: A Guide To Contemporary Film Scoring*. P. 358.

¹⁷⁵ Джуманджи (*Jumanji*, реж. Дж. Джонстон, 1995).

¹⁷⁶ Инопланетянин (*E.T. The Extra-Terrestrial*, реж. С. Спилберг, 1982).

¹⁷⁷ Назад в будущее (*Back to the Future*, реж. Р. Земекис, 1985).

раз детей, во втором – пришелец с другой планеты и ребёнок, с которым он знакомится, в третьем – фантастичность перемещений во времени и молодёжный задор приключенческого жанра.



Рисунок 6 – *Main Titles // Джуманджу*

Ярким гармоническим приёмом у Т. Ньюмана является использование лидийской краски после дорийской. Лидийский лад тогда образуется от IV ступени звукоряда, т.е. звучит мажорная субдоминанта в мелодическом миноре. Пример такого гармонического хода у Т. Ньюмана – *Nation of Shopkeepers // Железная леди*¹⁷⁸ (Рисунок 7). Очень схожим примером у другого кинокомпозитора является *Enterprising Young Men // Звёздный путь*¹⁷⁹ М. Джаккино (Рисунок 8).

A complex musical score for three instruments: EWI (Electronic Wind Instrument), АЛЬТ (Alto Saxophone), and ВИОЛ. (Violin). The score is in 6/8 time and features a key signature of one flat (B-flat). The EWI part has a melodic line with a trill-like figure. The Alto Saxophone and Violin parts play a rhythmic accompaniment of eighth notes. A specific chord in the lower part of the score is labeled 'лидийская субдоминанта' (Lydian subdominant).

Рисунок 7 – *Nation of Shopkeepers // Железная леди*

¹⁷⁸ Железная леди (*The Iron Lady*, реж. Ф. Ллойд, 2011). Саундтрек создан Т. Ньюманом.

¹⁷⁹ Звёздный путь (*Star Trek*, реж. Дж. Дж. Абрамс, 2009).

Флейта

frull.
Скрипки

Кларнет, альт

Тарелки

3

ff

f

f

Рисунок 8 – *Enterprising Young Men* // *Звёздный путь*

Характерными примерами использования «тёмных» ладовых красок у Т. Ньюмана являются: лейтмотив графа Олафа (антагониста) *Chez Olaf* // *Лемони Сникет* – уменьшенный лад, «ледяная» *Woeful Wedding* // *Лемони Сникет* (Рисунок 9), и «потусторонняя» *Icy Theme* // *Игрок* (Рисунок 10) – фригийский минор. В первых двух случаях оба мотива связаны со враждебными главным героям силами – непосредственно с главным злодеем фильма и с ситуацией смертельной опасности для главных героев. В «Игроке» фригийский лад изображает одно из явлений потустороннего мира, постепенно прорывающегося в жизнь главного героя фильма – там, где он ожидал встретить своего противника, происходит встреча с таинственной женщиной.

синтезатор

перкуссия

струнные щипковые

Рисунок 9 – *Woeful Wedding* // *Лемони Сникет*

Рисунок 10 – *Игрушка* // *Игра*

В массовом кинематографе можно найти много подобных примеров применения этих ладов другими композиторами, например, в *Black Pearl // Пираты Карибского моря*¹⁸⁰ (Рисунок 11) К. Бадельта, в *Hedwig's Theme* и в лейтмотиве злых сил в «Гарри Поттере и узнике Азкабана»¹⁸¹ Дж. Уильямса (Рисунок 12), в лейтмотиве Кольца из трилогии «Властелина колец» Г. Шора (Рисунок 13). Во всех случаях лад изображает вмешательство таинственных, потусторонних сил (магия в мире «Гарри Поттера», проклятье Кортеса в «Пиратах Карибского моря», нуминозное Кольцо), потенциально или актуально враждебных.

Рисунок 11 – *Black Pearl* // *Пираты Карибского моря*Рисунок 12 – *Hedwig's Theme* // *Гарри Поттер и узник Азкабана*: лейтмотив антагонистовРисунок 13 – лейтмотив Кольца // *Властелин Колец*

¹⁸⁰ Пираты Карибского моря: Проклятие Чёрной жемчужины (*Pirates of the Caribbean: The Curse of The Black Pearl*, реж. Г. Вербински, 2003).

¹⁸¹ Гарри Поттер и узник Азкабана (*Harry Potter and the Prisoner of Azkaban*, реж. А. Куарон, 2004).

При активном использовании ладов Т. Ньюман не придерживается модальности как системы, руководствуясь более принципами колористики и фонической выразительностью гармонии. Композитор часто использует такой яркий фонический приём как *сопоставление гармонических красок*. Можно особо выделить сопоставления тональностей хроматического родства¹⁸², как важный приём в образном языке Т. Ньюмана и современной киномузыки в целом. У Т. Ньюмана характерным примером является *the Bad Beggining // Лемони Сникет* (Рисунок 14). В этом лейтмотиве «дурного начала» истории, разрушительных стихийных и роковых сил, сопоставляются I-минорная и #III-мажорная (d-moll и Fis-dur) в аккордах струнной секции.



Рисунок 14 – аккорды лейтмотива пожара из «Лемони Сникет»

В уже упомянутых примерах *Nation of Shopkeepers // Железная леди* (Рисунок 7) и *Enterprising Young Men // Звёздный путь* (Рисунок 8) мелодическому минору противопоставляется гармонический, с отчётливой гармонией \flat VI-минорной, что приводит к эффекту сопоставления тональностей хроматического родства. Что интересно, в обоих случаях мы наблюдаем схожие приёмы: краска \flat VI-минорной мелькает в как бы «случайных» звуках, словно бы экмелических отклонениях: отдельные ноты приёмом *frullato* у флейты в *Enterprising Young Men* затрагивают \flat VI, и #VII, а в *Nation of Shopkeepers* время от времени риффы струнных «задевают» #VII. Это характерный пример колористического и даже сонорного мышления в киномузыке: ритмический и экспрессивный элемент (экмелические «возгласы» флейты) используется как приём гармонизации, участвует в сопоставлении модальных красок.

¹⁸² В данной работе мы придерживаемся системы родства тональностей по Ю. Холопову (схема присутствует в Приложении В), см. Холопов Ю. Н. Гармония: Теоретический курс: Учебник. СПб.: Издательство «Лань», 2003. С. 259.

Другой яркий пример – *Shoot the Dead // Проклятый путь*¹⁸³. Здесь Т. Ньюман «сталкивает» мажорные аккорды I и III ступеней. На экране главные герои с успехом, но едва-едва уходят от смертельной опасности. Мажорные краски и резкое сочетание аккордов рифмуются с насыщенностью сцены сильными ощущениями и непредсказуемостью: 1) наёмный убийца и маньяк Макгвайр понимает, что упустил жертву, 2) главные герои успевают избежать гибели благодаря скорости и везению, 3) неожиданное появляется и мгновенно гибнет полицейский, 4) завораживает невероятная меткость Макгвайра, стреляющего по удаляющейся машине и т. д.

В *Heaven // Ангелы в Америке*¹⁸⁴ (Рисунок 15) сопоставление минорной I и мажорной $\flat V$ (a-moll и Es-dur) связывается с образом Небес, места обитания ангелов. Здесь гармонии сопоставляются у хора в высоком регистре в среднем темпе и создают образ фантастический, «необъятный», но не угрожающий.



Рисунок 15 – *Heaven // Ангелы в Америке* 0:40–1:00

Характерные примеры сопоставления тональностей мажоро-минорного и хроматического родства в музыке других композиторов – полиаккорды в *Main Titles // Матрица*¹⁸⁵ Д. Дэвиса (Рисунок 16), сопоставление мажорных аккордов в *Tango Urilla // Звёздный десант*¹⁸⁶ Б. Полидуриса (Рисунок 17). Оба композитора используют для гармонического приёма тембры медных духовых. Б. Полидурис изображает с их помощью громадное чудовище, завораживающее своим масштабом. Д. Дэвис намеренно задействовал полигармонии, чтобы изобразить безграничность мира «Матрицы», его расслоение на множество отражений «в зеркалах,

¹⁸³ Проклятый путь (*Road to Perdition*, реж. С. Мендес, 2002). Саундтрек Т. Ньюмана.

¹⁸⁴ Ангелы в Америке (*Angels in America*, созд. сериала Т. Кушнер, 2003). Саундтрек Т. Ньюмана.

¹⁸⁵ Матрица (*the Matrix*, реж. Л. Вачовски, Л. Вачовски, 1999).

¹⁸⁶ Звёздный десант (*Starship Troopers*, реж. П. Верховен, 1998).

ложках, окнах, очках, покуда реальность не начнёт размываться»¹⁸⁷. Такое изображение «размытости», калейдоскопичности и эпических масштабов урбанистического мира-мегаполиса стало характерным приёмом ещё раньше в академической музыке, например, у композитора пост-минималиста Дж. К. Адамса в «Краткой поездке на быстрой машине» («*Short ride in a fast machine*», 1986).

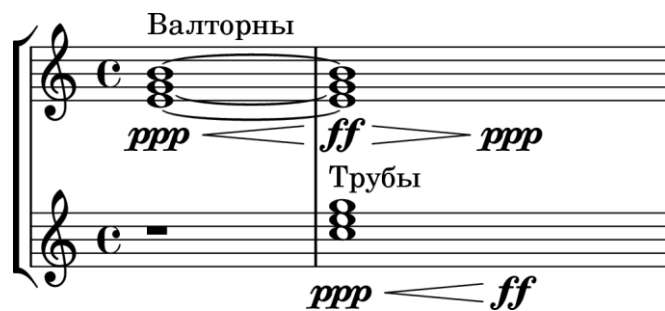


Рисунок 16 – *Main Titles // Матрица*



Рисунок 17 – *Tango Urilla // Звёздный десант 1:44–1:51*

Пример минорного варианта политонального сопоставления – *Imperial March // Звёздные войны V*¹⁸⁸ Джона Уильямса (Рисунок 18) и *Main Theme // Люди в чёрном*¹⁸⁹ Дэни Эльфмана (Рисунок 19). В обоих примерах, как и в *The Bad Beggining // Лемони Сникет* Т. Ньюмана, сопоставление минорной тоники с минорными или мажорными аккордами отдалённых тональностей сопровождается нуминозным образом: могучий и грандиозный, безличный, бесчеловечный.

Преимущество мажорных тональностей может смещать образ в сторону грандиозности и блеска, калейдоскопичности и бравурности, но он всё равно ос-

¹⁸⁷ Ibid. P. 360.

¹⁸⁸ Звёздные войны. Эпизод V: Империя наносит ответный удар (*The Empire Strikes Back*, реж. И. Кершнер, 1980).

¹⁸⁹ Люди в чёрном (*Men in Black*, реж. Б. Зонненфельд, 1997).

да, остигатный паттерн. Диссонанс между гармоническим движением и статичным побочным тоном усиливает драматическое возрастание напряжения. Постепенно аккорды, отдаляющиеся по ладам, образуют сочетания тональностей мажоро-минорного, а затем хроматического родства с основным тоном. Затем возможно «разрешение» через возвращение в более консонантные лады.

Характерный пример представляет гармония в основной теме «Побега из Шоушенка» (Рисунок 20): на фоне паттерна из безтерцевого $C7_{sus4}$ у контрабасов, гармония развивается следующим образом: С-пентатоника --> С-дорийский --> Ес-лидийский --> С-фригийский --> С-локрийский --> С-пентатоника. Здесь, в соответствии с сюжетно-событийным рядом на экране, происходит движение от нейтральности пентатоники к светлому дорийскому, затем к более тёмным краскам, вплоть до гротескного локрийского и, в финале, возвращению к нейтральности. Гармоническое натяжение определено логикой сцены: движением главного героя к месту заключения, по ходу которого возникают то светлые образы свободы, то зловещие образы тюрьмы.

Другой яркий пример – композиция «*Arose*» из «Красоты по-американски» (Рисунок 21): A_s -лидийский --> B -миксолидийский --> f -дорийский. Здесь модальное развитие заключено в четырёхтактовом последовании, остигато повторяющимся на протяжении сцены. Фактически, лад один – A -лидийский, но при перемещении баса звукоряд не изменяется, и соответственно происходят модуляции в другие лады. В самой сцене развития нет, главный герой видит фантазмагорическое эротическое видение, но остаётся восхищённым наблюдателем. Происходит мягкий перелив гармоний, с лёгким тяготением к возвращению в A_s -лидийский к началу новой фразы.

С-пентатоника

С-дорийский

Es-лидийский

С-фриг.-локрийский

Рисунок 20 – *Shawshank Prison // Побег из Шоушенка*

As-лидийский

В-миксолид.

f-дорийский

Маримба

синт. тембр

Пэд

EWI

Рисунок 21 – *Arose // Красота по-американски*

Когда в фактуре присутствует педаль, возникает *диссонанс между музыкальными пластами* педали и «блуждающих» гармоний. Тогда в музыке возникает образ «раскола», расщепления целого на два пласта. Здесь наиболее характерными примерами являются *Gun Cemetery // Море Солтона* (Рисунок 22) и *The Bright Young Man // Дорога перемен* (Рисунок 23). В обоих случаях два музыкальных пласта расходятся на нижний и верхний регистр фортепиано. Нижний регистр остинатен, в *Gun Cemetery* это колеблющаяся текстура на редко меняющихся

ся аккордах, в *The Bright Young Man* – синкопированный остигатный мотив с гармоническими изменениями раз в такт.

Верхний же регистр – импровизационная партия. В *Gun Cemetery* это независимая по ритму партия, сыгранная *ad libitum*, со множеством ладовых перемен. Помимо этого, в этой композиции диссонирующий, «отделяющийся» верхний регистр поддержан пэдом в высоком регистре. Эта композиция повествует о герое, живущем после трагической гибели жены в «расколоте» мире, – в смутной надежде разыскать её убийц, в сумбурном, гротескном и опасном мире торговцев наркотиками.

В *The Bright Young Man* верхняя фортепианная партия так же изломана по мелодике и ритму. Нижний регистр фортепиано усилен педалью пэда. Фильм также повествует о расколе в жизни главного героя, постепенно по прихоти оставляющего мечты о доме, семье, а затем и нарушающего верность жене. Конкретно эта композиция звучит при прогулке главных героев с сумасшедшим сыном соседей. В фильме его безумие отражает и подчёркивает расколотость в главном герое.

В обеих композициях эффект расщепления музыки на два гармонических пласта служит изображению кризиса, надлома, катастрофы, крушения оснований, – как непосредственно происходящего на экране события, либо как состояния, в котором пребывает герой и мир вокруг него.

высокий пэд

рубато ф-но

As-лид.-миксолид.
ф-но и низкий пэд

As \flat II

As-гармонический

As \flat II --> As-лид.-->
As-миксолид.

As-эолийский

Des --> Es-sus4

As-фригийский

Рисунок 22 – *Gun Cemetery // Море Солтона*

Es(4)

Bdim

As-ионийский

As-мелодический

Пэд

As9

Des-aug

Des(6)

Des(4)

As-мелодич. \flat II

субдомин. к As

As-миксолид.

Рисунок 23 – *The Bright Young Man // Revolutionary Road* (отмечены отдаляющиеся гармонии в верхнем регистре)

Такой тип гармонического развития в киномузыке ярко проявился в 1950-е гг. в музыке Б. Херрмана. В начале *Prelude // Головокружение*¹⁹³ (Рисунок 24) ладовое развитие рождается вокруг оstinатного мотива, колеблющегося между D-dur и es-moll, и происходит так: D-дважды-гармонический с $\flat VII$ --> es-дорийский --> es-дорийский с $\flat V$ --> es-гармонический --> As-лидийский. Эта композиция повествует о персонаже, жизнь которого оказалась расколота боязнью высоты, и этот «разлом» постепенно расширяют те, кто пытается таким образом скрыть своё преступление.



Рисунок 24 – *Prelude // Головокружение*

Т. Ньюман применяет «модальное натяжение», создавая всевозможную драматургию:

- контрастное или плавное развитие композиции;
- нарастание диссонантности и разрешение;
- переливы красок в оstinатном повторении ладовых переходов для передачи длящихся аффектов: томления, неги, неуверенности и т.д.;
- разделение музыки на несколько пластов для создания образов кризиса, катастрофы, неразрешимого, непостижимого.

Использование неомодальной гармонии с одной стороны удобно в рамках фактуры, используемой Т. Ньюманом, с другой – соответствует его руководящему принципу – не отвлекать внимание от изображения. Кроме того, использование гармонических ячеек помогает как при импровизационном сочинении музыки, так и при монтаже сцен и композиций. В результате гармоническая палитра у

¹⁹³ «Головокружение» (*Vertigo*; реж. А. Хичкок. 1958).

Т. Ньюмана играет роль красок-эмоций и красок-ощущений в неоромантическом, импрессионистическом или экспрессионистическом музыкальном полотне. При этом Т. Ньюман активно использует арсенал приёмов, по отдельности встречающихся у многих других кинокомпозиторов:

- использование ладов, ладовых лейт-гармоний в качестве характеристик персонажей и образов;
- сопоставление гармоний мажоро-минорного и хроматического родства в последовательностях или полиаккордах;
- модальное «натяжение» ('modal stretching', 'modal mixture').

Тембр и саунд

Для Т. Ньюмана характерно колористическое, иногда сонорное тембровое мышление. Он считает тембр и оттенки тембра (буквально «цвет», 'color') одними из важнейших элементов создания композиции¹⁹⁴. Сам композитор говорит, что сложно провести грань между созданием «цвета» и созданием композиции: «Что такое композиция и что такое цвет, и не может ли цвет быть композицией [сам по себе]?»¹⁹⁵

Показательными примерами работы Т. Ньюмана с тембрами являются *Main Titles // Клиент всегда мёртв* (см. Главу 2, §4) и *Skyfall // 007: координаты "Скайфол"* (см. Главу 2, §5).

Тембровый набор первой композиции можно условно распределить на две категории: холодные и тёплые тембры (Таблица 3). В свою очередь, эти чувственные впечатления становятся аллегориями: холодные тембры – аллегорией смерти (также покоя, созерцания), тёплые тембры – жизни (также движения, чувства). Аллегорические знаки в изобилии появляются в видеоряде и зрителю легко связать с ними музыкальные коннотации.

¹⁹⁴ «My theory is that color and timbre ends up being compositional, depending on the manner in which you define composition». Variety [website]. URL: <https://variety.com/2006/film/awards/modern-times-1117935374/>

¹⁹⁵ «What is composition and what is color, and is color ever composition?» Oxford Union [youtube]. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=oeHNUJ-hNmE>. 7:50

Таблица 3 – Тембры *Main Titles* // *Клиент всегда мёртв*

«Холодные» тембры	«Тёплые» тембры
челеста	гобой <i>d'amore</i>
пэд	<i>pizz.</i> в низком и среднем регистрах
бразильская куика	бас-гитара
мандолина и укулеле	струнные <i>arco</i> в среднем регистре

Вторая композиция звучит в эпизоде фильма, изображающим бегство секретного агента Джеймса Бонда и его начальницы «Эм» в шотландское поместье Бондов. Здесь всего два тембра: гобой *d'amore* и плотный «хоральный» пэд, охватывающий аккордами и обертонами весь частотный диапазон. Пэд и метонимически передаёт дикий, «древний» пейзаж и бесконечную дорогу, и метафорически, словно хор, – патетическую, эпико-героическую стилистику. В то же время он чересчур переполнен пафосом, и переливы тональностей хроматического родства создают уже не столько эпический, сколько гиперболизированный и кинематографический «голливудский» героизм. Терпкий гобой соответствует ещё одному пафосному образу: одиночеству главного героя, неожиданно вынужденного рефлексировать о правильности своих действий. Но он же придаёт своей «гнусавостью» и несколько иронический окрас ситуации. Таким образом здесь тембры создают неоромантический образ с соответствующим сочетанием возвышенности и трагедии.

Как часто делается в киномузыке, Т. Ньюман использует тембры также как знаки *сеттинга*¹⁹⁶: эпохи, страны, этноса, культуры, стиля. Этому есть множество примеров:

- «Зелёная миля» (США 1930-е гг.): банджо, гитара «Добро»¹⁹⁷, варган, характерные для юга США приёмы исполнения;

¹⁹⁶ Сеттинг – (англ. setting, местоположение) – исторический, географический, культурный контекст кадрового мира фильма.

¹⁹⁷ Гитара «Добро» – шестиструнная североамериканская гитара с металлическим резонатором.

- «Плоть от плоти» (США 1970-е гг.): скрипка, мандолина, стилистические приёмы фолк-музыки;
- «Море Солтона» (главный герой – джазовый музыкант): джазовая труба как лейт-тембр главного героя;
- «Морпехи» (война в Ираке 2003–2011 гг.): электрогитара, тембры инструментов, приёмы исполнения и сведение в стиле рок-музыки и техно;
- «Хороший немец» (Германия в августе 1945 г.): оркестр и приёмы оркестровки в стиле экспрессионизма и фильма-нуар;
- «Лемони Сникет» (сказка в эклектичном и анахроничном стиле «стимпанк»): скрипка Штроха, тембр «музыкальной шкатулки», гротескная оркестровка с превалирующей ролью медных духовых и разнообразных ударных инструментов.

В других случаях он намеренно создаёт «неконвенциональную» музыкальную стилистику, сочетающую «несочетаемые» элементы:

- «Красота по-американски»: маримба, табла¹⁹⁸, этническая флейта;
- «Клиент всегда мёртв»: челеста, гобой *d'amore*¹⁹⁹, пиццикато, мандолина, бразильская куика;
- «Игрок»: глоссандирующий стальной барабан, самодельная перкуссия, флажолеты бас-гитары, синтетический «гобое-флейтовый» духовой тембр (EWI), фортепиано

Эта эклектика отражает неконвенциональность жанра и эстетик фильма. Конкретный «реальный» сеттинг в таких фильмах не играет значительной роли, так как сюжетно переосмысливается: становится местом фантастического или сюрреалистического столкновения естественного и сверхъестественного.

¹⁹⁸ Табла – небольшой парный барабан, основной ударный инструмент индийской классической музыки североиндийской традиции, также популярный в индийской фольклорной традиции и эстрадных стилях, подражающих индийской национальной музыке.

¹⁹⁹ Гобой д'амур — деревянный духовой инструмент, разновидность гобоя. Обладает более мягким и «округлым», похожим на английский рожок тембром из-за грушевидного раструба.

Можно с уверенностью сказать, что Т. Ньюман тяготеет к такой эклектической стилистике и потому хорошо известен как создатель «экзотической, экспериментальной»²⁰⁰, причудливой²⁰¹ атмосферы.

Описанный выше рабочий процесс Т. Ньюмана демонстрирует, что помимо устоявшихся в академической или эстрадной музыке техник инструментовки, его подход включает поиск и выбор тембров и приёмов исполнения из собственной коллекции музыкальных инструментов, из коллекции своих сотрудников-музыкантов, из специально созданных акустических инструментов или электронных тембров.

В настоящее время эксперименты с тембрами включили в свои композиторские техники почти все кинокомпозиторы. К примеру М. Мазерсбо²⁰² собирает собственные коллекции инструментов по антикварным магазинам, музыкальным магазинам и «барахолкам»²⁰³, активно участвует в процессе исполнения, записи и сведения саундтрека²⁰⁴. А Х. Циммер, как и Т. Ньюман, активно сотрудничает с изобретателем новых инструментов Ч. Смитом.

Техники звукозаписи и обработки звука, фоноколористика

Отдельно следует оговорить, каким образом Т. Ньюману и многим другим современным кинокомпозиторам, включая таких экспериментаторов как Э. Морриконе и Х. Циммер, удаётся обойти ограничения правил оркестровки средствами звукозаписи и сведения.

²⁰⁰ Reuters. URL: <https://www.reuters.com/article/us-thomasnewman/film-composer-thomas-newman-immersed-in-music-idUSTRE69Q00Y20101027>.

²⁰¹ Filmtracks: Modern Soundtrack Reviews [website]. URL: http://www.filmtracks.com/titles/lemony_snicket.html.

²⁰² Марк Мазерсбо (Mark Mothersbaugh) – американский певец, мультиинструменталист, композитор, продюсер, автор множества саундтреков к телесериалам, полнометражным фильмам и видеоиграм, например, к анимационному телесериалу «Ох уж эти детки!» («*Rugrats*», 1991–2004), фильмам американского режиссёра Уэса Андерсона «Бутылочная ракета» («*Bottle Rocket*», 1996), «Рашмор» («*Rushmore*», 1998), «Семейка Тененбаум» («*The Royal Tenenbaums*», 2001), «Водная жизнь Стива Зиссу» («*The Life Aquatic with Steve Zissou*», 2004), видеоигре «*the Sims 2*» (2004).

²⁰³ Score: A Film Music Documentary [motion picture]. 2006. 20:42.

²⁰⁴ М. Мазерсбо – один из немногих, начавших такие эксперименты в одно время с Т. Ньюманом, – возможно, по причине своей работы в сфере популярной музыки, где «поиск звука» является одной из важных сторон работы над композицией.

Существует большое разнообразие приёмов звукозаписи и обработки звука – изменение расстояния от микрофона до источника звука и расположения микрофонов, изменение акустических параметров: баланса громкости между треками, панорамирования, реверберации, компрессии и т. п. Эти приёмы влияют на конечное звучание (саунд) композиции не в меньшей степени чем инструментовка.

Технологии звукозаписи и сведения позволяет М. Морриконе в саундтреке к фильму С. Леоне в *Theme from a 'Fistful of Dollars' // За пригоршню долларов* сопровождать яркое соло трубы тихим аккомпанементом акустической гитары, а в *Titoli* из того же саундтрека – сделать свист солирующим тембром, на фоне электрогитары, выкриков и пения мужского хора, барабанов и оркестровых колоколов. Х. Циммер в композиции *Catatonic // Шерлок Холмс* создаёт фактуру из негромких цимбал, банджо и подготовленного фортепиано в сопровождении мощных медной и струнной секций оркестра.

Сам Т. Ньюман почти всегда создаёт средствами звукозаписи искусственное звуковое пространство, в котором законы инструментовки обладают большой (хотя не абсолютной) гибкостью, и мыслит не акустическим, а виртуальным звуковым пространством: «Я ощущаю композицию законченной, когда завершено её сведение»²⁰⁵. Подобным же образом мыслят и многие другие современные кинокомпозиторы, хорошо осведомлённые о звукорежиссерских техниках²⁰⁶.

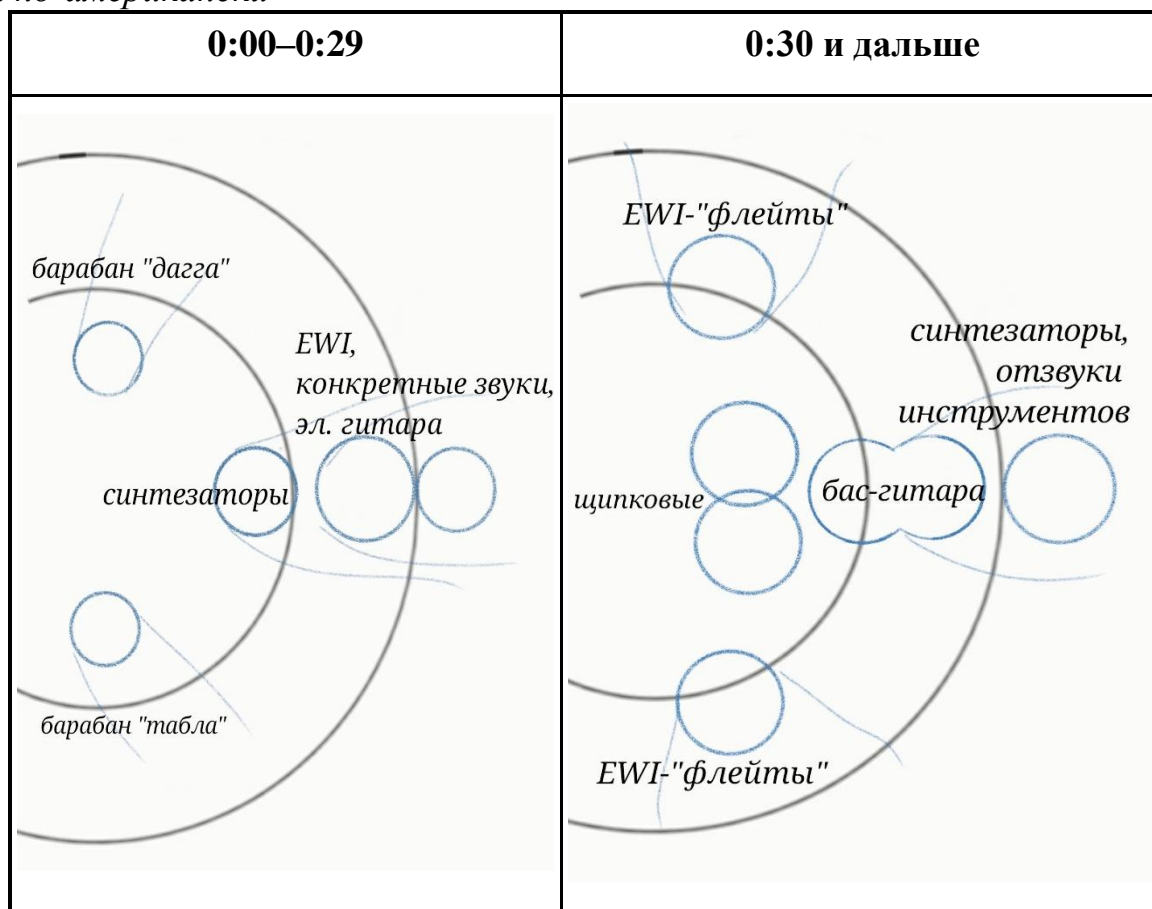
Характерным примером такого виртуального акустического пространства (т.н. «панорамы») может послужить композиция *Choking the Bishop // Красота по-американски*. В этой сцене фантазмагорического сна главного героя музыка и звук создают загадочное, сюрреалистическое пространство: сперва все звуки доносятся словно бы издалека (на Таблице 4 слева), затем на близком плане неожиданно начинаются резкие фигурации расстроенной мандолины (на Таблице 4 справа). Стоит мандолине смолкнуть – слушатель опять оказывается в необъятном пространстве в окружении далёких отзвуков странных тембров. Ещё боль-

²⁰⁵ Oxford Union [youtube]. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=oeHNUJ-hNmE>. 26:20.

²⁰⁶ Например, Х. Циммер целенаправленно работает над созданием виртуальных «3d-пейзажей» в своей музыке и подчёркивает значение расположения микрофонов записи в своих композициях. Elegyscores [youtube]. URL: <https://youtu.be/ADAK0I7E18E>.

шую дезориентацию в композицию вносят разведённые в крайний правый и левый углы панорамы индийские барабаны, а затем – флейты.

Таблица 4 – Виртуальное акустическое пространство в *Choking the Bishop* // *Красота по-американски*



Методы записи и обработки звука часто используются композиторами кино и современной академической музыки как художественные, композиторские техники. Здесь мы воспользуемся термином *фоноколористика*, используемым в отношении художественных возможностей звукозаписи, расширения тембра за счёт звукорежиссерских техник, «рисования звуком»²⁰⁷. Как композитор, активно участвующий в процессе звукозаписи, обработки звука, сведения, Т. Ньюман мыслит тембр *фоноколористическую*. Его представления о художественных возможностях тембра не ограничены выбором инструмента, динамики, штриха и приёма исполнения, но включают в себя:

²⁰⁷ Динов В.Г. Звуковая картина: Записки о звукорежиссуре. С. 13, 215.

- расположение в виртуальном акустическом пространстве (близко-далеко, узко-широко, статично или с перемещением);
- длину отзвука (размер «помещения», глубину реверберации);
- частотную характеристику (усиление или подавление определённых частот тембра);
- компрессию;
- ряд художественных приёмов обработки звука (например, искажение – *overdrive*, *distortion* и т.п.).

Приведём некоторые примеры *фонокolorистических* приёмов и их звукоизобразительного и художественного использования у Ньюмана (Таблица 5).

Таблица 5 – Примеры фонокolorистических приёмов

Приём	Объект звукоподражания	Художественный (метонимический или метафорический) образ	Пример использования
реверберация с большим <i>decay</i> ²⁰⁸	огромное пространство	образ пространства «эпического масштаба», гротескно-гиперболизированного, сюрреалистического (как во сне) и т.п.	Hinge // «Плоть от плоти»; Choking the Bishop // «Красота по-американски»
<i>distortion</i> (искажение звука)	деформированный материал: сломанный, обожжённый, обветренный, обмороженный и т.д.	образ искажения, напряжения, азарта: чрезвычайного усилия, чрезвычайной эмоции или чувства – боли, эйфории, ярости и т.п.	Palmdale Monty // «More Салтона»; Full Chemical Gear // «Морпехи»

²⁰⁸ *Decay* – затухание (англ.), один из параметров работы ревербератора. *Decay* измеряется количеством секунд, в течение которых длится отражённый звук реверберации. От величины *decay* зависит представление о размере «помещения», в котором звучит источник.

Приём	Объект звуко-подражания	Художественный (метонимический или метафорический) образ	Пример использования
сверх-близкое расположение микрофона при записи струнного щипкового	вспышка, блеск, укол, острая грань	свет, обострённое восприятие, чувствительность, чёткость, невротичность, озарение	Lacrimosa Ferry // «Лемони Сникет»
подчёркнутый записью или обработкой «воздух» у флейты	ветер	холод, пространство, движение	Woeful Wedding // «Лемони Сникет»; Blue Dimes // «Плоть от плоти»

При этом помимо отдельных фоноколористических эффектов и образов, Т. Ньюман работает над фоноколористической композицией фонограммы, стремясь создать художественное целое. Он разработал своеобразную фоноколористическую фактуру²⁰⁹, включающую ряд характерных для него тембровых и фоноколористических красок:

- высокочастотные краски: «звонящие», «свистящие» тембры — атака близко записанных струнных (смычковый дульцимер, щипковые струнные), перкуссии и звуковысотных ударных, «дыхание» флейты, этнических флейт и EWI;
- высокая середина частотного спектра: «холодные» – основные форманты высокого регистра фортепиано, челесты, маримбы, флейт, высоких струнных смычковых;
- тембры с более «тёплой» краской: средний регистр струнных и фортепиано, деревянные духовые (особенно гобой д'амур, саксофон), валторны, медная секция;

²⁰⁹ Фактура фонограммы строится по особым эстетическим законам, которым подчиняются параметры панорамирования, реверберации, частотных характеристик, компрессии и т. д. Эта фактура выстраивается в процессе звукозаписи и сведения фонограммы.

- низкочастотные: «удар» (низкочастотный сонор, сэмпл «kick» или «sub-kick»), литавры, бас-гитара, контрабасы.

В используемом Т. Ньюманом методе «контролируемой импровизации» и дизайнерско–конструкторском построении фактуры и формы композиции можно отметить его сходство с *бриколажем*, мифопоэтическим методом художественного выражения, характерным для традиционных культур, а также «наивного» искусства и некоторых других модернистских и постмодернистских направлений²¹⁰. Контролируемая импровизация позволяет Т. Ньюману «выражать... с помощью репертуара причудливого по составу, обширного, но всё же ограниченного»²¹¹ – в данном случае, репертуара тембров, исполнительских приёмов и исполнительских стилей, а также стилей саунда, стилей гармонико–мелодических, культурных и исторических стилизаций.

Экмелическая тембровая и гармоническая экспрессия – также элементы, характерные для бриколёрного искусства, «интериоризирующего случайность», т.е. делающего случайность частью означающего²¹².

Итак, Т. Ньюман – бриколёр–импровизатор, использующий «полуспециализированные» художественные элементы, приспособляющий как дизайнер их под нужды конкретной художественной задачи. С этим, вероятно, связана и его готовность принимать композиторские предложения от сессионных музыкантов, которые из исполнителей превращаются в соавторов. Подобно бриколёру традиционной культуры Т. Ньюману «не требуется оборудование и знание по всем специальностям»²¹³, как требовалось композитору классико–романтической эпохи. Вместо этого у него есть команда музыкантов и звукорежиссёров.

²¹⁰ Леви-Стросс К. Тотемизм сегодня. Неприрученная мысль. М.: Академический проект, 2008. С. 127.

²¹¹ Там же. С. 126.

²¹² В отличие от академического искусства, экстериоризирующего случайность, исключая её из означаемого. Леви-Стросс К. Первобытное мышление. С. 136.

²¹³ Там же. С. 127.

§3. Соединение музыки с видеорядом

Саундтрек в роли «атмосферы» фильма

В творчестве Т. Ньюмана неоднократно отмечалась его способность создавать «атмосферу», то есть выразить эмоциональный и чувственный контекст мира фильма через создание музыкальными средствами виртуального художественного пространства. Так режиссёр Э. Стэнтон рассказывал о работе с Т. Ньюманом над фильмом «В поисках Дори»: «Я знал, что сможет сделать его музыка в местах, которые казались такими простыми, «безобидными» на бумаге [сценария]. ... Существуют такие переплетения настроений, которые может запечатлеть и выразить только музыка»²¹⁴. Рассмотрим подробнее, что именно делает саундтреки Т. Ньюмана «атмосферными».

Сам композитор говорит, что ищет в музыке «разреженности» ('scaled down' – англ. букв. «снижению по шкале», т.е. меньшей насыщенности, значимости), прозрачности, сквозь которую будет чётко проступать фильм. В интервью он регулярно описывает, как добивается, чтобы музыка не перебивала визуального и драматического ряда фильма:

- он использует фортепиано в тех случаях, когда *vibrato* струнных смычковых слишком бы привлекло внимание²¹⁵;
- предпочитает электронные арпеджиаторы, квантизацию, длящиеся педали пэдов, чтобы не привлечь внимания к музыке лишний раз²¹⁶;
- использует остинатные паттерны, чтобы ухо зрителя «привыкло» к музыке и не замечало её.

Но, кроме специальных приёмов, можно предположить, что музыка Т. Ньюмана «разрежена», прозрачна благодаря отсутствию в ней драматургии,

²¹⁴ «I knew what his music would do in spots that might seem innocuous or benign on the page. ... There are complexities of emotion that can only be captured and expressed with music.» Variety [website]. URL: <https://variety.com/2016/artisans/production/finding-dory-composer-thomas-newman-1201785340/>.

²¹⁵ Bushard A. The Very Essence of Tragic Reality: Aaron Copland and Thomas Newman's Suburban Scoring. P. 282.

²¹⁶ Ibid. P. 281.

обусловленной внутренней логикой музыкального материала. Наличие в музыке других композиторов (например, Э. Годенталя, Дж. Уильямса, Дж. Хорнера) музыкальных тем, протяжённого мелодико-гармонического развития делает музыку «видимой», заметной. Тогда музыка развивается в контрапункте с видеорядом, либо, в зависимости от фильма, буквально следует за ним, «иллюстрирует».

В музыке же Т. Ньюмана, как мы рассмотрели выше, форма детерминирована видеорядом, а гармонико-мелодические элементы заключены в узкие рамки: как правило, одной ячейки (такта или двутакта). В результате в музыке зачастую отсутствует автономное (от видеоряда) развитие. Такова, например, рассмотренная нами в Главе 1, §2 (раздел Фактура) сцена второго пролога к «Красоте по-американски». Аналогичное мы наблюдали и в Главе 2, §2 (разделе Гармония) при гармоническом разборе сцены из «Побега из Шоушенка». С одной стороны, сцена из «Побега...» гораздо более гармонически динамична и представляет пример модалного натяжения: движения к более «тёмным» и диссонантным краскам и последующего «разрешения» в пентатонику остинатных контрабасов. Таким образом несколько раз меняется гармоническая ячейка, и композиция как бы развивается по своей внутренней музыкальной логике. С другой стороны, это впечатление мнимое. Форма и драматургия композиции жёстко детерминированы видеорядом, и фактура позволяет в любой ячейке резко изменить музыкальное содержание, если того требует кадр. Именно это происходит в середине композиции (тт. 9–10), когда на кадрах с реющим по ветру флагом появляется тембр валторн и лидийский лад, а чуть далее (тт. 11–12) со сменой общего плана на средний, оркестровое звучание сменяется на камерное.

В «Красоте...» эмоциональное развитие вовсе отсутствует (Рисунок 25). Сцена построена как равномерное повествование под монолог протагониста об отсутствии смысла в его жизни, с акцентами в виде гротесков, шутовства, карнавальных шуток. Эти акценты отражены в музыке экспрессивными ударами в перкуссии, отдельными акцентами баса, «лихим» боем мандолины, а также разнообразными музыкальными жестами, буквально откликающимися на изображение. Так, нисходящее глиссандо баса пародийно «озвучивает» обессиленного Лестера

в кровати, произносящего закадрово: «в некотором роде я уже умер». Все эти жесты и акценты не меняют гармонического и тембрового состава композиции, не прерывают ритмического движения (как мы писали выше, даже «эмбиентные» паузы служат лишь как «вдох» перед новым потоком паттернов). Они не создают развития, не меняют настроения (хотя дополняют его сатирическим и экспрессивным колоритом).



Рисунок 25 – основной паттерн и дополнительный такт *Already Dead // Красота по-американски*

Эмоциональное содержание саундтреков Т. Ньюмана имеет одну характерную особенность. Эмоция или переживание, воплощённое в музыке, длится, не развиваясь, охватывая порой довольно большие сцены и даже эпизоды фильма. Можно предположить, что изображение сложных, динамически развивающихся эмоциональных состояний в «ячеечной» форме и неомодальной гармонии практически невозможно. В результате музыка Т. Ньюмана, подобно саундтрекам минималистов, «простирает» одно простое эмоциональное состояние и настроение поверх разнообразия кадров, как бы несколько отчуждаясь от развивающегося эмоционального содержания видеоряда, представляя взгляд со стороны²¹⁷.

Подобная гармоническая и/или фактурная статика, «задержание» музыки при смене видеоряда, порой распространяется на целые эпизоды фильма. Характерный пример – эпизод из «Красоты по-американски» с композицией *Lunch with a King*. Здесь игривая фактура в E-миксолидийском сопровождает по очереди ряд небольших сцен, сменяющихся на протяжении трёх минут [52:50–56:00]:

1. успешная попытка Лестера с помощью шантажа вытянуть деньги из фирмы, где он работал;

²¹⁷ О природе и особенностях этого отчуждения в минималистическом саундтреке см. Eaton R. Unheard Minimalisms: The Functions of the Minimalist Technique in Film Scores: PhD thesis. P. 36.

2. свидание Кэролайн с местным богачом Кингом, пред которым она преклоняется;
3. съёмка Риком мёртвой птицы; разговор Джейн и Рика; неожиданное решение Джейн прогуляться вместе с Риком;
4. комичная постельная сцена Кэролайн с Кингом.

Каждая из сцен имеет собственную внутреннюю драматургию от завязки к кульминации, имеет самостоятельное, особое настроение: 1. озорное, агрессивное, 2. комичное, чувственное, 3. романтическое, нежное, 4. комичное, сатирическое. В то же время, эти сцены имеют и общее смысловое значение – для каждого из персонажей это некоторый шаг вперёд к тому, чего они хотят. Музыка скрепляет этот ряд сцен, выявляя с помощью гармонии и фактуры общую для сцен эмоцию: восторг от (приближающегося) исполнения желания. В то же время, своей отстранённостью от развития в сюжетно–событийном тексте фильма, музыка добавляет иронии, зритель смотрит как бы со стороны.

Другой пример: последовательность сцен ближе к финалу «Красоты по-американски» [1:34:35–1:42:25]. В этом эпизоде в течение грозовой ночи происходит ряд событий, приближающих историю к роковому для главного героя финалу:

1. ночь, комната Рика: Рик противостоит отцу, который думает, что он находится в гомосексуальной связи с Лестером. Отец бросается на Рика, но не в силах ударить;
2. первый этаж в доме Рика: Рик прощается с потерявшей разум матерью;
3. машина под дождём на обочине шоссе: Кэролайн в машине слушает запись тренинга по преодолению комплекса жертвы, достаёт из бардачка пистолет;
4. комната Джейн: Джейн и Анджела ссорятся, появляется Рик, мокрый от дождя, с предложением к Джейн уехать в Нью-Йорк; Анджела и Джейн окончательно ссорятся;
5. улица перед гаражом Лестера: к двери гаража подходит отец Рика, Лестер внутри занимается со штангой, замечает гостя и открывает ему дверь гаража;

6. гараж Лестера: Лестер и отец Рика разговаривают, тот дрожит от холода, дождя, шока. Отец Рика пытается поцеловать Лестера, уходит;
7. машина Кэролайн: Кэролайн продолжает слушать тренинг, потом решительно продолжает движение машины по шоссе.

На протяжении этой цепи сцен звучит *Structure and Discipline*, композиция в г-румынском²¹⁸, комбинирующем светло-тёмное колебание дорийского лада и увеличенную секунду <b cis> (Рисунок 26). Сцены вновь разнятся по настроению и динамике, но всюду музыкой подчёркнут один эмоциональный образ: тоска и трагическое предчувствие. Здесь гармония подхватывает тревожные ожидания, сквозящие в сюжетном и событийном текстах сцен и в атмосфере грозовой ночи.

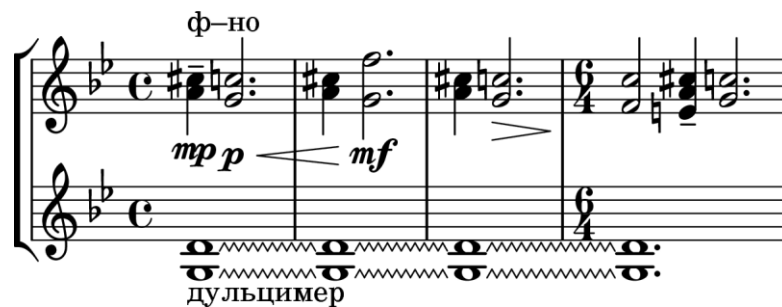


Рисунок 26 – *Structure and Discipline* // *Красота по-американски*

Саундтрек в этих двух эпизодах из «Красоты по-американски» не следует за конкретными событиями, персонажами или настроениями в отдельном кадре или сцене. Вместо этого он следует за протяжённым сквозь ряд сцен комплексом ощущений, состояний, настроений, подчёркивая в каждой сцене один определённый эмоциональный образ. Здесь можно вспомнить о термине барочной эстетики, *аффекте*, который мы можем по аналогии применить к подобным продолжительным переживаниям в постминималистической музыке Т. Ньюмана.

Что ещё, помимо гармонии, является аффектообразующим средством у Т. Ньюмана? Композитор попеременно называет «цветом (‘color’)\», «основопола-

²¹⁸ Румынский лад: I II ♭III #IV V (♮)VI VII.

гающим понятием своего музыкального языка»²¹⁹, то гармонию, то *тембр*. Рассмотрим аффектообразующую роль тембра.

Описывая свою работу над сценой из «ВАЛЛ-И» (2008) (речь идёт о композиции *72 Degrees and Sunny*), Т. Ньюман отмечает такие тонкие нюансы как «чувство поверхностного удовлетворения», которое должно появиться у зрителя при виде космического корабля, где люди в течение поколений живут исключительно как потребители и зависимые от комфорта, – «иначе кто бы выжил там, если бы в этом не было удовлетворения? Я хотел придать этой сцене “перинного” (‘pillowy’), гипнотического (‘soma-esque’) ощущения»²²⁰. Здесь, говоря о простой сцене в незамысловатом мультфильме, Т. Ньюман рассматривает переживание «сонливости» как чувственный символ целого жизненного уклада, характеризуемого чувством приятного удовлетворения, гипнотической сонливости, нежелания просыпаться (чувство хорошо знакомое человеку из общества потребления). Далее, Т. Ньюман продолжает размышление: «В итоге, я думаю, они [студия “Пиксар”] с большой любовью подали эти сцены... в конце концов, люди так жаждут лучшей жизни!»²²¹. То есть, в блоке эмоций и ощущений сцены сочетаются: сонливость, поверхностность, удовлетворённость и естественная жажда такой «эвдемонической» жизни для себя.

Гармонически сцена противопоставляет два блока: паттерны в лидийском ладу как образ беззаботности и аккорды тональностей хроматического родства как знак величия, масштаба и могущества технологий, окружающих людей на космическом корабле.

Но оттенки (сонливость, пресыщенность, «рекламную» броскость и желанность) этому аффекту величия и благоденствия добавляют тембры: мягкое переплетение (не контрастное, гротескное как в «Красоте...») электронных и акустических инструментов. Образуется характерное для поп-стилей эстрадной музыки и smooth-джаза сочетание нежности струнных тембров *arco* и мягких нот электро-

²¹⁹ Oxford Union [youtube]. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=oeHNUJ-hNmE>. 7:50.

²²⁰ American Routes radio program [website]. Vol. Hour 2. URL: <http://americanroutes.wwno.org/archives/artist/1180/Thomas-Newman>. 39:40.

²²¹ Ibid. 40:36.

гитары, «журчания» электронных арпеджиаторов и «сверкающих» акустических тембров вроде дульцимера. Все тембры звучат «мягко» и в то же время «броско», ярко, привлекательно. Таким образом, можно с уверенностью сказать, что тембр и саунд здесь помимо создания фантастической стилистики «футуристической» музыки на космическом корабле, так же как и гармония служат аффектообразующими средствами.

Итак, тембр с его субъективно-психологическим воздействием и с культурными коннотациями занимает важную роль в формировании аффекта. Разница с барочными аффектами, образуемыми прежде всего мелодико-гармоническими средствами, вероятно, возникает от того, что в эпоху постмодернизма западное киноискусство имеет доступ ко множеству различных стилистик и направлений. Музыкальные стили, с их характерным саундом, сами становятся красками, как ими являются гармонии – отсюда мышление Т. Ньюманом об обеих категориях (гармонии и тембре/саунде) как о едином «цвете».

В заключении разговора об «атмосфере» скажем, что аффектная логика придаёт особый характер отношениям саундтрека к видеоряду. Если представить взаимоотношения киномузыки и фильма как отношение двух музыкальных пластов, то у Т. Ньюмана музыка не находится ни в полифоническом соотношении, ни в подчинённой роли аккомпанемента/иллюстрации и, конечно, не в доминирующей роли ведущего текста или мелодии. Скорее, музыка у Т. Ньюмана выступает в роли своеобразной эмоциональной педали к сюжетно-событийному ряду. Можно также представить это так: музыка формирует виртуальный мир чувственного и художественного контекста, в котором «живёт» фильм.

Возникает соблазн сопоставить неизменность аффекта, отсутствие его развития (вплоть до моноаффектности целого эпизода фильма) с подобной чертой в произведениях барокко. Однако в эпоху барокко статичность аффектов была вызвана, скорее, наличием репрезентативного канона, глубоко укоренённого в фило-

софии и естествознании²²². На рубеже XX–XXI вв. подобное явление скорее наводит на мысль о связи с мелодрамой, где большую роль играют длительные сентиментальные погружения в одно состояние (невинная радость, горькое разочарование, дрожь от ужаса, справедливое возмездие) и, в конечном итоге, погружение в мир произведения, сопереживание его персонажам как реальным людям. Музыка к мелодрамам (и, в результате, музыка к театральным спектаклям различных жанров) часто заимствована и смонтирована так, чтобы музыкальное развитие либо точно совпало с драматическим, либо вовсе отсутствовало, и музыка оставалась бы лишь эмоциональной педалью²²³.

Использование минималистических техник позволяет Т. Ньюману создавать «мелодраматическую» музыку, – композиции без эмоционального и драматического развития, выделяющие в визуальном и драматургическом ряду определённый аффект.

Аффективность и «педальность» («атмосферность») саундтреков Т. Ньюмана особенно заметны в тех случаях, когда сцены, охваченные непрерывной музыкой, следуют одна за другой.

Однако по той же логике складываются и другие его работы, где музыка в основном ограничена пределами сцены. Это возможно благодаря возвращению в разных местах фильма схожих или одинаковых композиций, мелодико-гармонических ячеек, стилистики. В результате возникает эффект приостановленного, прерванного музыкального видео, затем вновь возвращающегося, и так до нескольких раз за фильм:

- сцены «Зелёной мили» с «дикой», «бунтующей» кантри-музыкой;
- «сумрачные» атональные, сонорные блуждания в «Игроке»;

²²² Корни теории аффектов – в «новой материалистической эстетике просветителей, стремившихся понять музыку как подражание природе», а также в метафизике Р. Декарта и характерном «позитивном» взгляде на мир и на человека как на (очень сложный, но всё же) часовой механизм. См. Шестаков В.П. От этоса к аффекту: История музыкальной эстетики от античности до XVIII века. М.: Музыка, 1975. С. 9, 318.

²²³ Подробнее об использовании музыки в мелодраме: Schneller T. Flexible Units: Short Phrases and Intervallic Cells in the Film Music of Bernard Herrmann: PhD thesis. Pp. XXIII–XXV; также см. Brooks P. The Melodramatic Imagination: Balzac, Henry James, Melodrama, and the Mode of Excess. P. 4.

- многократно возвращающиеся лейт-композиции (и соответствующие аффекты) протагонистов и антагониста «Лемони Сникет...»;
- возбуждённый, нервический, но с «храбрыми» плагальными и натурально-ладовыми интонациями мотив *Nation of Shopkeepers* в «Железная леди».

Это придаёт саундтрекам Т. Ньюмана единство через многократно повторяющиеся аффекты. Но, что не менее важно, это придаёт его саундтрекам форму набора музыкальных видео, то часто переключаемых, то на долгое время забирающих внимание зрителя, то сменяющихся неожиданно, то – в соответствии с ожиданиями зрителя. Такая форма, вероятно, является органичной для человека эпохи масс-медиа, в медиумах которой многочисленные образы и аффекты сменяют друг друга: иногда – по воле зрителя, иногда – по воле дирекции телеканала, иногда – «по техническим причинам». Такая форма саундтрека оказывается органичной для навыков «клипового» восприятия: зритель способен «погрузиться» в аффект, на время «отдохнуть» от него, не забывая его, и затем вновь вернуться к нему спустя несколько сцен. До тех пор, пока единство аффектов объединяет это многообразие чередующихся текстов, саундтрек и фильм воспринимается целостно²²⁴.

С этим можно связать и отсутствие у Т. Ньюмана «нарративных» элементов в саундтреке: тем, их развития и контрапункта. Это требует от нас в дальнейшем исследовании прежде всего рассматривать композиции саундтрека не как определённые темы, соответствующие драматургической или поэтической теме произведения и не как лейтмотивы, соответствующие определённому субъекту или объекту повествования. Вместо этого структура саундтрека представляет собой коллаж аффектов, и из этой точки зрения мы будем исходить в дальнейшем анализе.

²²⁴ Речь идёт о целостности переживания, а не сюжетной композиции фильма. Многие фильмы с музыкой Т. Ньюмана либо не имеют целостной сюжетной композиции («Железная леди»), либо имеют сюрреалистическую, «расколотую» композицию («Игрок»), но имеют явную эмоциональную и чувственную целостность через постоянство используемых музыкальных и визуальных аффектов.

Звукоподражание и его художественное значение

Выше мы писали о художественном использовании Т. Ньюманом звукорежиссёрских техник (см. Таблицу 5). Теперь следует отдельно отметить использование Т. Ньюманом конкретных и конкретно-инструментальных тембров, а также их художественную роль в саундтреке.

Из слов композитора видно, что Т. Ньюман мыслит не конвенциональными музыкальными знаками, стилями, клише, а категориями субъективного восприятия звука. К примеру, из слов самого композитора можно взять такие характеристики музыки: «замороженность», «амплифицированный “звук тишины”», «[словно бы] увеличение изображения (камерой)»²²⁵. Эти чувственные образы появляются до первых набросков композиций, раньше, чем появляется фактура, выбор конкретных инструментов, гармонии, музыкальных тем. Сам композитор называет свой подход «эмпатией», попыткой уловить ощущение/чувство в фильме (либо то, которого в фильме не хватает) и точно отобразить его в музыке²²⁶.

В результате такого «чувственного» мышления Т. Ньюмана, его авторскому стилю свойственно сочетание и переплетение денотативного и коннотативного значения звука в музыке. Примерами звукоподражания, помещающим музыку на границу между кадровым и закадровым смыслом (денотацией и коннотацией) у Ньюмана могут послужить: *Concerning Aunt Josephine* // *Лемони Сникет*, *Choking the Bishop* // *Красота по-американски*, *Limp Noodle* // *Зелёная миля*.

Первый пример связан с персонажем тёти Жозефины из детско-взрослой сказки «Лемони Сникет». Эта скованная страхами женщина проводит дни в неуклюжем, полном старых предметов доме со скрипучими половицами, стонущими дверьми, постоянным сквозняком (Рисунок 27, А). Для изображения дома и его обитательницы Т. Ньюман использует следующие конкретно-музыкальные элементы:

²²⁵ Bushard A. The Very Essence of Tragic Reality: Aaron Copland and Thomas Newman's Suburban Scoring. P. 273.

²²⁶ Variety [website]. URL: <https://variety.com/2016/artisans/production/finding-dory-composer-thomas-newman-1201785340/>.

- «шаркающая» ритмическая секция, напоминающая перестук вещей в коробках;
- тихий меланхоличный вздох на сильную долю;
- глиссандирующий «скрип двери» как мелодический мотив (вероятно, искажённое звучание саксофона или EWI);
- «стон» или «мяуканье» как ответный мотив;
- вибрафон, ассоциирующийся как со стеклянными элементами дома (старинная посуда, часы с боем, огромное окно), так и с постоянным холодом (высокочастотный тембр с небольшим количеством обертонов).



А



Б

Рисунок 27 – А. Интерьер дома тёти Жозефины из «Лемони Сникет»; Б. Сон, пар, ванная комната из «Красоты по-американски» [42:30–44:15]

Choking the Bishop иллюстрирует фантазмагорический эротический сон главного героя «Красоты по-американски», в ходе которого он, двигаясь к гостиной, попадает вместо этого в окутанную клубами пара ванную комнату, где встречает свою страсть (Рисунок 27, Б). В композиции используются следующие звукоизобразительные элементы:

- глубокая «кафельная» реверберация глиссандирующих духовых, перкуссии;

- гулкое постукивание по чугунной ванне в качестве ритмического элемента;
- пэд и реверберированные тарелки образуют «дымку» звучания и метонимически передают образ густого тумана;
- теплота бас-гитары (обилие низких, низко-средних частот).

В *Limp Noodle* изображено конвоирование буйного преступника, накачанного успокоительными, способного только глупо улыбаться и бессмысленно открывать рот. Здесь основным объектом звукоподражания является физическое состояние одного из персонажей сцены. Т. Ньюман использует:

- варган с характерным призвуком полости рта исполнителя;
- поднятые в других тембрах «рото-носовые» частоты 1-3 kHz;
- дребезжание струны гитары от прикосновения ногтём, дребезжание варгана, подражающие расфокусированному взгляду заключённого, пущенной изо рта слюне.

Следует также особо отметить эстетический эффект музыкального звукоподражания в перечисленных сценах. Во всех трёх случаях через тембр и саунд происходит нерасторжимое переплетение буквального и художественного (метонимического, метафорического) значений. Звукоподражание создаёт художественный мир, где «граница между физическим и ментальным, между материей и духом, между вещью и словом перестаёт быть непроницаемой»²²⁷ – мир, характерный для фантастического жанра, на грани «чудесного» и реалистического повествования.

В двух последних примерах «фантастический» приём служит передаче психологических и телесных гротесков, аффективных состояний эйфории, опьянения. Но, помимо простого подражания «изменённому сознанию», фантастический «пограничный» образ, напряжение между «чудесным» и реалистическим повествованием здесь также играет жанровообразующую роль. В случае «Лемони Сникета» фантастический элемент утверждает игривую сказочность и «детективность» повествования – приглашение зрителю играть, угадывать и банальное «кто убий-

²²⁷ Тодоров Ц. Введение в фантастическую литературу. С. 95.

ца?», и более основательное – трагедия перед нами или комедия. В случае с «Красотой по-американски», фантастичность сцены и музыки усиливает сюрреалистическое наклонение фильма, подчёркивает его раздвоение между разоблачающей, циничной сатирой и мистической проповедью, а также между трагедией и фарсом. В «Зелёной миле» фантастика в музыке соответствует тону магического реализма, в котором рассказана история. И вновь, магический реализм, в свою очередь, становится метафорой переплетения комических и трагических элементов.

Т. Ньюман не одинок в выборе таких приёмов. В настоящее время многие композиторы применяют конкретные и конкретно-инструментальные тембры в своих работах. Впрочем, чаще композиторы ограничиваются включением кадровых звуков в саундтрек, что делает фильм более цельным на событийном уровне и на уровне стиля. Так, Х. Циммер для изображения «обшарпанного», «потёртого», покрытого копотью Викторианского Лондона использует расстроенное пианино (начало *Dicombobulate // Sherlock Holmes*) и многочисленные «передавленные» компрессией, «перегруженные» тембры (см. продолжение той же композиции). Этот образ имеет и коннотативные значения, – он подчёркивает безрассудную храбрость, перформативность и эффектность главных героев, характерные для фильмов Г. Ритчи телесные гротески (наркотическое пристрастие и подпольный бокс Шерлока Холмса, карлики и гиганты, многочисленные рукопашные поединки).

Другой пример: М. Бельтрами для фильма «Повелитель бури» («*The Hurt Locker*», реж. К. Бигелоу, 2008) сам «подготовил» фортепиано следующим образом²²⁸: 1) инструмент был оставлен на открытом воздухе и повреждён погодой; 2) инструмент записывался на открытом воздухе, вместе со звуками ветра и окружающей природы; 3) инструмент стоял на металлическом резонаторе, от которого были натянуты струны, звук которых также записывался на микрофон.

Такого рода музыкально-звуковые эксперименты вполне соответствует периоду в развитии звукового кинематографа после появления технологии «Dolby»,

²²⁸ Score: A Film Music Documentary [motion picture]. 1:15.

который М. Шион называет «кинематографом ощущений» ('sensory cinema')²²⁹. Французский киновед отмечает, что «поиск ощущений (от массы, скорости, сопротивления, материала, текстуры), вероятно, является одной и наиболее новых и характерных черт современного кинематографа»²³⁰. М. Шион пишет о звуке фильма в целом, но, как видно на примере современных саундтреков, эти слова справедливы и в отношении конкретно киномузыки.

Поиск новых выразительных возможностей современными кинокомпозиторами связан не столько с концептуальным замыслом (как, например, в актуальном искусстве или поп-арте), сколько с желанием расширить границы тембра для большей выразительности²³¹: прежде всего его звукоподражательных возможностей, поднятых до уровня *новой чувствительности*. Т.е. речь идёт уже не о той изобразительности, которая издавна использовалась в киномузыке, называлась «миккимаусинг» и заключалась в сочетании направления мелодии с движением персонажа, а также использовании небольшого лексикона музыкальных знаков для обозначения различных материалов, объектов, действий. В тембровых экспериментах Т. Ньюмана и других современных композиторов ведётся поиск выразительных средств звука, отделённого от своего изначального, буквального смысла и становящегося метонимией и метафорой.

Так, М. Бельтрами использует в тембре приготовленного инструмента звук степного ветра, металлический отзвук струн, фазовый сдвиг между звуком, взятым микрофоном с инструмента и со стального резонатора²³², расстроенное перепадами температур звучание. Всё это образует метонимию мира Ближнего Востока: природа, расстояния, миражи, металлические конструкции американских баз и техники, погодные условия быстро деформирующие предметы техники и культуры и т. д.

²²⁹ Chion M. Film, a sound art. P. 152.

²³⁰ «This pursuit of sensations (of weight, speed, resistance, matter and texture) may well be one of the most novel and strongest aspects of current cinema.» Ibid. P. 154.

²³¹ Об этом говорит, например, М. Бельтрами, см. Score: A Film Music Documentary [motion picture]. 1:25.

²³² Звук быстрее распространяется в твёрдой среде, чем вызван этот сдвиг и естественное «эхо», после которого, по словам М. Бельтрами, никакой дополнительной обработки звука уже не потребовалось.

Использование музыкального тембра в конкретно-инструментальном ключе содействует *тонировке* сцены²³³ и как бы возводит денотативный материал (шумы) до коннотативных (музыкальных, образных) значений²³⁴.

Ещё одним примером помещения музыки на границу между кадровым и за-кадровым смыслом у другой команды (композитора, музыкального редактора и кинорежиссёра), является саундтрек к фильму «Бёрдмэн» (*Birdman*; реж. А. Иньярриту; 2014). Этот саундтрек сочетает два элемента – ритмы джазовой барабанной установки в исполнении А. Санчеса и ряд произведений из классической музыки, среди которых особую роль играет II часть Симфонии №2 С. Рахманинова. И барабаны, и классическая музыка в фильме балансируют на грани кадрового и закадрового пространства. Они появляются в кадре (барабанщик репетирует за сценой и на улице, а классическая музыка из репродукторов сопровождает спектакль), но время от времени барабаны неожиданно «отвечают» на сюжетные события, а симфоническая музыка «прорывается» в реальный мир, сопровождая фантастические сцены полёта главного героя над городом. В результате музыка на протяжении всего фильма является хранителем смыслового «диссонанса», «напряжения» между антиномичными трактовками экранных событий: происходит ли это наяву, или мерещится главному герою? Вопрос о трактовке, в свою очередь, отсылает к вопросу: следует ли воспринимать фильм как трагедию (или драму), или как комедию? Этот вопрос в «Бёрдмэне» остаётся без ответа, как и в ряде фильмов, над которыми работал Т. Ньюман («Игрок», «Зелёная миля», «Красота по-американски»).

²³³ Тонировка – процесс записи звукового сопровождения фильма, осуществляемый отдельно от съёмки изображения. Тонировка позволяет создавать художественный образ с помощью шумового ряда, выбирая и обрабатывая сэмплы шумов в соответствии с эстетическими задачами. Следует отметить, что в принципе от тонировки сцены шумовыми эффектами требуется не только денотация, но и художественное содержание.

²³⁴ Этому посвящён ряд работ Эйзенштейна, особенно: Эйзенштейн С. М. Вертикальный монтаж // Избранные произведения в шести томах / Гл. ред. С. И. Юткевич. — М.: Искусство, — 1968. — Т. 2. — С. 189–266; ряд размышлений Рене Клера: «звуки надо подбирать так же как и зрительные образы...» Клер Р. Размышления о киноискусстве. С. 122; Мишеля Шиона: Chion M. Audio-vision: Sound on screen. Pp. 145–147; также об этом пишется в практическом руководстве к использованию звука в фильме: «звук помимо иллюстративной роли... усиливает смысловое значение эпизода, его эмоциональную окраску». Мацкевич Ю. Я. Музыка и звук в фильме. М.: ВГИК, 1968. Часть I. С. 6

Таким образом музыка средствами тембра может пересекать границу между кадровым (диегетическим) и закадровым (недиегетическим) смыслом, между буквальным (денотативным) и знаковым или символическим (коннотативным) значением. Такие «переходы» являются мощным выразительным приёмом, получившим на западе наименование «пересечение фантастического разлома» ('crossing fantastical gap'²³⁵). Эти переходы всегда привлекают внимание зрителя и в результате обретают семантическую значимость²³⁶, а также часто связаны с фантастической образностью ('magical meaning'²³⁷).

Возможности этого приёма, порой спонтанно возникающего в композициях (особенно при таком импровизационном методе работы как у Т. Ньюмана), провозируют на определённую эстетическую парадигму, связанную с фантастической образностью. Музыка порождает эстетику фантастического «пограничного» состояния между миром чудесного и миром реалистическим²³⁸: в виде *магического реализма* «ищущего тайну, что дышит за каждым предметом»²³⁹, сюрреализма или необарочного «мерцания» аллегорий сквозь реалистическое значение²⁴⁰.

Для более подробного исследования этих эстетик мы проведём анализы сцен и эпизодов с музыкой Т. Ньюмана в Главе 2.

Следует также отметить, что звукоизобразительное тембровое мышление адекватно и понятно современному массовому слушателю, часто плохо знакомому с музыкальным лексиконом академической музыки и нуждающемуся в новом открытии метонимических и метафорических возможностей музыки через элементарное, чувственное воздействие или звукоподражание. В этом отношении

²³⁵ Подробно об этом см. работу Stilwell R.J. *The Fantastical Gap between Diegetic and Nondiegetic // Beyond the Soundtrack: Representing Music in Cinema*. Berkley, Los Angeles and London: University of California Press, 2007. Pp. 184–204.

²³⁶ Ibid. P. 186.

²³⁷ Ibid. P. 187.

²³⁸ Согласно Ц. Тодорову, основное свойство фантастического жанра – его нахождение на границе между «чудесным» жанром (где сверхъестественное объявляется подлинно существующим) и реалистическим жанром (где сверхъестественное разоблачается как сон, обман, мираж и т.п.). Тодоров Ц. Введение в фантастическую литературу. С. 38.

²³⁹ Carpentier A. *On the Marvelous Real in America // Magic realism: Theory, history, community / ed. by L. P. Zamora, W. B. Faris*. Durham, NC: Duke University Press, 1995. P. 86.

²⁴⁰ Calabrese O. *Neo-Baroque: A Sign of the Times*. P. 118, 131.

конкретная и конкретно-инструментальная тембровость напоминает эстетику детских игр, игрушек с их тем лучшей приспособленности для игры, чем более они сведены к простым, примитивным и архаичным формам: «именно неподвижность этих вещей делает их в воображении особенно подвижными»²⁴¹. Музыкально-шумовые элементы, приёмы звукоподражания воспринимаются как «игрушки», в которые человек может «вчувствоваться себя... ставить себя на место этой вещи»²⁴². Они не столько представляют законченный художественный образ, сколько являются чувственными элементами виртуального мира фильма, в который зритель погружается, в который он «играет».

Заметим, что насыщенность саундтрека звукоподражанием различается от фильма к фильму. Денотативная изобразительность тембра может порой использоваться только в отдельных сценах как травестийный, гротескный, пародийный элемент.

Саундтрек как «песня без слов»

Ряд композиций Т. Ньюмана играет в саундтреке роль «песни», как в музыкальном фильме и мюзикле. Такое положение музыки кажется противоположным описанному ранее звукоподражанию, при котором музыка «мимикрировала» под шумовую дорожку. Однако оно связано со всё тем же эффектом перемещения музыки через «фантастический разлом».

Хотя музыка Т. Ньюмана в большинстве фильмов не озвучивает буквальных песней киноперсонажей, она часто оказывается в положении музыки, которую персонаж как бы сам инициирует, слышит и на которую реагирует. Среди характерных примеров можно назвать *Wild Bill // Зелёная миля*, *Blue Dimes // Плоть от плоти*, *Rock Island 1931 // Проклятый путь*.

Wild Bill сопровождает сцену нападения конвоируемого преступника на его сопровождающих. Преступник ведёт себя как безумный, вскрикивая и улюлюкая,

²⁴¹ Фаворский В.А. Магический реализм // Литературно-творческое наследие / Подготовка текста, научный аппарат Д. Д. Чебанова. М.: Советский художник, 1988. С. 227.

²⁴² Там же. С. 228.

в течение долгого времени успешно сражаясь одновременно с несколькими охранниками. Эту драматичную ситуацию сопровождает лихая музыка в стиле кантри с характерными нотками комичности, безрассудной смелости, эмоционального подъёма. В отличие от охранников, получающих удары и испытывающих боль и страх, заключённый «слышит» музыку и словно бы подхватывает её воодушевлённый порыв в своей безумной выходке.

Во втором примере композиция *Blue Dimes* также соответствует стилю кантри по своему инструментальному составу и саунду (подробнее см. Главу 2, §1). На этот раз персонаж никак не реагирует на музыку, лишь внутренне (лирически) и внешним обликом соответствуя настроению музыки. Это взрослый, решительного вида мужчина в ковбойской шляпе. Его местонахождение за рулём автомобиля ставит его в положение контроля, ответственности. Движению в музыке отвечает перемещение его автомобиля, уверенные движения руки на руле, взгляд устремлённый вперёд. Зритель смотрит как бы музыкальный видео-клип о главном герое фильма.

В третьем примере, в *Rock Island 1931* музыка своеобразно имитирует стиль кельтского фолка и напоминает нью-эйдж разновидность этого жанра²⁴³. Центральный персонаж сцены, мальчик, движется на велосипеде ранним утром через зимний пейзаж Рок-Айленда 1930-х, проезжая по очереди заснеженную и пустынную загородную местность, индустриальные районы с циклопическими заводами и толпами рабочих, просыпающийся город с запруженными машинами улицами.

Помимо этих примеров, многочисленные подобные «песенные» сцены разных стилей можно встретить и в других фильмах с саундтреками Т. Ньюмана: «рок» в «Морпехах», «рок» и «фанк» в «Море Солтона», кантри в «Заклинателе лошадей», «симфо-поп» в «ВАЛЛ-И».

²⁴³ Пример такого «кельтского» направления нью-эйдж – музыка американского композитора Д. Аркенстоуна, альбом *Celtic Book of Days*. Этот жанр отмечен сочетанием жанровых черт кельтского фолка с «симфоническими» (на самом деле с электронными или миди-инструментами) «эпическими» аранжировками.

Сцены с подобной ролью саундтрека у Т. Ньюмана не являются сюжетно значимыми, но являются лирически значимыми, углубляющими характеристику персонажей посредством музыки. В этих сценах музыка берёт на себя главенствующую роль, как в музыкальном клипе. В отличие от «невидимых» частей саундтрека, в сценах с саундтреком-«песней» основное эмоциональное содержание заключено в музыке, а значит композитором многое добавлено к фильму, чего изначально там не было.

«Песни» в саундтреке появляются и у других композиторов, связанных со средой эстрадной музыки. Так, композитор Дж. Брион, исполнитель и автор поп и рок-музыки, продюсер различных эстрадных коллективов, также описывает свой подход к созданию саундтрека как к написанию «песен без слов»²⁴⁴. Как у Т. Ньюмана, у Дж. Бриона это выражается в использовании не только отдельных элементов эстрадной стилистики, но в подходе к отдельным сценам как к музыкальным видео, где превалирует эмоциональное и драматическое содержание музыки, а не видеоряда. Таковы сцены с композициями *Phone Call* и *Main Title* в фильме «Вечное сияние чистого разума» (*Eternal Sunshine of the Spotless Mind*; 2004).

Согласно исследованию известного американского кинорежиссёра и теоретика кино Р. Олтмэна²⁴⁵, музыкальные сцены фильма²⁴⁶ также являются ситуацией пересечения «фантастического разлома»: закадровая музыка становится кадровой, а кадровое пространство (действия, пластика персонажей, иногда также декорации и освещение) меняется под действием закадровой музыки. Происходит описанное выше фантастическое соединение смыслового и материального, денотация определяется коннотативным содержанием, происходит как бы переход «прозы» в «поэзию».

²⁴⁴ Sawdey E. Entering the Unknown with Film Composer Jon Brion [Electronic resource] // Pop Matters [website]. 2018. URL: <https://www.popmatters.com/interview-with-jon-brion-2524998837.html> (accessed: 10.10.2018).

²⁴⁵ Altman R. *The American Film Musical*. Bloomington, IN: Indiana University Press, 1987. P. 67.

²⁴⁶ Р. Олтмэн пишет конкретно о жанре мюзикла, но здесь мы можем продолжить по аналогии, распространив его мысль и на «песни без слов», т.е. на музыкальные сцены не-музыкальных фильмов.

В этих случаях, даже когда речь не идёт о явно фантастическом жанре, «фантастическое» становится средством гиперболизированного выражения, используется для выражения «невыразимого», «волшебного»: романтических сцен полёта в «ВАЛЛ-И», сочетания страшного и весёлого в «Зелёной миле», «эпического» пролога в «Проклятом пути», телесных гротесков жизни солдат в «Морпехах».

Кроме отдельных «песенных» композиций, внутри многих композиций Т. Ньюмана есть части в большей или меньшей мере тяготеющие к различным эстрадным стилям. С началом такой части, композиция из «невидимой» неожиданно становится «песенной» (через малозаметные зрителю сдвиги фактуры), а затем вновь «утопает» в видеоряде, отходит на второй план. Характерным примером является *Already Dead // Красота по-американски*, к которой мы обращались выше.

Музыка открывается ярким вступлением маримбы на фоне статичного пейзажа. Начало фильма, статика видеоряда, ритмический контрапункт в виде «речитатива»-монолога закадрового голоса, необычность тембра и фактуры – всё это делает вступление музыки ярким жестом, и подготавливает к восприятию музыкального видео, где музыка будет главенствовать.

Но, в дальнейшем музыка отступает и в однообразных повторениях быстро теряется за динамически развивающимся видеорядом: зрителю необходимо следить за экспозицией персонажей, и он уже не замечает остинатную музыку. Но, в завершении сцены фокус вновь переключается на музыку: неожиданное, акцентированное добавление гитарных риффов к общему потоку паттернов, меняет стилистику. Звучит уже не нью-эйдж, а почти что рок-музыка, так как риффы мандолины и гитары, упругий синкопированный бас и ударные имитируют фактуру инструментального проигрыша в роке. Видеоряд же возвращается в статику [4:04]: семья Лестера едет в машине, мимо окна проносятся деревья. Более того, монолог Лестера на этот раз подчёркнуто обращается к зрителю: он задаёт вопросы, он обещает некоторое действие со своей стороны: «Но, знаете что? Никогда не позд-

но заполучить своё обратно!»²⁴⁷ Смысл и эмоциональный посыл его слов, карнавальность его роли униженного, но храбрящегося и самоуверенного, совпадают с аффектом «рок-музыки», – таким образом персонаж как бы произносит ритмизированный, положенный на музыку монолог, адресованный зрителю. Сцена завершается неожиданным финальным аккордом, «повисшим» и залезшим своим отзвуком на следующий кадр – опять же элементом музыкального видео, нарушающим «прозаическую» нарративность событийного ряда.

Наконец, напомним, что «песенная» роль и эстрадная стилистика музыки отвечает гармонико-мелодическому и фактурному стилю Т. Ньюмана, так как тяготеет к статическим (а не динамически развивающимся), аффективным настроениям.

Повторим отмеченные нами особенности «песенного» применения музыки в фильме у Т. Ньюмана:

- «песенная» роль музыки способствует выражению «волшебного», «невывраженного»: как правило, не буквально фантастических элементов, а сильных аффектов, эмоций и ощущений;
- «песенность» музыки также используется Т. Ньюманом как перформативный жест, отражение прямого обращения к зрителю в фильме;
- «песенность» у Т. Ньюмана может возникать в части композиции саундтрека, когда музыка на время становится заметной зрителю и обретает ведущую роль, а затем вновь «исчезает» за видеорядом.

Подведём итоги сказанному в главе. Т. Ньюман явно ориентируется на непосредственное чувственное и эмоциональное (мелодраматическое) воздействие музыки. Этому способствуют как его музыкальные техники (неомодалность гармонии, колористичность тембра и саунда, постминималистическая и эстрадная композиция и форма), так и техники аудиовизуального сочетания (музыка как эмоциональная педаль, музыка как «песня без слов», звукоподражание на стыке денотативного и коннотативного значения). Отсутствует всё «осложняющее» не-

²⁴⁷ ‘But you know what? It’s never to get it all back!’.

посредственность чувственного опыта – музыкальное развитие отдельных образов, музыкальное развитие композиций в целом (отвлекающее от ощущений на восприятие музыкальной формы), темы и система лейтмотивов.

Как говорилось выше, такой подход к саундтреку наводит на мысль о *бриколаже*²⁴⁸, схожим с описанным В. Фаворским художественным методом архаичного изобразительного искусства и детских игр²⁴⁹. К. Леви–Стросс пишет о бриколаже как об основном методе познания «примитивных» культур²⁵⁰, схожим с мифотворчеством²⁵¹.

Здесь уместно вспомнить, что, хотя бриколажу чужды отвлечённые теоретические, концептуальные построения и его элементы не «подчинены точному и обусловленному использованию», он не бессистемен: «каждый элемент воспроизводит одновременно целостную совокупность отношений, и конкретных, и потенциальных...»²⁵². Элементы «тянут» на себя поле значений, что характерно для плюралистического, центробежного искусства постмодернизма, композиционные принципы в котором «перевернуты» и способствуют не созиданию целостности, но разрушению²⁵³. У Т. Ньюмана такая «центробежная» поэтика часто приводит к «распадающимся» образным системам (фантастическим, карнавальным, абсурдным и тяготеющим к сюрреализму).

Для описания элементов этого бриколажа, синтагм саундтрека, нам пришлось обратиться к термину «аффект»²⁵⁴. Бросается в глаза, что помимо остигнато «зацикленной» гармонии и мелодических мотивов, аффект у Т. Ньюмана образуется также при помощи тембров и саунда. В результате в нём играет большую роль *стилистическая коннотация* саунда (и соответствующие ей интертекстуальные, «центробежные» значения), а также чувственное, психоакустическое вос-

²⁴⁸ Как по форме создания, так и по форме восприятия, требующей от зрителя «вживание» себя в музыкальные элементы и аффекты, «игру» с ними.

²⁴⁹ Фаворский В.А. Магический реализм. С. 227–229.

²⁵⁰ Леви-Стросс К. Тотемизм сегодня. Неприрученная мысль. С. 12.

²⁵¹ Леви-Стросс К. Первобытное мышление. С. 238.

²⁵² Там же. С. 128.

²⁵³ Серов С.И. Графика современного знака. М.: Линия График, 2005. С. 102–103.

²⁵⁴ Обоснование и комментарий к использованию термина в работе см. в Методологическом и терминологическом аппарате во Введении.

приятие тембра: описанные в Таблице 5 субъективные ощущения, возникающие под воздействием звука²⁵⁵. Это приближает аффект в музыке Т. Ньюмана к тому значению, какое обрёл этот термин в философии искусства постструктурализма: аффект синестетичен, интертекстуален и не определён строгим репрезентативным каноном, а также опирается на ощущения в той же мере, что на эмоции²⁵⁶.

Теперь, когда мы выявили аффекты как фундаментальный элемент музыки Т. Ньюмана, приступим к их художественной интерпретации. Для этого следует проанализировать саундтрек в рамках сцены или эпизода фильма, чему и посвящена следующая глава.

²⁵⁵ Напомним, что в художественном аффекте важен как передаваемый чувственный аффект, так и контекст. Наличие двух этих элементов позволяют отличить друг от друга такие чувственно близкие аффекты как «дрожь возбуждения» и «благовейный трепет».

²⁵⁶ Подробнее о постструктуралистической трактовке аффекта можно читать у Ж. Делёза и Ф. Гваттари в главе «Перцепт, аффект и концепт» в работе Делёз, Ж., Гваттари, Ф. Что такое философия. С. 207–243.

ГЛАВА 2. ИНТЕРПРЕТАЦИЯ АФФЕКТОВ В САУНДТРЕКАХ

Проведём анализ сцен и эпизодов ряда фильмов с саундтреками Т. Ньюмана:

- «Плоть от плоти» (1993)
- «Побег из Шоушенка» (1994)
- «Зелёная миля» (1999)
- «Клиент всегда мёртв» (2001–2005)
- «007: координаты “Скайфол”» (2012)

При анализе мы уделим особое внимание уже не отдельным кинокомпози-торским приёмам, а аффектам и их роли в формировании аудиовизуального нар-ратива и эстетики саундтрека и фильма. Для этого в анализе мы рассмотрим не только музыкальные особенности сцен/эпизодов, но и особенности других тек-стов фильма (визуального, речевого, шумового)²⁵⁷.

Помимо этого, в этой главе мы предпримем попытку художественной ин-терпретации музыкальных аффектов в саундтреках Ньюмана. В связи с большим художественным значением саунда и, соответственно, стилистики в музыке Т. Ньюмана, мы обратим особое внимание на стилистические и жанровые харак-теристики рассматриваемых фильмов.

§1. «Плоть от плоти» (1993)

Общие замечания о фильме

Саундтрек к фильму стал одной из ранних работ Т. Ньюмана, где уже про-явился его индивидуальный авторский стиль.

²⁵⁷ Подробные экспликации, удобные для ознакомления с некоторыми сценами и эпизодами, рассмотренными в этой главе, можно найти в Приложении А.

Фильм позиционируется как «нео-нуаровый», но нуаровых²⁵⁸ черт в нём очень немного. Можно назвать следующие, условно нуаровые черты: 1) характер главного героя: замкнутый, эмоционально сдержанный, мужественный, строгий, грубоватый, 2) роковое проклятье: прошлое, безжалостно преследующее и в итоге настигающее главных героев, 3) «изнанка» общества, в которой живут главные герои, не тяготеющие к активным социальным ролям, а ищущих себе «складки», где бы укрыться, 4) романтическая линия, не имеющая шанса на успех по причине рокового прошлого героев.

Однако эти черты – побочные особенности нуарового стиля, и для более точной стилистической характеристики фильма их недостаточно. История развивается на фоне американской сельской местности: простор неба и прерий контрастирует с грязью и убожеством жизни в мотелях, захолустных городках, ночных клубах. Последняя не романтизируется, как это происходит в фильмах нуар, где даже понятие «грязь» эстетически обыгрывается. Напротив, в «Плоти от плоти» убожество захолустья начинает выявлять неожиданную образность в красивых пейзажах американского юга: их безлюдность, пустынность, бедность, пугающие безграничностью просторы.

В связи с этим, мы можем предположить, что вместо нео-нуара, фильм представляет американскую «готическую» драму: на фоне природы, руинированности и безлюдности южных штатов рассказывается история в духе готических и пред-готических романов XIX века – с родовыми проклятьями, безнадёжной романтической линией, обречёнными героями.

Анализ

Фильм открывается долгим, 12-минутным вступлением [0:00 – 12:48]. В течение 2 минут звучит вступительная тема *Hinge*, затем плавно растворяющаяся в диегетической музыке из телевизора и тихих ночных звуках, окружающих сель-

²⁵⁸ Нуár (фр. *film noir*, «чёрный фильм») — кинематографический термин, применяемый к голливудским криминальным драмам 1940-х — 1950-х годов, в которых запечатлена атмосфера пессимизма, недоверия, разочарования и цинизма, характерная для американского общества во время Второй мировой войны и в первые годы Холодной войны.

ский дом. После драматической, насыщенной 10-минутной завязки, начинается первый акт фильма и вступает вторая музыкальная тема, *Blue Dimes*.

Hinge вступает на первом вступительном титре «Paramount Pictures presents». На чёрном экране появляются первые визуальные знаки фильма: шероховатый, словно бы стёртый, с щербинками шрифт, передающий имена актёров и название фильма прописными буквами. Это характерный, часто встречающийся в готической литературе троп: эффект пугающей, тревожной старины, с мотивом заброшенности, покинутости людьми²⁵⁹.



Рисунок 28 – Начало *Hinge* и кадры первой сцены фильма

²⁵⁹ Аффекты в барочной эстетике, как правило, имели названия, связанные с эмоциональным состоянием. Это связано с тем, что художественный контекст во многом определялся каноном и не требовал развёрнутого пояснения. Художественный аффект в эстетике постмодернизма может принадлежать одному из множества стилей или в самом себе заключать черты полистилистики, а также обладать неожиданными синестетическими свойствами. В связи с этим постструктуралисты Ж. Делёз и Ф. Гваттари придают аффектам пространственные описательные или поэтические названия как: «сумеречные состояния рыцарей в романах Кретъена де Труа», «волчье братство» главных героев «Грозового перевала». Делёз, Ж., Гваттари, Ф. Что такое философия. С. 222–223. Т.к. в данной работе мы пытаемся определить некоторый авторский «канон» Т. Ньюмана, наши названия носят более обобщающий и абстрактный характер, но где уместно, мы конкретизируем в них связь с определённым жанром/стилем/произведением или позволяем поэтическое название.

Далее знак оставленности будет развиваться в кадрах (Рисунок 28): в одиноких тракторе и повозке, лязгающей ветряной мельнице, пустых качелях, пустых креслах, подвесках из ложек, спящей собаке²⁶⁰. Предметы здесь показаны живущими своей жизнью, без нужды в человеческих хозяевах, что углубляет эффект пугающей безлюдности места. Тревожный догорающий закат и громкое стрекотание цикад добавляет тревоги в эти, казалось бы, безобидные кадры сельского вечера.

Т. Ньюман поэтически отражает эти знаки и настроения в музыке. Название «*Hinge*» означает «скрежет». Композиция построена как сонорное поле на основе равномерно повторяющихся D и B у тибетских чаш. Через их долгий, полный обертонов отзвук время от времени проскальзывает далёкий металлический скрежет и лязг – это движение смычка по гонгу и проведение металлической палочкой по его ребру.

С одной стороны, эти соноры – рифмы с диегезисом сцены: с лязгом, скрипами и позвякиванием предметов в кадре, – мельницы, качелей, подвешенных на крыльце ложек. Но это так же и усиление эффекта от кадровых звуков, через перевоплощение их в музыкальные звуки, что открывает путь к таким возможностям, как остинатное повторение, полифония, тембровая экспрессия используемых инструментов²⁶¹. Эти музыкальные приёмы вовлекают нехудожественные, денотативные звуки в пространство семантической значимости, подчёркивают и усиливают в них «пугающие» психоакустические свойства и отмеченные выше «готические» коннотации.

²⁶⁰ Над этими долгими, вдумчивыми кадрами работал известный оператор Ф. Русло (Philippe Rousselot), и визуальный ряд эпизода продуман поэтически и драматургически.

²⁶¹ Можно заметить, что ни один конкретный звук из кадра не способен создать такого атмосферного скрежета как игра смычком по большому гонгу.

Психоакустический эффект скрежетов и скрипов можно назвать *horror*²⁶²-*аффектом*, характерным приёмом нагнетания саспенса или просто грубого запугивания зрителя.

Звуки *Hinge* имеют также ещё одну культурную, стилистическую коннотацию: тембр тибетских чаш с остигнутым, медленным повторением звуков, мгновенно создаёт ассоциацию с древностью и восточной ритуальностью. «Древность» тембра рифмуется со «стёртыми» шрифтами и руинированностью, безлюдностью пейзажа. Таким образом чаши образуют *аффект древности*, подчёркивая «готические» знаки видеоряда.

Следует учесть и психоакустические свойства тембра: звук чаш, предназначенных для медитации, погружает в созерцание, отделяет от привычного, чувственно воспринимаемого мира²⁶³. В фильме же медитативное звучание способствует погружению зрителя в кадровый мир. Это многократно усиливает эмоциональный эффект последующей молчаливой и безмузыкальной ночной сцены в доме.

Hinge незаметно «растворяется» в кадровых звуках: скрипе кресел, бряцании подвесок из ложек, звучании телевизора из дома, доносящимся на крыльцо в виде обрывков драматической, даже пугающей музыки.

Образуется контраст, смысловой диссонанс между «музыкальным» и насыщенным странными шорохами миром ночи и «прозаическим» миром дома с незамысловатыми диалогами, ярким электрическим светом, диетическими шумами человеческого быта. Диссонанс двух «миров» образует *саспенс*, напряжение, которое требует разрешения (в памяти зрителя остаётся тревожное вступление). Когда свет уходит из сцены, мир ночи из открывающих кадров вновь обнаруживает себя, подчёркивается звоном больших напольных часов, отбивающих полночь. Сцена убийств проходит без музыки.

²⁶² По названию киножанра *horror* (от англ. *horror* = 'ужас') – также известного как «фильм ужасов», поэтика которого направлена на вызов испуга у зрителя.

²⁶³ Подобная ритуальность характерна для восточной религиозной культуры, с характерными мотивами «растворения» человека в духовном (Божественном): «Глубокий смысл этой [абсолютной] свободы [индийского мистицизма] оставляет далеко позади самые смелые западные формулировки: ведь то, чего желает индеец, есть, в некотором смысле, уничтожение тварности путем растворения всех форм в первозданном Единстве.» Элиаде М. Йога. Свобода и бессмертие. Киев: София, 2000. С. 47, 127.

Дальше происходит смена сцен с контрастом в музыке и визуальном ряду: ночь сменяется днём, испуганный мальчик в кадре – решительным угрюмым мужчиной, отведённый в сторону взгляд – уверенным взглядом и движениями человека за рулём автомобиля. Долгую безмузыкальную паузу прерывает вступление *Blue Dimes* (Рисунок 29).

The image shows a musical score for the first three measures of the piece 'Blue Dimes'. The score is written in 5/4 time and consists of three staves. The top staff is for a 12-string guitar, the middle staff is for a piano, and the bottom staff is for a flute. The guitar part features a melodic line with a sharp sign. The piano part has a bass line with a 'пад' (pedal) marking. The flute part has a melodic line with a sharp sign and a 'со 2-го квадрата' (from the second square) marking. The score is written in a key with one sharp (F#) and a 5/4 time signature.

Рисунок 29 – Первые такты *Blue Dimes*

В ночной сцене зритель непременно эмоционально реагирует на события в ночной сцене, но не находит сочувствия в музыке. Визуальный и драматический ряды отдаляются в ней от музыкального по причине «отмалчивания» последнего. В дневной же сцене происходит разрешение этого композиционного «диссонанса»: на место остранённой *Hinge* и звуковой безответности по отношению к ночной трагедии приходит музыка, эмоционально сочувствующая человеку в кадре.

Звучит музыка в стилистике американского фолка с её характерным аффективным содержанием: сочетанием удали в партиях «боем» мандолины с мужеством, серьёзностью и даже печалью скрипки (Рисунок 30). Это «рифмуется» поэтически с мужественным обликом главного героя, а стилистически – с его «ковбойским» внешним видом и с сеттингом Юга США.

Фортепиано и 12-струнная гитара образуют мерцающую текстуру едорийского. К прямой, искренней экспрессии мандолины и скрипки (чьи мотивы всегда начинаются в сильную долю) добавляются отдельные «асимметричные»

элементы: экмелические «подъезды» скрипки к нотам, остигатный пункт расстроенного²⁶⁴ фортепиано, несимметричный размер 5/4, синкопированные ритмы.

Всё вместе образует специфический и сложный аффективный комплекс американского *bluegrass* фолка, уходящего корнями и в кельтский фолк, и в европейскую музыку, и в негритянский блюз и спиричуэл.

The image shows a musical score for the introduction of 'Blue Dimes'. It consists of four staves. The top staff is for the mandolin (мандолина), the second for the 12-string guitar (12-стр. гитара), the third for the piano (ф-но), and the bottom for the violin (скрипка). The time signature is 5/4. The piano part features a bass line with a 'пад' (pedal) marking. The violin part has a melodic line with a 'зв' (trill) marking. The score is divided into two systems of two measures each.

Рисунок 30 – вступление скрипки в *Blue Dimes*

Фактуру *Blue Dimes* то и дело пререзает экмелическими взвизг «флейты» – некоего этнического или электронного инструмента (Рисунок 29, такты 2, 3). Звук задерживается на *f* (диссонантном по отношению к *Fis* в *e*-дорийском), затем «сползает» к VII-й ступени *d'*, а после «повисает» в воздухе отзвуком реверберации. Этот вскрик добавляет в музыку элемент «дикости», чересчур экспрессивной даже по меркам кантри и фолка, где привычны различные «присвисты», прихлопывания и вскрики. Здесь, как и в описанных ранее примерах *Nation of Shopkeepers // Железная леди* (Рисунок 7) и *Enterprising Young Men // Звёздный путь* (Рисунок 8), фактурный элемент (экспрессивный «возглас») вместе с гармоническим элементом (моделизмом далёкой степени родства) образуют *аффект дикости*.

Этот аффект – «последствие» страшной ночной сцены, которая, таким образом, не до конца забывается и растворяется в дневном свете. Фактически, это му-

²⁶⁴ Имеется ввиду намеренно расстроенный инструмент, т. н. *honky-tonk*, фортепиано, использующееся для подражания аутентичному звучанию рэгтаймов, южного кантри и т. п.

зыкальная метафора «расколотости» жизни взрослого главного героя – с виду собранного и привлекательного, а внутри – с надломом и страхом перед собственным прошлым. В то же время, надлом в сцене *Blue Dimes* подавляется дневным светом и активной позицией персонажа, и потому добавляет скорее «соли» в музыкальный ряд, не даёт ему быть пресным и индифферентным по отношению к событиям за пределами насущного кадра.

Интерпретация аффектов

В рассмотренной сцене можно выделить четыре наиболее явных аффекта, в образовании которых музыка играет важную роль:

- аффект древности;
- «хоррор»-аффект;
- аффект американского фолка (мужества, стойкости, удали);
- аффект дикости.

Все три аффекта «работают» на образ «двоемирия»: первые три однозначно принадлежат одному из миров, четвёртый отсылает к «ночному миру» и становится образом «раскола», трещины между этими «мирами», пролегающей по жизни главного героя. На образ двоемирия работает и позиция музыки по отношению к персонажам в кадре: то отчуждённая и отстранённая, то сочувствующая.

Двоемирие проявляется в сюжетном и событийном рядах эпизода через множество бинарных противопоставлений:

- ночь/день;
- прошлое/настоящее;
- беспомощность/сила (главный герой – ребёнок/взрослый мужчина).

Далее по ходу фильма к ним добавятся ещё две антитезы, ключевые для фабулы: «проклятье» (печать преступлений) / чистота и невинность, страх и бегство / мужество и борьба.

Две открывающие фильм композиции чрезвычайно разнятся и, сопоставленные вместе, образуют полистилистическое сочетание. Ни в жанре медитативной музыки, ни в жанре эмбиента нет места для эмоциональной скрипки и мандо-

лины *Blue Dimes*, а в фолке, которому подражает последняя, нет места отчуждённости *Hinge*. Но эклектика в данном случае не нарушает единства саундтрека. Напротив, сочетание таких разных композиций порождает своеобразный синтетический стиль, соответствующий образности фильма: причудливому соединению в нём реалистического и чудесного жанра, то есть его принадлежности к «пограничному» фантастическому жанру. В свою очередь, фантастический жанр оказывается метафорой раздвоения внутри персонажей, чающих «обычной жизни», но постепенно поглощаемых сверхъестественно наступающим их роковым прошлым.

В данном произведении фантастическая поэтика проявляется в виде *магического реализма*. В этой эстетике «прорыв» фантастического мира в реалистическую повседневность выражается как раз «микстом сельской и городской культур, архаики и авангарда, постмодернизма»²⁶⁵. Такой микст наблюдается в сопоставлении этих композиций: «социальной», современной, чувственной *Blue Dimes* и отчуждённой, архаической, с отталкивающими элементами («хоррор»-аффектом) *Hinge*. Таким образом, сам саундтрек может быть отнесён стилистически к магическому реализму.

Особую роль в сцене с *Hinge* играет также поэтизация денотативного, избытие звукоизобразительности в тембрах. Декорации, предметы, их положение, форма, материал, из оформления становятся метафорой, приобретают собственную коннотацию (*аффект древности*). «Случайные», кадровые элементы становятся знаковыми, семантически значимыми, вплоть до того, что в первых нескольких кадрах поэтизируется каждая деталь. Эту поэтичность подхватывает музыка, «продлевая» в себе денотативные звук и пространство кадра, и также сообщая декорациям художественную выразительность.

Это – также черта *магического реализма*, не «копирующего реальность (как делали реалисты) и не “взвинчивающего” её (как делали сюрреалисты), но ищущего тайну, что дышит за каждым предметом... [Для которого] принципиально не

²⁶⁵ Бычков В.В. Лексикон нонклассики: художественно-эстетическая культура XX века. С. 297.

столько создавать волшебные предметы и воображаемые миры, сколько раскрыть таинственную связь человека и окружающих его обстоятельств»²⁶⁶.

В фильме «потёртые», полузаброшенные пейзажи прерий и городов южных штатов США становится сеттингом готического повествования, каким в литературе XIX в. были европейские средневековые или античные руины. Т. Ньюману пришлось изобретать музыкальный язык, соответствующий этому эклектичному *магико-реалистическому* стилю, что привело к созданию столь же эклектичного саундтрека. Художественная целостность саундтрека при этом сохраняется. Во-первых, это происходит потому, что современному зрителю-слушателю уже привычна пёстрая стилистика *магического реализма* (и постмодернизма в целом). Во-вторых, немалую роль играет взаимопроникновение элементов контрастных композиций друг в друга, как например экмелика и сонористика проникает в композиции в стилях «фолк» и «кантри».

Сам Т. Ньюман говорил, что саундтрек «Плоти от плоти» – одна из значимых для него ранних работ, где ему впервые удалось экспериментальный подход к инструментовке: сочетание «атмосферных ('ambient') звуков, конкретных и конкретно-инструментальных звуков ('found sound') и сэмплированных звуков со струнным оркестром»²⁶⁷. Однако как видно из анализа, уже в этой работе композитор не только экспериментировал с композиторскими приёмами и технологиями звукорежиссуры, но и интерпретировал музыкальными средствами художественный мир фильма.

§2. «Побег из Шоушенка» (1994)

²⁶⁶ Carpentier A. On the Marvelous Real in America. P. 76.

²⁶⁷ «I did a movie called “Flesh and Bone” back in 1991 that I thought was a breakthrough score for me in how I combined ambient sounds, found sounds and sampled sounds with a string orchestra. It was a real breakthrough for me conceptually» Penny Black Music [website]. URL: <http://www.pennyblackmusic.co.uk/magsitepages/Article/6751/Thomas-Newman>.

Общие замечания о фильме

Фильм «Побег из Шоушенка» написан и снят венгеро-американским сценаристом и режиссёром Франком Дарабонтом по небольшой (96 с.) повести Стивена Кинга «Рита Хейуорт и спасение из Шоушенка» (1982). Фильм получил высокие оценки критики и семь номинаций на «Оскар». Вскоре фильм стал «культовым», занял 1-е место в списке 250-ти лучших фильмов по мнению зрителей на IMDb. Исполнитель главной роли, Тим Роббинс, упоминает, что ему неоднократно говорили: «фильм изменил мою жизнь»²⁶⁸. Американские зрители сравнивают просмотр фильма с религиозным опытом, некоторым откровением²⁶⁹, спортсмены описывают, как фильм помог им преодолеть препятствия и страхи в своей жизни и проч., и проч. Появились различные философские и духовные трактовки фильма, вплоть до поиска в главном герое мессианского символизма либо ницшеанского Сверхчеловека.

Работа над фильмом принесла Т. Ньюману первую номинацию на «Оскар», а также на «Грэмми», хотя обе номинации были проиграны из-за соперничества с фильмом «Король Лев». Основной сложностью при работе над «Побегом...» композитор назвал чрезвычайную эмоциональную нагруженность фильма, которую важно было не перебить музыкой²⁷⁰.

Т. Ньюман в этой работе в большинстве композиций использует симфонический оркестр, отказавшись от ставшего к 1994 г. типичным для его авторского стиля «экзотического» звука. Саундтрек стал чрезвычайно популярен, и дополни-

²⁶⁸ Heidenry M. The Little-Known Story of How The Shawshank Redemption Became One of the Most Beloved Films of All Time [Electronic resource] // Vanity Fair [website]. 2014. URL: <https://www.vanityfair.com/hollywood/2014/09/shawshank-redemption-anniversary-story> (accessed: 07.05.2019).

²⁶⁹ O'Callaghan P. How The Shawshank Redemption became the internet's favourite film [Electronic resource] // BFI Film Forever [website]. 2017. URL: <http://www.bfi.org.uk/news-opinion/news-bfi/features/shawshank-redemption-greatest-film-frank-darabont> (accessed: 07.05.2019).

²⁷⁰ The Wall Street Journal. URL: <https://blogs.wsj.com/speakeasy/2014/06/20/how-thomas-newman-scored-the-shawshank-redemption/>.

тельное свидетельство тому – неоднократное использование фрагментов из него в трейлерах других фильмов²⁷¹.

Анализ

Рассматриваемая сцена довольно однозначно «отделена» от предшествующего эпизода. Начинается новый акт фильма: главный герой (Энди) направляется к месту своего заключения. Сцена является границей между актами, и её переходное состояние подчёркнуто непрерывным движением камеры в течение сцены. Меняются кадры и планы, и в каждом из них движение камеры продолжается:

- полёт за автобусом (камера на вертолёте);
- медленный пролёт над фронтоном, башнями и крышей тюрьмы;
- облёт внутреннего двора со множеством заключённых;
- движение вслед за одним заключённым (Рэдом) в толпе;
- медленное приближение приближение камеры к Энди в автобусе;
- пролёт камеры над воротами тюрьмы, подбегающими охранниками;
- взгляд изнутри автобуса, въезжающего в тюрьму.

Движение камеры не прерывается ни на миг и кажется равномерным благодаря разнице в масштабе кадров, несмотря на то, что вертолёт с оператором облетает тюрьму на высокой скорости, а внутри автобуса камера движется очень медленно.

Музыка вступает остиной фигурой контрабасов (Рисунок 31), прерывающейся лишь раз за композицию во время брейка на 3 такта. Умеренный темп, равномерность движения, остинатность в музыке образуют рифму с медленным, «бесконечным» движением камеры.



Рисунок 31 – остиinato контрабасов в *Shawshank Prison*

²⁷¹ Chernov M. “The Shawshank Redemption” at 20: How It Went From Bomb to Beloved [Electronic resource] // Variety [website]. 2014. URL: <https://variety.com/2014/film/news/the-shawshank-redemption-at-20-how-it-went-from-bomb-to-beloved-1201308933/> (accessed: 07.05.2019).

Ещё одна рифма текстов фильма – мрачное и тяжеловесное звучание низких струнных и чёрные и серые крупные камни мощных башен и широкой крыши тюрьмы. Приземистая, но величественная как романский собор тюрьма, медленное движение камеры и автобуса, сам тюремный автобус, «кургузый», крепкий, – всё это создаёт ощущение массы, тяжеловесности, отражённой в тембре контрабасов. Этот синестетический образ – *аффект несвободы*: тяжкой, давящей.

Движение камеры маскирует монтажные стыки и создаёт впечатление одного долгого кадра, полифонически раскрывающего сцену с разных сторон: Рэд на тюремном дворе, Энди в автобусе, тюремный мир с высоты птичьего полёта (или сторожевой вышки). Псевдо-полифонически развивается и музыка: на остинатный мотив контрабасов нанизываются «голоса» струнных (Рисунок 32).

Два контрапунктирующих голоса скрипок подчёркивают дорийскую ступень $\natural A$. Светлая дорийская краска рифмуется с неожиданным обилием неба и света в кадрах тюрьмы. Лamentозное движение $a \rightarrow b \rightarrow a$ и диссонантные интервалы между скрипками и басовым остинато добавляют музыке экспрессии, напряжения, образ противостояния. Здесь намечается, но ещё не до конца формируется второй важный аффект сцены – *аффект надежды*.

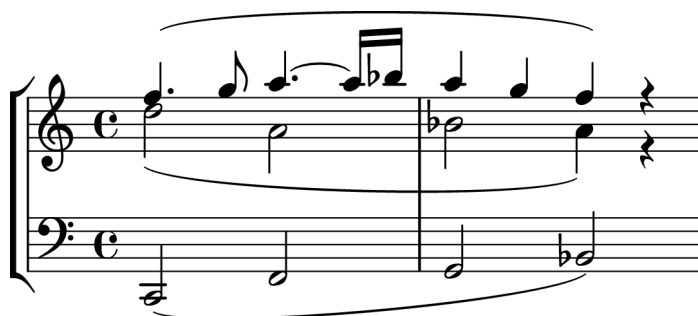


Рисунок 32 – появление высоких струнных

Когда камера берёт средний план в автобусе, в оркестре меняется фактура: исчезает остинато, звучание становится тихим, камерным, в мелодических мотивах – узкие интервалы (Рисунок 33). На первый план выходит светлая краска с-дорийского/Es-лидийского, уже не отягощённая диссонансами по отношению к

остинато. Светлая печаль и лирика этого места композиции рифмуется с сутулящимся, погружённым в мысли главным героем.

В течение сцены светлые краски в музыке, полёт камеры и небо в кадре становятся метафорой сокровенной надежды на обретение свободы: к этому моменту зритель уже понимает, что основной конфликт фабулы – несправедливое заключение главного героя и, соответственно, надеется на его освобождение. Поэтому светлая музыкальная краска (дорийский лад и тембр высоких струнных с выразительным *vibrato*) становится *аффектом надежды*.

Мерцание между C-дорийским и Es-лидийским также рифмуется с мягким голосом актёра М. Фримена, в роли Рэда, рассказывающего за кадром историю Энди. Его манера говорить – нарочито «незаинтересованная», но через показное равнодушие пробивается и горечь от собственного заключения, и смутная *надежда*, связанная с появлением в тюрьме Энди.

Противостояние аффектов *надежды* и *несвободы* в композиции подчёркивает в кадрах с Энди драматический излом в жизни персонажа, в кадрах с тюрьмой – драму несвободы множества заключённых, а в кадрах, снятых с высоты и кадрах с небом – ощущение «полёта» и движения.



Рисунок 33 – «камерное» звучание

Ещё одна, новая краска появляется, когда в кадре появляются знаки агрессии: охранники, бегущие с пулемётами занять места над воротами, кордон, преграждающий путь автобусу. Появляется один из антагонистов, руководитель охраны Байрон Хэдли. Театральный жест Хэдли, манящего автобус пальцем, совпадает с хоралом гармоний хроматического родства, а выбегающие с вышки на стену охранники с пулемётами, – с тремоло литавр, аккордами медной группы и расширением текстуры струнных до масштабного диапазона от низких нот кон-

трабаса к 1-й октаве скрипок. Таким образом появление отрицательных персонажей подчёркнуто в музыке *нуминозным аффектом*, – возникает образ безжалостной, равнодушной силы.

Интерпретация аффектов

В рассмотренной сцене мы выделили три аффекта:

- аффект несвободы;
- аффект надежды;
- нуминозный аффект.

Сцена представляет собой полифоническое построение, где переплетаются и борются первые два аффекта, а ближе к концу на несколько кадров врывается и затем отступает третий.

В рассмотренной сцене и далее в фильме практически отсутствуют такие типические образы заключения как темнота, замкнутое пространство, грязь. Вместо этого в кадре – изобилие воздуха, неба, движения, а в музыке – лирический, ламентозный, иногда экспрессивный дорийский контрапункт.

Происходит эстетизация испытаний и опасностей на пути протагониста через образ борьбы, который выглядит скорее положительным и привлекательным, чем удручающим или пугающим.

Самый яркий пример эстетизации контрапункта двух аффектов – кадр, в котором сквозь толпу заключённых движется Рэд, улыбаясь и делая знак рукой кому-то, невидимому для зрителя. Возникает неожиданный образ ликования, торжества, с которым причудливо перекликаются аплодисменты, улюлюканья и свист арестантов. Атмосфера торжественности сохраняется, хотя становится мрачной и угрожающей, когда появляются охранники. Даже вооружённая охрана на вышках и антагонист Байрон Хэдли оказываются вписанными в это колористическое повествование.

Таким образом в сцене эстетизируются, романтизируются даже мрачные, зловещие с реалистической точки зрения образы. Этому способствуют такие музыкальные приёмы как неожиданное появление торжественного С-ионийского про-

тив мрачного С-фригийско-локрийского. В кадре в это время – зрелищная, красочная сцена: бегущая охрана, волнующаяся масса народа, взгляд с высоты, композиция из фигур охранников, встречающих автобус и выразительный жест Байрона Хэддли к автобусу.

То, что должно пугать в жизни, в сцене впечатляет, захватывает дух, создаёт эстетический эффект *возвышенного*. Таким образом, в сцене создаётся романтизированный образ тюрьмы (не реалистический и не экспрессионистический). Так закладывается стилистика повествования и основной «пружины» сюжета: внутренней неугасающей надежды Энди на возвращение к свободной жизни. Он оказывается романтическим героем, по подобию мифологических героев преодолевающим (аффект надежды) испытания лабиринтом (аффект несвободы) и чудовищами (нуминозный аффект).

§3. «Зелёная миля» (1999)

Общие замечания о фильме

Фильм «Зелёная миля» также снят Ф. Дарабонтом и так же на основе романа С. Кинга, через 5 лет после «Побега из Шоушенка». Фильм получил чрезвычайно высокие оценки аудитории и критики, в т. ч. 4 награды «Оскар». Это тем более удивительно при чрезвычайной длине фильма (более 3-х часов), непопулярной «тюремной» тематике, рейтинге R (из-за сцен смертной казни), эклектичного сочетания элементов комического, трагического, фантастики, триллера.

Для работы над фильмом Ф. Дарабонт вновь пригласил Т. Ньюмана, сотрудничество с которым над «Побегом из Шоушенка» было столь успешным. Несмотря на близкую тематику и стилистику (сеттинг обоих фильмов – тюрьма, автор обоих историй – С. Кинг), режиссёру и композитору удалось создать из «Зе-

лёной мили» весьма отличающийся и оригинальный фильм. Саундтрек так же был номинирован на «Оскар».

Анализ

Для анализа мы возьмём сцену, играющую роль экспозиции главных героев фильма. В ней впервые появляются в кадре и обретают характеристику большинство персонажей: почти вся команда охранников тюремного блока, включая протагониста Пола Эджкомба и антагониста Перси, а также особый заключённый Джон Коффи и двое других арестантов в камерах смертников.

Сцена эмоционально нагружена, причём спектр эмоций весьма широк: от комичного первоначального изумления охранников перед ростом Коффи до трепета и суеверного испуга, внушаемого исполином. Отдельный эмоциональный контрапункт вносит вызывающий мгновенную неприязнь зрителя Перси, с удовольствием выкрикивающий фразу о «ходячем мертвецце» (подразумевая заключённого-смертника). Его появление и комично (он самый маленький из охранников и не достаёт до груди Коффи), и вызывает «диссонанс» – это единственный персонаж сцены, чьё поведение разрушительно и негативно по отношению к другим.

Сцена начинается со звука клаксона, возвестившего охранникам о прибытие арестанта. Музыка возникает до появления в кадре Джона Коффи, и первая вещает, что происходит нечто существенное для сюжета.

Зрителя заставляет прислушаться уже само её появление. Не считая пролога, закадровая музыка в фильме до этого момента прозвучала только раз: лирическая *the Green Mile* сопровождала прогулку пожилого Пола Эджкомба по полю и лесу в пасмурный день. При этом, музыка полностью соответствовала содержанию кадра, иллюстрировала его. С того момента [5:09] закадровой музыки не было уже семь минут [до 12:12], несмотря на смену множества кадров.

Кроме этого, музыка сразу даёт о себе знать несоответствием кадру: реалистической обстановке охранников, совершающих формальную хоть и несколько напряжённую процедуру доставки заключённого в блок. Этой обыденной ситуа-

ции аккомпанирует «фантастический» звук. Это тембр пэда, напоминающий хор, бессловесно поющий в малой октаве перетекающие друг в друга гармонии g-moll и Es-dur. Этот музыкальный знак «разгадывается» зрителем в следующем кадре, когда из фургона появляются две огромные, в кандалах, ступни чернокожего арестанта.

«Фантастически» окрашенный музыкальный звук в этой сцене образует на мгновение *магический аффект* – этому способствует «потусторонность» тембра и мажороминорных гармонических сочетаний. В данной сцене этот аффект появляется лишь на миг, так как сверхъестественных визуальных образов нет в кадре.

На появлении Коффи происходит своеобразный эллипсис: едва успел разрешиться смысловой диссонанс между кадром и музыкой, как тут же визуальная гипербола снова деформирует реалистическое повествование, – фургон подскакивает на рессорах, когда Коффи спрыгивает с подножки. Сцена как бы на миг вернулась в реалистическую манеру (стало ясно, что загадочная музыка связана с необычайной силой арестанта, что, конечно, опасно для охранников), но тут же «выпрыгнула» в гротеск: заключённый – не просто сильный, большой и опасный, он – нечеловечески, непостижимо огромен.

Музыка подхватывает и подчёркивает визуальный гротеск двумя знаками: 1) «денотативная»²⁷² низкая нота у струнных, вынуждающая зрителя буквально физически ощутить дрожь земли, когда Коффи выходит из фургона; 2) неожиданная по стилистике фигурация гитары «Добро» с блюзовыми форшлагами, что вызывает ассоциацию со стилями кантри и фолк. Это – неожиданное для ситуации (хоть и соответствующее сеттингу, штату Алабама 1930-х гг.) стилевое наклонение в сторону музыки, которая ассоциируется с удалью, лихостью, но никак не с реалистической и серьёзной сценой встречи опасного заключённого. «Лихая» интонация гитары, остинатно повторяясь каждый такт на педали низких струнных создаёт образ торжественного и фантазмагорического шествия.

²⁷² Т.е. словно бы принадлежащая к шумовому ряду, а не музыкальному.

Далее в визуальном ряду возникает гротескное сочетание комического и ужасающего. Комический эффект создаётся благодаря талантливой актёрской игре: полуулыбок, с которыми переглядываются изумлённые Пол и охранник Брутус. Эмоциональный образ трепета и страха выражен явными визуальными гиперболами, гротескно изображающими исполинские масштабы Джона Коффи: 1) оседающий и подпрыгивающий под его весом фургончик для арестантов; 2) кадры, на которых фигура Коффи «обрезана» до плечей, так что до диалога с Полом мы видим только его огромные руки в кандалах; 3) движение Коффи по коридору сопровождается кадрами, в которых его громадная тень накрывает одного за другим выглядывающих из камер двух арестантов.

В музыке это сочетание забавного и лихого с ужасающим и грандиозным передано переплетением *аффекта силы* и *аффекта удалы*. *Удалы* мы описали как стилевой аффект кантри, теперь рассмотрим, как *аффект силы* развивается от педали струнных к полноценному музыкальному образу.

Когда Брутус открывает дверь тюрьмы, чтобы впустить Коффи, музыкальный период завершается на доминанте, после яркого сопоставления с «неаполитанской» ступенью. Со входом Перси, ведущего Коффи, образ величия и трепета разрастается. Охранники задирают головы в изумлении, пытаясь оглядеть исполина. В это время струнные ведут вверх широкими интервалами фразу, сперва завершившуюся на с", а затем забирающуюся до b". С-миксолидийский вводит в музыку сопоставление далёких С--Fis. Сочетание у струнных и гитары С-лидийского (СМ(+4) и F-миксолидийского с квартой (F7(4,-7)) образует гротескную краску через внутреннюю диссонантность аккордов и через проступающее в них противопоставление далёких С-dur и es-moll. Этот кадр входа Коффи в тюремный блок – эмоциональная кульминация сцены.

Дальше визуальная гипербола и музыкальный гротеск постепенно «смягчаются», дав несколько последних акцентов: визуальных – тень Коффи, накрывающая фигуры арестантов, музыкальных – затихающие у струнных гармонии С-лидийского, Fis-миксолидийского. Сцена возвращается в реалистическое повествование через тривиальные действия: Пол осаживает Перси, затем по протоколу вво-

дит арестанта в камеру, представляется, объясняет правила и т. д. Здесь величие, трепет и первенство эмоций и захватывающих ощущений уступают место обыденной последовательности событий: опасный заключённый находится в одной камере с охранником; заключённый оказывается послушным; Перси оказывается негодяем, но с ним можно справиться и т.д.

Интерпретация аффектов

В рассмотренной сцене мы выделили следующие аффекты:

- аффект силы;
- аффект удачи;
- магический аффект.

Для начала можно вспомнить, что сам Т. Ньюман говорил, что его задачей в «Зелёной миле» было создание «гипер-реалистичности, чтобы подчеркнуть фантастическое»²⁷³. Такой эстетический приём характерен для *магического реализма*, строящимся на диссонансе между натуралистически-естественным и чудесно-сверхъестественным. Так как в жизни фантазия и реальность, как правило, различаются людьми, их сочетание в художественном образе часто приобретает форму гротеска. В музыке к сцене гротеск выражен рядом «диссонансов» (несоответствий):

- *магический аффект* звучит на реалистическом кадре коридора с охранниками («диссонируют» музыка и изобразительный ряд);
- гротескно и эклектично (не) сочетаются «Добро»-гитара и оркестровая секция струнных;
- конфликтующие между собой *аффект удачи* (кантри-гитара) и *аффект силы*. Через них заостряется конфликт сатирического и возвышенного в визуальных гиперболах.

Отдельно следует сказать об эффекте, вызываемом столкновением комического и возвышенного в сцене. Образ Джона Коффи внушает трепет и близок к

²⁷³ 'To provide a kind of hyper-reality to intensify the sense of mysticism...'. Variety [website]. URL: <http://variety.com/2000/music/news/spotlight-thomas-newman-1117761178/>.

эстетической категории *возвышенного*. Так, зритель в течение большей части сцены не видит лица арестанта и пытается представить лицо, соответствующее такой могучей фигуре. Это придаёт происходящему, при всех комических элементах, атмосферу серьёзности.

Аффект силы неоднократно будет появляться в течение фильма и, что характерно, в следующий раз мотив восходящих скрипок, отразивший в сцене исполненный рост Джона Коффи, прозвучит на одном из редких в фильме общих планов: кадре тюрьмы, освещённой ударами молний в грозовую ночь перед казнью одного из арестантов [1:37:00]. Так, аффект силы в музыке подчёркивает возвышенные коннотации то в таинственном образе Коффи, то в разыгравшейся природной буре.

В рассмотренной сцене и в фильме в целом комический эффект не разоблачает силу, как часто бывает в сатирическом образе (например, в «марше Черномора» М. И. Глинки), а подчёркивает её (как это происходит, например, у Мусоргского в «Песнях и плясках Смерти»). Образ величия и трепета становится ещё более непостижимым, нечеловеческим, когда оттеняется контрапунктом в стиле кантри: так невольные взгляды и улыбки, которыми обмениваются охранники блока, не нивелируют, а подчёркивают для зрителя их испуг и изумление.

В дальнейшем в течение фильма «фантастический диссонанс» магического реализма подчеркнёт другой, ещё более важный для фабулы «диссонанс»: между трагическим (самопожертвованием невинного человека) и комическим, простым, беззаботным.

§4. «Клиент всегда мёртв» (2001–2005)

Общие замечания о фильме

Сериал «Клиент всегда мёртв» создан Аланом Боллом, американским сценаристом, режиссёром и продюсером, и показан по кабельному телевидению *HBO* (*Home Box Office*²⁷⁴). В сериале 5 сезонов, 63 эпизода и завершённая сюжетная линия. Сериал добился чрезвычайно высоких оценок у публики и критики, стал 36-м в списке «пятидесяти лучших шоу всего времени» согласно журналу *Empire*²⁷⁵, был удостоен девяти премий «Эмми», трёх «Золотых глобусов» и других наград.

А. Болл является также сценаристом «Красоты по-американски», – фильма, уже исследовавшего экзистенциальные явления, врываются в повседневную жизнь тихого американского пригорода. В сериале «рычагом», сдвигающим жизнь персонажей в экзистенциальную глубину, становится их работа: главные герои являются хозяевами и сотрудниками похоронного бюро «Фишер и сыновья». Они также являются членами одной семьи, что создаёт особую психологическую атмосферу интимности и «проницаемости» (персонажи знают друг друга с детства и видят «насквозь»).

Каждый эпизод начинается со смерти человека, «клиента» бюро на ближайшие дни. Вокруг событий, связанных с бытом бюро и с общением с родственниками или друзьями покойного, формируется сюжет эпизода. Основное содержание, даже в наиболее событийно насыщенных сериях, лирично или психологично, касается внутренних переживаний персонажей, в жизни которых причудливо перемешивается обыденность, карнавальность и экзистенциальная трагика²⁷⁶.

Таким образом, фабула сериала построена вокруг нескольких антитез: 1) переменчивая чувственность и эмоциональность повседневной жизни / уникаль-

²⁷⁴ *HBO* – североамериканское кабельное телевидение, позиционирующее себя как специализирующееся на драматических сериалах для публики с более тонкими эстетическими и интеллектуальными запросами, чем в мейнстриме телевидения.

²⁷⁵ <https://www.empireonline.com/movies/features/best-tv-shows-ever/?tv=27/> (accessed: 23.11.2018).

²⁷⁶ Здесь уместно вспомнить, насколько эта сюжетная ситуация напоминает произведение Э. М. Ремарка «Чёрный обелиск», также перемежающее иронию и драму. Подобное же сочетание «возвышенного и гротеска... по романтическому принципу», «доведения образов и явлений обыденной жизни до границ фантастического» свойственно эстетике Ф. М. Достоевского. Гроссман Л. П. Поэтика Достоевского. М.: Государственная Академия художественных наук, 1925. С. 62.

ность жизни и смерти; 2) ежедневные конфликты и сближения героев / экзистенциальные одиночество и взаимопонимание; 3) постмодернистская ирония, трагедизирующая любой идеал / экзистенциальная ситуация, открывающая вечные ценности.

Как и в «Красоте по-американски», основная форма подачи драматического материала – чувственная. Как и в кадрах фильма, над которыми работали Сэм Мендес и блестящий оператор Конрад Холл, в кадрах сериала видно стремление выстроить каждый как художественную картину, часто с сюрреалистическим живописным эффектом как на картинах Рене Магритта. Особенно насыщена визуальными образами, в т. ч. образами «соединения несоединимого» заставка сериала со вступительными титрами.

Заставка серий стала своеобразной революцией в своём жанре, продемонстрировав возможность сериальных титров быть высокохудожественным, содержательным и даже самостоятельным произведением. Здесь звучит основная музыкальная тема сериала, написанная Т. Ньюманом²⁷⁷, за которую он получил премию «Эмми» и две «Грэмми» за «лучшую инструментальную композицию» и «лучшую инструментальную аранжировку», и которая уже привлекала исследователей киноведов и музыковедов²⁷⁸.

Вопреки распространённой практике, А. Болл попросил композитора после совместного просмотра пилотного²⁷⁹ эпизода сперва написать музыкальную композицию на 90 секунд, чтобы потом создать на её основе изобразительный ряд заставки. Композитор вскоре вернулся с 15 набросками, отличающимися не столько тематически, сколько разнообразием «текстур, звучаний, цвета»²⁸⁰, чтобы создатели сериала выбрали соответствующие по «тону» их произведению. После обсуждения и отбора подходящего материала, Т. Ньюман написал тему, которую за-

²⁷⁷ Музыка, использующуюся в эпизодах, создал другой американский композитор, Р. Мартин. Внутри эпизодов большую роль также играют заимствованные эстрадные композиции такие как «*Breathe Me*» Sia Furler, «*Heaven*» группы Lamb, «*Feeling Good*» Нины Симон и др.

²⁷⁸ См. например: Akass K., McCabe J. Reading Six Feet Under: TV To Die For. London: I.B.Tauris, 2005. С. 196–198.

²⁷⁹ «Пилотным» называется первый эпизод сериала, как правило более длинный и сюжетно насыщенный, чем последующие.

²⁸⁰ youtube.com. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=Zh00XGCpnVc>.

тем передали в компанию визуального дизайна *Digital Kitchen* в Сиэтле, где под руководством Д. Йонта²⁸¹ была создана заставка.

Для анализа этот пример особенно интересен, так как даёт возможность увидеть не только как Т. Ньюман интерпретирует изображение, но и как его музыка и аффекты в ней интерпретируются слушателями и соавторами в драматургическом и визуальном ключе. Здесь визуальный ряд целиком, от концепции до итогового варианта создавался под уже завершённую музыку.

Анализ

Ещё до создания музыки, в ходе обсуждения с создателями сериала, было решено, что в начале титр должно быть некое созвучие, мгновенно вызывающее образ чего-то небесного, неземного ('celestial', 'heavenly'). Для этого образа Т. Ньюман выбрал лидийский лад в верхнем регистре и тембр челесты²⁸² (Таблица б).

Тембр и регистр придают звуку «холодный», «свежий» характер (если придерживаться субъективно-психологической терминологии Т. Ньюмана). Изобилие высоких частот в атаке звука синестетически ассоциируется со вспышкой или звоном разбивающегося предмета, а в длящемся тембре пэда – с дыханием и открытым, ветреным пространством. Гармония содержит кластер <g a b> (g – у пэда), что также вызывает образ нестабильности, хрупкости.

Таким образом формируются синестетический образ: музыка подражает шумовым (звон, удар), осязательным (холод) и визуальным ощущениям (вспышка). С этой точки зрения, первые аккорды – *натуралистическая* передача ощущений от органов чувств. Кадр отзывается на эти ощущения: большое пространство, голубое небо, полёт ворона (рифма с ощущением «ветра» в звуке), резкое движение стремительно размыкающихся рук (метонимия «вспышки»).

С другой стороны, и визуальный, и музыкальный ряд также легко читаются (и, вероятно, предназначены для такого прочтения) *аллегорически*. В музыке мож-

²⁸¹ Дэнни Йонт (Danny Yount) – ведущий дизайнер заставки к сериалу «Клиент всегда мёртв».

²⁸² Ibid.

но увидеть целый ряд аллегорий: 1) подражание колоколу (челеста); 2) акустика «храма» (реверберация); 3) свет (высокие частоты и резкая атака). Всё это – настолько устойчивые музыкальные знаки, что легко прочитываются и массовым зрителем.

За ударом-вспышкой у челесты следует рефлексия – «процветающий» обертонами пэд. В модулирующем²⁸³ пэде, который подхватывает долгое затухание челесты, выделяются то es", то g" – 3-й и 4-й обертоны нижней es у челесты. Здесь естественное затухание, которое погружает слушателя в состояние внутреннего созерцания²⁸⁴ превращено в тревожащий внимание возбудитель. Слушатель побуждается не погружаться в себя, а внимательно вслушаться в музыку и всмотреться (и «вчувствоваться» всеми органами чувств) в визуальный ряд. В дальнейшем Т. Ньюман неоднократно будет использовать для такого эффекта тембры EWI или этнических духовых инструментов, шорохи струн дувцимера или цитры и подобные «щекочущие» слух звучания²⁸⁵.

Эти несколько элементов составляют *аффект созерцания*, один из двух ключевых для данной композиции. Он будет проявляться в течение заставки и в других «холодных» тембрах и созерцательных фрагментах музыки, а кадр будет откликаться статикой, образами большого пространства, отдалённости.

²⁸³ Модуляция в электронной музыке – одна из особенностей, которую можно сообщить тембру после его попадания в электро-акустический тракт. Модуляциями называются изменение во времени каких-либо параметров: фаза, выделение определённых частот и т.п. Аналогом модулирующих тембров в акустической музыке являются вибрато (звуковысотная модуляция), игра *sul ponticello* (частотная модуляция, за счёт «мерцающих» в тембре обертонов).

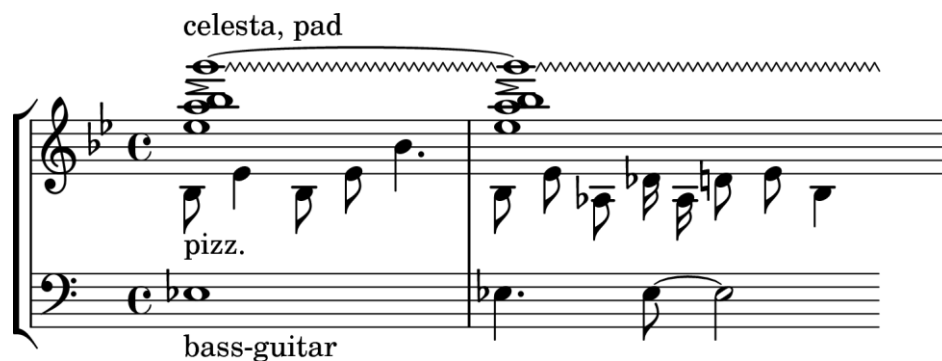
²⁸⁴ Этим, к примеру, неоднократно пользуется Арво Пярт в своей технике *tintinnabuli* как это происходит в *Für Alina* (1976).

²⁸⁵ Например, так используется дувцимер в *Regarding the Incredibly Deady Viper // Лемони Сникет*.

Таблица 6 – Первый кадр и первое созвучие заставки сериала

Кадр	Аккорд челесты, модулирующий пэд
	

Однако уже после первых аккордов возникает контрастный аффект. Его образуют новые музыкальные элементы: синкопированный ритм пиццикато и бас-гитары (Рисунок 34). Их ритмический рисунок придаёт музыке характер театрально-музыкального представления, где экспрессия и динамика жестов синхронизирована с музыкой.


Рисунок 34 – 1-й мотив pizzicato из *Main Titles* // *Клиент всегда мёртв*

Далее к «танцу» пиццикато с басом добавляется мелодия гобоя *d'amore* (Рисунок 35). Тембр и первоначальные мотивы примешивают к теме гобоя со средневековым колоритом, а аккомпанемент «тянет» в сторону джазовой стилистики.

Рисунок 35 – мелодия гобоя из *Main Titles* // *Клиент всегда мёртв*

Образуемый новыми элементами аффект можно назвать *аффектом игры*. В дальнейшем он проявляется в других динамических элементах композиции. На ощущение движения работает и акцентуация сильных долей, несмотря на все синкопы. Удары челесты и бас-гитары, в т. ч. последняя нота композиции поставлены точно в сильную долю. Даже «затактовый» по своей логике мотив у гобоя вступает в сильную долю (Рисунок 36).

Рисунок 36 – мотив гобоя

Аффект игры отличается и по звукоизобразительным свойствам – в отличие от аффекта созерцания, он подражает теплу: через «тёплые» тембры, богатые обертонами и низкими или средне–низкими частотами.

Таким образом, два аффекта противоположны друг другу, противопоставляются по целому ряду антитез. Эти антитезы носят как натуралистический ха-

рактик (статика / движение, холод / тепло), так и художественный и аллегорический (небо / земля, созерцание / игра, драма / шутка²⁸⁶).

Теперь обратимся к форме композиции. Важную роль здесь играет ритмическое нарастание с помощью дробления долей в добавляющихся к фактуре паттернам:

- бас – движение целыми нотами;
- пиццикато и мелодия гобоя – движение восьмыми;
- экмелические фигуры фальшивых струнных и соло куики²⁸⁷ – движение шестнадцатыми.

Проходит несколько «волн» нарастания, обрывающихся неожиданными брейками, где движение вновь замедляется (Таблица 7).

Таблица 7 – Ритмическое развитие в *Six Feet Under Main Titles*

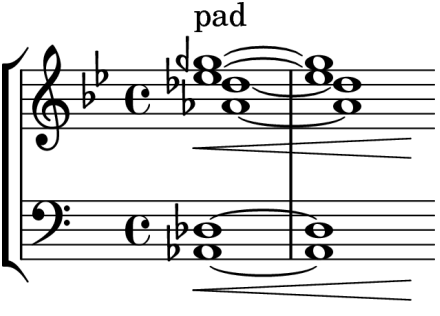
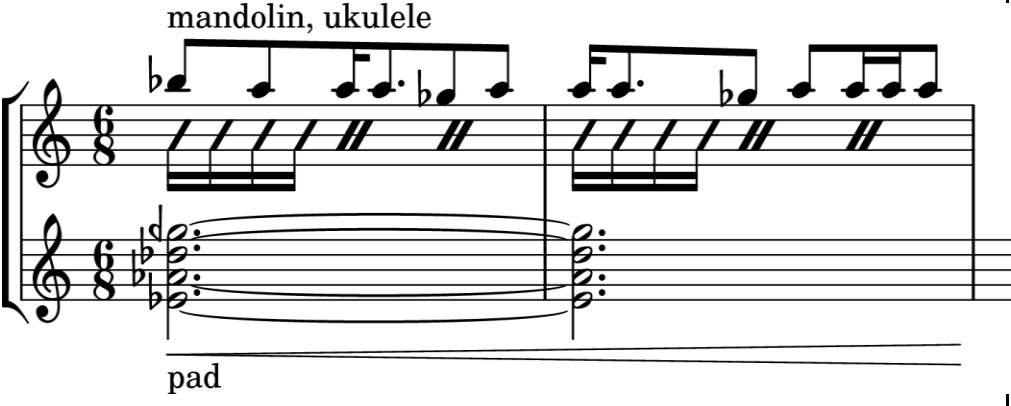

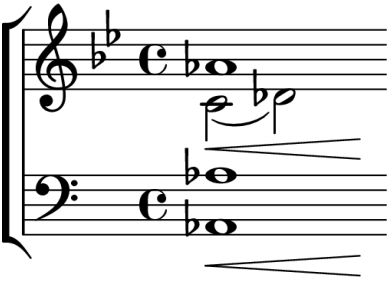
Кол-во тактов	2	4	1	4	1	1	1	1	4	4	1	2
Длительности	1	8	1	32	16	8	8–16	2	32	16	8	0,5

Брейки в нескольких местах «разрезают» движение гобоя и пиццикато различными статическими элементами: аккордом пэда, сонорным проигрышем фальшивых струнно-щипковых, проигрышем бразильской куики, переходящими в *cresc.* аккордов As-->Asus4 у струнных (Таблица 8).

²⁸⁶ Здесь можно наблюдать одну из отмеченных Леви–Строссом мифопоэтических операций с бинарными оппозициями: «установление соответствий между более общей и более конкретными оппозициями» (в данном случае – между натуралистическими, чувственными и аллегорическими). Островский А.Б. Этнологический структурализм Клода Леви–Стросса // Первобытное мышление. М.: Республика, 1994. С. 13.

²⁸⁷ Куика (cuíca) – бразильский фрикционный барабан. Звук извлекается трением палочки, соединённой с мембраной барабана. В результате получается «скрипящий», иногда «вскрикивающий» звук определённой высоты. Диапазон инструмента позволяет играть даже примитивные мелодические партии. Куика активно используется в бразильской народной музыке и современной эстрадной, стилизованный под танец самбу.

Таблица 8 – брейки *Main Titles* // *Клиент всегда мёртв*

Нотные примеры	Значение
 <p>pad</p> <p>The notation shows a piano part with sustained chords in the right hand and a bass line in the left hand, both marked with a 'pad' effect.</p>	брейк пэда
 <p>mandolin, ukulele</p> <p>pad</p> <p>The notation features a treble clef staff with a rhythmic pattern of eighth notes, marked 'mandolin, ukulele'. Below it, a piano part with sustained chords is marked 'pad'.</p>	брейк мандолины
 <p>The notation shows a single treble clef staff with a rhythmic pattern of eighth notes, marked with a 'drums' effect.</p>	брейк куики
 <p>The notation shows a piano part with sustained chords in both the treble and bass staves, marked with a 'strings arco' effect.</p>	брейк струнных arco

В свою очередь, в этих связках присутствует собственный импульс движения, как правило с динамическим нарастанием *crescendo*. В партиях пэда и струнных нарастающая динамика вызывает ощущение «перевернутого» звука, развивающегося от затухания к атаке. Возможно, Т. Ньюман использовал здесь перевернутые сэмплы пэда и струнных. Перевернутый тембр вызывает ощущение сюрреалистического замедления, замирания, обращения времени, а нарастающая динамика – близящегося разрешения, – время вот-вот вновь потечёт в положен-

ную сторону. Что и происходит, когда связка разрешается в мелодию гобоя и «танец» пиццикато и баса.

Теперь особо рассмотрим взаимоотношение музыкального и визуального рядов в заставке. Дизайнер Д. Йонт выбрал основой для визуального текста заставки (Рисунок 37) два образных ряда: 1) натуралистические образы из жизни владельца похоронного бюро: приготовление усопшего к прощанию, церемония прощания и погребение; 2) аллегорические, театрализованные жесты, знаки, эмблемы: рукопожатие, обращающееся жестом прощания, моющие друг друга руки, ворон, вянущие цветы, одинокое дерево на холме и др.²⁸⁸ (Рисунок 37).



Рисунок 37 – кадры из заставки «Клиент всегда мёртв»

Помимо этого, создателями видеоряда использовалась цветокоррекция, антитетически разделившая кадры по тем же, что и в музыке «холодным» и «тёплым» ощущениям: 1) сцены холодного, голубо-зеленоватого света и 2) сцены тёплого, с избытком коричневых, золотистых оттенков. Внутри них группируются образы: с одной стороны – синева неба, бледность кожи, холод больничных коридоров и бальзамирующих жидкостей, с другой – теплота солнечного дня, зелёной травы, дорогого дерева и золотистого металла гроба, сепии старинных фото. Это отражает столь же отчётливо очерченное в музыке сочетание «тёплых» и «холод-

²⁸⁸ Albinson I., A. Tagudin. Six Feet Under: A discussion with Director/Designer Danny Yount [Electronic resource] // Art Of the Title. 2012. URL: <http://www.artofthetitle.com/title/six-feet-under/> (accessed: 07.05.2019).

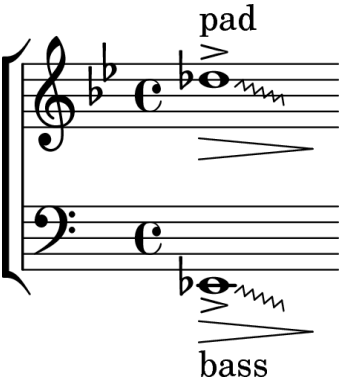
ных» тембров, «тёплой» и «холодной» манер исполнения, – например отстранённой челесты и терпкого, насмешливого гобоя.

Визуальный ряд вслед за музыкой включает в себе полифонию натуралистических и аллегорических образов, а также антитезы холода/тепла, созерцания/движения и т. д.

Отдельно следует выделить ещё одну технику соединения видеоряда и музыкального ряда, с одной стороны подчёркивающую звукоизобразительную роль музыки, а с другой – её театральность, а значит перформативную условность, эмблематичность, аллегоричность. Это – ритмическое единство музыки и видеоряда. Отсутствие шумового ряда к изображению предполагает с одной стороны, что диегетическую нагрузку также берёт на себя музыка, с другой стороны – увеличивает роль ритма как основного формообразующего элемента аудиовизуальной композиции. В связи с этим видеоряд смонтирован ритмично и музыкально, по форме музыкальной композиции, а кое-где музыка ещё и звукоизобразительно «тонирует» кадр. Так, падающий уровень жидкости в стеклянной ёмкости отражён в нисходящем глиссандо баса, уходящий в свет кадр – в обрывающемся на *cresc.* пэде. Наконец, завершение заставки носит комичный и откровенно перформативный характер: элементы логотипа сериала появляются точно под последние ноты пиццикато и бас-гитары (Таблица 9).

Таблица 9 – Ритмические рифмы музыки и визуального ряда

Кадр и время, музыка	Описание
<p>1:25</p> 	<p>Под деревом ритмично, по часовой стрелке появляются линии рамки логотипа.</p>
	<p>Последние ноты пиццикато (появление линий логотипа обозначено в нотах плюсами).</p>
<p>1:27</p> 	<p>Появляется название сериала. Пейзаж становится чёрно-белым, словно гравюра, и стремительно «выцветает»; кадр «растворяется» в белом фоне, остаются только красные буквы названия.</p>

Кадр и время, музыка	Описание
	<p>Басовая нота и педаль пэда, глиссандирующие и долго затухающие (13 сек.).</p>

Интерпретация аффектов

В ходе анализа музыки к заставке сериала мы выделили следующие аффекты:

- аффект созерцания: из ощущений холода, статики, образов созерцания²⁸⁹;
- аффект игры: из ощущений движения, тепла, образов игры и танца.

Создатели видеоряда трактовали эти музыкальные аффекты как натуралистически (в виде реалистического изображения, воспринимаемого чувственно), так и аллегорически. И в натуралистических, и в аллегорических образах видеоряда и музыки можно отметить ряд противопоставлений: холод/тепло, небо/земля, вечность/тленность, повторяемость/уникальность, статика/движение, возвышенное/ироническое, ритуал/карнавал²⁹⁰. Эта эстетика противопоставлений служит выражению главных эстетических и фабульных оппозиций сериала: возвышенного/иронического, смерти/жизни.

Особый интерес представляет то, как аллегии и звукоподражание перемешаны в музыке и видеоряде. Аллегорические образы как бы «всплывают» из реалистического текста, затем вновь теряются в нём. Заставка воспринимается то чувственно (психоакустически и ритмически), то как цепь метафор и аллегорий, то вновь оборачивается лишь игрой ощущений. Музыка и видеоряд играют со

²⁸⁹ Напомним, что речь идёт о художественном аффекте, соединяющем ощущения, переживания и эмоции с художественными образами и контекстом.

²⁹⁰ Карнавал представляет собой как бы «перевернутую» ритуальность, где все нормы «вывернуты», иерархия перевернута.

зрителем и никогда не открываются однозначно как серьёзный или иронический текст.

Благодаря этому достигается важный эстетический эффект: ключевые для сюжета понятия смерть/жизнь и возвышенное/ироническое становятся призрачными, иллюзорными, игровыми.

Выявленные в ходе анализа особенности этой аудиовизуальной композиции (опора на антитетические пары образов, нерасторжимое переплетение возвышенного и карнавального, а также натурализма и аллегии) близки эстетическим принципам барочной эстетики. Это позволяет говорить о *необарочной* эстетике²⁹¹, постмодернистской вариации на эстетику барокко.

Необарокко сохраняет многие черты барочной эстетики, которая «непосредственно связана с идеей иллюзорности мира», где «подменяются два плана: реальный и воображаемый»²⁹², «культивируются иллюзии, вплоть до световых»²⁹³, «соседство героев, богов [т.е. аллегорических элементов – *A.T.*], реального и ирреального действия... составляли непремennую часть художественной системы», «фантастические перевоплощения подчёркивали зыбкость границ между реальным и воображаемым миром»²⁹⁴, «культивируются различные “обманы”, ловушки»²⁹⁵.

Хотя музыка Т. Ньюмана в данной композиции не стилизуется под музыку барокко и не использует характерных для этой эпохи техник и приёмов, внутри аудиовизуального комплекса она служит именно этой эстетической модели.

Так, например, постминималистичная фактура и форма с контрастными брейками тяготеет к необарочной эстетике: с акцентом на деталях и фрагментах,

²⁹¹ Здесь мы опираемся на использование термина «необарокко» в работах О. Калабрезе, коллеги У. Эко, исследователя постмодернистской массовой культуры. См. подробнее: Calabrese O. Neo-Baroque: A Sign of the Times.

²⁹² Лобанова М. Н. Западноевропейское музыкальное барокко: проблемы эстетики и поэтики. М.: Музыка, 1994. С. 70.

²⁹³ Там же. С. 71.

²⁹⁴ Там же. С. 71.

²⁹⁵ Там же. С. 75.

лишь «временно» сложенных в целое²⁹⁶, как бы не связанных в единый нарратив²⁹⁷, с ритмичными повторами элементов с небольшими вариациями²⁹⁸. По тому же принципу построена инструментовка: яркое звучание присоединяющихся тембров привлекает к себе внимание, но тут же «тонет» в повторах, заикленности. Затем смена фактуры привлекает внимание к новым деталям и т. д.

Другой яркий пример необарочной эстетики в заставке – описанное нами «проявление» аллегорий из чувственно воспринимаемых образов, характерных для современного кинематографа. Так, «щекочущие», «холодные», «вспыхивающие», «ударяющие» тембры и созвучия раскрываются как удары колокола, хоралы, полёт, храмовое пространство, созерцательное состояние – т.е. как эмблемы и аллегории. В это же время в визуальном ряду больничный коридор, чувственно воспринимаемый через мягкость линолеума и холодную бледность цвета, превращается в долгий тоннель со светом в конце; моющие друг друга руки врача, – в ритуальное омовение. Таким образом достигается необарочная «избыточность», растяжение границ банального и повседневного к космическому и экзистенциальному²⁹⁹, – постмодернистское развитие барочного переплетения натурализма и аллегории³⁰⁰.

В заставке наблюдается и характерная для барокко «ассоциативность, граничащая с синестезией»³⁰¹, – в подражании музыки шумам, осязательным и зрительным ощущениям. А в видео – в подражании видеоряда музыке: монтаж, композиция кадров выстроена как некий танец образов.

Наконец, наблюдается даже подражание чисто музыкальным барочным гротескам: скордатуре³⁰² и ачкаатуре³⁰³. Первый проявляется в «фальши» мандоли-

²⁹⁶ То есть они могли бы быть сложены совершенно иначе, и произведение от этого бы не пострадало. Здесь вновь сказывается импровизационный метод композиции Т. Ньюмана.

²⁹⁷ Calabrese O. Neo-Baroque: A Sign of the Times. P. 68.

²⁹⁸ Ibid. P. 27.

²⁹⁹ Ibid. P. 47.

³⁰⁰ О переплетении натурализма и аллегоричности в оригинальном барокко см.: Лобанова М. Н. Западно-европейское музыкальное барокко: проблемы эстетики и поэтики. С. 91.

³⁰¹ Там же. С. 87.

³⁰² Скордатура – приём инструментовки, состоящий в «неправильной» настройке струнного инструмента в художественных целях.

ны и укулеле, второй – в сочетании квартового и квинтового тонов в аккордах челесты.

Вряд ли даже эти приёмы можно считать стилизацией, прямым подражанием барочным техникам (тем более не являются стилизацией описанные ранее необарочные признаки). Скорее, здесь схожие с барокко эстетические задачи привели Т. Ньюмана к «изобретению» схожих художественных средств. И композитор, и режиссёр сериала А. Болл говорили о задаче запечатлеть в музыке и заставке ощущение чуда и настоящей глубины, но неизменно с элементом юмора и иронии. Директор визуальной студии *Digital Kitchen*, Пол Матеос, также надеялся совместить в видеоряде «натуралистический аспект похоронного бюро с духовным аспектом смерти: освобождением». Эстетизация конфликта и переплетение возвышенного и иронии, а также аллегорий жизни и смерти – задача вполне в духе барочной эстетики³⁰⁴.

§5. «007: Координаты “Скайфол”» (2012)

Общие замечания о фильме

Фильм «007: Координаты “Скайфол”» – 23-я лента в серии об агенте британской разведки Джеймсе Бонде, снятая британским режиссёром С. Мендесом. «Скайфол» стал самым кассовым фильмом об агенте «007», а также получил множество наград, среди которых два «Оскара», две премии BAFTA, две «Грэмми».

³⁰³ Аччакатура – приём исполнения, популярный в эпоху барокко, состоящий в добавлении к аккордам быстрых, мгновенно умолкающих дополнительных нот – своего рода фаршлаг–кластер, импровизированный модализм.

³⁰⁴ Интересно, как этот «барочный», карнавальский, несколько беззаботный, фантастический подход к серьёзной теме напоминает исследование экзистенциальных тем в живописи Р. Магритта или в музыке – в *L'illusionista* или *L'Harem* из саундтрека Н. Рота к «Восемь с половиной» (реж. Ф. Феллини). И Р. Магритта, и Ф. Феллини называли художниками барокко и нео-барокко. Zamora L.P. Trompe l'oeil Tricks: Borges' Baroque Illusionism [Electronic resource] // University of Houston: Magical Realism & The New World Baroque [website]. URL: <http://www.uh.edu/~englmi/BorgesBaroqueIllusionism/> (accessed: 07.05.2019); Cristina D.-E. Federico Fellini's Intervista or the Neo-Baroque Creativity of the Analysand on Screen [Electronic resource] // Italica. Vol. 73, № 2. Pp. 157–172. URL: https://www.jstor.org/stable/479361?seq=1#page_scan_tab_contents (accessed: 07.05.2019).

Саундтрек Т. Ньюмана был отмечен номинацией на «Оскар», премиями «Грэмми» и ВАФТА. Это – первый проект композитора в жанре «экшн». Композитор так же неоднократно упоминал³⁰⁵, что особая сложность в работе над фильмом представляло сочетание с одной стороны высоких ожиданий публики от фильма с новым режиссёром и композитором, а с другой – необходимости не отдаляться от «канона» «бондовской» музыки. Характерные музыкальные клише, которые узнают и ассоциируют с «бондианой» большинство зрителей, накладывались на характерные клише жанра боевика, на жёсткие требования кассового мейнстримового фильма, в результате чего композитору как бы и не оставалось места для какого-либо оригинального высказывания.

Однако новый фильм «бондианы» разрабатывал С. Мендес, уже работавший с Т. Ньюманом в «Красоте по-американски» и известный своими оригинальными трактовками «канонических» жанров. В результате, у Т. Ньюмана появилась возможность для эксперимента с киномузыкой и в таком консервативном жанре.

Так как большинство сцен фильма, всё-таки, построены типичным для «бондианы» образом, как зрительно, так и музыкально, для нашего исследования интересно рассмотреть контрастную сцену фильма, выделяющуюся и по форме, и по содержанию.

Анализ

В рассматриваемой сцене главные герои, сбежав от преследовавших их в Лондоне антагонистов, попадают в Шотландию. Они держат путь в сторону родового поместья Бондов, надеясь там найти временное укрытие. Сцена сопровождается композицией *Skyfall*. Это небольшой эмбиент с импровизацией гобоя *d'amore* на хоральной текстуре. Текстура хорала переливается тембровыми красками: «хоровой» пэд (электронный тембр, подражающий хору) создаёт основу аккордов, а отдельные ноты у струнной и медной секций и синтетических тембров появляются и вновь пропадают (Рисунок 38).

³⁰⁵ Penny Black Music [website]. URL:<http://www.pennyblackmusic.co.uk/magsitepages/Article/6751/Thomas-Newman>.



гобой

текстура

струнные

пэд

синт.

тромбон

8

pp

f

синт.

Рисунок 38 – хоральная текстура и соло гобоя и один из кадров сцены

Сцена открывается несколькими кадрами без музыки, с редкой для «бондианы» тишиной и созерцательностью. В кадре – Джеймс Бонд и его коллега «Эм». В этой сцене они немногословны и практически бездвижны. Их окружает молчаливый горный пейзаж, слышится только редкое чириканье птиц.

Хорал начинает доноситься словно бы издалека (вводится через *fade-in*) на словах Бонда: «Близится буря», но быстро расширяется по регистрам, охватывая 5

октав и почти весь частотный диапазон (в тембре пэда есть и низкочастотный гул, и высокочастотный «шорох», «дыхание»). Изобилие реверберации и тихое звучание добавляют образу отдалённости, «потусторонности». В гармонии сопоставляются хроматические краски H-dur <--> F-dur.

Пространство и масштаб текстуры рифмуется с грандиозными образами визуального ряда:

- пасмурное небо с клубящимися облаками;
- величественный простор шотландской долины;
- далёкие грозные силуэты гор.

Другой элемент композиции, гобой *d'amore* сочетает в себе ламентозные интонации, терпкий тембр, лидийский лад и «восточную» краску увеличенной секунды <fis a> (от противопоставления H-dur <==> F-dur в гармонии). Партия гобоя экспрессивна, звучит как ряд возгласий, то патетических, то стонущих, инструмент звучит *forte* на негромком «гуле» хорала. Фактура (сольный инструмент на педали/бурдоне) и модальная гармония образуют псевдо-архаическую стилистику.

События в кадре также носят неожиданно трагический и архаический модус: слова персонажей скупы, лаконичны, мимика строга, позы статичны. Их реплики вызывают музыкальный «отклик»: как в древнегреческой трагедии, здесь «хор» отвечает на слова персонажей – например вступлением на словах «приближается гроза».

Грозное и таинственное звучание композиции формирует *эпический аффект*. Музыкальный аффект отражает эпические знаки в фабуле и видеоряде: в кадре противопоставляются фигуры персонажей, а затем – их автомобиля и «безграничность» пейзажа, неба, дороги, а в музыке противопоставляются одинокий сольный инструмент и «массив» хорала.

«Эпический» модус повествования присутствует в строгости и скупости и статичности визуальных образов, речи персонажей и музыки. Статика персонажей, глядящих на долину, превращается в «статику» машины, движущейся по словно бы бесконечной дороге к далёким горам, и переносится на кульминацию

сцены: въезд в поместье Бондов. В кадре появляется надпись со звучным названием «*Skyfall*»³⁰⁶ и грозная и гордая бронзовая статуя оленя на воротах.

В этот момент музыка достигает кульминации: аккорд F-dur у пэда поддержан струнной и медной секциями, что оттягивает центр модальной гармонии от Н к напряжённому F и ещё раз подчёркивает «грозное» гармоническое противопоставление далёких тональностей. Эти переливы далёких тональностей, а также «гремящий», «перегруженный» компрессией тембр пэда образуют *нуминозный аффект*. «Грозная» краска в музыке рифмуется со словами о грозе и «угрожающими» элементами в кадре: огромным пустым поместьем Бондов, застывшими бронзовыми статуями, зазубренными скалами, а также зловещими ожиданиями фабулы: героев преследуют.

Интерпретация аффектов

В анализе сцены мы выявили следующие аффекты:

- эпический аффект,
- нуминозный аффект.

Нуминозный аффект в сцене добавляет экспрессии, заостряет псевдо-архаическую стилистику, делает её более понятной современному зрителю³⁰⁷. Подобную технику можно наблюдать во многих современных саундтреках – так, Г. Шор «усиливает» экспрессию псевдо-архаической стилистики во «Властелине колец» сперва использованием мажоро-минорных, а затем хроматических сопоставлений в *the Last March of Ents // LoTR: The Two Towers*. А Д. Пэмбертон в *Assassin's Breath // King Arthur* использует резкие и чувственные конкретные и конкретно инструментальные тембры: сбивчивое дыхание с присвистом, ведение смычком по «пережатым» струнам, перегруженные компрессией тембры. Такие сочетания встречаются и в поэтике эстрадной музыки, экспериментировавшей с сочетанием архаики (например индийской раги в психоделическом роке или

³⁰⁶ 'Skyfall' (англ.) буквально означает «обрушение неба», фигурально переводится как буря, ливень.

³⁰⁷ Аутентичная, не «псевдо» архаическая музыка, вероятно, была бы воспринята современным зрителем как скучная и непонятная, поэтому в кинематографе её дополняют элементами формы и гармонии, характерными для рок и поп-музыки.

«кельтской» и англосаксонской стилистики в электро-фолке), темперированного звукоряда и его хроматических возможностей и современных тембральных экспериментов. Таким образом, можно сказать, что использование в этой сцене *нуминозного* аффекта в рамках голливудской «эпики» – вполне типическое явление.

В то же время об *эпическом аффекте* следует сказать особо, так как он имеет характеристику, которая для сюжета «бондианы» крайне нехарактерна, а именно – трагико-героическое наклонение. Начиная с самых ранних мифов, эпический (не карнавальнй) герой был персонажем трагическим по самому факту своей смертности, отличающему его от богов³⁰⁸. Здесь происходит столкновение авторского стиля Т. Ньюмана, которому, как мы убедились на ряде других примеров, близок неоромантизм, и «антиромантического» стиля «бондианы».

«Бондиана», фактически, представляет собой поп-арт, звучно и красочно соединяющий узнаваемые, легко усваиваемые знаки постмодернистической мифологии и особенно – знаки эффективности и силы, власти и роскоши, сексуальности. В «Бондиане» всё пронизано импульсом «здесь и сейчас», и нет места рефлексии над прошлым или планированием изменений в будущем, – всему, что требует онтологических оснований, неуместных (или релятивистско-субъективных) в постмодерне. Это выражается в музыке использованием простых, эффективных и непременно ярких и динамичных элементов: опоры композиции на ритмическую составляющую в виде ударной установки и перкуссии, аккордов медной секции джаз-бэнда, блюзовой модальности или простых функциональных ходов D==>T – такова знаменитая *James Bond Theme* Дж. Бэрри. Таковы и многие композиции Т. Ньюмана, написанные для фильма, часто перерабатывающие материал Дж. Бэрри и соединяющие его с более современным саундом экшн-фильма: фоноколористикой, использованием конкретных и конкретно-инструментальных звуков, ритмическим тяготением не к джазу, а к техно или индастриалу³⁰⁹.

³⁰⁸ Мелетинский Е.М. О литературных архетипах. М.: Российский государственный гуманитарный университет, 1994. С. 17.

³⁰⁹ Индастриал (от англ. *industrial* = ‘промышленный’), – ряд эстрадных жанров, сочетающих элементы рок-музыки и электроники с агрессивностью панк-рока и «авангардными» звуковыми экспериментами.

Фильм «Координаты “Скайфол”» надламывает эту парадигму, неожиданно добавляя к образу агента 007 прошлое (и даже детство), рефлексию над верностью выбранного им пути. Последнее, фактически, превращает персонажа в нечто совсем новое, так как агент 007 не может сомневаться в своих мотивах, ведь они дают ему безоговорочное основание для его жизни, включая право на любой поступок вплоть до убийства. Эти неожиданные изменения устойчивого культурного образа постмодерна в фильме заложены сценарием и режиссурой С. Мендеса и успешно поддержаны музыкой Т. Ньюмана.

Использование псевдо-эпической стилистики позволяет несколько отдалиться в саундтреке от «реалистического» пафоса «бондианы». Интересно, что во всех отмеченных нами выше фильмах (даже в реалистических «Плоть от плоти» и «Побеге из Шоушенка») Т. Ньюман музыкой неизменно подчёркивал фантастические, а не реалистические элементы повествования. В «Координатах “Скайфол”» ту же роль сыграл эпический аффект.

В заключении главы попробуем обобщить и интерпретировать выводы, сделанные при исследовании сцен.

Мы описали следующие *аффекты*:

1. древности;
2. «хоррор»-аффект;
3. американского фолка: мужества, стойкости, удали;
4. дикости / удали («Плоть от плоти» / «Зелёная миля»);
5. несвободы;
6. надежды;
7. нуминозный («Побег из Шоушенка» / «Зелёная миля» / «007: координаты “Скайфол”»);
8. магический;
9. созерцания;
10. игры;
11. эпический.

Они формируются разными способами. 1, 3, 11 – использованием определённого стиля или стилизации. 5–10, 11 – с помощью фигур музыкальной риторики: гармонии, мелодики, фактуры и т. п. 1, 2, 4, 7, 9 – с помощью звукоподражания в исполнении и фоноколористической обработки, а также использования конкретных и конкретно-инструментальных тембров. Некоторые из них (9, 10) являются эклектичными комплексами из множества звукоизобразительных, музыкально-риторических, стилевых элементов.

При интерпретации *аффектов* в рассмотренных примерах мы обнаружили признаки следующих эстетик:

- «Плоть от плоти»: нео-нуар / южная готика³¹⁰ / магический реализм;
- «Побег из Шоушенка»: неоромантизм;
- «Зелёная миля»: южная готика / магический реализм;
- «Клиент всегда мёртв»: необарокко;
- «007: Координаты “Скайфол”»: неоромантизм³¹¹.

Наличие целостных и заметных эстетических наклонов саундтрека позволяет сделать вывод, что аффекты у Т. Ньюмана не являются автономными приёмами чувственного или эмоционального воздействия, перформативных жестов, звукоизобразительности и т. д., но *составляют художественную композицию саундтрека* и определены, прежде всего, всем художественным комплексом саундтрека и фильма, а не контекстом отдельных сцен и эпизодов.

К примеру, в необарочной и магико-реалистической эстетике Т. Ньюман больше внимания уделяет звукоизобразительным иллюзиям, полистилистике и эклектичности, создаёт атмосферу гротеска и карнавальности. Яркие музыкальные стили (своеобразные эмблемы и знаки определённых культур) помогают подчеркнуть эклектичную эстетику. В таком модусе Т. Ньюман создаёт композиции,

³¹⁰ Южная готика ('Southern gothic', англ.) – американский жанр литературы, музыки, кинематографа XX века, выросший из готического романа. Его сеттингом является Юг США с особенностями, сложившимися после поражения Конфедерации в Гражданской войне.

³¹¹ Здесь подразумевается жанровость, стилистика, эстетика конкретной сцены. Фильм в целом, как и любой фильм «бондианы» прежде всего относится к авантюристическому, приключенческому, даже плутовскому жанру, сохраняющему черты эпика и героики в поверхностном, сильно индивидуализированном виде. Мелетинский Е.М. О литературных архетипах. С. 35, 69.

богатые тембровыми и фоноколористическими экспериментами, заслужившие ему славу создателя причудливой, странной, «волшебной» музыки.

В неоромантической эстетике Т. Ньюман опирается на более «классические» средства музыкальной риторики, но и здесь не оставляет полностью «магической» эклектичности: в тембрах также можно заметить звукоподражательные рифмы видеоряду, в стилистике – полистилистические элементы.

Следует также особо оговорить «фантастическую» эстетику музыки Т. Ньюмана и её художественную роль в саундтреке. Фантастическая эстетика в самих рассматриваемых фильмах встречается в разных видах «деформации» реальности, при котором реалистический жанр не отменяется целиком (как происходит в «чудесных» жанрах вроде волшебной сказки), но через него «проступает» нечто сверхъестественное. Так, из перечисленных фильмов только в «Зелёной ми-ле» используются визуальные спецэффекты, передающие образ чего-то необъяснимого, что видно не только зрителю, но и персонажам фильма (зло и болезнь, покидающие тело человека в виде чёрной копоты или мелких насекомых). Однако, и здесь это явление видят не все персонажи, а кто видит – едва верит своим глазам. Таким образом, чудесное остаётся «спрятанным», тайным в естественном мире. В других фильмах фантастическое вовсе проявляется как действие незримой силы, не обозначенной визуально (разве что косвенно) – злого рока в «Плоти от плоти», таинственной наполняющей главного героя силе в «Побеге из Шоушенка», в мифологической напряжённости протагониста и антагонистов «007: координаты “Скайфол”». В музыке Т. Ньюмана «деформациям» реальности, через которые в фильмах проявляется чудесное, соответствуют определённые музыкальные приёмы:

- гротескная гиперболизация образов и «телесность»: экмелика, звукоподражание естественным, в т. ч. органическим звукам (стонам, дыханию, крику) в тембрах, приёмах звукоизвлечения, записи и обработки звука;
- карнавальный переворот иерархии: иронизация, травестия за счёт сниженной «кабареточной», наивной или пародийной стилистики;

- необарочная антитеза натурализма и аллегии: различные сочетания композиторских приёмов и техник академической музыки, фольклорной музыки, массовой современной музыки;
- сюрреалистические сочетания «несочетаемого»: столкновения далёких гармоний, эклектичные соединения тембров и стилей, причудливые сочетания музыки и визуального ряда.

Для многих из этих фильмов фантастическое балансирование на грани «чудесного» и реалистического жанров становится отражением других оппозиций: трагического и комического, глубокого и поверхностного смысловых пластов, возвышенного и иронического модусов повествования. Таким образом «фантастическая» музыка Т. Ньюмана развивает амбивалентную, необарочную поэтику самих фильмов, находящихся на фантастической границе между реалистическим и чудесным жанром.

При анализе бросается в глаза повсеместность нуминозного аффекта. Очевидно, что мы имеем дело с некоторым типическим, устоявшимся в западной массовой культуре мифопоэтическим образом. Можно предположить, что это тот же самый образ, который появился в культуре Запада с пред-романтической эпохи, а именно с поэтики и «мифологии» готического романа. Готическая литература появилась в ответ на сверхрациональное мировоззрение Просвещения³¹², и можно предположить по аналогии, что современное тяготение массовой культуры к иррациональной, чувственно переживаемой мистике (в т. ч. «готической», тревожной, шокирующей) связано с новым витком «десакрализации» мировоззрения в XX в. В ответ на подрыв доверия к метанарративам в эпоху постмодерна (а значит – ко всяким идеалам, всяким «великим рассказам, как например, диалектике Духа, герменевтике смысла, эмансипации... росту богатства...») ³¹³, появляется новая жажда возвышенного, «священного», тайного, духовного и возникает поиск его выражения в искусстве. На примере саундтреков Т. Ньюмана видно, как в современной культуре появляются течения, для которых, как для готики XIX в., основ-

³¹² Brooks P. The Melodramatic Imagination: Balzac, Henry James, Melodrama, and the Mode of Excess. P. 17.

³¹³ Лиотар Ж.-Ф. Состояние постмодерна. С. 10.

ным объектом поэтики является «поиск нуминозного»³¹⁴, «подтверждение присутствия в мире сил, немислимых при свете дня и недоступных критическому разуму»³¹⁵.

Магический аффект, «хоррор»–аффект, аффекты созерцания и древности выступают в «нуминозной» роли, служат знаками некой трансцендентальной реальности. Магический аффект в «Зелёной миле» изображает присутствие некой таинственной сущности, которой пока нет в кадре (позже по ходу фильма с помощью спецэффектов появятся и визуальные знаки сверхъестественного). Аффект созерцания в «Клиент всегда мёртв» предполагает, что есть что-то выше наличной феноменальной реальности, требующее созерцания, «умного видения». В аффекте древности в «Плоти от плоти» переживается жизнь за пределами субъективного человеческого восприятия: людей нет (они умерли, либо оставили эти места), а что-то, не поддающееся материалистическому описанию, осталось.

Помимо «готических» нуминозных аффектов мы выявили аффекты несвободы и надежды, типичные для жанра и эстетики мелодрамы³¹⁶. Через них в саундтреках «персонифицированы» и объективированы добро и зло, аффекты характеризуют персонажей как однозначно положительных или отрицательных, носителей светлой силы (надежды в «Побеге...») или тёмной (несвободы). Персонажи мелодрамы не имеют внутри себя противоречий, во всяком случае, моральных³¹⁷. Как чётко и без сомнений в «Побеге из Шоушенка» противопоставляется тюрьма и свобода, так же фундаментально различаются положительные персонажи (на-

³¹⁴ Буквально 'a quest for the numinous'. Varma D.P. Gothic Flame: Being a History of the Gothic Novel in England. New York, NY: Russel & Russell, 1966. P. 211.

³¹⁵ «It reasserts the presence, in the world, of forces that cannot be accounted for by the daylight self and the self-sufficient mind.» Brooks P. The Melodramatic Imagination: Balzac, Henry James, Melodrama, and the Mode of Excess. P. 17; также о нуминозном в готике см. Hume D.R. Gothic versus Romantic: A Reevaluation of the Gothic Novel // PMLA. 1969. Pp. 282–290. URL: https://www.jstor.org/stable/1261285?seq=1#page_scan_tab_contents

³¹⁶ Здесь имеется в виду не кино-мелодрама, а жанр литературы и театра, сложившийся в кон. XVIII в. и особенно популярный в Европе и России в 30–40-е гг. XIX в.

³¹⁷ Даже такой потенциально противоречивый персонаж как заключённый контрабандист Рэд на проверку оказывается другом, помощником и в целом совершенно положительным героем.

деющиеся, добрые, смелые, верные) и отрицательные (подлые, жестокие, лицемерные, лжецы и т. д.³¹⁸).

Ещё одна пара аффектов – созерцание и игра (в «Клиент всегда мёртв»), связаны с другой, более современной, не готической и мелодраматической, а постмодернистской антиномией иронии/возвышенного. В рамках этого противопоставления находятся группы аффектов удали/храбрости/дикости (ирония) и нуминозных аффектов (возвышенное).

К интерпретации этой антиномии в музыке Т. Ньюмана уместно вспомнить о двух типах постклассической иронии, описанных Е. М. Мелетинским на примерах произведений Дж. Джойса и Т. Манна³¹⁹. У Дж. Джойса в «Поминках по Финнегану» ирония «выражает некий универсальный релятивизм и принимает форму фантазмагорического гротеска»³²⁰. У Т. Манна же ирония «является “подоплёкой... кажущегося правдоподобия”»³²¹. Хотя «мифологизм XX в. немислим без юмора и иронии, неизбежно вытекающими уже из самого факта обращения современного писателя к древним мифам», и карнавальность «выражает неограниченную свободу современного художника по отношению к традиционной системе символов, давно потерявшей свою обязательность»³²², из этого положения возможны два разных вывода. Первый – радикальный релятивизм³²³, обычно представляемый как эссенция постмодернистского мышления. Вторым – сохранение серьёзного отношения к мифу, который хотя и является «лунной грамматикой», поэтическим (не научным), наивным способом выражения, но при этом остаётся

³¹⁸ П. Брукс в своём исследовании поэтики мелодрамы подробно пишет об этом «манихейском» дуализме добра и зла в мелодраме, а также о персонажах, которые «не имеют сложного душевного устройства, но ярко и выпукло охарактеризованы» = 'have no psychological complexity, but who are strongly characterized.' Brooks P. *The Melodramatic Imagination: Balzac, Henry James, Melodrama, and the Mode of Excess*. P. 16.

³¹⁹ Эти два типа не просто оказываются разными оттенками иронии, но проводят границу между радикально различающимися течениями внутри модернизма, в которых «проблемы ставятся одни и те же... о сущности и смысле жизни», но даётся «совершенно разное решение проблем». Мелетинский Е.М. *Поэтика мифа*. С. 304.

³²⁰ Там же. С. 328–329.

³²¹ Там же. С. 329.

³²² Там же. С. 329.

³²³ Тот самый отказ от метанарративов, описанный Ж.-Ф. Лиотаром в работе «Состояние постмодерна».

«естественным способом ментальной организации исторического опыта»³²⁴. В этой парадигме обращение к мифу проходит следующие стадии: возвышенный и серьёзный язык мифа сперва травестируется романтической иронией или даже вовсе разоблачается «раблезианской» карнавальностью, но затем обыденная история вновь возвышается до мифа³²⁵. Подобное мы наблюдали в фильмах: в «Плоти от плоти» главные герои нарочито приземлённы и живут скучной, обыденной жизнью, но оказываются в итоге жертвами своего «проклятого прошлого». В других фильмах подобным же образом сами персонажи и окружающий их реалистический контекст как бы сопротивляются мифу, тяготят к современному ироничному (трагичному или сатирическому) взгляду на мир, но миф «проступает» из реальности как возвышенное трагическое, героическое и даже эпическое повествование. Эстетика магического реализма позволяет подобное колебание серьёзности к иронии и обратно.

Вероятно, именно ко второму из двух описанных типов мифопоэтического мышления тяготеет поэтика саундтреков Т. Ньюмана, как и сами иллюстрированные ими фильмы. Этим объяснима особая эстетика его музыки, в которой ирония всегда присутствует, но никогда не оказывается самодовлеющей, уравновешивается «серьёзными» мелодраматическими или нуминозными аффектами, имеющими в себе мотивы «великого рассказа» (противостояния добра и зла, поиска смысла и истины и т. д.).

В этом исследовании нет возможности рассмотреть в большем количестве примеров из музыки Т. Ньюмана взаимоотношение мелодраматической (довольно типичной для Голливуда с самого его основания) и магико-реалистической, небарочной эстетики (относительно новой для западного кинематографа, часто упоминаемой как авторская черта стиля Т. Ньюмана). Можно уверенно сказать, что обе эти эстетики играют значительную роль в музыке композитора.

³²⁴ Мелетинский Е.М. Поэтика мифа. С. 329.

³²⁵ Такой тип мифопоэзии, «новой мифологизации» современности, не идеологической (описанной Р. Бартом), а художественной, и свойственное ей сочетание иронии и серьёзности можно наблюдать у целого ряда авторов XX–XXI вв.: от британского писателя Г. К. Честертона (1874–1936) до японского мультипликатора Х. Миядзаки (род. 1941).

Целый ряд фильмов имеют типические черты мелодрамы – так, мелодраматически открываются («представлением добродетели и невинности»³²⁶) «Безумные герои», «Проклятый путь», «Белый олеандр», «Эрин Брокович», «Заклинатель лошадей», «Лемони Сникет», «Знакомьтесь, Джо Блэк», «Побег из Шоушенка» (здесь представление невинности сразу разрушается типичным для мелодрамы шокирующе несправедливым обвинением), «Запах женщины», «Железная леди». Открывающиеся трагедиями «Зелёная миля», «Плоть от плоти», «Море Солтона», боевик «Меняющие реальность», фантастика «Пассажиры» и даже документальная драма «Он назвал меня Малала» также тяготеют к мелодраматическим противопоставлениям добра и зла, невинности и коварства. Многие фильмы с саундтреками Т. Ньюмана вовсе являются мелодрамами («Отель Мэриголд», «Спасение мистера Бэнкса», «Знакомьтесь, Джо Блэк», «Запах женщины») или мелодраматическими «семейными» мультфильмами («В поисках Немо», «В поисках Дори»).

В то же время, «поиск нуминозного» и соответствующие аффекты в разных вариациях встречается практически во всех перечисленных фильмах кроме, разве что, совершенно несерьёзного «Отеля Мэриголд» и мультфильмов студии «Пиксар», где он появляется разве что как пародийный образ. В большинстве же фильмов «готическое» противопоставление нуминозное/профанное играет даже большую роль, чем мелодраматическое моральное/аморальное. И как правило, оно обыгрывается описанным выше переплетением иронии и возвышенного, сочетанием карнавальности и пугающих, внушающих трепет или благоговение, возвышенных нуминозных аффектов. Описанная выше поэтика фантастического, развившаяся в саундтреках Т. Ньюмана до тонких оттенков позволяет композитору очень точно создавать баланс между иронией и возвышенностью, не уходя ни в пародию, ни в чрезмерный пафос³²⁷.

³²⁶ 'With a presentation of virtue and innocence'. Brooks P. The Melodramatic Imagination: Balzac, Henry James, Melodrama, and the Mode of Excess. P. 29.

³²⁷ И, можно предположить, позволяет Т. Ньюману быть настоящим соавтором своим режиссёрам, ведь саундтрек может повлиять на всю эстетическую парадигму фильма, особенно когда речь идёт о таких

Теперь, после исследования аффектов как элементов эстетических систем в музыке Т. Ньюмана, следует более подробно исследовать образность саундтреков, т. е. взаимодействие аффективного письма с художественными образами и сферами фильма. Для этого необходимо проанализировать саундтреки целых фильмов, что будет сделано в Главе 3.

ГЛАВА 3. САУНДТРЕКИ Т. НЬЮМАНА: КОМПЛЕКСНЫЙ АНАЛИЗ

В этой главе мы переходим от анализа отдельных сцен к анализу композиции саундтреков³²⁸ на протяжении всего фильма, выявлению в них художественных образов и образных сфер и их интерпретации в контексте целого произведения.

§1. «Игрок» (1992)

Синопсис

Голливудский чиновник Гриффин Милл (Тим Роббинс) отбирает в год для студии 12 сценариев из предложенных 50,000. Он начинает получать открытки с угрозами от одного из сценаристов, чья работа была отвергнута. В это же самое время его положение на студии пошатнулось: директор нанимает Ларри Ливи (Питер Галлахер) из «Фокс», который может занять его место.

Гриффину удаётся напасть на след сценариста, Дэвида Кахейна (Винсент Д'Онофрио), который ненавидит его. Встретившись с Кахейном, он пытается найти возможность для примирения, но разговор выливается в конфликт, а затем в драку. В приступе ярости, Гриффин убивает сценариста и в ужасе скрывается с места преступления.

Вокруг него продолжают плести интриги на студии, а теперь к этому добавляется расследование детективов Эйвери (Вупи Голдберг) и ДеЛонпре (Лайл Ловет). Вдобавок, неведомый автор открыток с угрозами продолжает свои нападки, и Гриффин понимает, что Кахейн был ложным следом. Подавленный преследованием со всех сторон, Гриффин находит утешение в романе с бывшей подругой Кахейна, Джун Гудмунсдоттир (Грета Скакки).

³²⁸ Здесь и далее мы используем термин «композиция» в определении М. Бахтина, как «совокупность факторов художественного впечатления». Именно в этом смысле мы будем говорить о «композиции саундтрека», «художественной композиции фильма» и т.п. Подробнее см. Бахтин М.М. Вопросы литературы и эстетики. Исследования разных лет. М.: Худож. лит., 1975. С. 18.

Постепенно, у него созревает план, как выйти из ситуации. Он хитроумно подставляет своего оппонента Ларри Ливи и «спасая» студию, вновь оказывается на высоте карьеры. Расследование убийства Кахейна заходит в тупик, Гриффин счастливо женится на его бывшей подруге.

Спустя год Гриффину звонит автор открыток с угрозами и предлагает ему сценарий: историю убийства Гриффином Кахейна. Он обещает «счастливое голливудское окончание», если цена его устроит. Гриффин соглашается и, довольный сделкой, возвращается домой, где его ждёт беременная Джун. Рука об руку, они уходят в уютный особняк в пригороде Лос-Анжелеса³²⁹.

Общие замечания о фильме

Фильм «Игрок» снят в 1992 году известным американским режиссёром Р. Олтмэном³³⁰ по сценарию американского писателя М. Толкина. Фильм получил три номинации на премию «Оскар» (саундтрек не был номинирован, несмотря на высокую оценку критики и личное ходатайство Р. Олтмэна) и выиграл две премии «Золотой глобус» (лучшая картина в жанре комедии или мюзикла, лучшая роль в комедии или мюзикле).

Фильм сложно определить по жанру, и в его описаниях фильма встречаются такие определения: сатирическая чёрная комедия (Википедия), драма/комедия/криминал (IMDB.com).

Это связано с тем, что фильм балансирует на грани реалистического и сатирического, драматического и китчевого, серьёзного и откровенно гротескного повествования. При этом Р. Олтмэн сохраняет в фильме серьёзность подачи материала, не доходя до открытой пародии и юмористического разрушения четвёртой стены. Происходит постоянное жонглирование жанрами и игра на стыке возвышенной и комической эстетик.

³²⁹ Приведённые в работе тексты синопсисов фильмов, эпизодов и сцен – мои. [А.Т.]

³³⁰ Роберт Олтмэн (Robert Altman, 1925–2006) – американский режиссёр, сценарист, продюсер и киновед. Считается одним из крупнейших режиссёров Нового Голливуда (т.е. после 1967 г.). Среди его работ: «Военно-полевой госпиталь» (MASH, 1970), «Винсент и Тео» (Vincent & Theo, 1990), «Госфорд-парк» (Gosford Park, 2001).

Комедия в «Игроке» повествует о буднях высших чинов голливудской киностудии, об отборе сценариев, вносимых продюсерами изменениях, интригах и сплетнях в среде кино-богема и т. д. Множество известных актёров и других знаменитостей появляются в эпизодических, «камео» появлениях, играют самих себя: певица Шер, актёры Малькольм МакДауэлл, Брюс Уиллис, Питер Фальк, Джулия Робертс. Другие узнаваемые актёры играют основных или второстепенных персонажей, каким-либо образом связанных с кинематографом, что причудливо перекликается с их реальной ролью в шоубизнесе³³¹. Это образует атмосферу шоу, кабаре, где значительную роль играет концептуальность, перформативность.

Трагедия связана с историей главного персонажа, Гриффина Милла. Эта история была внесена в сценарий режиссёром Р. Олтмэном, так как роман М. Толкина был в большей мере пародийным³³². Гриффин показан не как манифестация карнавальной или злой силы, а как запутавшийся, до поры даже честный персонаж, которому можно симпатизировать. Он самоуверен и честолюбив, позволяет себе быть немного негодяем, считая, что «без этого в нашем деле никак» ('this comes with the job'), но он действительно пугается угроз в открытках от сценариста, он действительно влюбляется без памяти в бывшую подругу Кахейна, Джун Гудмундсдоттир, – и зритель может ему сочувствовать. Актёр Т. Роббинс, исполняющий роль, добавляет симпатии к своему персонажу: огромного роста, широкоплечий, с несколько детским лицом, но совершенно взрослой, солидной пластикой – он никак не вписывается в образ откровенного злодея или психического инвалида. Тем больше сочувствие зрителя тому, как Гриффин запутывается

³³¹ Актёры Дин Стокуэлл и Ричард Грант изображают сценаристов, отчаянно пытающихся добиться от Гриффина постановки своего «гениального» замысла. Братья сценаристы, написавшие «Игрока», Майкл и Стивен Толкин играют самодовольных сценаристов Шехтеров, требующих от Гриффина «эксклюзивных» прав в работе с их фильмом на студии. Наконец, оscarоносная Вупи Голдберг играет роль детектива Эйвери, расследующего дело об убийстве Кахейна. Появившись на студии, она признаётся, что впервые на настоящей съёмочной студии и, подняв с полки статуэтку «Оскар», произносит шутивную благодарственную речь.

³³² Основной коллизией романа было то, что Гриффину удаётся выбраться из всех опасностей, действуя как опытный игрок. Он знает изнутри систему Голливуда и выходит сухим из воды, потому что система так устроена – можно совершить убийство и не быть виноватым. Rowlands P. Michael Tolkin on “the Player” and “the Rapture” [Electronic resource] // Money into Light [website]. 2012. URL: <http://www.money-into-light.com/2016/03/michael-tolkin-on-player-and-rapture.html> (accessed: 07.05.2019).

всё дальше в последствиях своих решений, делает всё более рискованные «ходы», неподобающие опытному голливудскому «игроку», а в последней трети фильма вовсе перевоплощается в «маску»: фрагмент своей личности, причём не лучший – маску лихого и безнравственного голливудского продюсера. С лица исчезает всякое сомнение, тревога, вопрос, – он погибает, как полагается трагическому герою, но погибает не физически, а перестав быть собой.

Интересно, что жанры комедии и трагедии не вытесняют друг друга, но сосуществуют до конца фильма. В финале трагедия уступает место комическим элементам, но не через травестию, не через разоблачение пафоса юмором. Трагическое содержание фильма в финале просто «замалчивается», как замалчивается в сюжете преступление Гриффина. Это приводит к столкновению двух эстетик, при отсутствии в них смешения и проникновения друг в друга (как было бы в трагикомедии). Это близко эстетике *сюрреализма*, сочетающего «несочетаемое».

Важно также отметить, что создатель фильма Р. Олтмэн является одним из режиссёров, сугубо обращающим внимание на звук и музыку в фильме³³³. После съёмок «Игрока» он отправил в музыкальную комиссию премии «Оскар» письмо, в котором описывал сложность сочинения музыки к такому полижанровому фильму как «Игрок», а также подчёркивал успех Т. Ньюмана в создании саундтрека, который «“бесшовно” соединился с самой душой фильма»³³⁴.

³³³ В частности, Р. Олтмэн совместно со звукорежиссёром Ричардом Портманом разработал технику многоканальной записи и сведения диалогов, что позволяло тщательно прорабатывать звуковую ткань фильма при монтаже. Успех этой техники можно услышать уже в первой сцене «Игрока», где в долгом кадре пересекаются, переплетаются обрывки диалогов множества персонажей. Weis E. Sync tanks. The Art and Technique of Postproduction Sound [Electronic resource] // Cineaste. 1995. Vol. 21. Pp. 56–61. URL: <http://filmsound.org/syncbanks/> (accessed: 07.05.2019).

³³⁴ «Сочетая самобытные черты драмы, триллера и комедии, “Игрок” являлся чрезвычайно сложным фильмом для композитора. Возможно, в данном случае это не так бросается в глаза, так как саундтрек Тома звучит убедительно и красочно. Его музыка “бесшовно” соединилась с самой душой фильма. По нашему мнению, это и есть подлинная цель всякого саундтрека.» = ‘In combining very distinct elements of drama, suspense, and comedy, *The Player* was an exceptionally complicated picture to score. This may be difficult to appreciate because Tom’s score is so rich and assured. It is a score that seamlessly blends with the very character of the film. In our view this is the ultimate goal of any score’, цит. по Karlin F. *Listening to Movies: The Film Lover’s Guide to Film Music*. Schirmer Books, 1994. P. 86.

Характеристика саундтрека

В официально выпущенном саундтреке 16 композиций Т. Ньюмана и 3 – из диететической музыки фильма.

В фильме только одна оркестровая тема, *the Player*. Другие музыкальные темы инструментованы обычным для Т. Ньюмана экзотическим набором тембров, фоноколористических приёмов и соноров: глубоко реверберированное фортепиано, звуковысотные ударные (стальной барабан), флажолеты бас-гитары, скользящие по стерео-панораме «тарелки» и другие ударные, глухие низкочастотные удары с долгим отзвуком-гулом, пэд и электро-пианино, саксофон. Интересно, что именно «Игрок» стал первым фильмом, где Т. Ньюман применил подобный «экзотический» стиль инструментовки, ставший впоследствии его «фирменным» знаком.

В саундтреке можно выделить несколько музыкальных тем, но для киномузыкальной композиции они не имеют такого значения, какое несут темы в саундтреках подражающих классико-романтической музыке. Здесь темы служат скорее синтаксическим целям, иногда упорядочивая внутреннюю логику саундтрека, в то время как содержательную роль играют аффекты.

Анализ саундтрека: музыкальные аффекты

Деловой аффект

Деловой аффект можно встретить прежде всего в композиции *Main Titles* в самом начале фильма.

Начало фильма построено на комическом «разрушении четвёртой стены»: в кадре появляется «хлопушка», следует объявление дубля, режиссёр командует: «Мотор!». На экране появляются кадровые персонажи, начинаются действие и вступает музыка. Шуточное проникновение в кадр технического содержания фильма без зазора переходит в кадровую сцену: звонок, объявляющий о начале съёмки в павильоне подхвачен звонком телефона в сцене. *Main Titles* так же использует этот элемент: тембр звонка отбивает мотив $g' \rightarrow f' \rightarrow c'$.

Фильм открывается долгим кадром, который ведёт зрителя по дорогам между офисами студии, позволяет прислушиваться к обрывкам диалогов, заглядывать в окна и т. д. Сцена и *деловой аффект* вместе с ней имеет особый оттенок: в них грань между комическим и серьёзным практически стирается. С одной стороны, реалистическое изображение работы на студии в этой сцене как бы не предполагает комического, с другой – комедийный элемент спонтанно возникает из-за замкнутости большого количества людей на работе. Это обыгрывается поведением персонажей в кадре, которые все погружены в рабочий процесс студии – чрезвычайно серьёзный для каждого из них, но комичный при взгляде со стороны.

В музыке *деловой аффект* образуется темброво, фактурно, гармонически. Гармония чрезвычайно проста и однозначна (D==>S==>T): несколько инструментов подчёркивают движение к тонике, и перемена гармоний происходит точно по метру, тоника звучит всегда на сильной доле.

Звучит и модальная краска: синтетические «флейтовые» тембры вращаются в ломанных арпеджио в с-дорийском.

Мягкие синтетические тембры, модальная консонантность, ритмичность, постоянное возвращение к тональному центру, подчёркнутые сильные доли – это характерные элементы музыки ненавязчивой, используемой в качестве фона (стиль *lounge*), музыки для релаксации и медитации (стиль *New age*), для работы (стили поп-музыки и электронной музыки). Это добавляет композиции характерных стилевых знаков сеттинга: рабочей атмосферы привилегированных слоёв американского общества 80-х – начала 90-х гг.

В то же время ряд элементов добавляют композиции напряжённости и нервозности. Синтетические ударные играют триоли внутри трёхдольного размера и акцентируют 5-ую, 6-ую, 11-ую и 12-ую шестнадцатые. Фальшивый мелодический ход глассандирующего синтезатора прерывает движение паттернов и образует короткий брейк. Время от времени в фактуру врываются джазовые фразы саксофона с блюзовыми альтерациями и хроматическими проходящими нотами. Наконец, общий темп композиции (140 bpm) совместно с движением мелкими

ритмическими долями у ударных, представляет скорее образ лихорадочной активности, чем слаженного рабочего процесса.

В дальнейшем этот аффект почти не встречается в самостоятельном виде. Как правило, он перемешан с аффектом *наивности* и *сумеречным* аффектом, например, в таких композициях как *Griffin's Plan* и *Lineup*. В сценах с этими композициями в «чёткую» и понятную реальность Голливуда пробивается чуждый элемент: триллер, трагедия, либо же «потусторонние» события, связанные с роковой угрозой карьере, жизни, свободе главного героя.

Griffin's Plan соответствует рассказу Гриффина о своём плане ловко подставить оппонента и предъявить себя как героя, спасшего ситуацию. *Lineup* – неожиданному, вопреки всем обстоятельствам удачно прошедшему для Гриффина опознанию в полицейском участке с участием свидетеля. Последнее должно было стать роковым, закончиться гибелью героя и оборвать наконец его отчаянный, слишком рискованный и бесовский «полёт». На скорую трагическую развязку намекает ряд знаков: и уверенность в себе полицейских, туманные предупреждения одного из друзей и опустошённый, обречённый вид самого Гриффина. Но, в тембровый ряд композиции (аккордеон, джазовая ударная установка) входят элементы *наивного* аффекта – глиссандирующие металлические барабаны, атональные фрагменты саксофоновых партий. Под гротескную музыку выясняется, что адвокат у Гриффина превосходный, свидетельница глупа и полуслепа и сама не знает, что видела, и ему не угрожает абсолютно ничего.

По мере движения фильма от реалистического и сатирического повествования к сюрреалистическому «расщеплению» жанров, *деловой* аффект становится всё более лихорадочным и гротескным.

«Переход» и «сумерки»

Аффект *сумерек* встречается в ряде композиций саундтрека:

- *Six Inches of Dirty Water*;
- *Detective DeLongpre*;
- *Good Dog's Water*.

Фактура основной части этих композиций такова:

- глухой низкий удар с долгим низкочастотным отзвуком (гулом);
- «воздушный» (полный высоких частот, с примесью белого шума) пэд, дублирующий и продлевающий отзвук низкочастотного удара;
- обработанный звук фортепиано или электронный фортепианный тембр, создающий пуантелистическую фактуру в верхнем регистре. Дублируется колокольчиками и благодаря ним растворяется в сонорное пятно звуков неопределённой высотности;
- сонористические эффекты: сэмплы отзвуков ударных инструментов, конкретных звуков, реверберированных и перемещающихся по панораме;
- модальные и атональные фразы саксофона, представляющий нечто среднее между обрывками джазовых фраз в стиле бибоп и этническими наигрышами дудука.

Низкочастотный удар недаром прочно вошёл в лексикон *стингеров* блокбастеров любого рода, особенно триллеров, боевиков, хорроров – везде, где требуется молниеносное привлечение зрительского внимания к кадру. Резкий (с быстрой атакой, словно у ударного инструмента) низкочастотный звук ощутим и психологически как потенциально опасный, и физиологически, как вибрация, воспринимаемая поверхностью тела. Метонимически этот звук служит изображению нуминозных, хтонических образов.

Сустейн низкочастотного удара подхвачен пэдом³³⁵. Получается звукоизображение некоего перехода, перемещения: удар и следом за ним – погружение в другое пространство (звучание пэда), словно внезапное «опьянение» от сильной эмоции, ощущения, впечатления, или наоборот, протрезвление, шок после которого все чувства на время меняются (обостряются/притупляются). Это – первый элемент *сумеречного* аффекта.

³³⁵ Т. Ньюман в этом фильме впервые так плотно работает с тембрами, создавая новые звуки не только с помощью необычных приёмов звукоизвлечения или синтеза звука, но соединяя атаку и сустейн из разных инструментов.

Музыкальный образ «перехода» используется в сценах, где главный герой оказывается в шоковом состоянии от сильного эмоционального переживания, как например в сцене убийства сценариста или в сцене получения Гриффином новой открытки с угрозами.

В первой сцене [36:58] «переход» сопровождает не саму сцену убийства и даже не момент осознания Гриффином, что Кахейн мёртв. Удар звучит в тот момент, когда Гриффин останавливает свой порыв в ужасе покинуть место преступления и начинает «заметать следы».

Во второй сцене [45:25] Гриффин, уверенный, что убил автора открыток, получает ещё один удар: приходит факс с изображением открытки и надписью «Сюрприз!». Он понимает, что настоящий Преследователь жив.

Оба раза «переход» происходит не только в событийном ряду фильма, но и на более глубоком, сюжетном уровне фильма: 1) в первой сцене Гриффин «перемещается» в мир криминала и начинает действовать как преступник, откуда для него нет дороги назад, 2) во второй сцене – его Преследователь начинает обретать *сверхъестественные* черты – всеведение, неуязвимость. Таким образом звукоизображение «перехода» становится метафорой перемещения, «засасывания» главного героя в некую таинственную, угрожающую *«сумеречную»* зону на границе реальности и сверхъестественного. Образ этого иррационального, враждебного пространства развивается в других элементах аффекта.

В зрительных образах *сумеречному* аффекту соответствует ряд образов, сочетающих таинственность, нереалистичную странность и причудливость. Они раскрываются то комически, то зловеще:

- гротескный вид и странное поведение детектива ДеЛонпре, следующего за Гриффином, так что зритель первое время подозревает, что это и есть Преследователь;
- ночные сцены фильма: ночью Гриффин впервые видит Джун и имеет с ней крайне странный разговор по телефону, ночью происходит убийство Кахейна, ночью Гриффина чуть не убивает гремучая змея и он неожиданно попадает внутрь дома Джун;

- интерьер дома Джун: в доме художницы мебель обклеена белой материей и блестящей пластиковой плёнкой, а пол и другая часть мебели – залиты пятнами и разводами сине-голубой краски, стены завешаны абстрактными картинами тех же оттенков. Дом производит совершенно потустороннее, ирреальное впечатление.

Из удара «перехода» развиваются другие элементы аффекта. В атмосфере пэда-отзвука мерцает пуантелистическая текстура фортепиано и колокольчиков. Фактически, это тембровое развитие пэда, его «модуляция». Метонимически такие звуки ассоциируются с природными колебаниями: ветром, течением, рябью на воде. Эти природные явления способны создавать именно такие пуантелистические, алеаторические текстуры звуков (из немзыкальных источников: камешков, веток, листьев; или музыкальных: связки колокольчиков на ветвях, называемой «музыка ветра»). Такое звучание также передаёт образ мерцания, зыбкости: звёзды, миражи, туман, плохая различимость предметов в сумерках, отражение объектов и света в воде. Это рифмуется в визуальном ряду с ночными сценами, с рябью воды, в которой лежит тело Кахейна, с синим освещением в доме Джун. В более глубокой, мифологической метафоре, этот аффект становится в фильме образом потустороннего, *сумеречного* мира, где привычное зрение подводит, либо предметы имеют тенденцию оказываться совсем не тем, чем кажутся.

Наигрыши саксофона и отдельные «проносящиеся» по стереопанораме шумовые соноры дополняют атмосферу путаницы, неясности.

Т. Ньюман добавляет к этому образу более привычных музыкальных элементов: гармонию, проглядывающую в пэде, отдельных нотах фортепиано и обрывках фраз саксофона. Гармония здесь, с одной стороны, представляет музыкальный стержень композиции, не дающей ей превратиться в психологическую тонировку сцены, в набор стингеров. Благодаря ей композиция «считывается» как закадровая музыка. С другой стороны, гармония дополняет образ потустороннего – колебанием между Cis-dur и A-dur. A-dur благодаря e' вынуждает Cis мерцать между мажором и минором, а благодаря a' – между натуральным и гармоническим

мажором. Cis-dur благодаря eis' вынуждает A-dur колебаться между натуральным и гармоническим ладом.

Наивность

Аффект *наивности* преобладает в композициях *Funeral Shark* и *the Player*, частично присутствует в *Detective DeLongpre*. Гармонически *наивность* передана лидийским ладом: в композициях сопоставляются краски E-лидийский <--> G-лидийский.

Важную роль в аффекте играет инструментовка: поверх мерцающей фактуры фортепиано и стальных барабанов льётся мелодия причудливого тембра. Это гибридный тембр из флажолетов бас гитары и какого-то струнно-смычкового инструмента (особым образом исполненной и записанной партии альты/виолончели или какого-то этнического инструмента). Бас гитара образует атаку звуков мелодии в виде щелчка-удара, в котором больше шума и призвука обертонов, чем основного тона. Вместе со звучанием струнного смычкового инструмента, она образует экзотическое, неузнаваемое звучание, так что слушателю крайне сложно опознать природу инструментов, породивших тембр. Благодаря этому тембр практически освобождён от культурных коннотаций, и воспринимается как причудливый, несерьёзный и нелепый звук.

Визуальное выражение наивного – атмосфера лёгкого безумия, окружающая студийную жизнь главного героя. В сочетании с *наивным* музыкальным аффектом, сатирическая нелепица в поведении сценаристов, продюсеров, секретарей, начинает бросаться в глаза и выглядеть неестественно, смешно, гротескно. Ситуация усугубляется, становится нарочито игровой оттого, что персонажи совершают свои действия с серьёзными лицами, занимаясь бизнесом, плетя интриги, создавая «произведения искусства».

Наивность является и знаком лицемерия, царящего на студии. На студии регулярно совершаются обманы, «перевороты», интриги, – но всегда с невинным видом, так как «бизнес есть бизнес». Никто не ощущает себя виноватым или злодеем. Сюжет опирается на эту проблематику: для Гриффина, Преследователя и

Кахейна «бизнес» студии становится вопросом жизни и смерти. Во второй половине фильма ситуация переворачивается: совершивший настоящее преступление Гриффин постепенно приходит к самосознанию жертвы, *наивно* верит в свою добродетельность и невинность.

Впервые аффект *наивности* появляется в первой сцене фильма [3:25], перехватывая инициативу у деловой *Main Titles*. Здесь даётся первый причудливый визуальный «акцент»: двое работников студии обсуждают возможность показать Гриффину сценарий, как вдруг слышат удар и крик и бегут на помощь. Они обнаруживают Бобби, служащего студии, – он упал с маленького почтового «кара» для перемещения между павильонами. Юноша лежит на земле и с закрытыми глазами несёт околесицу, не понимая, где находится. Вокруг него рассыпаны журналы и корреспонденция, которую он развозил, и здесь возникает новый акцент: на асфальте лежит открытка с надписью «Ваш Голливуд умер» ('Your Hollywood is dead'). Это первый в фильме знак Преследователя. С этого момента зритель начинает смотреть на рабочий процесс в студии через призму двух аффектов: *наивности* и тревоги (предчувствия воплощения пока ещё зыбких зловещих намёков).

Сумеречный и *наивный* аффекты в музыке подхватывают слабые знаки в визуальном ряду и усиливает их до уровня гиперболы, гротеска. Сами по себе эти знаки «считывались» бы только очень внимательным зрителем: комизм ситуаций на студии весьма тонок и «подаётся» с серьёзным лицом, а открытки с угрозами, напротив, нелепы и не выглядят опасными. Благодаря этим акцентам в саундтреке, реалистическая манера повествования обретает черты карнавальности, магического реализма.

Задачей пролога (первого эпизода фильма [0:00–8:03]), вероятно, является именно появление этих аффектов. Сам по себе он представляет «импрессионистическую» зарисовку студии с её рабочим процессом (Гриффин беседует с различными сценаристами), экскурсиями для туристов, персоналом, курсирующим по делам и обменивающимися репликами. В прологе практически нет элементов завязки, если не считать слабого знака Преследователя: двух открыток с агрессивным содержанием. Зато аффекты *сумерек* и *наивности* в прологе устанавливают

определённую точку зрения на события в кадре: где-то – ироничную, а где-то – с роковым предупреждением.

Второе появление аффекта *наивности* [7:44–8:05] завершает пролог. Гриффин беседует с режиссёром и сценаристом Мартином Скорсезе³³⁶ о его новом сценарии политического триллера: некто обретает способности читать мысли людей и постепенно доходит до прочтения мыслей президента США. Сцена начинается без музыки. Музыкальный аффект *наивности* появляется на словах М. Скорсезе: «И когда он добирается до президента... Его разум абсолютно пуст! Абсолютно пуст!»³³⁷. Другие комичные элементы тут же подхватывают аффект: М. Скорсезе просит принести ему пива, а затем говорит: «в конце кого-нибудь непременно убьют. Так, кажется, всегда делают в политических триллерах». В то же самое время в зрительном ряду появляются элементы *сумеречного аффекта*: отвлекаясь от М. Скорсезе, Гриффин рассеянно читает открытку с угрозами и оглядывается на окно. Слова М. Скорсезе об убийстве теперь не только комичны, но и зловещи, они обретают амбивалентность, работают на оба аффекта.

Сцену завершает музыкальный стингер «перехода»: низкочастотный удар с долгим отзвуком. В то же самое время появляется ещё один знак Преследователя: кто-то звонит на студию (трубку берёт секретарша) и раздражённо требует к телефону Гриффина.

Во всей этой сцене комичные и зловещие знаки переплетены столь плотно, что образуют полифоническую структуру: то комичность обретает зловещий окрас, то угрозы выглядят пародийно, то каждая воспринимается автономно, на свой лад. Амбивалентность музыки, в один миг перетекающей от *наивности* к *сумеречному* аффекту и обратно, не позволяет делать однозначного вывода. Жанр фильма невозможно определить, и зрителю остаётся гадать, какой из пластов воспринимать всерьёз: сатирический, детективно-триллерный, фантасмагорический, реалистический?

³³⁶ М. Скорсезе играет здесь самого себя, и это *камео* – лишь одно из многих в фильме.

³³⁷ ‘He starts reading people’s minds... And when he gets to the president’s mind, its completely blank! Completely blank!’.

В дальнейшем появляются несколько композиций, сочетающих элементы обоих аффектов: *Detective DeLongpre* и *Griffin's Plan*. Обе связаны с полифоническими «узлами», в которых наиболее сближаются жанры ироничной сатиры и «мистического» триллера: 1) преследованием Гриффина смешным и зловещим детективом ДеЛонпре, 2) ловким уходом Гриффина как от полицейского расследования, так и от интриг на студии.

В последний раз аффект *наивности* в музыке (композиция *the Player*) появляется в последней сцене фильма [1:53:30–1:56:45]. Здесь «расщепление» жанров и эстетики фильма кульминирует: непойманный убийца Гриффин, вернувший себе успех на работе, счастливо возвращается в семейное гнездо, где его ждёт супруга, Джун. На кадрах с беременной Джун контрапунктом к лидийской мелодической линии звучит напев «дразнилки» у детских голосов.

Здесь «смысловый диссонанс» достигает высшей точки. На сюжетном уровне происходит победа сумеречного начала: Гриффин доходит «до конца» в череде своих «переходов». Этот конец венчается не смертью главного героя, а его перевоплощением в кинематографический типаж – типичного антагониста. Гриффин окончательно теряет совесть, человечность, и даже внешне выглядит как манекен: прилизанные назад волосы, тёмные очки, застывшая на лице улыбка. Он совершает убийство, уходит от правосудия и заключает сделку с Преследователем, становится частью «сумеречного мира».

В то же время, из событийного уровня пропадают всякие знаки сумеречной образной сферы: из визуального ряда пропадают угрозы, из музыки – композиции с *сумеречным* аффектом. На событийном уровне торжествует аффект *наивности*. Его кульминация – уже совершенно гротескная, комическая сцена просмотра фильма, который Гриффин «спас» от провала. Здесь появляется ряд камео известных актёров, откровенно сатирически показан голливудский «хэппи-энд», а после просмотра – лицемерные аплодисменты фильму как «реалистичному, жизненному произведению».

Этот «смысловый диссонанс» между сюжетным и событийным уровнями фильма не разрешается, а подхватывается музыкой – композицией *the Player* с

аффектом *наивности*. В последней сцене Гриффин совершает свою сделку с Преследователем и вместо того, чтобы пасть жертвой безжалостного рока или получить справедливое возмездие от судьбы, он оказывается в выигрыше. Наивность в аффекте кульминирует в клише: традиционном для голливудского хэппи-энда бравурном оркестровом проведении основной темы.

Одиночество

В фильме есть всего одна сцена, музыкально оформленная аффектом *одиночества*. Однако она логически и художественно связана с предыдущей, подобной ей. Обе сцены происходят в доме Джун:

- сцена первого общения Гриффина и Джун по телефону, в которой он наблюдает за ней через окно [25:00–28:25];
- сцена, где Гриффин, опустошённый и обессиленный после покушения на него, приходит в дом Джун [1:08:30–1:13:27].

В первой сцене знаки *одиночества* проявляются в визуальном ряду, во второй звучит композиция *Icy Theme* ('ледяная тема'), музыкально выражающая аффект *одиночества*. Сцена с *Icy Theme* – одна из эмоциональных кульминаций фильма. Поэтому этот аффект чрезвычайно важен, не взирая на кратковременность своего появления в фильме.

Несмотря на отсутствие музыки, первая сцена столь примечательна с точки зрения визуальной, драматургической и звуковой, что стала предметом отдельного анализа в статье известного французского киноведа М. Шиона³³⁸. Рассмотрим её, чтобы исследовать, как предпосылки к аффекту одиночества возникают в визуальном ряду (мы можем даже говорить о визуальном аффекте, созданном средствами декораций, освещения, актёрской игры и т. п.).

Сцена является частью эпизода, где происходит первый «переход» Гриффина в сумеречный мир: Гриффин находит адрес Кахейна и приезжает ночью к его дому, чтобы встретиться с ним. Под мерцание фортепианной фактуры (конец

³³⁸ См. Chion M. Dossier on film sound: the Player (Robert Altman, 1992) [Electronic resource] // the Cine-Files [website]. 2015. № 8. URL: http://www.filmtracks.com/titles/lemony_snicket.html (accessed: 07.05.2019).

композиции *Good Dog's Water* с аффектами перехода и сумерек) его машина проезжает по улице, где живёт Кахейн. Музыка затихает и Гриффин набирает номер телефона Кахейна, найденный в адресной книге. Далее следует разговор Гриффина с Джун, которая взяла трубку, их знакомство, первое впечатление друг о друге, Гриффин узнаёт, где найти Кахейна, Джун кладёт трубку, и сцена завершается (Рисунок 39).



Рисунок 39 – Первая сцена с аффектом одиночества [25:00–28:25]

Сцена, как о ней пишет М. Шион, представляет собой традиционную для триллера сцену: одинокая женщина в доме ночью получает звонок от некоего мужчины, вероятно преследователя. Присутствует ряд знаков такой сцены: предваряющая таинственная музыка (*Good Dog's Water*), ночь, одинокая Джун в доме, звонок по телефону и голос мужчины, который тайно следит за ней из окна, едва-едва оставаясь вне поля её зрения.

Но другие знаки триллера предстают в «перевернутом» виде. Гриффин находится не в угрожающей позиции. Напротив, он напуган Преследователем, его голос звучит неуверенно, он сутулится и озирается. Знаки одиночества «переворачиваются», оборачиваются на Гриффина. Шион пишет и об акустической «перевернутости» сцены: голос Гриффина мы слышим в его естественном виде, а голос Джун – через «обезличивающую» телефонную линию (в триллере, вероятно, было бы наоборот).

Джун оказывается источником визуальных и сюжетных знаков одиночества:

- она неизвестна зрителю, в отличие от Гриффина, и потому вызывает отчуждение;

- она необъяснимо загадочна:
 - она появляется в тот момент, когда, кажется, завязка фильма уже дана и основные действующие лица появились. В то же время, она «прописана» с такой подробностью и отличительностью от всего, что было до этого в фильме, что не может оказаться второстепенным персонажем;
 - её появление образует своеобразный сюжетный «эллипсис» – она появляется там, где должен разрешиться поиск Гриффином своего Преследователя. Вместо «разрешения» появляется новый виток развития – новый персонаж.
- она окружена зрительными знаками одиночества, отстранённости, отчуждения:
 - холодные цвета её одежды и дома: синий, серебряный, белый с синим отблеском;
 - искусственные материалы и странные формы в её доме: изобилие пластика, блестящих краской абстрактных картин, хаотично покрашенных или облитых краской предметов интерьера и стен.

Гриффин одинок в этой сцене, так как полностью отделился от мира студии, войдя в «сумеречный мир», а холодные цвета и формы и телефон отдаляет и отчуждает его от единственного встреченного в этом «мире» создания – Джун.

Во второй ночной встрече Гриффина и Джун звучит композиция, целиком посвящённая аффекту *одиночества* – *Icy Theme*. Её открывают несколько нот струнных в высоком регистре на фоне низкого гула пэда. Они образуют робкие, одинокие мотивы, начинающие восхождение, затем обрывающиеся, прерываемые басом пэда, но в итоге доходящие до вершины (Рисунок 40).

The image shows a musical score for two parts: 'Струнные' (Strings) and 'Пэд' (Pad). The strings part is written in a treble clef with a key signature of four flats (B-flat major/C minor) and a 4/4 time signature. It begins with a series of chords and single notes, some of which are beamed together. The pad part is written in a bass clef and consists of a low, sustained bass line with occasional notes. The score is divided into four measures.

Рисунок 40 – *Icy Theme*: начало у струнных

Позже в композиции из фортепианной пуантелистической текстуры пытается появиться музыкальная тема поздне-романтического характера. Она как бы пробивается через мерцающую текстуру, сперва тяготеет к романтической мелодике, потом всё больше «запутывается» в диссонансах, становится ближе к экспрессионизму и окончательно «расслаивается» в атональные мотивы. На смену ей приходит короткое тональное утверждение *es-moll* в пэде и низких струнных.

Музыкальными элементами аффекта *одиночества* становятся:

- «холодные» тембры и высокий регистр,
- ламентозные мотивы,
- нарастающая диссонантность,
- безуспешные попытки музыки прийти к формированию полноценной мелодии.

В этой сцене аффект опять «подхвачен» визуальным рядом «льדיстых» цветов дома Джун (Рисунок 41). Собственная пластика и внешний вид Гриффина выражают этот же аффект:

- он без рубашки (т.к. защищался ей от гремучей змеи), в тёмной майке, оставляющей плечи и руки оголёнными;
- он сгорблен, на лице – испуг и отчаяние;
- он опускается на пол и говорит с Джун, сидя на полу, как бы съёжившись (весь фильм мы видим Гриффина с прямой спиной, вытянувшегося во весь исполинский рост актёра Т. Роббинса);
- он говорит о смерти: «Этой ночью я мог умереть» ('I came very close to dying tonight').

Среди «ледяных» стен и синего света в доме, на фоне *Icy Theme*, Гриффин выглядит буквально замерзающим.



Рисунок 41 – сцена с аффектом одиночества [1:08:30–1:13:27]

Хотя это – единственное место, в котором аффект *одиночества* явно проявляется в музыке, он оставляет большой след на сюжетном уровне фильма. Аффект *одиночества* не только создаёт образ одиноких персонажей, но и подчёркивает в них жажду встречи, теплоты общения и взаимного чувства. Чем «холоднее» краски вокруг Гриффина и Джун, тем ярче и горячее выглядит их взаимная приязнь в фильме. Эта тема будет развита в молниеносном возрастании близости между ними. В следующей ночной сцене их встречи, Джун уже уверяет, что «последовала бы за ним куда угодно, стоит ему попросить», и что сама не понимает, как такое могло случиться сразу после смерти Кахейна. Он признаётся в столь же иррациональном и сильном влечении к ней. Для зрителя их страсть становится понятной и возможной для сочувствия именно благодаря аффекту *одиночества*.

Аффект *одиночества* – это знак, характерный для триллера с его поздне-романтическим или экспрессионистическим образом разобщённости людей и болезненной жажды близости, тепла. Такой аффект должен указывать на неминуемую катастрофу (как в романах Ф. Кафки, как в триллерах А. Хичкока), либо разрешиться в чудесное спасение. К этому должна бы двигаться и история «роковых» отношений Гриффина и Джун по логике, известной ещё с мифов и волшебных сказок. Его зловещий секрет связан с ней, и соответственно, должен раскрыться и послужить причиной трагедии (как в «Синей бороде» или «Эдипе»), в которой гибнет один из них или же оба. В «Игроке» же эта сюжетная линия разрешается травестией, резким «снижением» от экзистенциальности к банальности.

Мощные выразительные знаки аффекта одиночества покидают фильм и сменяются подчёркнуто клишированными (в стиле «богатой и стильной» голливудской романтики), банальными и даже грубоватыми знаками (Рисунок 42): ми-

нута славы на красной ковровой дорожке и знакомство со звёздами кино, традиционное свидание с дорогими винами и камином, ночь вдвоём.



Рисунок 42 – травестия в свидании Гриффина и Джун

В музыкальной сфере аффект одиночества из встреч Гриффина и Джун вытесняется диегетической музыкой, традиционной для голливудской романтики: *Tema Para Jobim* Милтона Насименто (бразильская популярная музыка), свингующий джаз-бэнд на вечеринке кинозвёзд.

Единственным «отзвуком» роковой опасности и зловещей тайны остаётся композиция *Sex*, звучащая в любовной сцене. Она почти целиком состоит из «архаических» полиритмических рисунков ударной установки с фантасмагорическим отзвуком реверберации. Ритмы ударных окружают соноры стонов, рыков, причудливо модулирующие и глиссандирующие звуки, отдельные высокие ноты синтезатора. Такой ход вполне в духе эстетики триллера: в мире экзистенциального одиночества единственная связь между людьми как бы только и возможна в таком первобытном, экстатическом, безличном виде.

Но и эта сцена тут же травестируется переходом в кадр где Гриффин и Джун предстают в странном, гротескном виде: в ваннах минеральных грязей, где они лежат как в могилах, под надписью, где можно различить только слово «Осторожно!» («Caution!»). Здесь знаки угрозы в музыке (постепенно затихающие последние отзвуки ударных и низкого гула из *Sex*) и изображении (персонажи в ваннах выглядят как тонущие в трясине) сочетаются со знаками комичными и банальными: Джун держит в руке стакан воды с лимоном, Гриффина зовут к телефону, и он неуклюже выбирается из грязи.

Нуминозный эффект

Нуминозный эффект занимает совсем незначительное время в фильме, но значительно влияет на художественный образ главного героя.

Музыкально эффект выражен парами аккордов третьей степени родства (C–dur -- A–dur; cis–moll -- C–dur; Fis–dur -- a–moll) вокруг тонального центра A–dur. Вторым пластом композиции звучит причудливая сонорная текстура конкретно-инструментальных или синтезированных звуков, среди которых прослушиваются ноты а и е. Один из соноров напоминает резкий сигнал из арсенала городских клаксонов автотранспорта, с продолжительным *delay* и четвертитоновым понижением высоты, что считывается как эффект Доплера, то есть как нечто, проносящееся мимо на высокой скорости. *Delay*, просторная реверберация и низкий гул пэда в басу добавляет этому невидимому объекту угрожающей «массы».

Как и в ряде других фильмов, в этом саундтреке Т. Ньюман использует сочетание психофизических (низкочастотный гул, агрессивные конкретные и конкретно-инструментальные звуки) и гармонических приёмов (тональности хроматического родства), чтобы дать зрителю пережить присутствие грозной, стихийной, нуминозной силы.



Грозный эффект появляется в композиции *Schekter bros.*, которая звучит всего в одной сцене фильма [1:31:30–1:34:06]. Музыка начинается на стыке с предыдущей сценой: в полицейском участке Гриффина неожиданно начали унижать, оскорблять и осмеивать. На гуле басового пэда и отзвуках смеха полицейских происходит наплыв со сверх-крупного плана полубезумного взгляда Гриффина на рыбок в аквариуме в его офисе (Рисунок 43). Аккорды звучат в то время, пока с Гриффином разговаривает начальник безопасности студии Уолтер. В словах Уолтера – угрожающие образы: «самое время тебе найти хорошего адвоката...», «...с намерением совершить убийство...», «...газовая камера...», «...риск». После следует небольшой диалог Гриффина со сценаристами братьями Шектер, и затем – с Бонни, его подругой до появления Джун.



Рисунок 43 – сцена с грозным аффектом [1:31:30–1:34:06]

Тема возвращается, когда он с таким же остекленевшим взглядом, что и в участке, ровно отвечает Бонни на все её расспросы и обиды и вынуждает покинуть офис. Сцена завершена кадром плаката классического фильма «М»³³⁹, и на последних грозных аккордах в кадре видна только красная, экспрессивная буква «М» и надпись «худшее из всех преступлений!» («The worst crime of all!»). Здесь к нижним аккордам добавляются несколько «сползающих» вниз нот высокого регистра струнных, копируя манеру саундтреков триллеров «классического» Голливуда (Таблица 10). С одной стороны, это – китчевый жест, и он вызывает соответствующую улыбку у зрителя, а с другой, на фоне действительно жуткого поведения полицейских и самого Гриффина, – считывается как аутентичный знак триллера, вызывая самые дурные ожидания. Такая же игра на грани насмешки и ужаса была свойственна такому мастеру классического триллера как А. Хичкок.

Таблица 10 – Аудиовизуальная отсылка к жанру триллера

Кадр	Музыка
	

³³⁹ Название фильма «М» (1951) – сокращение от ‘murder’ – убийство (англ.).

Следует отметить, что этот образ и соответствующий ему аффект совершенно недопустимы в сатирической комедии, элементы которой то и дело проглядывают в фильме. Скорее, это один из типичных трагедийных образов, – образ рока, трансформировавшийся в более поздних жанрах готического повествования и кино-триллера в образ надвигающейся катастрофы.

Интересно, что *нуминозный* аффект становится в фильме знаком не Преследователя, а главного героя. Это происходит по мере того, как он трансформируется в типичного кинематографического злодея (это подчёркивают плакаты «классических» триллеров в его офисе): убийцу, укрывающегося от полиции, ловко и коварно уходящего от обвинения, при том, что многие догадываются о его вине в совершении преступления.

Общая композиция саундтрека

По результатам анализа видно, что стоящие за аффектами художественные образы претерпевают в фильме сложные изменения. Для наглядности, представим таблицу их развития в фильме и того, как это отражается в саундтреке (Таблица 11).

Таблица 11 – Развитие аффектов и их означаемых в фильме «Игрок»

аффект	Знаком какого образа первоначально выступает аффект	Итог развития аффекта (событийный уровень фильма)	Итог развития образа (сюжетный уровень фильма)
<i>Деловой аффект</i>	Лихорадочная деловитость Голливуда.	Чем дальше, тем чаще аффект появляется в смешении с другими: <i>сумеречным, наивным.</i>	«Реальность» Голливуда ставится под сомнение элементами как сатирическими, так и трагическими. Она вытесняется сюрреалистическим смешением трагедии-триллера и сатиры.

аффект	Знаком какого образа первоначально выступает аффект	Итог развития аффекта (событийный уровень фильма)	Итог развития образа (сюжетный уровень фильма)
Сумеречный аффект	«Потусторонний», «сумеречный» мир, мир хаоса. Также мир криминала, угроз, убийств, подозрений. Преследователь.	Музыкальные элементы аффекта исчезают. В финальной сцене нет и визуальных элементов.	Гриффин сам становится частью «сумеречного мира»: убийцей, классическим антагонистом триллера.
Наивность	Мир голливудской студии (с точки зрения ироничного наблюдателя). Лицемерие, нелепость голливудской системы.	Аффект превалирует в финале фильма. Появляется его модуляция: бравурное оркестровое клише в духе классического голливудского «хэппи-энда». Новые означаемые: Гриффин-преступник, Преследователь, студия и вся новая жизнь Гриффина Милла.	Ироничный взгляд со стороны распространяется на всё повествование фильма, вытесняя элементы мелодраматические, экспрессионистические (триллерные). Размывается граница между реальностью и фантазмагорией фарса.
Нуминозный аффект	Пугающие, зловещие образы: издевающиеся над Гриффином полицейские, изменившийся в худшую сторону Гриффин.	Аффект появляется только раз, во второй половине фильма.	В сцене появления аффекта, Гриффин меняется, окончательно избавляется от чувства вины за содеянное.
Аффект одиночества	Экзистенциальное одиночество, отчуждённость, потерянности. Жажда близости и тепла. Сближение Гриффина и Джун.	Музыкальные элементы аффекта исчезают. Их место занимают нарочито клишированные и банальные образы.	Образ травестируется, сперва до «спасения» от одиночества в сексуальных отношениях, затем до сатирического «хэппи энда».

Как видно, доля того или иного аффекта в саундтреке и фильме меняется в значительной мере из-за изменения их означаемых – трансформируется главный герой, трансформируется образ отношений Гриффина и Джун, эстетика фильма от сцены ко сцене балансирует между несколькими жанрами. Музыка играет значительную роль в этом процессе, аффективно выделяя, подчёркивая яркие образы и жанровые акценты, которые Р. Олтмэн столь контрастно сочетает. Особенно важно участие музыки в формировании двух сталкивающихся стилистик фильма – возвышенной и комической:

- трагедия и возвышенное:
 - трагическая лирика, экспрессионистическая патетика в аффекте одиночества, а также в диссонантных джазовых фразах саксофона и других атональных элементах различных композиций;
 - знаки «рока»: нуминозный аффект, использование стингеров³⁴⁰.
- комедия и ироничное:
 - быстрый темп, мелкие ритмические рисунки, «взбалмошный» характер делового аффекта;
 - причудливые, комичные тембры.

Два жанра, две эстетики сосуществуют на протяжении всего фильма параллельно, не соединяясь и не вытесняя друг друга. Местами эти жанры строго разграничены: в сценах убийства Кахейна, страхов Гриффина и его страсти к Джун отсутствует карнавализация. Некоторые же сцены сочетают в себе черты обеих эстетик, а музыка подчёркивает одну или обе (быстро перемежая аффекты как в открывающей фильм сцене). Как правило, это усугубляет сюрреалистический «диссонанс» сцен. Такова, к примеру, сцена с композицией *Schechter Bros.*, где с одной стороны, происходит зловещее перевоплощение Гриффина, а с другой – которую невозможно воспринимать всерьёз³⁴¹ из-за висящих в комнате плакатов

³⁴⁰ Стингеры стали характерным знаком рока, страшной и трагической судьбы в таком модусе трагедии как триллер. Примером тому могут послужить фильмы А. Хичкока с саундтреками Б. Херрмана.

³⁴¹ Здесь «всерьёз» подразумевает восприятие трагическое и возвышенное. В триллере же такая сцена – вполне «всерьёз», т.к. сочетание комического и страшного усиливает ужас перед иррациональностью и непредсказуемостью зла и пугает ещё больше.

триллеров «классического» Голливуда. «Триллерная» музыка в сцене, с одной стороны, аффективно подчёркивает неожиданную и жуткую «кафкианскую» трансформацию Гриффина, с другой – иронично обращает внимание на всё те же плакаты с кричащими красными надписями «убийство!».

Музыка и музыкальные аффекты, вызывая быстрый эмоциональный отклик зрителя (быстрее, чем происходит осмысление появившегося в кадре предмета или персонажа), позволяет Р. Олтмэну буквально «жонглировать» жанрами. При этом, режиссёру (и композитору) в большинстве сцен удаётся не смешивать их, а последовательно (часто неожиданно для зрителя) контрастно сопоставлять: Гриффин то является персонажем голливудской сатиры, то – жертвой (а потом и антагонистом) в жутковатом триллере.

Следует особо отметить, что режиссёр оставляет жанровую и эстетическую дилемму открытой до конца, и это – один из наиболее самобытных нюансов фильма. В продолжение фабулы трагедия теснит комедию, – после серьёзных сцен и по мере накопления «роковых» элементов (убийство, безумная страсть, попытка избежать наказания) комедийное выглядит лишь временной «отдушиной». Комедия не способна предоставить выход из ситуации Гриффина, кроме как совершенно безнравственный, чего не предполагает сам тон фильма. Однако в финале диссонанс жанров неожиданно «разрешается» именно в комедийно-сатирическую сторону, что наносит решающий удар по композиции фильма и сюрреалистически «раскалывает» его.

Саундтрек играет особую роль в этой завершающей фильм сцене [1:53:30–1:56:50]. Музыка как правило имеет перформативную роль в начале и окончании фильма, т. к. здесь появление фигуры повествователя практически неизбежно (для анонса начала и окончания произведения). Здесь мог бы прозвучать *сумеречный* или *нуминозный* аффекты, чтобы тематически бы перекликалось с моральным «скандалом» финала: преступник избежал возмездия за убийство и даже стал ещё более богат, уважаем, обзавёлся семьёй и не испытывает угрызений совести. Однако здесь звучит аффект *наивности* (композиция *the Player*), который развивается в откровенный китч. После обещания Преследователем Гриффину «хэппи эн-

да», на сцене поцелуя и триумфального «ухода в закат» Гриффина и Джун, музыка разворачивается в бравурно оркестрованную романтическую голливудскую тему. Сходство доходит до того, что на кадрах крон Лос-Анжелесских пальмам, окружающих дом Гриффина, звучит вторая оркестровая тема с ближневосточным колоритом, что также узнаётся как ещё одна «классическая» голливудская краска³⁴². Сам Т. Ньюман говорил об этой теме, что это финальный аккорд «в духе Альфреда Ньюмана»³⁴³ (отца композитора, одного из признанных мастеров «классического» голливудского саундтрека).

В этой сцене карнавализация доходит до высшей точки: Гриффин вновь «меняет маску», на этот раз изображая типического киногероя. Режиссёр и композитор задерживают до конца фильма карнавальную «диссонанс», не разрешая шутки, позволяя ей зайти «слишком далеко», так что собственная позиция автора перестаёт быть понятной: продолжает ли он чрезвычайно тонкую сатиру или всерьёз «прославляет» героя без совести? Разрешение «диссонанса» остаётся за пределами произведения.

Такое явление можно назвать эстетикой *сюрреализма*. Финал не просто остаётся открытым, он делает «диссонанс» двух смысловых и эстетических пластов ещё сильнее и, таким образом, «разрывает» фильм на две части. Фильм теряет целостность как коммуникативный акт, – это своеобразная провокация публики, к которой призывали сюрреалисты³⁴⁴. Вместо целостного нарратива образуется калейдоскоп двух нарративов, – режиссёр и композитор уже выступают не как рассказчики, но как спорщики со зрителем, провокаторы. Неудивительно, что «Игрок» называли «шизофреническим» фильмом, – словно бы режиссёр не определился, создаёт ли он произведение поп-арта, безобидный китч, сочетающий клише самых разных жанров, триллер или жёсткую сатиру и критику голливудского ми-

³⁴² Вероятно, со времён эпических голливудских постановок, где действие происходит в разных частях света. Характерным примером является музыка Миклоша Рожи к фильму «Бен-Гур». Позже эта эстетика регулярно использовалась Дж. Уильямсом в серии фильмов об «Индиане Джонсе».

³⁴³ Film Music Magazine [website]. URL: <http://www.filmmusicmag.com/?p=12161>.

³⁴⁴ Во 2-м «Манифесте сюрреализма» А. Бретон призывает «оказать наивысшее сопротивление» публике, «держать публику в состоянии раздражения на входе [на выставку] с помощью ряда испытаний (вызовов), провокаций». См. Бретон А. Второй манифест сюрреализма // Антология французского сюрреализма. 20-е годы. М.: Гитис, 1994. С. 290–342.

ра³⁴⁵. Это вполне соотносится с предысторией фильма: столкновениями и спорами режиссёра Р. Олтмэна и сценариста М. Толкина с голливудской «системой». Вероятно, над желанием создать аккуратное, гармоничное произведение, доминировало желание «уколоть», «пробудить» зрителя³⁴⁶.

И музыка здесь сыграла значительную роль. Она обеспечила каждый жанр в отдельности ярким аффективным выражением, и сыграла в финале перформативную роль, забив последний клин в сюрреалистический раскол фильма.

Для самого Т. Ньюмана эстетическая «неуравновешенность» фильма стала важным этапом в обретении своего авторского стиля, особенно в отношении тембровых и фактурных экспериментов. В интервью композитор говорил: «К тому времени я пытался ухватить идею, как создать более современный звук... и “Игрок” был идеальной возможностью максимально опробовать эту идею, благодаря теме фильма»³⁴⁷. В другом интервью композитор сказал, что именно в «Игроке» он начал всерьёз осознавать собственный стиль³⁴⁸.

Сотрудничество с Р. Олтмэном, режиссёром, тонко чувствующим стили и эстетические оттенки и смело создающим полистилистические композиции сцен, эпизодов и целых фильмов, стало важной вехой на пути Т. Ньюмана к его собственной эклектичной поэтике.

³⁴⁵ «“Игрок” – в некотором роде шизофренический фильм, частью – влюблённый сам в себя, отмечающий возвращение своего создателя в Лос Анжелес, частью – пародийный, частью – обличение самой системы, в которую Олтмэн вновь вернулся» = ‘The Player is a sort of schizophrenic film, partly in love with its own existence, a celebration of the filmmaker’s return to Los Angeles, partly parody, partly denunciation of the very system to which Altman has again returned.’ Kolker R. A Cinema of Loneliness. London, UK: Oxford University Press, 2011. P. 398.

³⁴⁶ Изначальный план романа М. Толкина предполагал ещё более сюрреалистическую историю: Гриффин должен был намеренно убить нескольких сценаристов и, несмотря на подозрения и улики, выйти сухим из воды. См. Money into Light [website]. URL: <http://www.money-into-light.com/2016/03/michael-tolkin-on-player-and-rapture.html>. Можно сравнить такой вариант истории с примером сюрреалистического акта, приведённым А. Бретоном во «Втором манифесте сюрреализма»: «взяв в руки револьвер, выйти на улицу и наудачу, насколько это возможно, стрелять по толпе».

³⁴⁷ ‘By that time I was grappling the idea about how do you have more contemporary sound... and the Player was the perfect opportunity to exploit that idea because of the theme of the movie.’ American Routes radio program [website]. Vol. 2. URL: <http://americanroutes.wwno.org/archives/artist/1180/Thomas-Newman>.

³⁴⁸ «Наконец, настоящим фильмом был “Игрок” (1992) – фильм Р. Олтмэна, – в работе над ним я почувствовал, что обретаю лучшее понимание собственного стиля. [Я себя спрашивал:] “Каким образом я достигал того, чего делал?” Я обретал понимание [своего] метода» = ‘Then the real movie was “the Player” (1992) – a Robert Altman movie – because I felt I was starting to have a greater understanding of my own sense of style. “Who was I and how did I do what I did?” I was getting a sense of process.’ ScoreKeeper [website]. URL: <http://www.aintitcool.com/node/38356>.

§2. «Красота по-американски» (1999)

Синопис

Лестер (Кевин Спейси), Кэролайн (Аннетт Беннинг) и их дочь Джейн (Тора Бёрч) - обычная американская семья. Он работает в офисе, она – риэлтор, а Джейн ходит в школу. Все они ощущают себя в тупике: Джейн – потому что она подросток, Кэролайн – потому что её религиозное поклонение успеху и богатству пока не принесло ни того, ни другого, но хуже всех Лестеру. От ощущения пустоты в жизни он не сегодня-завтра скатится в депрессию. Под поверхностью ежедневной жизни американской семьи, бурлит разочарование в жизни всех троих.

Ситуация меняется для всех троих, когда Лестер влюбляется в Анжелу (Мина Сувари), школьную подругу Джейн, Кэролайн находит утешение в объятиях богатого и успешного Кинга (Питер Галлахер), а Джейн знакомится с новым соседом Риком (Уэс Бентли), который, несмотря на возраст и аутсайдерское амплуа в школе, самостоятелен и бесстрашен. У каждого из героев появляется кусочек безумной, чувственной жизни, в котором они видят выход из угнетающего лабиринта.

Каждый воплощает свою фантазию, и для каждого это заканчивается по-разному. Кэролайн, застигнутая мужем в момент измены, но встретившаяся с его безразличием, впадает в отчаяние. Лестер, соблазнив Анжелу, понимает, что она всего лишь девочка. Он отказывается от отношений с ней, и в нём просыпается отеческое чувство к Анжеле и к дочери, но совсем скоро он нелепо погибает. Рик и Джейн собираются бежать в Нью-Йорк, чтобы начать новую жизнь, не задумываясь, что надеются на помощь наркоторговцев и других сомнительных «друзей».

Общие замечания о фильме

«Красота по-американски» — кинодрама американского режиссёра Сэма Мендеса. С. Мендес к моменту работы над фильмом уже имел за плечами ряд театральные постановки, среди которых были и музыкальные, в т. ч. римейки классических бродвейских мюзиклов как например «Кабаре». Именно последние стали причиной приглашения С. Мендеса к работе над фильмом, так как продюсеры посмотрели и высоко оценили эти постановки³⁴⁹. С. Мендес пригласил Т. Ньюмана к работе над саундтреком потому, что композитор уже после саундтрека к «Игроку» стал известен своими полистилистическими экспериментами.

«Красота по-американски» соединяет и эклектически перемешивает жанровые элементы комедии и драмы, фарса и даже триллера. В фильме представлен целый ряд тем провокационного содержания, ключевые из которых – 1) сатира над идиллическим образом американской семьи и «американской мечты» и 2) «набоковская» история соблазнения взрослого протагониста девочкой-школьницей. Помимо этого, фильм пронизан мотивами безрелигиозного пантеизма, поиска тайны и смысла в незаметном и повседневном. Последнее, вкупе с графической и эмоциональной откровенностью фильма, привело к тому, что «Красота по-американски» стала одним из проводников мистических поисков в массовой молодёжной культуре начала XXI века и получил статус «культового»³⁵⁰. Кроме этого, фильм получил множество наград, среди которых 5 «Оскаров» и высокие критические отзывы. Режиссёр С. Спилберг, будучи одним из продюсеров, сказал С. Мендесу: «Вы создали классику»³⁵¹.

³⁴⁹ Mueller M. American Beauty. Mendes, Spacey & co. revisit the 'burbs [Electronic resource] // Total Film. 2008. № 2. Pp. 119-122. URL: http://www.mattmueller.co.uk/pdfs/129-TFM149.feat_american.pdf (accessed: 07.05.2019).

³⁵⁰ Cult Movies Under Our Scoop – American Beauty [Electronic resource] // Box Office Scoop [website]. 2016. URL: <http://www.boxofficescoop.com/cult-movies-under-our-scoop-american-beauty/> (accessed: 07.05.2019).

³⁵¹ 'You've made a classic movie' Total Film. № 2. Pp. 119-122. URL: http://www.mattmueller.co.uk/pdfs/129-TFM149.feat_american.pdf.

Помимо С. Мендеса и С. Спилберга, к созданию фильма была причастна целая команда высоких специалистов в своих областях: оператор Конрад Холл³⁵², актёры Кевин Спейси и Аннет Бенинг, сценарист Алан Болл, а также композитор Т. Ньюман.

Сценарист А. Болл вынашивал идею фильма в течение нескольких лет, собирая различные её элементы из разных источников и собственного жизненного опыта. Одной из предпосылок к сценарию стала история «лонг-айлендской “лолиты”», – 17-летней американской школьницы, убившей жену своего взрослого любовника. Идея осмысления фильмом этой и других американских трагедий на бытовой почве, в т. ч. с участием детей школьного возраста, была отмечена позже и другими членами съёмочной группы, например, актёром К. Спейси, исполнителем главной роли³⁵³.

С. Мендес задмывал³⁵⁴ фильм как мифопоэтический рассказ о «тюрьме [повседневности] и бегстве» и об «искуплении», но ожидал, что создаст фильм более комичный, иронизирующий, наподобие фильмов братьев Коэнов³⁵⁵. В ходе монтажного периода стало очевидно, что фильм станет гораздо более чувственным, «неистовым». Тем не менее, С. Мендесу удалось сохранить изначальный замысел: подать эмоционально насыщенную историю в сколь возможно мирном, равномерном и композиционно целостном виде³⁵⁶. Т. Ньюману в саундтреке также удалось сочетать черты неторопливого повествования с внутренним напряжением кадров, сцен, эпизодов и всего фильма в целом.

³⁵² Конрад Холл (1926–2003) – американский кинооператор, работал над такими фильмами как «Бутч Кэссиди и Санденс Кид» (1969), «Хладнокровное убийство» (1967), «В поисках Бобби Фишера» (1993).

³⁵³ Fanshawe S. American Beauty. Sam smiles [Electronic resource] // the Guardian [website]. 2000. URL: <https://www.theguardian.com/film/2000/jan/22/features.weekend> (accessed: 07.05.2019).

³⁵⁴ Total Film. № 2. Pp. 119-122. URL: http://www.mattmueller.co.uk/pdfs/129-TFM149.featur_american.pdf.

³⁵⁵ Джоэл Коэн (Joel Coen, род. 1954) и Итан Коэн (Ethan Coen, род. 1957) — американские кинорежиссёры, продюсеры и сценаристы. Широко известны по таким работам, как «Старикам тут не место», «Фарго», «Большой Лебовски», «Бартон Финк», «Перекрёсток Миллера», «Человек, которого не было». Обладатели четырёх премий «Оскар».

³⁵⁶ The Guardian [website]. URL: <https://www.theguardian.com/film/2000/jan/22/features.weekend>.

Характеристика саундтрека

В официальном выпущенном саундтреке³⁵⁷ 19 оригинальных композиций общей продолжительностью 37:23.

Многие из них контрастны по отношению друг ко другу и представляют собой совершенно разные образные сферы, но их объединяют несколько признаков:

- оригинальная инструментовка:
 - восточные инструменты (индийские табла, бонги) в контрапункт кадрам пригородов США,
 - необычные комбинаций инструментов (маримба, табла, саксофон),
 - обильное использование фоноколористических приёмов (особенно это касается манипуляций пространством и «глубиной» источников звука за счёт реверберации и расстояния микрофона при записи);
- пост-минималистическая паттерновая фактура;
- следование саундтрека не за персонажами, а за ключевыми художественными концептами фильма, обретающими в музыке аффективное выражение.

Создатели «Красоты по-американски» предполагали, что картина должна дать зрителю ощутить те же импульсы, мотивации, вопросы, что испытывают персонажи³⁵⁸. Это отличается от концепции произведения, в котором зритель ассоциирует себя с персонажами. Здесь же зритель не столько ассоциирует себя с ними, сколько видит (а точнее, чувствует) в них самого себя, порой в весьма неприглядном виде. Сами персонажи изображены через наборы аффектов, – состояний, которые их захватывают, переживаний в тех или иных ситуациях. Т. Ньюман отразил это в саундтреке, углубив выразительность сцен через атмосферные композиции, подчеркнув эмоциональность и эстетику кадров, созданную актёрами, оператором, декораторами.

³⁵⁷ Newman, Thomas. American Beauty [Original Motion Picture Score]. 2000 CD [Dreamworks SKG 450233].

³⁵⁸ См. подробнее разбор фильма режиссёром и оператором: Mendes S., L.C. Hall. 1-Hour film school w/ Sam Mendes and Conrad L. Hall analyze the AMERICAN BEAUTY storyboard [Videorecording] // Eyes On Cinema [youtube]. 2014. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=hUckAgEgYbw> (accessed: 07.05.2019).

Анализ саундтрека: музыкальные аффекты

Усыпленность

Главные герои осознают себя как увязших, запутавшихся в некотором состоянии, из которого им необходимо выбраться. Их брак – формальность, их работа – разочарование, сама жизнь похожа на сон или даже на смерть. Дни жизни стремительно проносятся мимо, всё одинаково, всё похоже и бессмысленно. Повседневная динамика на деле оказывается бездвижностью, статикой.

Особенно это заметно на примере Лестера и его первого монолога. На кадрах «проплывающих» за окном машины деревьев, домов и аллей пригорода, звучат его слова: «никогда не чувствовал себя таким... *усыпленным*...» ('never felt so... sedated...'). На фоне кадров из его типичного утра – слова «умру через год», «уже мёртв» ('will be dead in a year', 'already dead'). Другие люди в его жизни – словно проплывающие мимо окна деревья, – о жене он говорит «Я устаю даже просто наблюдая за ней» ('I get exhausted even by looking at her').

Музыкально этот образ выражен аффектом *усыпленности*. Этот аффект звучит в композициях *Already Dead*, *Still Dead*, *Bloodless Freak*.



Рисунок 44 – паттерн маримбы в *Already Dead* и кадр «Красоты по-американски», которому он аккомпанирует

После краткого, загадочного первого пролога, фильм открывается паттернами маримбы, усталым и ироничным голосом Лестера, кадрами бесконечных домов и аллей американского пригорода (Рисунок 44). Аффект *усыпленности* и связанный с ним образ цикличности, бессмысленного, машинального движения формируется постминималистической фактурой. Большую роль играет и выбор тембров. Значительная часть саундтрека – паттерновые композиции звуковысотных и незвуковысотных ударных: маримбы, ксилофона, вибрана, перкуссии. Т. Ньюман не раз упоминал, что целенаправленно использует сэмплированные паттерны или квантизованные партии³⁵⁹, добиваясь механицизма, контрастирующего всякому живому звучанию³⁶⁰. Композиции с аффектом *усыпленности* – характерный пример этого приёма. «Холод» тембров (изобилие высоких частот) и механистичность коротких зацикленных фраз при кипучей динамике композиций подражает бодрому симулякру жизни персонажей, в котором смысл подменён калейдоскопом событий и темпом.

В композициях этого образного блока единственное «живые», т. е. не повторяющиеся, а уникальные звуки – далёкие пэды и соноры. Эти глиссандирующие, призрачные «отзвуки» создают акустический образ пространства и объёма где-то за пределами цикличности, вне досягаемости слушателя. Подобно этим отзвукам, в речи персонажей «проскальзывают» слова о чём-то далёком или большем чем нынешнее хождение по кругу: о прошлом – «Она была счастлива» ('She used to be happy'), о будущем – «Я умру через год» ('I'll be dead in a year'), об отношениях – «мы были счастливы», «единственный ребёнок» ('We used to be happy', '[our] only child'). Такие образы ещё больше подчёркивают холодную механистичность повседневности, равнодушной к воспоминаниям и мечтам персонажей.

³⁵⁹ *Сэмплированные* – т.е. «живым» исполнением не всей композиции, а только отдельных паттерновых фигур, которые затем копируются и составляются в композицию. *Квантизованные* (от англ. 'quantize') партии – со звуками, выстроенными цифровым методом по ритмической сетке, благодаря чему получается нечеловечески-точное, «механически»-ритмичное «исполнение».

³⁶⁰ Bushard A. The Very Essence of Tragic Reality: Aaron Copland and Thomas Newman's Suburban Scoring. P. 274.

В сцене с композицией *Bloodless Freak*³⁶¹, Кэролайн пытается выбраться из своего «сна» через карьерный успех. Она готовит к продаже дом, но её попытки не увенчиваются успехом, и она впадает в отчаяние.

Аффект *усыпленности* касается прежде всего персонажей Лестера и Кэролайн. Рик и Джейн оказываются в основном вне этой проблематики.

Обречённость

Аффект *обречённости* связан с основной сюжетной линией, а конкретно – с «набоковской» страстью Лестера к школьной подруге своей дочери. В сверхъестественной силе (Лестер буквально галлюцинирует) этого чувства прочитываются элементы роковой страсти. В мифах, сказках и трагедиях древнего мира и античности противоестественная связь³⁶² неизменно приводит персонажа к трагическому концу.

Первый из прологов фильма представляет съёмку на домашнюю камеру, где невидимый собеседник (Рик) как бы шутя предлагает Джейн убить непутёвого Лестера. Второй пролог открывается монологом Лестера, где он сообщает, что через год он умрёт. Так обречённость с самого начала становится сюжетным элементом: с самого начала в фильм внесён «диссонанс» фабулы, требующий разрешения – сбудутся ли, и каким образом сбудутся эти грозные предзнаменования? И в дальнейшем развитие сюжета и аффект *обречённости* нагнетают недоброе предчувствие.

Аффект *обречённости*, тревога за персонажа, тревожность³⁶³ закладывались в образность фильма ещё на стадии замысла. Уже в ранних сторибордах³⁶⁴ предполагалось средствами освещения, операторской работы, декораций передавать

³⁶¹ «Bloodless Freak» – характеристика, которую Лестер даёт супруге, можно перевести как «моральный урод».

³⁶² В данном случае имеется в виду инцестуальный образ в страсти Лестера к подруге своей дочери. В мифах традиционных культур большая разница в возрасте без прямой родственной связи не являлась примером инцеста, в связи с более низким порогом брачного возраста.

³⁶³ Имеется в виду тревожное, эмоционально напряжённое состояние, передаваемое английскими словами ‘tension’ или ‘anxiety’, которыми и пользовались режиссёр и исследователи фильма.

³⁶⁴ Сториборд (‘storyboard’) – раскадровка фильма, выполняемая художниками (иногда – лично режиссёрами и/или сценаристами) на ранних этапах работы над фильмом.

психологическое напряжение³⁶⁵. Один из примеров – «бесконечный» ряд офисных ламп в офисе Лестера (Рисунок 45). Этот элемент интерьера, как и многие другие, не случайны, а намерено сконструированы командой декораторов и осветителей под руководством оператора К. Холла и режиссёра.



Рисунок 45 – офис Лестера в «Красоте по-американски» [5:04]

Обречённость нагнетается и усугубляется накапливающейся в персонажах эмоциональной «взвинченностью», неожиданностью их поступков. Нарастает «градус» эмоций и вместе с ним опасения зрителя: Клэр получает в руки боевой пистолет, зритель узнаёт об агрессии отца Рика, Лестер начинает курить марихуану и становится всё более развязанным. В какой-то момент зритель ожидает любой неожиданной (и смертельно опасной) выходки от персонажей. Эмоциональная и чувственная переполненность выражается через резкие цвета (красные розы, постоянно появляющиеся в кадре), телесную откровенность некоторых сцен, тревожное освещение, появление оружия в руках персонажей, повышенный тон, ссоры и скандалы между ними.

В музыке аффект *обречённости* передаётся фоноколористическими и традиционными музыкальными средствами. Основные фоноколористические эле-

³⁶⁵ Об этом подробно рассказывают оператор и режиссёр фильма: Eyes On Cinema [youtube]. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=hUckAgEgYbw> 5:10.

менты аффекта – использование чересчур близких (близко записанных), ярких (изобилующих высокими частотами), неестественно реверберированных, неустойчиво модулирующих звуков, вызывающих на психофизическом уровне чувство тревоги. Музыкально аффект проявляется в сочетании печальной и трагической мелодики с пугающими чересчур высокими, чересчур низкими, неестественно глиссандирующими звуками. Образуется характерный для музыкального экспрессионизма (как раз направления, «специализирующегося» на выражении обречённости) образ: поздне-романтическая мелодика и жуткие, неестественные диссонансы, подражание немusикальным звукам: рыку, скрежету, визгу.

Аффект преобладает в композициях *Structure and Discipline* и *Angela Undress* (Рисунок 46). Они имеют следующие особенности инструментовки:

- высокочастотные бурдоны (электронный пэд, высокие струнные или смычковый дульцимер), создающие модулирующий, «дрожащий», «звнящий» фон (словно скрежет по стеклу);
- сонористические, в стиле «эмбиент» партии с модулирующими и глиссандирующими электронными тембрами в очень высоком или очень низком регистре, напоминающие стилистику триллеров;
- медленные, заунывно повторяющиеся ламентозные мотивы фортепиано в высоком регистре – в *Structure and Discipline*, и печальная нисходящая мелодия фортепиано – в *Angela Undress*;
- низкочастотный «рычащий» пэд.

Музыкальный фрагмент, состоящий из двух частей, A и B. Часть A включает ноты для фортепиано (ф-но) и дульцимера. Динамика для фортепиано варьируется от *mp* до *mf*. Часть B также включает ноты для фортепиано и дульцимера, с динамикой *pp*.

Рисунок 46 – Аффект обречённости. А — *Structure and Discipline*; Б — *Angela Undress*

Особое значение для аффекта имеет тембр рояля, записанный близким планом и глубоко скомпрессированный. Такой тембр обладает заметным *vibrato* (из-за «биений»³⁶⁶ рояльных струн) и певучестью. Так услышать инструмент можно только прислонившись ухом к деке, либо к двери, за которой он звучит. Слушатель оказывается в некоторой ситуации интимности – чрезвычайной близости или подслушивания. Это добавляет чувственности к печальной или трагической мелодике. Этот образ соотносится с сюжетной трагедией разделения, развала отношений и общения между близкими людьми: в семье, в соседстве, с собой и своей жизнью.

Во всех случаях эти композиции звучат в ночных сценах:

- Лестер и Джейн ссорятся на кухне, их снимает на камеру Рик (здесь уровень тревоги повышается от неуютного «зернёного» изображения камеры и появления неизвестного зрителю персонажа – наблюдателя с камерой) [9:15];

³⁶⁶ Биения – колебания в динамике фортепианных звуков, вызванные тем, что две-три струны, приходящиеся на каждую клавишу, настроены не в абсолютном согласии друг со другом. Пики их волн сходятся в резонанс с различной человеческому уху скоростью, возникает эффект «пульсирующего» звука.

- свидание Рика и Джейн, разговор о сложностях в отношениях с родителями (снова съёмка на «домашнюю» камеру) [1:17:50];
- весь последний акт фильма во время грозовой ночи. Композиции звучат повторяясь, одна за другой, с редкими перерывами [1:34:30–1:50:10].

Ночь воссоздаётся в музыке как огромное, «мутное» пространство: искусственное просторное пространство реверберации, расстояние между низким пэдом и высокими тембрами, изобилие «мутных» низких частот и глиссандирующих синтетических соноров. В этом «ночном» пространстве печальная мелодия звучит как надлом, образ потерянности, оставленности. Аналогичный приём использован в аффекте одиночества в «Игроке».

Педали пэда, дульцимера, синтезаторов почти не реагируют на мелодию. Только один раз в обеих композициях они сдвигаются, подчеркнув ладовый центр мелодии. В остальном, они держатся независимо, из-за чего мелодия то появляется из «темноты» других тембров, то тонет в ней. Таким образом «педадь» композиций образует эмоциональную «атмосферу» сцен, а в отдельных кадрах мелодия заостряет аффект. Это позволяет использовать композиции на протяжении всего последнего акта фильма без риска утомить зрителя однообразием. Это соответствует задачам, поставленным к эстетике фильма режиссёром и оператором, желавших долго «держаться» кадры и в статике накапливать тревожность, саспенс³⁶⁷.

Возбуждение

В семье главных героев каждый ощущает себя «под давлением», «закипающим», и завязка фабулы – в том, как персонажи начинают «срываться». В поисках выхода из своей жизни-ловушки (работы, школьной учёбы, подросткового или средневозрастного кризиса), в поисках любви и красоты они один за другим «отпускают тормоза» и отдаются различным безумным порывам. Персонажи приходят (или приводят себя) в опьянение от своих дерзких решений, и в этом состоя-

³⁶⁷ Eyes On Cinema [youtube]. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=hUckAgEgYbw>.

нии уже отвечают за свои поступки или их последствия. В саундтреке этому образу соответствует яркий аффект *возбуждения*.

В сюжете фильма возбуждение выражено через иррациональные, страстные мотивации персонажей Лестера и Кэролайн и пути воплощения их желаний:

- в поисках признания и успешности Кэролайн начинает изменять мужу, а потом покупает боевой пистолет и «отрывается» на стрельбе по мишеням;
- в страстном желании заполучить Анджелу Лестер шантажирует начальство на работе, возвращается к курению «травки» и музыке своей молодости, и более всего переживает за свою внешнюю привлекательность для Анджелы.

В визуальном ряду возбуждение имеет целый ряд означающих. Во-первых, это особая манера операторской и монтажной работы над сценами, где возбуждение достигает наивысшей точки. В четырёх сценах с фантазиями и снами Лестера об Анджеле применяются:

- частый монтаж кадров, что уже выделяет эти места в фильме, т. к. режиссёр и оператор намеренно уменьшали количество кадров в сценах «повседневного», обыденного характера, добиваясь даже несколько «скучной» повествовательной манеры³⁶⁸;
- многократный повтор одних и тех же кадров на разной скорости, например движение руки Анджелы к плечу Лестера в его фантазии (слева на Рисунке 47);
- замедленная или ускоренная съёмка, а также замедленное воспроизведение кадров, снятых на нормальной скорости, например в сцене с Анджелой на потолке спальни Лестера (справа на Рисунке 47);
- склейка планов нарочито отличающегося масштаба, например сверх-близкий и дальний планы в сценах с фантазией Лестера во время танца Анджелы в группе поддержки (Рисунок 48).

³⁶⁸ Ibid. 13:50.

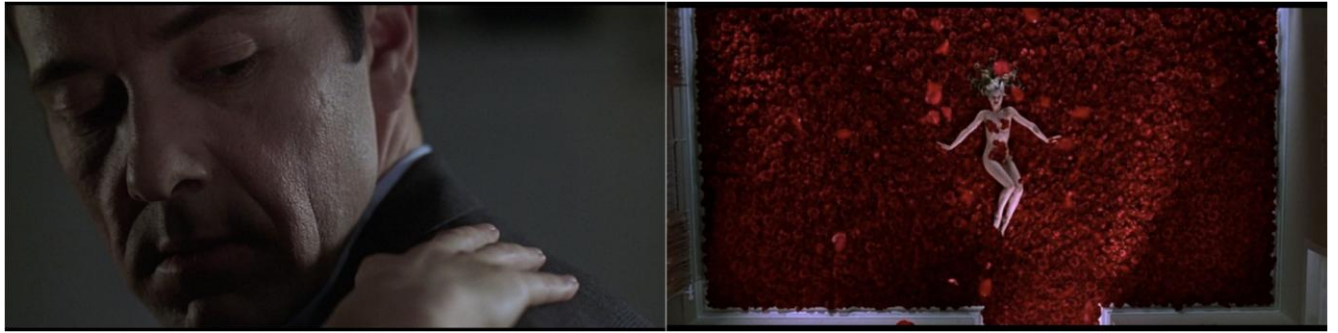


Рисунок 47 – Сцены из фантазий Лестера

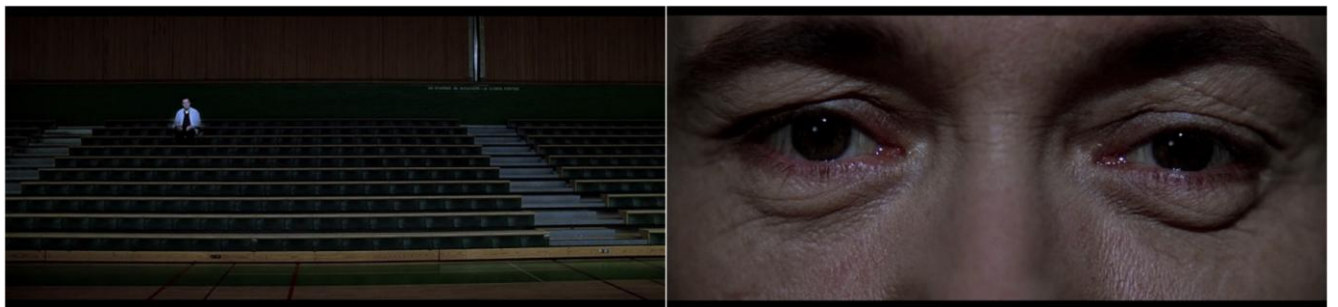


Рисунок 48 – кадры с резким контрастом масштабирования

В музыке аффект передаётся через фактурный и фоноколористический образ опьянения, «изменённого сознания», имитацию потери ориентации, искажённого восприятия действительности вплоть до галлюцинаций и экстатических выкриков. Для этого используются особо экспрессивные приёмы игры и звукорежиссёрских техник, а также экмелика, т. е. намеренно «необработанные» краски для выражения «сырого», «нецивилизованного» чувства:

- щипковые струнные, записанные близким и сверх-близким планом (укулеле, мандолина, резонаторная гитара «Добро»);
- перкуссионные инструменты с яркой атакой (табла);
- искажение звука и фальшь (укулеле в *Choking the Bishop*, флейта в *Still Dead*);
- чрезмерная, «фовическая» экспрессия партий;
- неожиданные модализмы (вкрапление в композиции фраз чуждой ладовой системы);
- калейдоскоп экзотических соноров: электронных, электро-акустических, конкретно-инструментальных;

- звукоизобразительность, подражание конкретным звукам (например стуку по чугунной ванне – в *Choking the Bishop*), порой с явной комической составляющей (подражание глоткам из бутылки в *Root Beer*);
- глиссандо бас-гитары и аккордов духовых инструментов;
- намеренно неестественная, сюрреалистическая реверберация.

Таким образом создаётся искажённое музыкальное пространство (соответствующее искажённому кадровому пространству) с причудливой, гротескной (из-за фальши и необычных тембров) фактурой паттернов и время от времени «выкрикивающими», «дикими» нотами и фразами.

В создании аффекта роль играет также стилистика композиций:

- инструменты и стилистические черты индийской раги в *Mr. Smarty-Man*;
- «шаманские» ритмы в *Spartanette*, *Choking the Bishop*, второй части *Weirdest Home Videos*;
- использование восточных ритуальных инструментов: глиссандирующей бас-гитары, подражающей сурбахару³⁶⁹, перкуссии (табла), флейт, тибетских чаш, там-тама.

Эти черты вносят как свой саунд и психофизическое воздействие в композицию, так и узнаваемую стилистику ритуальной музыки, то медитативной, то «шаманской». Таким образом, аффект строится как из докультурного психофизического воздействия, так и элементов культурных, концептуальных.

Аффект возбуждения звучит в композициях, связанных с фантазиями Лестера об Анжеле:

- видение Лестера, наблюдающего за Анжелой в танце команды болельщиц (композиция *Spartanette*);
- сон Лестера: Анжела в лепестках роз на потолке спальни (*Arose*);
- сон Лестера: Анжела в ванне в гостиной его дома (*Choking the Bishop*);
- галлюцинация Лестера: Анжела пьёт рутбир (*Root Beer*).

³⁶⁹ Сурбахар – индийский струнный инструмент, басовая разновидность ситара. В исполнении на сурбахаре и ситаре активно используется техника «подъезда» к нотам, глиссандо. Это возможно имитировать на бас-гитаре, особенно на безладовом инструменте.

Единственный раз, когда аффект оказывается связан не Анжелой, – сцена, где Лестер пытается соблазнить собственную жену, Кэролайн. В сцене оба замечают друг в друге приятные перемены и внезапно сближаются. Краткое свидание прерывается, когда хаотичная натура Лестера оказывается не совместимой с жаждой порядка Кэролайн: её опасения, что муж прольёт пиво на дорогой диван, вызывает возмущение Лестера и они вновь отчуждаются. В сцене звучит *Mr Smarty-Man* со всеми характерными чертами аффекта возбуждения.

В дальнейшем, по мере приближения Лестера к достижению его мечты (и роковой гибели), композиции этого аффекта отступают.

Трепет (благоговение)

В фильме образы *трепета* (в смысле религиозного трепета, переживания благоговения) связаны с персонажами Рика и Джейн и их поиском смысла и выхода из жизненных тупиков. В визуальном тексте противопоставление трепета и возбуждения проступает в мимике этих персонажей: выражениях внимательного созерцания, отличающихся от карнавальных «масок» других персонажей (соблазняющих взглядов Анжелы, опьянённых глаз Лестера и Кэролайн) (Рисунок 49).



Рисунок 49 – образы трепета (слева) и возбуждения (в центре и справа)

Особую роль для аффекта играют аллегорические образы, экстатические образы (упорное вглядывание в обыденные предметы) и особенно «барочное» переплетение аллегии и обыденности. В сценах с аффектом *тrepета* отсутствует какой-либо элемент комизма, поэтому вглядывание в обыденность (мёртвый голубь, дорога к дому, пластиковый пакет) становится не карнавальным гротеском, а экстатическим, почти религиозным образом созерцания. Эта экстатичность дополняет, делает убедительной аллегию, т. к. последняя без первой была бы чисто внешним подражанием религиозной символике.

Так аллея из деревьев, «проплывающих» мимо окна машины в первой сцене, превращается в середине фильма словно бы в неф собора, по которому идут Рик и Джейн (Рисунок 50), а позже проезжает машина катафалка. Такое же переплетение – кадры внимательного, задумчивого Рика на фоне неба (аллегорический образ) и мёртвого голубя в объективе его камеры (натуралистический образ, с элементами аллегии).



Рисунок 50 – аллегория, проступающая в реалистическом кадре

Наконец, особое место в этой образной системе играет центральная «религиозная» сцена созерцания Риком и Джейн видео с пластиковым пакетом. Здесь двое людей поглощены созерцанием некоего образа, о котором один из них буквально произносит проповедь. Рик описывает, как в смерти можно «увидеть Бога»

и «красоту». Эта красота даёт ему храбрость, силы, утешение в его непростой жизни. Рик покорён тем, что созерцает и описывает некий религиозный опыт встречи с таинственной, «прекрасной» ('beautiful'), благой ('benevolent') силой, «жизнью за внешним обликом вещей» ('entire life behind things').

В музыке этой сцены, как и в визуальном ряду используется переплетение обыденных и аллегорических элементов. В композиции *American Beauty*, основном музыкальном выражении аффекта *трепета*, используются «обыденные» тембры: перекомпрессированный рояль и «винтажные» тембры аналоговых синтезаторов³⁷⁰. Оба тембра используются в поп-музыке, в телевизионной, рекламной и иной коммерческой музыке и имеют нарочито «профанные» коннотации. Однако дело меняет фактура, в которой задействованы эти тембры. Синтезаторы образуют «органную» педаль, а рояль исполняет партию в стилистике, близкой *tintinabulli* А. Пярта (Рисунок 51). И «органное» звучание, и *tintinabulli* напоминают элементы, характерные для религиозной музыки. «Замирания» ('silences' по А. Пярту), остановки и повторы становятся выражением благоговейного созерцания, религиозного трепета.



Рисунок 51 – *American Beauty*

В другой композиции, – *Walk Home*, используется минималистическая стилистика и гармония; в отличие от большей части музыки Т. Ньюмана, здесь стилистика гораздо ближе к «классическому» минимализму Ф. Гласса, чем к постминимализму. Стилистика минимализма сама по себе сочетает аллегорию и обыден-

³⁷⁰ Аналоговый синтезатор для генерации и обработки звука использует физические процессы, протекающие в электрических цепях. С конца 70-х, начала 80-х аналоговые синтезаторы значительно повлияли на тембровый лексикон саундтрека (музыка Ж.–М. Жара, Вангелиса, А. Бадаламенти) и эстрадной музыки (Гэри Ньюман, *Yellow Magic Orchestra*, *Kraftwerk* и др. коллективы).

ность в едином экстатическом, пантеистическом переживании. Кроме того, в композиции используется реверберация с долгим отзвуком, что передаёт образ большого пространства, подобного храмовому. Другие «пространственные» знаки в музыке – сопоставление мажоро-минорных гармоний (минорной доминанты и мажорной тоники: Gm <--> C) и фактурный разрыв между высоким регистром доминантового аккорда и низким – тонического. Акустическое пространство, расстояние между регистрами и мажоро-минорное сопоставление тональностей передают образ грандиозный и в своей масштабности *возвышенный*.

Аффект *трепета* отсутствует в последнем акте фильма, где целиком властвует аффект *обречённости*. Он появляется вновь в композиции *Any Other Name* лишь в самом финале после гибели Лестера и сопровождает последний монолог убитого. Так возникает арочное противопоставление с композицией *Already Dead* и аффектом *усыпленности* в первом монологе Лестера. Если первый монолог является исповеданием главным героем бессмысленности своего существования, то второй – признанием осмысленности и «благодарности за каждый миг моей маленькой, неразумной жизни» ('gratitude for every moment of my stupid little life').

Общая композиция саундтрека

В «Красоте по-Американски» «поиск нуминозного»³⁷¹ стоит в центре внимания (в отличии от сатиры и сюрреализма в «Игроке», нарративности волшебной сказки – в «Лемони Сникет»). Нуминозны экзистенциальные сцены, события, слова, поступки и выборы персонажей. Целый ряд элементов делает фильм историей о «пограничном», экзистенциальном переживании человеком нахождения в одном шаге и от полноты жизни, и от катастрофичности смерти:

- трагическая и роковая судьба Лестера: в отличии от классической литературной трагедии, здесь присутствует оттенок абсурда – Лестер живёт в постмодернистском мире, где нет Всевышнего и нет Судьбы, но в то же время он об-

³⁷¹ Напомним, что речь идёт о доминировании нуминозных образов в фабуле по подобию готического романа. В отношении готической литературы это явление называется исследователями «поиском нуминозного» ('a quest for the numinous'). См.: Varma D.P. Gothic Flame: Being a History of the Gothic Novel in England. New York, NY: Russel & Russell, 1966. P. 211.

речён. Он говорит в своём монологе как верховный судья своей жизни, но при этом является жертвой обстоятельств и аффектов;

- монологи Лестера, диалоги Джейн и Рика о смысле жизни;
- экзистенциальный поиск персонажей – поиск выхода из «усыплённости», поиск «настоящей жизни»;
- неожиданные сцены насилия, сцены с оружием в руках, радикальное разрушение или изменение общественных, семейных связей персонажей.

Для содержания фильма ключевую роль имеют два монолога Лестера и «сцена с пластиковым пакетом». Первый монолог открывает фильм (после первого пролога), второй – завершает фильм. В монологах главный герой, Лестер, от первого лица размышляет перед невидимой аудиторией о своей жизни и смерти. С самого начала в фабулу фильма внесён экзистенциальный мотив: жизнь и смерть главного героя объявляются проходящими перед глазами зрителей. Ровно в центре фильма, на рубеже между двумя часами экранного времени, располагается сцена просмотра видеозаписи с пластиковым пакетом и своеобразная «проповедь» Рика на тему *красоты* как источника смысла жизни, избавляющего его от страха смерти.

В видеоряде и музыке изобилуют фантастические образы, сюрреалистическая эстетика: реальность фильма как бы всё время «расходится», «разъезжается», подразумевая свою иллюзорность и наличие какой-то другой реальности (экзистенции). В музыке фантазмагорическим сценам снов, галлюцинаций, фантазий, соответствует ряд приёмов, среди которых описанная нами выше сюрреалистическая пространственная аранжировка в композициях. В фактуре большинства треков присутствуют пласт глубоко реверберированных, а то и вовсе лишённых прямого звука партий или созвучий. Они образуют некую «дымку», в которой «теряется задник» композиции (т. е. акустическое пространство становится необъятным).

Акустическое пространство при этом совершенно не соответствует при этом визуальному. Это – обычная ситуация для закадровой киномузыки, но в данном фильме саундтрек в значительной мере построен на стыке шумовых и музы-

кальных рядов и как бы «рождается» из звукоизобразительности, из кадра. Здесь же происходит обратное явление: пространство саундтрека искажает, расширяет пространство кадра, подчёркивает сюрреалистические акценты в декорациях, освещении, операторской работе³⁷².

«Фантастический диссонанс», гротеск в визуальном ряду и саундтреке проявляется в самых разных модусах: то как экспрессионистическая обречённость, проявляющаяся порой в весьма неожиданных сценах (диалог Лестера с Джейн, любовное свидание Лестера с Анджелой), то как опьянение и возбуждение, искажающее восприятие мира героями, то как религиозное переживание: трепет, благоговение.

Можно отметить среди этих проявлений «диссонантности» наиболее значимую для фильма оппозицию, точку напряжения: карнавальность/благоговение. На этом противопоставлении играет слоган фильма «Look closer» ('всмотри'). На постере картины с фантазмагорическим изображением Анджелы из фантазии Лестера (Рисунок 52), борются два смысла: 1) эротическое побуждение приблизиться, увидеть больше (что и движет главным героем весь фильм) и 2) призыв увидеть подлинную реальность за маской иллюзии (что происходит в сцене долгожданного «свидания» Лестера с Анжелой). Рассмотрим подробнее эти оппонирующие концепты и их аудиовизуальное выражение.

³⁷² Одним из визуальных ориентиров в композиции кадров для оператора К. Холла и режиссёра С. Мендеса являлась живопись Р. Магритта. Eyes On Cinema [youtube]. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=hUckAgEgYbw>.



Рисунок 52 – Постер фильма «Красота по-американски»

Сюжет фильма пронизан карнавальной образностью. Ключевой из этих образов – отношения Лестера и Анжелы, в которой их реальный возраст как бы перевернут. Он ведёт себя как влюблённый подросток, она – как опытная соблазнительница. Визуально «перевернутость» иллюстрируется фантазией Лестера, вошедшей в постер и ставшая наиболее узнаваемым образом из фильма: Анжела над ним, на потолке в розовых лепестках, как его властительница. В последней встрече персонажей всё «переворачивается» с головы на ноги, и каждый обретает соответствие своему возрасту.

Всё поведение Лестера с начала его влюблённости карнавально в смысле «вывернутости наизнанку» образа добропорядочного американца, отца семейства и гражданина: он ищет работу с «минимальной личной ответственностью», курит марихуану, флиртует со школьницей. Параллельно нечто подобное переживает его супруга, Кэролайн: изменяет мужу, начинает увлекаться огнестрельным оружием. Эти сцены имеют комичный характер и полны гротеска и аффекта возбуждения.

Карнавальность образуется *гротескной* переоценкой ценностей в жизни персонажей: тело и его инстинкты становятся мерилем смысла жизни, получают силу и власть менять судьбу человека. Гротескная эстетика визуальных образов и музыки позволяет зрителю буквально ощутить этот переворот: зритель вольно или невольно «втягивается» в сцену с аффектом возбуждения, реагируя на ритмы, на будоражащие созвучия и тембры.

Воздействие аффекта возбуждения – прежде всего докультурное, психофизическое и связано с телесностью гротеска: «[гротеск] интересуется все, что вылезает, выпирает и торчит из тела, все, что стремится прочь за пределы тела... свидетельствует о чисто телесном напряжении»³⁷³. Выпученные, опьянённые глаза Лестера сочетаются со «стоном» и «урчанием» глиссандирующей бас-гитары, выкриками перкуссии и духовых или надсадными фигурациями струнных щипковых. Ощущение силы, всемогущества этого «материально-телесного начала», вплоть до «топографического отрицания» всего, что выше с точки зрения морали, социума, воплощено в мажорной ладовости и властных, самоуверенных, упругих ритмах.

Карнавальность проявляется не только в аффекте возбуждения, но концептуально пронизывает весь саундтрек. Например, в инструментовке: с первых же кадров фильма сочетание американского пригорода со звуками маримбы и «туманными» пэдами готовит к необычному, эклектичному, зрелищу, к смысловым перестановкам и переворотам. История типичной американской семьи озвучена

³⁷³ Бахтин М.М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса. С. 351–354.

маримбами, индийской перкуссией, восточными флейтами и экзотическими сочетаниями тембров. Несмотря на серьёзный тон некоторых сцен, драматичную линию сюжета, трагическую развязку, подобное сопровождение провоцирует на некоторую весёлость, несерьёзность восприятия. Это напоминает типичное для *карнавала* «сознание весёлой относительности господствующих правд и властей»³⁷⁴ (в фильме их роль играют социальные нормы, закон, а также силы судьбы, рока, возмездия). В начале фильма карнавальность ярко проступает в завершающих первой монолог Лестера словах: «Знаете, что?.. Никогда не поздно заполучить своё обратно!»³⁷⁵. Эти слова звучат особенно парадоксально-самоуверенно (как раз в духе карнавала), так как доносятся из-за пределов смерти, от лица уже мёртвого персонажа.

Карнавальности противопоставлена аудио-визуальная образность *благоговения*. Рик и Джейн выбирают в своей жизни поиск смысла и благоговение, а не отказ от смысла и карнавальность, и Лестер приходит к тому же выбору в финале фильма. Рик испытывает благоговение перед красотой, которую видит в мире и в Джейн. Лестер на последнем свидании благоговееет перед Анжелой, когда понимает, что перед ним не соблазнительница, а запутавшийся, потерявшийся подросток.

В сценах, где превалирует благоговение, нет комических жестов и карнавальных несерьёзностей, травестики, разоблачений. Трагедия Лестера, искренность его открытия в финале, поиск смысла жизни и красоты Риком и Джейн серьёзны и не вызывают у зрителя желания шутить. Композиции с аффектами трепета и обречённости не имеют того комического подтекста, который характерен для композиций с аффектами возбуждения и усыпленности.

В течение фильма карнавальность и благоговение сталкиваются, вытесняют друг друга, но не смешиваются (в этом случае, карнавальность бы травестировала и вытеснила благоговение). Яркий пример быстрого перехода между этими эстетическими палитрами – композиция *Weirdest Home Videos* и соответствующая ей

³⁷⁴ Там же. С. 15–16.

³⁷⁵ ‘But you know what? It’s never too late to get it all back!’.

сцена в фильме. Рик снимает через окно, что происходит в доме семьи Бёрнэм. Сперва в его кадре Джейн, и в музыке звучит аффект трепета. Затем в кадр попадает Лестер, который, желая обрести хорошую физическую форму, начинает нагишом заниматься с гантелями в гараже. Музыка мгновенно переключается на аффект возбуждения, а Рик выходит из серьёзного состояния влюблённого молодого человека и начинает иронизировать: «Добро пожаловать в “Топ самых безумных домашних видео Америки”»³⁷⁶.

Интересно, что при этой смене эстетики, стилистика музыки не меняется. Солирующим инструментом остаётся маримба, а саунд обеих частей композиции содержит глубокий отклик реверберации. Разница лишь в том, что в первом случае в минималистической отстранённости паттернов маримбы выразительным хоралом струнных подчёркиваются меланхолия, романтическое томление. Во втором же перкуссия и фальшивый бой мандолины подчёркивает ударные, звонкие качества маримбы, а паттерны обретают синкопированную, джазовую стилистику.

По ходу развития сюжета благоговение вытесняет карнавальность и фильм становится всё серьёзнее. Последний акт фильма представляет собой ряд сцен в доме Рика и доме семьи Бёрнэм в грозовую ночь. Происходит разрешение основных сюжетных конфликтов:

- отец Рика нападает на сына, и Рик уходит из дома;
- Кэролайн решает «перестать быть жертвой» и идёт домой с заряженным пистолетом в руках;
- Джейн ссорится с Анжелой, затем объясняется с Риком и они вместе решаются бежать из города;
- Лестер добивается свидания с Анжелой, а затем останавливает свой порыв и помогает и ей прийти в себя;
- Лестер обретает душевный мир, мысленно примиряется с семьёй и погибает;
- Лестер произносит последний монолог, вспоминая всю свою жизнь.

³⁷⁶ ‘Welcome to America’s “Weirdest Home Videos”!’.

Музыка в этих сценах звучит практически без перерывов и в ней отсутствуют элементы карнавальности. Фильм завершается как трагедия или как реалистическая драма, в серьёзном и пафосном тоне. Лишь в закрывающих фильм словах Лестера и на титрах возвращается ирония и карнавальные элементы в музыке.

Его последние слова, как и в конце первого монолога, неожиданно обращаются с вопросом к зрителю: «Но, уверен, вы совсем не понимаете, о чём я, не так ли?», – и Лестер сам отвечает: «Однажды поймёте!». Начинаются титры и вступает песня *Because* исполнителя Стивена Пола «Элиотта» Смита (Elliott Smith), открывающаяся глиссандирующим, манерным, насмешливым вокальным аккордом. Так, противостояние карнавальности и благоговения остаётся открытым, благоговение не вытесняет окончательно озорной и ироничный тон фильма.

Следует оговорить ещё одну черту саундтрека. Многие композиции саундтрека имеют бурдоны, педали, образующие контрапункт к гармоническому развитию отдельных гармонических ячеек и мотивов или целых мелодий. В свою очередь саундтрек с его постминималистической либо эмбиентной фактурой, образует «педаль» по отношению к видеоряду (см. подробнее Главу 1, §3, раздел «Саундтрек в роли “атмосферы” ...»). Зритель с первых же кадров (долгой, многообразной по содержанию сцены-пролога под однообразную по гармонии *Already Dead*) привыкает к полифонической стилистике, к контрапункту визуального и музыкального текстов, а также отдельных художественных пластов внутри них. Здесь задействована особая полифония, *полифония смыслов*, характерная для постмодернизма (так называемая *постмодернистская чувствительность*³⁷⁷). Художественные образы рождаются на «стыке» множества текстов и знаков. Характерным примером этого является «барочное» переплетение аллегорий и обыденных образов в аффекте трепета.

Музыка Т. Ньюмана играет большую роль в создании этой необарочной эстетики постмодернистской чувствительности. С её модальностью, эклектичной оторванностью от конкретных музыкальных традиций, полифонией стилистик,

³⁷⁷ См. подробнее: Ильин И.П. Постструктурализм. Деконструктивизм. Постмодернизм. С. 204–208.

она является поливалентным текстом не в меньшей мере чем ироничный визуальный текст с его избытием интертекстуальных знаков. Музыка «раскрывается» то в одну, то в другую сторону. Например, психологический аффект радостного воодушевления в ней связан с радикально отличающимися художественными аффектами: с благоговейным трепетом и с карнавальным возбуждением. Музыка быстро и точно подчёркивает неожиданные смыслы в поливалентных знаках других текстов.

Помимо этого, аффекты как своего рода чувственные лейтмотивы образуют систему, которая является структурной «рамой» композиции фильма, помогает фильму сохранить целостность. Сюжет не «разваливается» в сюрреалистическую бессмыслицу, где не остаётся ничего кроме «диссонанса» между отдельными смысловыми пластами: в нём всегда чётко различаются и борются за первенство карнавальная ирония и экзистенциальная серьёзность.

Эстетика постмодернистской чувствительности и полифонии смыслов сама по себе становится ярким художественным выражением мира, где всё не есть то, чем кажется. Смысл открывается в неожиданных местах, и чтобы увидеть его, надо «взглянуть глубже», т.е. *почувствовать*. Эта субъективная, сенсуальная мистика и эстетика происходят из духовной и философской культуры США. В ней узнаются отголоски школы религиозной философии *трансцендентализма*³⁷⁸ и, что немаловажно, эстетика вдохновлённого трансцендентализмом композитора, Ч. Айвза. Его музыка также использует полифонию поливалентных пластов, часть из которых звучит как диегетическая музыка, как музыкальная атмосфера определённого места, города, пейзажа, события, а часть – как авторская, «закадровая» музыка. Полистилистика в музыке Т. Ньюмана – такая же типично американская черта, какая аналогично присутствует у Айвза: «не нечто принципиально новое, а новый ракурс видения старого»³⁷⁹, новая образная система из старых образов, в которую «органично... вошли... строгие идеалы пуританской морали и привезён-

³⁷⁸ Трансцендентализм — философско-литературное течение, сформированное в XIX веке в США представителями радикальной интеллигенции бостонского «Трансцендентального клуба». Манифестом-эссе движения стал текст Ральфа Уолдо Эмерсона «Природа» (англ. Nature, 1836).

³⁷⁹ Ивашкин А. В. Чарльз Айвз и музыка XX века. М.: Советский композитор, 1991. С. 29.

ные поселенцами духовные гимны Англии; «маски» театра эпохи Шекспира; негритянский фольклор с его чувственностью и импровизационной свободой; экзотика американской природы... абсурдность шутовой английской эпиграммы и лимерика; созерцательность романтического пейзажа...»³⁸⁰. На примере «Красоты по-американски» можно наблюдать, как эта «классическая», плюралистическая американская эстетика развивается в кинематографе рубежа XX–XXI вв.

Конечно, в современном фильме и саундтреке Т. Ньюмана эта эстетика подвергается сильному влиянию постмодернистского принципа *телесности*. «Красота по-Американски» представляет буквально эталонный образец применения этого принципа: здесь и «“растворение” автономности и суверенности субъекта в “актах чувственности”»³⁸¹, и «обострённый интерес к патологическому аспекту [чувственности]... “отрицательным аффектам”», и «сексуальность как наглядно-концентрированное проявление чувственности, [которое] выдвинулось на передний план»³⁸².

Эта смесь поиска трансцендентного и экспрессивной телесной чувственности можно проследить в некоторых особенностях саундтрека:

- чувственность, то есть психофизическое и докультурное восприятие многих элементов саундтрека;
- псевдополифония внутри композиций благодаря педалям, бурдонам, «слоям» паттернов;
- репетитивность, позволяющая саундтреку стать «педалью» или контрапунктом к развивающемуся видеоряду;
- стилистическая эклектичность (в инструментовке, мотивах и мелодиях) и гармоническая модальность, приводящие к поливалентности композиций, их способности открываться неожиданными смыслами и красками и подчёркивать в видеоряде неожиданные смыслы и оттенки.

³⁸⁰ Там же. С. 28.

³⁸¹ «...т. е. в таких состояниях сознания, которые находятся вне власти волевого сознания» – в психологических аффектах. См. Ильин И.П. Постструктурализм. Деконструктивизм. Постмодернизм. С. 85.

³⁸² Там же. С. 85.

Неудивительно, что фильм стал не просто популярен, но приобрёл статус «культового», то есть обрёл для части зрителей, своего рода, религиозное значение. Его притчевость (зрителю не даются ответы, но задаются вопросы), чувственность и сюрреалистичность (обращение к архаическому, глубоко субъективному, мифологическому восприятию) позволяют говорить о мифопоэтичности фильма. Этот культурный язык благодаря постмодернистской интертекстуальности и поп-арту массовой культуры знаком современному, постмодернистски-чувствительному зрителю/слушателю. Поэтому фильм действительно способен вызвать глубокое сочувствие и практически катарсическое переживание у современного зрителя.

§3. «Лемони Сникет: 33 несчастья» (2004)

Синописис

Главные герои, – Вайолет (Эмили Браунинг), Клаус (Лиам Эйкен) и Санни (Шелби Хофман) Бодлеры — талантливые, воспитанные, начитанные, дружные дети. Жизнь окружила их заботой и любовью. Их родители — герои, члены тайного «общества тушения пожаров», – «VFD»³⁸³. Внезапно семью настигает беда: таинственный пожар разрушает дом и делает младших Бодлеров сиротами.

Детей принимает у себя дальний родственник, актёр и руководитель подозрительной театральной труппы граф Олаф (Джим Керри). С этого момента дети в опасности, так как граф охотится за наследством Бодлеров. Олаф, лицедействуя, водит за нос судей, полицейских, других родственников Бодлеров, безжалостно устраняя всех, кто становится на его пути к богатству, и только дети могут разоблачать его замыслы и противостоять ему.

Последняя попытка Олафа почти увенчалась успехом: на фиктивном театральном представлении «Удивительная свадьба» он женится на Вайолет и

³⁸³ «VFD» — аббревиатура таинственного общества *Volunteer Fire Department* ('Добровольный пожарный отдел') в котором состояли родители Бодлеров.

становится наследником Бодлеров. Его губит собственное тщеславие: он признаётся публично в своём плане, чтобы восхитить зрителей изобретательностью. Детям удаётся уничтожить брачный контракт, и Олафа арестовывают. Бодлеры продолжают свой путь в надежде обрести новый дом.

Общие замечания о фильме

«Лемони Сникет: 33 несчастья» – фильм 2004 года американского режиссёра Б. Сильберлинга. Фильм снят по одноименной серии книг американского писателя Д. Хэндлера. Фильм был награждён «Оскаром» за лучший грим и трижды номинирован, в том числе за саундтрек Т. Ньюмана. Литературный источник и фильм Б. Сильберлинга примечательны экзотическим жанровым сочетанием: детская книга и взрослый, серьёзный по тону, готический и страшный рассказ о заговорах и убийствах. Фильм был признан удачной адаптацией этого непростого по жанру и стилистике произведения. Гротескные грим и визуальные эффекты, театральность (в фильме буквально присутствует рассказчик), блестящий актёрский состав³⁸⁴ воспроизвели в фильме ту атмосферу постмодернистской иронии, которую создавал в произведении и вокруг него Д. Хэндлер³⁸⁵.

В немалой степени этому способствовал и саундтрек, для создания которого пригласили Т. Ньюмана как уже известного мастера необычных жанровых сочетаний, гротесков, постмодернистской эклектики.

Фильм, вслед за книгой, сочетает детскую манеру повествованию со «взрослым»³⁸⁶ содержанием. Повествование ведётся от лица Лемони Сникета, об-

³⁸⁴ Джим Кэрри (граф Олаф), Мэрил Стрип (тётя Жозефина), Билли Коннолли (д-р Монгомери Монгомери), Тимоти Спалл (Банкир По), Джуд Лоу (Лемони Сникет, рассказчик).

³⁸⁵ Д. Хэндлер создал произведение, в котором не только литературный текст становится источником художественного образа, но и внешние события, связанные с книгой. Сам автор является одним из героев своих книг, а рассказчик, Лемони Сникет, по словам Д. Хэндлера – реально существующее лицо, преследуемое графом Олафом за разоблачение его преступлений.

³⁸⁶ Под «взрослым содержанием» имеются ввиду элементы, редко встречающиеся в современных детских произведениях: катастрофические события и трагические развязки (промежуточные), различные страхи и ужасы, жестокость, смерть и т. д.. В традиционной же *волшебной сказке* все эти элементы можно встретить, особенно в местах, наиболее буквально передающих обряд инициации, из которого, предположительно, родился этот жанр. Пропп В. Я. Исторические корни волшебной сказки. М.: Рипол Классик, 2013. С. 68–71; Пропп В. Я. Морфология [волшебной] сказки. М.: Лабиринт, 1998. С. 53.

рашающегося к юной публике: Сникет поясняет сложные термины, запинаясь перед страшными событиями и как бы не решается произнести вслух особо трагические и горькие слова. Многие названия и имена звучат так, как если бы были сочинены детьми для своей игры: д-р Монтгомери Монтгомери, Скисшая пещера ('Curdled Cave'), Две Дамы с Бледными Лицами. Названия композиций саундтрека взяты из книги и почти всегда составлены из двух слов, начинающихся с одинаковых букв: WW (Woeful Wedding), MM (Marvelous Marriage), BB (Bad Beginning), HH (Hurricane Herman). Однако события, происходящие с носителями забавных имён, весьма серьёзны и порой даже трагичны. Так, комичный в попытках сочетать «гений и злодейство» Олаф безжалостен, а дети с их забавными способностями теряют близких и постоянно оказываются в опасности.

Характеристика саундтрека

Выпущенный в 2004 г. саундтрек к «Лемони Сникет»³⁸⁷ содержит 29 оригинальных композиций, написанных специально для фильма. Одна из них появляется в фильме как кадровая музыка, – это импровизация на мотив Венгерского танца №5 И. Брамса в исполнении «разнокалиберного» квартета уличных музыкантов.

В саундтреке задействованы ставшие к моменту его создания типичными для Т. Ньюмана приёмы: неомодальная гармония, пост-минималистическая фактура, эксперименты в инструментовке и фоноколористике. В исполнительском составе помимо симфонического оркестра присутствуют цимбалы, цитра, дульцимер, скрипка Штроха, EWI. Экзотический камерный состав занимает больше экранного времени чем оркестр. Последний используется как одна из красок в ансамбле сольных инструментов, как правило для усиления драматизма в отдельных сценах.

³⁸⁷ Newman, Thomas. *Lemony Snicket's A Series of Unfortunate Events [Original Motion Picture Soundtrack]*, Sony Classical - #93576, 2004 – 1 disc (29 tracks).

Анализ саундтрека: музыкальные аффекты

Стихия (нуминозный аффект)

Стихия или *нуминозная*, безличная сила – основная форма бедствий, обрушивающихся на протагонистов. Этот образ не имеет прямого отношения к злу или смерти, но, как стихийное бедствие, может принести зло и смерть. Он воплощается в ряде сюжетных и визуальных образов:

- гибель родителей Бодлеров;
- пожар, разрушивший дом;
- обещания расправы со стороны графа Олафа;
- три покушения Олафа на Бодлеров:
 - несущийся на детей поезд;
 - ураган Герман, разрушающий дом тётюшки Жозефины;
 - бракосочетание графа и Вайолет в театральном представлении, покушения на жизни Санни и Клауса.

В визуальной сфере *нуминозный* аффект выражен как прямо, образами катастроф (поезд, ураган), так и косвенно, метафорами форм и света.

Так, противопоставлением света и тени охарактеризовано самое начало фильма. Фильм начинается как безоблачный мультик о «маленьком эльфе», сопровождаемый соответствующей «диснеевской» мелодией. Внезапно картинка застывает, мелодия прерывается звуком сорванной с пластинки иглы проигрывателя, *гаснет свет*. Вступают аккорды композиции *Bad Beggining*, звучит музыкальная часть аффекта: лейтмотив пожара (Рисунок 53).

Chit- chat - te - ry chip - munks all sin - ging a - long

Hum - ming their 'Join - in - a spring a - long' song

звук сорванного с пластинки звукоснимателя

The image shows a musical score for a parody of 'Lovely Spring'. It consists of three staves. The top staff is a vocal line in treble clef, 6/8 time, with lyrics 'Chit- chat - te - ry chip - munks all sin - ging a - long'. The middle staff is another vocal line in treble clef, 6/8 time, with lyrics 'Hum - ming their 'Join - in - a spring a - long' song'. A thick black diagonal bar is drawn over the end of this staff, with the annotation 'звук сорванного с пластинки звукоснимателя' (sound of a record being scratched) written below it. The bottom staff is a bass line in bass clef, 6/8 time, showing chordal accompaniment.

Рисунок 53 – Пародийная *Lovely Spring*, прерванная лейтмотивом пожара

В формах предметов в кадре то и дело встречается гротескная гиперболизация: позиция камеры либо широкий угол объектива искажает пространство (Рисунок 54). Например, обзор свысока очень больших объектов и помещение их в кадр целиком (дом тёти Жозефины, особняк Бодлеров), делает их крохотными, а масштаб – исполинским. В других случаях точка обзора гротескно преувеличивает размер отдельных предметов (рельсы, на которых стоит машина с детьми). В иных кадрах формы теряются в тумане, дыме, тени, высоте, глубине, что также гиперболизирует их размер³⁸⁸. Иногда формы теряются в своей собственной хаотичности, нагруженности деталями, как в случае с пожарищем на месте особняка Бодлеров и полуразрушенным домом тёти Жозефины, а также в невероятном бардаке в особняке графа.

³⁸⁸ Можно вспомнить, что качество *бесформенности* также близко эстетической категории *возвышенного* и, соответственно, выражению *нуминозного*. Кант И. Критика способности суждения. С. 116.



Рисунок 54 – Визуальные гиперболы и «бесформенность» в кадре

В музыке этой сфере соответствуют два лейтмотива, построенных на противопоставлении тональностей хроматической степени родства: *пожар* (композиции *Bad Beginning*, *The Regrettable Episode Of The Leeches*, *Hurricane Herman*, *Attack Of The Hook-Handed Man*, *Curious Feeling Of Falling*) и *ураган Герман* (композиции *Hurricane Herman*, *Attack Of The Hook-Handed Man*). Первый медленно разворачивает гармонию d-moll --> Fis-dur у низких струнных на тремоло литавр (см. завершение на Рисунке 53), второй – те же гармонии в фанfare медных духовых с пунктирным ритмом.

Как было сказано выше, *нуминозный* аффект связан с тремя покушениями Олафа на жизни детей, и проявляется в фильме до тех пор, пока продолжается их противостояние, то есть до финальной победы протагонистов. Часто лейтмотивы *пожара* и *урагана Герман* соединяются и первый становится «отзвуком» второго, – мрачным осознанием угрозы, её переживанием после первого шока.

Аффект также появляется в лейтмотиве Олафа. В речи, мимике, позе графа зачастую прямо содержится угроза. Лейтмотив выражает это, когда среди комической, ироничной мелодии, внезапно проступают *нуминозные* аккорды. Здесь он, однако, сочетается с манерностью графа-лицедея: аккордам у низких струнных аккомпанирует деликатное тремоло цимбал.

В другом случае *нуминозный* аффект динамизируется, аккомпанируя непосредственному нападению на протагонистов. Так, в сцене, где Клауса атакует слуга графа, «Крюкастый» (композиция *Attack of The Hook-Handed Man*), звучит ряд обрывистых мотивов из аккордов у струнных *marcato* и медных духовых, в сопровождении контрапункта литавров (Рисунок 55). Сами же лейтмотивы *пожара* и *урагана* звучат не на кадрах ударов или угроз графа. Они, как правило, сопровождают кадры высоты, глубины, захватывающих дух масштабов, например когда «Крюкастый» падает из окна и зритель видит его висящим над бездной.

Рисунок 55 – динамизированный *нуминозный* аффект (композиция *Attack of The Hook-Handed Man*)

Озарение

Образ внимания и чуткости детей выражается через их сказочные, эвристические способности: инженерный талант Вайолет, эрудицию Клауса и комичную способность Санни разгрызать всё, что угодно своими маленькими острыми зубками. Эти способности имеют мифологические корни, сопоставляясь соответственно с волшебным мастерством, волшебным знанием о мире и способностями «разгрызать» (парадоксально разрешать ситуацию), т. е. разрубать «гордеевы уз-

лы». Дети «ведают» и «обладают» тем, из чего составлен мир и способны манипулировать этой материей. Вопреки тому, что опыт, физическая сила и ресурсы – не на стороне Бодлеров, они каждый раз эвристически находят выход из ситуации и побеждают.

В визуальном ряду знаки этого интуитивного озарения: 1) Вайолет, готовясь к изобретениям, подвязывает волосы, чтобы они не лезли в глаза, 2) перед глазами Клауса оказываются корешки томов из библиотеки родителей, когда он вспоминает прочитанное, 3) в кадре появляются предметы, которые будут использоваться для изобретений.

В саундтреке *озарение* охарактеризовано лидийским ладом (Рисунок 56). Это «наивное», «сверх-мажорное» созвучие инструментовано яркими высокочастотными тембрами, записанными с близкой постановкой микрофонов: щипковыми инструментами, перкуссией, колокольчиками. В результате возникает эффект «вспышки», запускающий некий процесс, – из акцента рождается паттерновое движение, нарастающее фактурно по мере того, как план Бодлеров приводится в исполнение.

The musical score consists of three staves. The top staff, labeled 'Струнные' (Strings), is in treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#) and a 6/4 time signature. It features a melodic line with eighth and sixteenth notes, including some triplets. The middle staff, labeled 'Челеста' (Celesta), is also in treble clef with the same key signature and time signature, playing a rhythmic accompaniment of eighth notes. The bottom staff, labeled 'Бас гитара' (Bass guitar), is in bass clef with the same key signature and time signature, playing a simple bass line with a few notes.

Рисунок 56 – Лидийский «эвристический» лейтмотив

Дети используют предметы окружающей обстановки и собственные таланты и не имеют никакого заготовленного плана и инвентаря, в отличие от своих антагонистов. Так как их способности связаны с миром феноменов, конкретных предметов, закономерно, что композитор для музыкальной характеристики детей использовал выразительные средства конкретной и конкретно-инструментальной

музыки. Лейт-тембры детей – записанные близким планом дульцимер, колокольчики, кантеле³⁸⁹. Шорохи, звоны, позвякивания, журчание этих тембров в *эвристическом* лейтмотиве соединяются со звуками манипуляций предметами в кадре (соединение/разъединение, жужжание колёс и пружин, хрусты, скрипы, звон). Близкий план записи и яркая атака звука имитируют непосредственное взаимодействие с предметами: их собирание-разбирание, трансформация, «грызение». Лейтмотив обретает звукоизобразительную и метонимическую выразительность: он изображает кипучую исследовательско-изобретательскую деятельность Бодлеров. Это же и метафора их неунывающему духу, активной позиции по отношению к миру, интересу (в противовес «мещанскому» безразличию взрослых в фильме).

«Сверкающая» тембрика и лидийский лад сопровождают первое представление детей в прологе фильма, становясь с самого начала их узнаваемым лейт-аффектом. Аффект сопровождается в экспонирующей протагонистов сцене образами исследовательского интереса детей и познания ими окружающего мира.

В дальнейшем *озарение* противопоставляется аффекту *стихии*: дети не поддаются страху и борются с надвигающейся катастрофой с помощью своих сказочных способностей.

В сцене с ураганом Герман [1:03:08–1:05:05] детям второй раз за фильм угрожает смертельная опасность. В первый раз на них нёсся железнодорожный состав, а теперь они повисли над бушующими чёрными водами озера Лакримоза на жалких остатках дома тёти Жозефины. «Стихийные» кадры (бездна, общий вид руин дома на шатких сваях, положение безвыходности детей) сопровождаются фанфарой *урагана Герман* и лейтмотивом *пожара*.

После секундного замешательства дети начинают действовать. *Озарение* Вайолет «вспыхивает» под эвристический лейтмотив. Она подвязывает волосы и начинает вместе с Клаусом изобретать способ выбраться из дома.

Музыка разворачивается в фугато с переменным размером и синкопами у струнных, играющих *marcato*. Вместе с решительным действием детей, выби-

³⁸⁹ Кантеле – карельский или финский щипковый струнный инструмент, родственник гуслям.

вающих одну из опор из-под руин дома, фугато доходит до кульминации и прерывается. Дом опасно кренится то в сторону берега, то в сторону бездны, что иллюстрирует сонорное поле в оркестре из двух пластов: баса и струнных в высоком регистре. Глиссандирующий бас и аккорды струнных то раздвигаются, то сдвигаются. Наконец, с последним движением дома к берегу, бас и струнные разрешаются в тонику и проносится фанфара мажорных аккордов, вновь с сочетаниями гармоний хроматического родства.

В этой сцене можно наблюдать, как аффекты взаимодействуют с действием. Сперва аффекты *озарения* и *стихии* возникают в «чистом» виде в соответствующих лейтмотивах, а затем вписываются в ритм сцены через фугато разнообразных тем. При этом аффект *стихии* узнаётся и ощущается в противопоставлении гармоний, а аффект *озарения* – в лидийском ладу и в звукоизобразительности (трещётка, жужжащая поверх оркестра, отсылает к изобретению, механизмам). Композиция *Hurricane Herrman* подхватывает ритм сцены: хореографию движений актёров и камеры, монтаж³⁹⁰. Тембры одновременно выражают аффекты и денотативно иллюстрируют материю и динамику кадра: решительные движения детей, медленные, тяжеловесные движения дома, наконец рушащиеся в бездну обломки: тяжёлые сваи – глиссандирующим басом и тремоло ударных, мелкий мусор – дрожанием струны дульцимера.

При этом композиция не просто использует набор мотивов и звукоизобразительных приёмов, но строится и по законам музыкальной логики, которая и позволяет ей существовать автономно в изданном саундтреке.

Композиция *Hurricane Herrman* оказалась настолько удачной, что она же, с небольшими изменениями, была использована в предыдущем «неприятном

³⁹⁰ О том, что музыка создавалась и записывалась под уже смонтированный видеоряд позволяет говорить видео из дополнительных материалов к фильму. На нём запечатлена студийная запись саундтрека с оркестром под видео сцены. Newman T. Thomas Newman – The Sad Score Interview (Lemony Snicket) [Videorecording] // youtube.com [youtube]. 2011. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=YRqWQ1n5qhA&t=0s&list=PLk2RkS8MG9sVqwISYROzd61YG6vWqb3dQ&index=4> (accessed: 07.05.2019).

столкновении» Бодлеров с поездом³⁹¹. Сцена практически аналогична на событийном уровне: сперва демонстрируется стихия (несущийся поезд – аффект *стихии*), затем готовность Бодлеров изобретать выход из ситуации (аффект *озарения*), затем момент борьбы (фугато) и спасение. В третий раз, в несколько расширенном виде, такое же музыкальное развитие происходит в аналогичной сцене на театральной постановке/свадьбе графа Олафа.

Мечта

Другой аффект связан с актантом Бодлеров и вообще положительных сил, а также образом дома как потерянного рая. Его элементы возникают с появлением у детей надежды на обретение новой семьи (при первом знакомстве с Джастис Страус и в чудесный вечер с дядей Монти), при попытке обустроить пространство вокруг себя по образу дома (в отвратительном особняке Олафа), при воспоминаниях Бодлеров о родителях (в конце фильма, в последнем визите на пепелище родного дома).

Основной зрительный образ этого аффекта – свет (Рисунок 57): лучи солнечного света в прозрачном воздухе возле ухоженного дома Джастис Страус, закатный свет, пробивающийся через прибитые к окну доски, которые срывает Клаус, луч проникающий в башню Олафа и отражающийся от множества зеркал в его таинственном механизме. Такую же роль играет искусственный свет: от лампы в прибежище нарратора, – Лемони Сникета, от многочисленных ламп, свечей, камина в гостиной у дяди Монти, от светильника в убежище, которое создали себе Бодлеры в особняке Олафа. Во всех случаях свет оказывается связан с обретением надежды.

Особое «лейт-освещение» свойственно протагонистам. Во многих сценах они предстают на резком контрастном свете, очерчивающим их волосы и плечи, а иногда – полумесяцы лиц и фигур, как в живописной технике тенебризма. Свет играет на контурах фигур, создавая эффект нимба, сияния. Семантически важным

³⁹¹ Хотя для сцены с поездом была написана композиция *An Unpleasant Incident Involving a Train*, вошедшая в отдельно выпущенный саундтрек, в фильме её заменила *Hurricane Herman*.

представляется и то, что символические подзорные трубы (знаки сообщества «VFD») отражают свет своей золотистой поверхностью и неизменно добавляют в кадр света и теплоты.



Рисунок 57 – Свет и эффект тенебрисма

Свет образует метонимическую рифму с музыкальными аффектами *озарения* и *мечты*. Аффект *озарения* связан со «вспышкой» мысли, а аффект *мечты* – со светлыми воспоминаниями. Аффект *мечты* представлен композициями *Resilience* («Устойчивость») и *The Letter That Never Came* («Письмо, которое так и не дошло»). Музыкальный образ представляет собой плагально гармонизированную элегическую мелодию с характерными интонациями американских протестантских гимнов (Рисунок 58). Мелодия рождается из зыбкой фактуры пэда, импровизационных пассажей арфы и различных соноров, превращённых реверберацией в отзвуки, тени звуков. Постепенно из дымки образуется уверенное гимни-

ческое шествие, соответствующее жизнеутверждающим действиям протагонистов: строительству своего «дома»-убежища в особняке Олафа, мужественному чтению недошедшего письма родителей. В других же случаях мелодия так и не рождается, и остаётся лишь туманная дымка пэда и арфы как образ несбывшейся мечты: приветливая Джастис Страус не принимает детей в своём доме.



Рисунок 58 – аффект *мечты*, композиция *Resilience*

Торжество

Аффект *торжества* очень близок аффекту *мечты*, но связан уже не с воспоминанием, а с непосредственным переживанием победы положительных сил. В нём, при сохранении плагальной гармонии и гимнической патетики, звучат только мажорные аккорды. Место «призрачных» пэдов, EWI и реверберированного фортепиано занимают струнные *marcato*, медные духовые и ударные.

Этот аффект звучит в композициях *The Wide Window*, *The Reptile Room*, *Taken By Supreeze*. Первые две связаны с положительным актантом опекунов: тётя Жозефина открывает «широкое окно», дядя Монти вводит детей в «террариум». Третья звучит торжественным гимном решающей победе детей над Олафом и описанию комичных бедствий, обрушившихся на последнего.

Первые две композиции, как и в случае с аффектом *озарения*, имеют заметную связь с денотативным материалом кадра. Звукоподражание достигается использованием конкретных звуков и конкретно-инструментальных тембров, а также соответствием темпа и движения композиций движению актёров и кадров.

The Wide Window (Рисунок 59) характеризует тётю Жозефины с неожиданно героической стороны: тётя некогда была членом «VFD», как и родители Бодлеров. В сцене тётя Жозефина уверенными и сильными движениями натягивает цепь,

открывающую стальную диафрагму огромного круглого окна. За окном – озеро Лакримоза, где когда-то храбрая тётя с мужем искала приключений, пока последнего не съели пиявки-людоеды. Пока рама открывается, кадр показывает детей, медленно и потрясённо шествующих к окну, наполняющему дом светом. Ритмичное, мужественное действие тётки и медленное шествие детей рифмуется с маршевой и мажорностью темы. Кадровые звуки, – скрежет металла рамы и звон тяжёлой цепи сливаются с музыкальными элементами, – дробью малого барабана, тремоло дульцимера, упругим ритмом перкуссии и струнных *marcato*.

The image shows a musical score for 'The Wide Window'. It consists of three staves. The top staff is labeled 'струнные' (strings) and is in treble clef. The middle staff is in bass clef. The bottom staff is labeled 'ударные' (percussion) and is in a simplified notation. The key signature has two sharps (F# and C#) and the time signature is 3/4. The music features a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes, with accents and dynamic markings.

Рисунок 59 – аффект *торжества*, композиция *The Wide Window*

Вариацией этой композиции является *The Reptile Room*, которая характеризует другого опекуна, дядю Монтгомери, герпентолога. Здесь визуальный ряд также имеет знаки шествия: дядя медленно ведёт детей по «комнате рептилий», а вокруг них контрапунктами расходятся разнотемповые движения черепах, ящериц, змей. Композиция отличается только использованием индийской перкуссии (табла и бонги) и соответствующих кадру конкретных соноров: шипения, шорохов, трескотни рептилий.

Третья вариация композиции – *Taken By Supreeze*, представляет собой кульминационную тему победы над графом Олафом. Визуально эффект шествия создаётся сперва медленным наплывом камеры на улыбающихся друг другу Клауса и Вайолет, на спорящего с толпой графа Олафа. Затем монтаж отдельных сцен со злоключениями графа подхватывает ритм. В этой композиции не

применяются конкретные соноры. Её форма несколько разнообразнее, она имеет вторую часть, где шествие продолжается с повышением тональности и добавлением лидийской краски (Рисунок 60). Инструментальный состав расширяется медными духовыми.

The image shows a musical score for the piece 'Taken By Surprise'. It consists of three staves. The top staff is labeled 'Струнные' (Strings) and features a melodic line with accents. The middle staff is labeled 'медные духовые' (Brass) and contains block chords. The bottom staff is labeled 'ударные' (Percussion) and shows a rhythmic pattern with eighth notes. The key signature has two sharps (F# and C#) and the time signature is 3/4. The score is divided into four measures.

Рисунок 60 – вторая часть *Taken By Surprise*

Интересно, что аффект *торжества*, действующего и побеждающего положительного начала, в фильме всегда содержит знаки карнавальной травести. Сцены с широким окном тёти Жозефины и с комнатой рептилий дяди Монти полны комических элементов (забавен героический пафос трусливой тёти, забавны безумные наукообразные рассуждения дяди). Ещё более комичной настрой имеет сцена торжества над графом Олафом: он встречает все те испытания, что обрушил на сирот Бодлеров, и грандиозно проваливается в каждом. В музыке пафос травестируется избытком конкретных соноров, а во второй раз – лидийской ладовостью второй части композиции *Taken By Surprise*.

Беда

За наступлением *стихии* следует *беда*, – характерную синтагму волшебной сказки. В. Пропп выделяет «беду» как важный начальный элемент сюжета, после которого начинается «противодействие» – собирание героя в путь и т.д.³⁹² «Беда»

³⁹² Подробнее о *беде* см. Пропп В.Я. Исторические корни волшебной сказки. С. 30–31.

в сказках часто имеет форму похищения. Похожее событие можно наблюдать в «Лемони Сникете»: Бодлеры «похищены» от родителей, в их жизни случается *беда*. Новое состояние в жизни персонажей, требующее их противодействия – «беда». «Беда» очень связана с новым, героическим образом жизни персонажей, она требует подвига и потому «к концу сказки беда обращается в благо»³⁹³. Поэтому в этом анализе мы назвали *бедой* аффект, сочетающий в себе элементы трагические и героические.

Этот аффект и стоящий за ним образ появляется в самом начале фильма («беда» – один из основных элементов завязки сюжета волшебной сказки). В уже рассмотренной нами открывающей сцене появляется образ мрачного «волшебного леса» из сказок. После того, как «срывается» песня *Loverly Spring*, «маленький Эльф» застывает в потемневшем и неожиданно угрожающем лесу³⁹⁴. Рассказчик (Лемони Сникет) рекомендует всем, желавшим досмотреть мультик об эльфе, покинуть зал, и обещает оставшимся историю куда более мрачную. Пугающие, зловещие (хотя и комичные) слова появляются в речи Сникета: «чрезвычайно неприятный» ('extremely unpleasant'), «подозрительные пожары» ('suspicious fires'), «плотоядные пиявки» ('carniverous leeches'). В визуальном ряду также появляются «готические» знаки: кадры с кладбищем, унылым туманным пляжем, тёмной фигурой рассказчика, медленнодвигающейся по сценам.

Этот помрачневший, готический, таинственный мир-лабиринт становится основным сеттингом повествования и противопоставляется беззаботно-бездумному миру мультика про маленького эльфа. Его зрительные знаки на протяжении фильма: «выцветшие» или мрачные краски, грязь и беспорядок, дым и пасмурная погода, гротескные, зловещие декорации и «задники» (изломанные ли-

³⁹³ Там же. С. 31.

³⁹⁴ Здесь также можно вспомнить, что волшебная сказка – наследница мифа (Пропп, «Исторические корни...», С. 224), а значит волшебный лес связан с изображением хаоса, противопоставляемого «космическим» героям мифа и сказки. Согласно этому, а также связи сказки с обрядом инициации, близким морфологическим родственником волшебного леса является лабиринт с чудовищным Минотавром. Мелетинский Е.М. О литературных архетипах. С. 46; Пропп В.Я. Исторические корни волшебной сказки. С. 224–226.

нии гор, жутковатые колючие кустарники и проч.). Его текстуальные знаки – пессимистичный тон и слова в речи рассказчика, Лемони Сникета.

Аффект *беды* связан с двумя актантами – протагонистами и сообществом «VFD». Поэтому и в саундтреке он встречается композициях *Baudelaire Orphans* ('Сироты Бодлеры') и *VFD* ('Добровольный Пожарный Отдел'), своего рода лейт-темах детей и «VFD». Это композиции соотносятся в зрительном ряду с пепелищем дома так же, как аффект *мечты* – с образом нетронутого чистого дома из прошлого детей.

Протагонисты в начале фильма получают две визуально-музыкальные характеристики: 1) образ детей-изобретателей, исследователей (аффект *озарения*), 2) образ сирот-Бодлеров, попавших после смерти родителей в мир-лабиринт, мир-лес (аффект *беды*). Вторая характеристика появляется, когда сразу после пролога фильма, дети получают известие от банкира По о смерти родителей. Туман заволакивает пляж с детьми и начинается композиция *Baudelaire Orphans*³⁹⁵. Туман становится дымом на пепелище особняка, куда входят дети.

Композиция начинается с аккордов кантеле – «пустых», бестерцовых, отражающих визуальный образ потерянности, холода, больших расстояний, бесцветности. С другой стороны, терпкий тембр кантеле, острая атака арфы и упругая нота бас-гитары создают насыщенный, «осязаемый» звук. Инструменты записаны близким планом, отчётливо, выделяется атака каждой ноты. Это переплетается со множеством конкретных, резких звуков в сгоревшем особняке: треском дерева, капанием воды, шорохом пепла, хрустом шагов, шелестом отдельных предметов в доме. Всё звучит близко, зритель как бы слышит дом вместе с детьми.

При этом звуки в руинах особняка разносятся далеко, что создаёт образ таинственного пространства почерневшего, ставшего таинственным и чужим, дома. В музыке этот образ подхвачен глубокой реверберацией кантеле и арфы. Фактура очень скупая, звучит всего несколько нот, но благодаря отзвуку, они создают эффект большого пространства. Минорный лад и увеличенные секунды окрашивают

³⁹⁵ Внутри этой композиции находится также вставка с темой «VFD», которая в других сценах фильмах появляется в виде самостоятельной композиции.

это пространство меланхолией, тревогой. И шумовая дорожка, и тембры, и фоновая колористика композиции передают образ внимания, крупного плана, близости, сосредоточенности на мельчайших деталях, и при этом – большого, таинственного, наполненного тоской пространства.

На бурдоне отзвука кантеле, арфы, басгитары, звучит фортепианное «тинтиннабулльное» блуждание по гармониям с неожиданным разрешением на мажорной субдоминанте. Здесь гармонически противопоставляются «потерянность» в созвучиях, отсутствие центра и твёрдая опора мажоро-минорного соотношения g-moll <--> C-dur. Противопоставляются отчуждённость, потерянная и героическое, более «человеческое», «тёплое» созвучие. В конце композиции, на репризе, утверждается краска мажорной субдоминанты, поддержанная струнными во всех регистрах.

В ходе развития сцены Клаус обнаруживает в выдвижном ящике стола отца подзорную трубу, которую Бодлеры никогда не видели раньше у родителей. Здесь начинается лейтмотив «VFD». Сообщество представлено в фильме как таинственная, вынужденная к конспирации организация. Её членов связывает понимание, что мир представляет собой мрачный «волшебный лес», а не лес из мультлика о «маленьком Эльфе». О «VFD» дети узнают из намёков опекунов: Монти говорит про «людей, которые похожи на нас», а тётя Жозефина таинственно сообщает: «Есть люди, которые начинают пожары, но есть те, кто тушат их». О чём-то Бодлеры сами догадываются по уликам: рисункам мужа тётки Жозефины, расследовавшего пожары, татуировке графа Олафа, символическим подзорным трубам и старой фотографии, подписанной «VFD», на которой есть и их родители. Актант «VFD» остаётся таинственным, скрытым: никто не анонсирует себя как члена сообщества. Лишь рассказчик, Лемони Сникет, говорит о своей тайной деятельности по наблюдению за сиротами Бодлерами, но и его персона полна загадок: он показан всегда на контровом свете, он всегда что-то не договаривает, он живёт в странной комнате за огромным циферблатом.

Лейт-тема «VFD» представляет подражание тембру и фактуре музыкальной шкатулки. Она начинается как колыбельная, но заунывная мелодия обретает та-

инструментальные, мрачные краски за счёт внедрения далёких гармоний. Образ «VFD» в музыке рождается вместе со словами нарратора: «Что делает подзорная труба в столе в кабинете отца?», окончательно связывая музыку с актантом сообщества и образом тайны. Здесь также проскальзывают аккорды Gm-->C, мотив мажорной субдоминанты проникает и в этот в минорный лейтмотив.

Так аффект *беды* в лейт-темах сирот Бодлеров и «VFD» сочетает: тайну, потерянность, блуждание, но также и мужество, деятельную силу. Т.е. он указывает и на образ «лабиринта», и на образ героической мобилизации, взросления и подвига детей в условиях мира-лабиринта. В дальнейшем этот аффект появляется неоднократно, так как герои всё глубже погружаются в таинственный и опасный мир. Ещё одна композиция, в которой можно встретить аффект *беды* – это *Woeful Wedding* ('Скорбная свадьба'). Она появляется в кульминационном эпизоде фильма, в моменте решающего столкновения протагонистов и антагониста – на представлении графа «Удивительная свадьба» ('Marvelous Marriage').

Граф подстроил участие в представлении реального судьи, Джастис Страус, что даёт его сценической свадьбе с Вайолет реальную юридическую силу. Таким образом он становится наследником богатства Бодлеров. Граф также взял в заложники маленькую Санни, которую подвесил в птичьей клетке над пропастью.

К этому моменту, дети потеряли всех своих опекунов-защитников и остались совсем одни. Даже судья, банкир По и инспектор полиции доверяют графу и с удовольствием приходят на представление. Пока идёт представление, Клаус один на пустыре за театром думает, как спасти Вайолет и Санни.

Аффект *беды* в этом эпизоде в визуальном ряду выражен средствами цвето-коррекции. В сценах противопоставлены тёплые кадры театрального представления с его манерными костюмами, гримом и игрой актёров и холодные цвета пустыря за домом. В музыке этим краскам соответствуют бойкий оркестрик из четве-

рых исполнителей, нанятый Олафом для аккомпанемента пьесе³⁹⁶, и «холодное» звучание закадровой *Woeful Wedding*, аккомпанирующей действиям Клауса.

«Холодное» звучание композиции достигнуто использованием определённых тембров и приёмов звукообработки:

- глissандирующие пэды и струнные в верхнем регистре;
- глубокая реверберация всей фактуры;
- этнические флейты с характерным «воздухом» в звукоизвлечении;
- сухие щелчки, шорохи струнных и перкуссии и короткие электронные мелодические звуки.

Саунд композиции в сочетании с безтерцовыми гармониями напоминает настроение *Baudelaire Orphans*. Но, в отличие от созерцательности последней, здесь аффект *беды* подан в динамизированном варианте, с танцевальным ритмом (Рисунок 61).



Рисунок 61 – Первый вариант темы *Woeful Wedding*

Чёткость и острота атак дульцимера и его движение между I–IV ступенями придают характер сосредоточенности, мужественной решимости, согласующийся с действиями Клауса на пустыре и попытками Вайолет затянуть представление.

С приближением Олафа к победе, созерцательный и несколько заунывный характер *Woeful Wedding* переходит в буйную вариацию с медными духовыми, ударными и аккордами, заполнившимися минорными терциями (Рисунок 62).

³⁹⁶ Это композиция *Marvelous Marriage*, представляющее вариацию на тему Венгерского танца №5 Й. Брамса.



Рисунок 62 – Проведение темы у медных духовых

В следующем кадре Клаус находит доказательства, что граф был виновником пожара и гибели их родителей и с помощью оптического устройства в башне графа видит пепелище на месте дома Бодлеров. Композиция сперва забирается в самые холодные краски, сосредотачиваясь в верхнем регистре струнных и пэда, и потом разрешается фактурно в печальный хорал с бесконечно затянутым гармоническим разрешением. Это трагическая кульминация фильма и апофеоз аффекта *беды*.

В этой сцене аффект *беды* появляется в последний раз в течение фильма, как переживание решающего противостояния. Здесь же, в *Attack of the Hook-Handed Man* проходит решающее (и последнее) проведение аффекта *стихии*, вытесняемого *озарением* и *торжеством*.

Лицедейство

Граф Олаф и его труппа актёров-разбойников имеют собственную аффективную характеристику: аффект *лицедейства*. Эта группа персонажей, с одной стороны, выглядит пародийно, так как их «актёрское мастерство» нарочито, смешно. С другой стороны, Олафу удаётся перевоплотиться, чтобы скрываться от следствия и водить за нос всех взрослых, включая даже опекунов Бодлеров. Это придаёт ему характеристику *трикстера*³⁹⁷, сатирического, но и опасного, профанирующего «всё святое» (начиная от правил приличия и заканчивая милосердием и состраданием) и использующего любые средства для достижения своих целей.

³⁹⁷ Трикстер – плут, хитрец, мифологический типаж, который «не просто прибегает к хитрости, а совершает трюки, которые являются пародией на соответствующие серьёзные деяния культурных героев или шаманов, на священные ритуалы, их шутовской сниженной версией. В трикстере выпячиваются низменные инстинкты (обжорство, похотливость), ведущие его к асоциальным поступкам...» См. подробнее: Мелетинский Е.М. Поэтика мифа. С. 188.

В визуальном ряду аффект *лицедействия* выражен манерностью поведения, гротескной мимикой, пластикой, гримом, костюмами Олафа и труппы.

В музыке (композиции *Chez Olaf* ('У Олафа' фр.), *Verisimilitude* ('Правдоподобие') их нарочито театрализованное поведение передано «лоскутной» фактурой:

- короткие, глиссандирующие, манерные мотивы саксофонов и скрипки Штроха, то в стилистике ближнего Востока, то кабаре, то классико-романтической музыки;
- пиццикато с перкуссией, иллюстрирующие угловатую пластику актёров;
- скрипы, стоны и шорохи дульцимера, саксофонов, скрипки Штроха;
- театрализованные музыкальные «жесты»: удар гонга, неожиданное появление в фактуре органа.

Размер 3/4, упругий ритм и перкуссия придают музыке танцевальный характер. Тем забавнее звучат неровности формы: музыка неожиданно «зависает», обрывается и меняет фактуру.

В композициях используется преимущественно дважды гармонический мажор, что придаёт особый «изысканный» колорит к и без того вычурному образу.

В дальнейшем музыка появляется вместе с графом, позволяя зрителю мгновенно узнать в новом загримированном персонаже скрывающегося Олафа. В кульминационной сцене аффект появляется в вариации на Венгерский танец №5 Й. Брамса. Это достигается причудливым составом исполнителей: скрипка Штроха, аккордеон, туба, литавры.

Общая композиция саундтрека

В системе образов и аффектов «Лемони Сникет» легко узнаются типические элементы *волшебной сказки*:

- образ «волшебного леса» (лабиринта) и аффект *беды*;
- образ препятствий, населяющих лабиринт – чудовищных бедствий (*нуминозный* аффект) и безжалостных трикстеров, графа и его компании (аффект *лицедействия*);

- образ «волшебных предметов» (аффект *озарения*) и связанный с ним образ преодоления препятствий (аффект *торжества*).

Напомним, что волшебная сказка в самой элементарной синтагматической схеме представляет собой движение протагонистов из точки А в точку Б через полосу препятствий/чудовищ, при поддержке волшебных предметов и союзников, что узнаётся в фильме, пусть и в несколько нецелостном, «расщеплённом» иронией виде³⁹⁸.

Рассмотрим некоторые особенности саундтрека и их связь с сюжетом и поэтикой фильма. В фильме, за исключением Олафа и его труппы, нет музыкальной характеристики «взрослого» мира: банкира По, инспектора полиции, театрального критика, публики в театре графа, судьи и т.д. Отсутствуют как отдельные темы, так и какая-либо общая музыкальная характеристика этой сферы персонажей. Более того, взрослые совершенно бесчувственны к тому, что выделяет закадровая музыка (опасность, надежду, беду).

Сюжетно это связано с тем, что взрослые в фильме паталогически не способны слышать и замечать то, что на самом деле оказывается вопросом жизни и смерти, как и то, что касается отношений любви и доверия. Например, на месте убийства д-ра Монтгомери, банкир и детектив одинаково бесчувственны и ко лжи переодетого Олафа, и к чувствам детей, только что потерявшим близкого человека. А в начале фильма банкир По одной фразой, невозмутимо как при финансовом отчёте, передаёт детям известие о пожаре в их доме и гибели родителей. Поэтому и в музыке взрослые игнорируются как «глухие», «профанные», слишком занятые собой и сросшиеся со своими социальными ролями. Граф Олаф ловко обманывает взрослых, так как является мастером перевоплощения и маневрирует между разными ролями, выдавая себя то за одного правдоподобного персонажа, то за другого. Попытки же детей предупредить взрослых об опасности, обратить их внимание на ложь Олафа, не воспринимаются всерьёз ни полицейскими, ни детективом,

³⁹⁸ Разумеется, жанр волшебной сказки представлен в «Лемони Сникете» в современном, постновеллистическом изводе. Сюжет «Лемони Сникета» разворачивается в анахроническом, но явно индустриальном историческом сеттинге, в котором перемешиваются черты начала и середины XX в. Т.е. мир волшебной сказки проецируется на мир реалистического (демифологизированного) дискурса.

ни банкиром По, ни даже опекунами, принимающими сердечное участие в жизни детей.

Дети, напротив, ясно видят графа сквозь все его перевоплощения, знают об угрожающей им опасности. Кроме того, в отличие от взрослых, они скорбят о погибших родителях и опекунах. Зритель видит фильм с точки зрения Бодлеров, что подчёркнуто «точкой зрения» саундтрека³⁹⁹ и камеры. Закадровая музыка описывает мир с точки зрения детей: их потерянности в «волшебном лесу», бедствия на их пути, опасный трикстер Олаф, озарение и радость от победы. Камера в большинстве случаев показывает средний и крупный план с точки зрения детей и зритель привыкает смотреть снизу вверх на взрослых персонажей фильма, противопоставлять их себе как «других».

Таким образом игнорирующий взрослых саундтрек придаёт им качество *повседневности*, «обыденной рутинной части [...] жизни человека, которая в силу своей тривиальности, примитивной утилитарности, серой внесобытийности, монотонности, остаётся практически незамеченной самим человеком (и его окружением), протекает автоматически...»⁴⁰⁰. В данном контексте *повседневное* трактуется негативно, так как «наползает» на запретные для него области экзистенциальных ситуаций (смерть родителей и опекунов Бодлеров, угроза жизни протагонистов). *Повседневному* противопоставляется отношение Бодлеров к этим нетривиальным ситуациям и событиям в своей жизни.

Теперь рассмотрим, как саундтрек характеризует детей. Терпкость и яркость музыки (которая, напомним, есть их точка зрения) подчёркивает их отличие от бесцветного *повседневного* мира. Их основная характеристика как актанта, т.е. движущей сюжет силы, это аффект *озарения*: «сверхмажорный» (лидийский), яркий, эффектный. Вместе с «волшебными» способностями детей, аффект формирует образ *гротескный*, смешной и неожиданный. Их победа над антагонистами и препятствиями парадоксальна и совершается вопреки обстоятельствам, как бы в

³⁹⁹ Понятие киномузыкальной *точки зрения* позволяет описать, как музыка выражает переживание какого-либо персонажа, ставя зрителя/слушателя на его точку зрения. Подробнее об этом см. Gorbman С. Unheard Melodies: Narrative Film Music. Pp. 53–55, 108.

⁴⁰⁰ Бычков В.В. Лексикон неклассики: художественно-эстетическая культура XX века. С. 360.

последний миг «переворачивая» ситуацию с ног на голову. Дети становятся умнее и разумнее взрослых, их трюкачество неожиданно разрушает планы опытных и коварных злодеев. Образ детей, таким образом, явно *карнавален*⁴⁰¹. Саундтрек подчёркивает это своей эффектностью: яркими гармоническими сочетаниями, красочным саундом (изобилием высокочастотных тембров), звукоизобразительными «трюками» (использованием конкретных звуков⁴⁰²).

Образ графа и его труппы, визуальный и музыкальный, также не соответствует образу взрослого мира и также *карнавален*. Таким образом, весь «волшебносказочный» мир охарактеризован как нечто нетривиальное, вне «мейнстрима» мира (уже явно принадлежащего демифологизированной эпохе, где сказка не считается взрослым жанром).

Итак, фильм и саундтрек противопоставляют «бесцветный» *повседневный* мир взрослых и красочный, уникальный, контр-культурный мир *карнавала*. Последний характеризуется как положительный⁴⁰³ и становится метафорой для способности к человеческому сопереживанию, сочувствованию, а также к разумному рассуждению и видению реальных поводов для радости, для горя и для опасений.

Рассмотрим также другую сторону этого центрального для фильма противопоставления. Как уже было указано, для музыкальной характеристики волшебных способностей детей, связанных с миром предметов, феноменов, композитор использует выразительные средства конкретной и конкретно-инструментальной музыки. Но, это касается не только характеристики детей.

Шумы в фильме трактуются как художественные средства и даже образуют своеобразные шумовые лейт-тембры персонажей: скрежеты и скрипы графа Ола-

⁴⁰¹ Напомним определение карнавала М. Бахтиным: «временное освобождение от господствующей правды и существующего строя, временную отмену всех иерархических отношений, привилегий, норм и запретов» ... «сознание весёлой относительности господствующих правд и властей». Бахтин М.М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса. С. 15–16.

⁴⁰² Последнее всегда несколько неожиданно, так как зритель привыкает к «невидимой» закадровой музыке, считаваемой как собственное эмоциональное переживание. Когда же в закадровом материале появляется явная рифма с кадровыми предметами, это бросается в глаза как «трюк», театральный жест в сторону зрителя, как «тромплэй» в живописи.

⁴⁰³ Хотя граф – отрицательный персонаж, но положительно характеризуется способностью детей замечать его лицедейство и коварство. Взрослые страдают от действий графа, но не глядят на мир «сказочными» глазами и не видят лицедейства и угрозы.

фа (от скрипа половиц в его жутком доме до скрежета его ножа в двери), стоны и вздохи тёти Жозефины (а также сквозняков и дверей в её доме над бездной), «деятельные» шумы детей (манипуляции предметами, звякания и шорохи пружин, верёвок, колёс, ломаемых и создаваемых конструкций).

Почти все композиции Т. Ньюмана имеют одну или несколько связей со зрительным или шумовым предметным миром фильма:

- в композициях используются конкретные звуки, соответствующие предметам обстановки в кадре или предметам коннотативно связанным с происходящим на экране;
- тембры инструментов, приёмы исполнения, записи и обработки подражают конкретным звукам;
- композиции составляют заметный ритмический, фактурный и/или гармонический контрапункт с шумовой дорожкой фильма.

Характерным примером является композиция *Concerning Aunt Josephine*, рассмотренная нами в Главе 1, §2 (раздел Зелёная миля). Другой характерный образ: канифоль струнных и гроул⁴⁰⁴ саксофонов в композициях, звучащих в ветхом особняке графа. Это звукоподражание становится также метафорой внутренней «скрипучести», неприятности, диссонантности персонажа. Лейт-тембр графа и его труппы – скрежет скрипки Штроха и манерно глиссандирующий стон саксофонов.

Конкретность, тембровое и фоноколористическое звукоподражание в саундтреке особым образом характеризуют мир: как полный объектов, которые можно трогать, которыми можно манипулировать. Такое видение мира характерно для детского восприятия и для мифопоэтического языка. Для детей конкретные предметы, феномены более заметны, понятны и значимы, чем обобщающие абстракции. В мифе же предметы становятся *символами*, при этом «не переставая оставаться собой и не теряя своей конкретности»⁴⁰⁵. В саундтреке язык «детского» и мифопоэтического восприятия становится метафорой чуткости Бодлеров, их спо-

⁴⁰⁴ Гроул ('growl' – рычать, англ.) – приём исполнения на саксофоне, напоминающий рык, рёв или хрип.

⁴⁰⁵ Мелетинский Е.М. Поэтика мифа. С. 233.

способностью различать правду и ложь, искренность и лицемерие, нетривиальное и банальное. Таким образом композитор воспользовался средствами звукозаписи и экзотическими тембрами и приёмами звукоизвлечения как приёмами «детского» и мифологического выражения⁴⁰⁶.

Карнавальность и фантастичность саундтрека и всего фильма «Лемони Сникет» является также выражением нуминозного. Оно имеет образ то привлекательный (озарение), то романтического томления (печаль, меланхолия), то ироничный (лицедейство), то грозный (стихия). Но во всех случаях нуминозное противопоставлено повседневности и выветренности смыслов и чувств в мире взрослых. Мелодраматическое противостояние детей и графа составляет сюжетную пружину, и, благодаря трагедийным элементам, этот конфликт не травестируется полностью, не превращается в комедию. Но, декоративизм, привлекательность и яркость всех «волшебных» образов, как положительных, так и отрицательных, говорит о том, что ещё важнее для фильма противопоставление нуминозного и профанного. Эта сказка, как и многие подобные⁴⁰⁷, прежде всего интересна фантастическим нарративом: рассказом о том, чего недоступно рациональному уму. Это сказка прежде всего не о детях и графе Олафе, но о самом сказочном мире, заявляющем о своём существовании вопреки здравому смыслу и наукам (в т.ч. социальным), смеющимся над неверием «профанов» и таким образом утверждающим своё существование. Можно сказать, что «Лемони Сникет» – один из ярких примеров современного постмодернистического мифа о нуминозном.

Т. Ньюману удалось создать мифопоэтический саундтрек с соответствующими выразительными приёмами и эстетикой и соответствующей фантастической образностью. Музыка играет очень важную роль в создании эстетики филь-

⁴⁰⁶ Мы уже упоминали в связи с этим о теории В. Фаворского о возможности «вчувствоваться» и «играть», которая заложена в эстетике детских игрушек и архаичного искусства Фаворский В.А. Литературно-теоретическое наследие. М.: Советский художник, 1988. С. 228; а также о теории Леви-Стросса о *бриколаже* как основном принципе в мифологической эстетике, – см. подробнее в работе: Леви-Стросс К. Тотемизм сегодня. Неприрученная мысль.

⁴⁰⁷ Можно вспомнить прежде всего многочисленные фильмы–сказки Т. Бёртона («Битлджус» (*Beetlejuice*, 1988), «Сонная лощина» (*Sleepy Hollow*, 1999), «Крупная рыба» (*Big Fish*, 2003) и др.), где в равной степени эстетизируются (и становятся объектом зрительского культа) положительные и отрицательные персонажи и образы. Неслучайно и изобилие карнавальная эстетика в работах Т. Бёртона и сопровождающих их саундтреках Д. Эльфмана.

ма, в т. ч. в формировании фундаментальных для фильма противопоставлений уникального/повседневного, карнавального/банального, а также движения/препятствия, торжества/беды, протагонистов/антагонистов. Фильм представляет собой современную, постмодернистскую волшебную сказку и выбранные Т. Ньюманом принципы построения саундтрека представляются чрезвычайно удачными.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Проведённое исследование позволило сделать ряд выводов. Т. Ньюман всегда пытается добиться непосредственного чувственного и эмоционального воздействия музыки: в большей степени через саунд, колористические свойства тембра и фонические – гармонии, чем через тематизм, тематическое развитие и музыкальную форму. В связи с этим, в саундтреках Т. Ньюмана возникло тяготение к определённым техникам и выразительным приёмам.

Тембр и гармония играют особую выразительную роль в музыке Т. Ньюмана. С помощью тембра композитор: 1) переплетает музыку с денотативным материалом кадра: конкретно-инструментальные тембры в *Concerning Aunt Josephine // Лемони Сникет*, подражание конкретным звукам с помощью исполнительских приёмов в *Limp Noodle // Зелёная миля* или техник звукорежиссуры в *Choking the Bishop // Красота по-американски*; 2) воспроизводит узнаваемые стилистики: симфопоп в «ВАЛЛ–И», фанк и джаз в «Море Солтона», фолк в «Плоти от плоти»; 3) создаёт особую эклетичную стилистику, достигая этим эффектов гротеска, карнавала и сюрреализма: маримба и табла в «Красоте по-американски», синтез электронных и акустических тембров в «Игроке».

В гармонических техниках Т. Ньюмана преобладает неомодальная гармония и такие приёмы как: 1) использование лада в качестве лейт-гармонии персонажа или явления: лидийский лад как положительная характеристика и дважды-гармонический мажор как отрицательная – в «Лемони Сникете», дорийский лад как образ надежды в «Побеге из Шоушенка»; 2) модальное «натяжение»: движение по ладам от пентатоники к локрийскому ладу и обратно в *Shawshank Prison // Побег из Шоушенка*, мягкие «переливы» гармоний между лидийским, миксолидийским и дорийским ладами в *Arose // Красота по-американски*; 3) столкновение далёких тональностей: нуминозные образы в «Зелёной миле», «Побеге из Шоушенка», «Лемони Сникет».

В саундтреках Т. Ньюмана также следует отметить определённый набор способов аудиовизуального сочетания: 1) музыка как эмоциональная «педаль»

(большинство фильмов), 2) музыка как «песня без слов» (*Welcome to Suck // Морпехи*, *Blue Dimes // Плоть от плоти*, *Wild Bill // Зелёная миля*), 3) музыкальное звукоподражание на стыке денотативного и коннотативного значения (*Concerning Aunt Josephine // Лемони Сникет*, *Limp Noodle // Зелёная миля*, *Choking the Bishop // Красота по-американски*).

Эти музыкальные и аудиовизуальные приёмы обеспечены особым чувственным подходом композитора к созданию музыки: основной синтагмой в поэтике Т. Ньюмана является *аффект*, а не мотив или тема. Аффекты формируются средствами гармонии, инструментовки, стилистики и саунда, и держатся в роли эмоциональной и чувственной «педали» поверх видеоряда, чему способствует постминималистическая или «эмбиентная» фактура композиций. Аффекты могут длиться в течении нескольких кадров или сцен и, как правило, не эволюционируют в ходе фильма (в отличие от лейтмотивов). Т. Ньюман предпочитает аффекты темам из побуждения не отвлекать внимания зрителя от видеоряда и фабулы, а также ради быстрого, непосредственного чувственного воздействия в каждой конкретной сцене. Последнее объясняется увеличением темпа, «клиповостью» современного кинематографа (сокращением длины кадров, использованием контрастного монтажа с упором на чувственное воздействие, а не смысловое содержание), и необходимостью для музыки не отставать.

Т. Ньюман не ограничивается использованием ярких аффектов в отдельных сценах и эпизодах, но создаёт стилистически и поэтически целостные саундтреки и системы художественных образов. Примерами стилистически целостных саундтреков являются как фильмы с подражанием определённым музыкальным стилям (кантри в «Зелёной миле», экспрессионизм и «нуаровый» джаз в «Хорошем немце»), так и эклектичные полистилистические работы («Игрок», «Красота по-американски», «Лемони Сникет»).

Поэтическая целостность достигается взаимным соответствием эстетик саундтрека и фильма: неоромантизм в «Побеге из Шоушенка» и «Проклятом пути», сюрреализм в «Игроке», гротеск в «Лемони Сникет», магический реализм в «За-

«Заклинателе лошадей» и «Плоты от плоти», карнавальность в «Красоте по-американски», необарокко в «Клиент всегда мёртв».

Также и художественные образы саундтреков вписаны в системы художественных образов фильмов. Таковы противопоставление «светлой» и «тёмной» карнавальности в «Лемони Сникет», переплетение аллегорических и натуралистических образов в «Клиент всегда мёртв», сюрреалистическое сочетание жутких и наивных образов в «Игроке», борьба «благоговения» и «возбуждения» в «Красоте по-американски».

Отличительной особенностью саундтреков Т. Ньюмана является их тяготение к фантастической поэтике. Этому способствуют отдельные выразительные приёмы (колористика и гипербола в гармонии, инструментовке, исполнительских техниках), стилистика и эстетика (гротескные, карнавальные, сюрреалистические сочетания стилей), балансирование музыки на грани между закадровым и кадровым значением (так называемый «фантастический разлом»), а также эстетики фильмов и их саундтреков (магический реализм, необарокко, сюрреализм). Среди особенностей этой «фантастической» поэтики следует назвать большую роль конкретно-инструментальных тембров (заменивших собой электронное выражение фантастического в кинематографе 1960–80-х гг.). Этот переход у Т. Ньюмана можно наблюдать на разнице между преимущественно электронными саундтреками к фильмам «Отчаянно ищущие Сьюзан» (1985), «Пропавшие ребята» (1987), «Вознесение» (1991) и преимущественно конкретно-инструментальными – к «Игроку» (1992), «Сумасшедшим героям» (1995), «Заклинателю лошадей» (1998).

Собственный стиль Т. Ньюмана формировался в работе над новым, уточнённым направлением кинофантастики, где фантастическое часто является прикровенно, как тайная, «эзотерическая» составляющая реального мира. В результате авторский стиль композитора обрёл характерные для магического реализма черты: плюрализм стилистик и жанров, балансирование на границах значений и смыслов.

Эта игра значениями на антитезе реалистического и «чудесного» повествования, в свою очередь, является выражением более глубоких антитез фильмов:

трагедии/комедии в «Зелёной миле», возвышенного/карнавального в «Красоте по-американски», экзистенциального/иронического в «Клиент всегда мёртв», посвящённости/профанности в «Лемони Сникете».

Важное место в саундтреках Т. Ньюмана занимают нуминозные образы. Композитор формирует нуминозный аффект в основном с помощью сопоставления далёких тональностей, психоакустических «угрожающих» звуков и создания гиперболизированно великого, масштабного пространства средствами фактуры и техниками звукорежиссуры. Нуминозные образы имеют эстетические качества возвышенного: могущественного и стихийного («Лемони Сникет», «Побег из Шоушенка»), запредельного и непостижимого («Ангелы в Америке»), потрясающего или ужасающего («Зелёная миля»), экзистенциального («Клиент всегда мёртв» и «Красота по-американски»).

Помимо нуминозного аффекта, серьёзное и возвышенное в саундтреках Т. Ньюмана передаётся через образы бесконечности (минималистическая отрешённость репетитивной музыки), «пандетерминизма» (музыка управляет видео-рядом во всех его деталях как в музыкальном видеоклипе), загадки (музыка на стыке кадрового и закадрового миров, иррациональные сюрреалистические сочетания тембров и стилей, гротеск).

Такое чувственное (а не интеллектуальное) выражение глубины и подлинности свойственно постмодернизму, проявляющему себя как «недоверие в отношении метарассказов» (Ж.-Ф. Лиотар⁴⁰⁸) и как «неразрывность чувственного и интеллектуального начал» (И. П. Ильин⁴⁰⁹). Вероятно, именно здесь следует искать глубинные корни, мифологическую и эстетическую подоплёку композиторских техник и художественного мышления Т. Ньюмана.

В настоящее время утончённая фантастичность в западном кинематографе вновь уступает натиску более «чудесных» жанров и стилей наподобие эпического и героического фэнтези и кинокомикса. Возможно, это станет причиной новых поисков в поэтике современных кинокомпозиторов. Пока же можно заключить,

⁴⁰⁸ Лиотар Ж.-Ф. Состояние постмодерна. С. 10.

⁴⁰⁹ Ильин И.П. Постструктурализм. Деконструктивизм. Постмодернизм. С. 85.

что «фантастический» киномузыкальный язык 1990–2000-х гг., его корни в американской истории, культуре и идентичности и его роль в постмодернистском массовом искусстве представляют интерес для дальнейших исследований.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Аверинцев, С. С. Бахтин, смех, христианская культура / С. С. Аверинцев // М. М. Бахтин как философ. — М. : Наука, 1992. — С. 7–19.
2. Аверинцев, С. С. Гилберт Кит Честертон, или Неожиданность здравомыслия / С. С. Аверинцев // Г. К. Честертон. Писатель в газете : художественная публицистика. — М. : Прогресс, 1984. — С. 329–342.
3. Аверинцев, С. С. Мифы / С. С. Аверинцев // Краткая литературная энциклопедия / Гл. ред. А. А. Сурков. — М. : Советская энциклопедия, 1967. — С. 876–881.
4. Аверинцев, С. С. Поэтика ранневизантийской литературы / С. С. Аверинцев. — СПб. : Азбука–классика, 2004. — 480 с.
5. Акопян, Л. О. Музыка XX века. Энциклопедический словарь. / Л. О. Акопян. — М. : Практика, 2010. — 855 с.
6. Алдошина, И. А. Основы психоакустики / И. А. Алдошина. — М. : Оборонгиз, 2000. — 154 с.
7. Асафьев, Б. В. Музыкальная форма как процесс / Б. В. Асафьев; [ред., вступ. статья, комм. Е. М. Орловой]. — 2-е изд. — Л. : Музыка, 1971. — 344 с.
8. Барт, Р. Camera lucida : комментарий к фотографии / Р. Барт. — М. : Ad Marginem, 2011. — 272 с.
9. Барт, Р. S/Z / Р. Барт; [пер. с фр. Г.К. Косикова]. — М. : Эдиториал УРСС, 2001. — 232 с.
10. Барт, Р. Введение в структурный анализ повествовательных текстов / Р. Барт // Французская семиотика : От структурализма к постструктурализму / Пер. с франц. и сост. вступ. ст. Г. К. Косикова — М. : ИГ Прогресс, 2000. — С. 196–238.
11. Барт, Р. Мифологии / Р. Барт // Избранные работы : Семиотика : Поэтика / Пер. с фр. Г. К. Косикова. — М. : Прогресс, 1989. — С. 48–71.
12. Барт, Р. Миф сегодня / Р. Барт // Избранные работы : Семиотика : Поэтика / Пер. с фр. Г. К. Косикова. — М. : Прогресс, 1989. — С. 72–130.
13. Барт, Р. Смерть автора / Р. Барт // Избранные работы : Семиотика : Поэтика / Пер. с фр. С. Н. Зенкина. — М. : Прогресс, 1989. — С. 384–391.

14. Барт, Р. Текстовый анализ одной новеллы Эдгара По / Р. Барт // Избранные работы : Семиотика : Поэтика / Пер. с фр. С. Л. Козлова. — М. : Прогресс, 1989. — С. 424–462.
15. Барт, Р. Третий смысл / Р. Барт. — М. : Ад Маргинем Пресс, 2015. — 104 с.
16. Бахтин, М. М. Вопросы литературы и эстетики. Исследования разных лет. / М. М. Бахтин. — М. : Худож. лит., 1975. — 504 с.
17. Бахтин, М. М. Проблемы творчества Достоевского / М. М. Бахтин. — Киев : Next, 1994. — 179 с.
18. Бахтин, М. М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса. / М. М. Бахтин — 2-е изд. — М. : Художественная литература, 1990. — 543 с.
19. Беньямин, В. Краткая история фотографии / В. Беньямин — М. : Ад Маргинем Пресс, 2015. — 168 с.
20. Библер, В. С. Монтаж [Электронный ресурс] / В. С. Библер // bibler.ru [сайт]. — 1985. — Режим доступа : https://www.bibler.ru/bik_montazh.html (дата обращения : 09.12.2017).
21. Большой российский энциклопедический словарь. / Шеф-ред. : А. Е. Махов, Л. И. Петровская, В. М. Смолкин. — М. : ДРОФА, 2009. — 1888 с.
22. Бретон, А. Второй манифест сюрреализма / А. Бретон; [пер. с фр. С. А. Исаев] // Антология французского сюрреализма. 20-е годы / Пер. с фр. и сост. С. А. Исаев, Е. Д. Гальцова. — М. : Гитис, 1994. — С. 290–342.
23. Бретон, А. Манифест сюрреализма / А. Бретон // Называть вещи своими именами : Программные выступления мастеров западно-европейской литературы XX века / Сост., предисл., общ. ред. Л. Г. Андреева.; пер. с фр. Л. Г. Андреева и Г. Косикова. — М. : Прогресс, 1986. — С. 40–72.
24. Бычков, В. В. Лексикон нонклассики : художественно-эстетическая культура XX века / В. В. Бычков. — М. : Российская политическая энциклопедия (РОС-СПЭН), 2003. — 608 с.
25. Бычков, В. В. Эстетика : Учебник / В. В. Бычков. — М. : КНОРУС, 2012. — 528 с.

26. Бычков, В. В. Эстетика : Учебник / В. В. Бычков. — М. : Гардарики, 2004. — 556 с.
27. Вейдле, В. В. Эмбриология поэзии : статьи по поэтике и теории искусства / В. В. Вейдле; [Сост., комм. и послесл. И. А. Доронченкова]. — М. : Языки славянской культуры, 2002. — 455 с.
28. Высоцкая, М. С. Музыка XX века : от авангарда к постмодерну : Учебное пособие / М. С. Высоцкая, Г. В. Григорьева. — М. : Научно-издательский центр «Московская консерватория», 2011. — 440 с.
29. Гроссман, Л. П. Поэтика Достоевского / Л. П. Гроссман. — М. : Государственная Академия художественных наук, 1925. — 190 с.
30. Дебор, Г. Общество спектакля / Г. Дебор. — М. : Логос, 1999. — 224 с.
31. Делёз, Ж. Что такое философия? / Ж. Делёз, Ф. Гваттари.; [под ред. С.Н. Зенкина]. — М. : Институт Экспериментальной Социологии, 1998. — 288 с.
32. Делёз, Ж. Кино / Ж. Делёз. — М. : Ад Маргинем Пресс, 2004. — 624 с.
33. Делёз, Ж. Логика ощущения / Ж. Делёз. — СПб. : Machina, 2011. — 176 с.
34. Делёз, Ж. Различие и повторение / Ж. Делёз. — СПб. : ТОО ТК Петрополис, 1998. — 384 с.
35. Джерард, А. Опыт о вкусе (1759 г.) / А. Джерард; [пер. Е. С. Лагутина] // Из истории английской эстетики / Отв. ред. И.С. Нарский. — М. : Искусство, 1982. — С. 232–272.
36. Динов, В. Г. Звуковая картина : Записки о звукорежиссуре / В. Г. Динов. — СПб. : Геликон Плюс, 2002. — 368 с.
37. Егорова, Т. К. Музыкальная фоносфера фильма и эффект «Виртуальной реальности» [Электронный ресурс] / Т. К. Егорова // Вестник КазГУКИ. — 2012. — № 3–1. — С. 11–16. — Режим доступа : <https://cyberleninka.ru/article/n/muzykalnaya-fonosfera-filma-i-effekt-virtualnoy-realnosti> (дата обращения : 16.04.2019).
38. Егорова, Т. К. Музыка советского фильма : Историческое исследования : дис. ... д-ра иск. : 17.00.02 / Егорова Татьяна Константиновна. — М., 1998. — 463 с.

39. Егорова, Т. К. Теоретические аспекты изучения музыки кино [Электронный ресурс] / Т. К. Егорова // Медиамузыка [сайт]. — 2014. — № 3. — С. 1. — Режим доступа : http://mediamusic-journal.com/Issues/3_1.html (дата обращения : 04.05.2019).
40. Ефимова, Н. Н. Музыка в структуре художественных телепередач : дис. ... канд. иск.: 17.00.03 / Ефимова Наталья Николаевна. — М., 1996. — 132 с.
41. Ждан, В. Н. Введение в эстетику фильма / В. Н. Ждан. — М. : Искусство, 1972. — 327 с.
42. Ждан, В. Н. Эстетика экрана и взаимодействие искусств / В. Н. Ждан — М. : Искусство, 1987. — 375 с.
43. Звуковая среда современности. Сборник статей памяти М. Е. Тараканова (1928-1996) / Отв. ред.-сост. Е. М. Тараканова. — М. : ГИИ, 2012. — 520 с.
44. Иванов, В. В. Монтаж как принцип построения в культуре первой половины XX в. / В. В. Иванов // Монтаж : Литература. Искусство. Театр. Кино / ред. Б. В. Раушенбах. — М. : Наука, 1988. — С. 119–149.
45. Иванов, В. В. Эстетика Эйзенштейна // Избранные труды по семиотике и истории культуры. Знаковые системы. Кино. Поэтика. — М. : Школа Языка русской культуры, 1998. — Т. 1. — С. 141–378.
46. Ивашкин, А. В. Чарльз Айвз и музыка XX века / А. В. Ивашкин. — М. : Советский композитор, 1991. — 455 с.
47. Ильин, И. П. Постструктурализм. Деконструктивизм. Постмодернизм. / И. П. Ильин — М. : Интрада, 1996. — 255 с.
48. Кант, И. Критика способности суждения / И. Кант. — М. : Искусство, 1994. — 367 с.
49. Клер, Р. Размышления о киноискусстве / Р. Клер. — М. : Искусство, 1958. — 225 с.
50. Козолупенко, Д. П. О специфике «древней» или «примитивной» мифологии : поэтический и социально-психологический подходы в исследовании мифов / Д. П. Козолупенко // Философия и культура. — 2012. — № 8 (56). — С. 69–85.

51. Кристева, Ю. Текст романа / Ю. Кристева // Избранные труды : Разрушение поэтики / пер. с фр. Г.К. Косикова, Б.П. Наумова. — М. : Российская политическая энциклопедия (РОССПЭН), 2004. — С. 395–602.
52. Кром, А. Е. «Классическая фаза» американского музыкального минимализма : дис. ... д-ра иск. : 17.00.02 / Кром Анна Евгеньевна. — Нижний Новгород, 2011. — 457 с.
53. Кукулин, И. В. Машины зашумевшего времени : Как советский монтаж стал методом неофициальной культуры / И. В. Кукулин. — М. : Новое литературное обозрение, 2015. — 536 с.
54. Леви-Стросс, К. Первобытное мышление / К. Леви-Стросс; [пер., вступ. ст. и прим. А. Б. Островского]. — М. : Республика, 1994. — 384 с.
55. Леви-Стросс, К. Тотемизм сегодня. Неприрученная мысль / К. Леви-Стросс. — М. : Академический проект, 2008. — 384 с.
56. Лиотар, Ж.-Ф. Состояние постмодерна / Ж.-Ф. Лиотар. — М. : Институт экспериментальной социологии, 1998. — 159 с.
57. Лисса, З. Эстетика киномузыки / З. Лисса. — М. : Музыка. — 445 с.
58. Лобанова, М. Н. Западноевропейское музыкальное барокко : проблемы эстетики и поэтики / М. Н. Лобанова. — М. : Музыка, 1994. — 320 с.
59. Лосев, А. Ф. Диалектика мифа / А. Ф. Лосев; [сост., подг. текста, общ. ред. А.А. Тахо-Годи, В.П. Троицкого]. — М. : Мысль. — 558 с.
60. Лотман, Ю. М. Семиотика кино и проблемы киноэстетики / Ю. М. Лотман. — Таллин : Ээсти Раамат, 1973. — 92 с.
61. Лотман, Ю. М. Диалог с экраном / Ю. Лотман, Ю. Цивьян. — Таллин : Александра, 1994. — 116 с.
62. Манулкина, О. Б. От Айвза до Адамса : американская музыка XX века / О. Б. Манулкина. — СПб. : Изд. Ивана Лимбаха, 2010. — 784 с.
63. Мацкевич, Ю. Я. Музыка и звук в фильме. Часть I. / Ю. Я. Мацкевич. — М. : ВГИК, 1968. — 159 с.

64. Мелетинский, Е. М. Общее понятие мифа и мифологии / Е. М. Мелетинский // Мифологический словарь / Гл. ред. Е. М. Мелетинский. — М. : Советская энциклопедия, 1991. — С. 653–658.
65. Мелетинский, Е. М. О литературных архетипах / Е. М. Мелетинский. — М. : Российский государственный гуманитарный университет, 1994. — 146 с.
66. Мелетинский, Е. М. Поэтика мифа / Е. М. Мелетинский. — М. : ИД ЯСК, 1995. — 409 с.
67. Мирошкина, А. Ф. Киномузыка Альфреда Шнитке : опыт исследования : дис. ... канд. иск.: 17.00.02 / Мирошкина Альфия Фаритовна. — Оренбург, 2017. — 256 с.
68. Остин, Дж. Слово как действие / Дж. Остин // Новое в зарубежной лингвистике. — М. : Прогресс, 1986. — Вып. 17. — С. 22–31.
69. Островский, А. Б. Этнологический структурализм Клода Леви–Стросса / А. Б. Островский // Первобытное мышление. — М. : Республика, 1994. — С. 3–15.
70. Отто, Р. Священное. Об иррациональном в идее божественного и его соотношении с рациональным / Р. Отто; [пер. с нем. яз. А. М. Руткевич]. — СПб. : Издательство С.-Петербургского Университета, 2008. — 272 с.
71. Переверзева, М. В. Сонорная модальность, или Об одном методе композиции Кейджа / М. В. Переверзева // Джон Кейдж. К 90-летию со дня рождения : Науч. труды МГК им. П. И. Чайковского / Ред. Ю. Н. Холопов, В. С. Ценова, М. В. Переверзева. — Сб. 46. — М. : МГК и. П. И. Чайковского, 2004. — С. 126–140.
72. Петров, А. В. Диалог о киномузыке : С комментариями. / А. Петров, Н. Колесникова. — М. : Искусство, 1982. — 175 с.
73. Пинтверене, Н. В. Музыкальная драматургия М. Таривердиева в отечественном кинематографе 1960-х годов : дис. ... канд. иск.: 17.00.09 / Пинтверене Наталья Витальевна. — СПб., 2012. — 304 с.
74. Поль, В. Об искусстве / В. Поль. — М. : Искусство, 1976. — 623 с.
75. Пропп, В. Я. Исторические корни волшебной сказки / В. Я. Пропп. — М. : Рипол Классик, 2013. — 335 с.

76. Пропп, В. Я. Морфология волшебной сказки / В. Я. Пропп. — М. : Лабиринт, 1998. — 152 с.
77. Рычков, К. Н. Музыка в современном коммерческом кинематографе США : проблемы истории и теории : дисс. ... канд. иск.: 17.00.02 / Рычков Константин Николаевич. — М., 2013. — 375 с.
78. Савицкая, Е. А. King Crimson. Великие обманщики : музыковедческое исследование / Е. А. Савицкая. — М : Галина Е. Г., 2008. — 368 с.
79. Савицкая, Е. А. Может ли ретро быть прогрессивным? (К проблеме авторского стиля в современном прогрессив-роке) / Е. А. Савицкая // Диалогическое пространство музыки в меняющемся мире : Сборник по материалам Международной научно-практической конференции / Ред. О. Б. Краснова, Е. И. Вартанова. — Саратов : Саратовская гос. консерватория им. Л. В. Собинова, 2009. — С. 280–287.
80. Савицкая, Е. А. Принципы стилеобразования в рок-музыке : На материале зарубежного хард- и арт-рока 60-70-х годов : дис. ... д-ра иск.: 17.00.02 / Савицкая Елена Александровна. — М., 1999. — 288 с.
81. Савицкая, Е. А. Прогрессив-рок : герои и судьбы / Е. А. Савицкая. — М. : ИП Галин А. В., 2015. — 304 с.
82. Серов, С. И. Графика современного знака / С. И. Серов. — М. : Линия График, 2005. — 408 с.
83. Серов, С. И. Три измерения знака / С. И. Серов // Графика современного знака. — М. : Линия График, 2005. — С. 298–302.
84. Стрoение фильма. Некоторые проблемы анализа произведений экрана. Сборник статей / Вступ. ст. К. Разлогова; Под ред. Н. Осколковой, З. Федотовой; Комм. М. Ямпольского. — М. : Радуга, 1984. — 267 с.
85. Сыров, В. Н. Стилиевые метаморфозы рока / В. Н. Сыров. — СПб : Композитор, 2008. — 312 с.
86. Тодоров, Ц. Введение в фантастическую литературу / Ц. Тодоров; [Пер. с фр. Б. Нарумова]. — М. : Дом интеллектуальной книги, 1999. — 142 с.
87. Топоров, В. Н. О структуре романа Достоевского в связи с архаичными схемами мифологического мышления («Преступление и наказание») / В. Н. Топоров

- // Миф. Ритуал. Символ. Образ : Исследования в области мифопоэтического : Избранное. — М. : Прогресс–Культура, 1995. — С. 193–259.
88. Трахтенберг, Л. С. Мастерство звукооператора / Л. С. Трахтенберг. — М. : Искусство, 1972. — 191 с.
89. Трубецкой, Е. Н. «Иное царство» и его искатели в русской народной сказке / Е. Н. Трубецкой // Литературная учёба. — 1990. — № 2. — С. 100–118.
90. Уваров, С. А. Музыка в режиссуре Александра Сокурова : дис. ... канд. иск.: 17.00.02 / Уваров Сергей Алексеевич. — М., 2015. — 259 с.
91. Успенский, Б. А. Поэтика композиции / Б. А. Успенский. — СПб. : Азбука, 2000. — 348 с.
92. Фаворский, В. А. Литературно-теоретическое наследие / В. А. Фаворский; [Подготовка текста, научный аппарат Д. Д. Чебанова]. — М. : Советский художник, 1988. — 588 с.
93. Фаворский, В. А. Магический реализм / В. А. Фаворский // Литературно-творческое наследие / В. А. Фаворский; [Подготовка текста, научный аппарат Д. Д. Чебанова]. — М. : Советский художник, 1988. — С. 227–231.
94. Фаворский, В. А. Об искусстве, о книге, о гравюре / В. А. Фаворский. — М. : Книга, 1986. — 218 с.
95. Холопов Ю. Н. Гармония: Теоретический курс : Учебник / Ю. Н. Холопов. — СПб. : Издательство «Лань», 2003. — 544 с.
96. Холопов, Ю. Н. Музыкально-теоретические системы : Учебник для историко-теоретических и композиторских факультетов музыкальных вузов / Ю. Н. Холопов [и др.]. — М. : Композитор, 2006. — 632 с.
97. Холопов, Ю. Н. Гармонический анализ : В 3-х частях. Часть третья / Ю. Н. Холопов. — М. : Научно-издательский центр «Московская консерватория», 2009. — 196 с.
98. Цареградская, Т. В. Время и ритм в творчестве Оливье Мессиаана / Т. В. Цареградская. — М. : Классика – XXI, 2003. — 376 с.
99. Чернышов, А. В. Медиамузыка : основы теории, практика и история : дис. ... д-ра иск. : 17.00.02 / Чернышов Александр Валерьевич. — М., 2012. — 358 с.

100. Шак, Т. Ф. Музыка в структуре медиатекста (на материале художественного и анимационного кино) : дис. ... д-ра. иск. : 17.00.02 / Шак Татьяна Фёдоровна. — Краснодар, 2010. — 464 с.
101. Шестаков, В. П. От этоса к аффекту : История музыкальной эстетики от античности до XVIII века / В. П. Шестаков. — М. : Музыка, 1975. — 349 с.
102. Шнитке, А. Г. Музыка в звукозрительном синтезе (Э. Артемьев, Г. Канчели, И. Шварц) / А. Г. Шнитке // Вопросы философии. — 1988. — Т. 2. — С. 132–142.
103. Шнитке, А. Г. Основные направления и тенденции в современной инструментовке / А. Г. Шнитке // Из личных архивов профессоров московской консерватории / ред. Г. В. Григорьева. — М. : МГК им. П.И. Чайковского, 2002. — С. 85–90.
104. Шнитке, А. Г. Родство тембров и его функциональное использование / А. Г. Шнитке // Из личных архивов профессоров московской консерватории / ред. Г. В. Григорьева. — М. : МГК им. П. И. Чайковского, 2002. — С. 91–102.
105. Шнитке, А. Г. Соединяя несоединимое / А. Г. Шнитке // Искусство кино. — 1999. — Т. 2. — С. 55–66.
106. Шнитке, А. Г. Статьи о музыке / А. Г. Шнитке; [сост., вст. ст. А. В. Ивашкин]. — М. : Композитор, 2004. — 280 с.
107. Эйзенштейн, С. М. Вертикальный монтаж [Электронный ресурс] / С. М. Эйзенштейн // Избранные произведения в шести томах / Гл. ред. С. И. Юткевич. — М. : Искусство, 1968. — Т. 2. — С. 189–266. — Режим доступа : http://www.lib.ru/CINEMA/kinolit/EJZENSHTEJN/s_vertikalxnyj_montazh.txt_with-big-pictures.html (дата обращения : 07.05.2019).
108. Эйзенштейн, С. М. Избранные произведения в шести томах / С. М. Эйзенштейн [составители: П. М. Аташева и др.; гл. ред.: С. И. Юткевич; вступ. ст.: Р. Юренев]. — М. : Искусство, 1964–1971. — Т. 3. — 672 с.
109. Эйзенштейн, С. М. Будущее звукового фильма : Заявка / С. Эйзенштейн, В. Пудовкин, Г. Александров // Жизнь искусства. — 1928. — № 32. — С. 83–85.
110. Эко, У. Заклятье сатаны / У. Эко. — М. : АСТ : Corpus, 2019. — 700 с.

111. Эко, У. Инновация и повторение. Между эстетикой модерна и постмодерна [Электронный ресурс] / У. Эко // *Философия эпохи постмодерна*. — Минск : ООО «Красико-принт», 1997. — С. 48–73 — Режим доступа : https://www.gumer.info/bibliotek_Buks/Culture/Eko/Inn_Povt.php (дата обращения : 14.11.2018).
112. Эко, У. Отсутствующая структура : Введение в семиологию / У. Эко; [пер. с итал. А. Г. Погоняйло, В. Г. Резник]. — СПб. : ТОО ТК Петрополис, 1998. — 432 с.
113. Эко, У. Роль читателя. Исследования по семиотике текста / У. Эко. — М. : АСТ : CORPUS, 2016. — 640 с.
114. Элиаде, М. Йога. Свобода и бессмертие / М. Элиаде. — Киев : София, 2000. — 400 с.
115. Элиаде, М. Миф о вечном возвращении / М. Элиаде. — СПб. : Алетейя, 1998. — 249 с.
116. Юнг, К. Г. Архетип и символ / К. Г. Юнг. — М. : Ренессанс, 1991. — 300 с.
117. Adams, D. An interview with the overdubbing prince of Hollywood film scoring / D. Adams // *Film Score Monthly*. — 2004. — Vol. 9, № 1. — Pp. 14–17.
118. Adams, R. How Thomas Newman Scored “The Shawshank Redemption” [Electronic resource] / R. Adams // *The Wall Street Journal* [website]. — 2014. — URL : <https://blogs.wsj.com/speakeasy/2014/06/20/how-thomas-newman-scored-the-shawshank-redemption/> (accessed : 07.05.2019).
119. Adorno, T. Composing for the Films / T. Adorno, H. Eisler. — London : Continuum, 2007. — 133 pp.
120. Akass, K. Reading Six Feet Under : TV To Die For / K. Akass, J. McCabe. — London : I.B. Tauris, 2005. — 256 pp.
121. Albinson, I. Six Feet Under : A discussion with Director/Designer Danny Yount [Electronic resource] / I. Albinson, A. Tagudin // *Art Of the Title* [website]. — 2012. — URL : <http://www.artofthetitle.com/title/six-feet-under/> (accessed : 07.05.2019).
122. Altman, R. Film Sound – All of It [Electronic resource] / R. Altman // *Iris*. — 1999. — Vol. 27. — Pp. 31–48. — URL :

- https://is.muni.cz/el/1421/jaro2006/FAVD002/um/Altman_Film_Sound_All_of_It.pdf (accessed : 23.11.2017).
123. Altman, R. *Inventing the Cinema Soundtrack : Hollywood's Multiplane Sound System* / R. Altman, J. McGraw, S. Tatroe // *Music and Cinema*. — Hanover, NH : Wesleyan University Press, 2000. — Pp. 339–359.
124. Altman, R. *The American Film Musical* / R. Altman. — Bloomington, IN : Indiana University Press, 1987. — 386 pp.
125. *Analyzing popular music* / ed. by Moore A. — Cambridge, UK : Cambridge University Press, 2003. — 270 pp.
126. Annabel, J. C. *Associationism and Musical Soundtrack Phenomena* / J. C. Annabel // *Contemporary Music Review*. — 1993. — Vol. 9, № 1–2. — Pp. 163–178.
127. “Apocalypse Now” – Conversation Martin Sheen and Francis Ford Coppola [Videorecording] / M. Sheen, F. Coppola // *Dead by Sense* [youtube]. — 2010. — URL : <https://youtu.be/9BkChat11cE> (accessed : 10.06.2018).
128. Audissino, E. *John Williams's film music : Jaws, Star Wars, Raiders of the Lost Ark, and the return of the classical Hollywood music style* / E. Audissino. — Madison, Wisconsin : University of Wisconsin Press, 2014. — 334 pp.
129. Beato, R. *Anatomy of a Film Score Ep. 1 Thomas Newman* [Videorecording] / R. Beato // *Rick Beato* [youtube]. — 2018. — URL : https://www.youtube.com/watch?v=Xr__PINo0a8&t=113s (accessed : 07.05.2019).
130. Beato, R. *How to write like Thomas Newman! Secrets of Film Scoring Part 1, Part 2* [Videorecording] / R. Beato // *Rick Beato* [youtube]. — 2016. — URL : https://www.youtube.com/watch?v=_SBaTsnjTag (accessed : 07.05.2019).
131. Binelli, M. *Alejandro G. Iñárritu : Hollywood's King of Pain* [Electronic resource] / M. Binelli // *Rolling Stone* [website]. — 2016. — URL : <https://www.rollingstone.com/culture/culture-news/alejandro-g-inarritu-hollywoods-king-of-pain-240580/> (accessed : 12.12.2018).
132. Blake, D. K. *Timbre as Differentiation in Indie Music* [Electronic resource] / D. K. Blake // *Society for Music Theory* [website]. — 2012. — Vol. 18, № 2. — URL : <http://mtosmt.org/issues/mto.12.18.2/mto.12.18.2.blake.html> (accessed : 11.10.2018).

133. Bloomenthal, A. *Birdman : Writing Without Irony* [Electronic resource] / A. Bloomenthal // *Creative Screenwriting* [website]. — 2015. — URL : <https://creativescreenwriting.com/birdman-writing-without-irony/> (accessed : 12.05.2018).
134. Bordwell, D. *Poetics of Cinema* / D. Bordwell. — New York, NY : Routledge, 2008. — 512 pp.
135. Bordwell, D. *Birdman : Following Riggan's orders* [Electronic resource] / D. Bordwell, K. Thompson // *Observations on film art* [website]. — 2015. — URL : <http://www.davidbordwell.net/blog/2015/02/23/birdman-following-riggans-orders/> (accessed : 21.11.2018).
136. Brecher, D. "Lemony Snicket's a Series of Unfortunate Events" Score Review [Electronic resource] / D. Brecher // *soundtrack.net* [website]. — 2004. — URL : <https://www.soundtrack.net/album/lemony-snickets-a-series-of-unfortunate-events/> (accessed : 07.05.2019).
137. Brooks, P. *The Melodramatic Imagination : Balzac, Henry James, Melodrama, and the Mode of Excess* / P. Brooks. — New Haven and London, England : Yale University Press, 1995. — 235 pp.
138. Brown, J. *Carnival of Souls and the Organs of Horror* / J. Brown // *Music in the Horror Film*. — New York, NY : Routledge, 2009. — Pp. 13–32.
139. Brown, R. S. *Overtones and Undertones : Reading Film Music* / R. S. Brown. — Berkley; Los Angeles, CA : University of California Press, 1994. — 396 pp.
140. Buhler, J. *Enchantments of "the Lord of the Rings" : Soundtrack, Myth, Language, and Modernity* / J. Buhler; [eds. Ernest Mathijs and Murray Pomerance] // *From Hobbits to Hollywood : Essays on Peter Jackson's "the Lord of the Rings"*. — Amsterdam, Canada : Rodopi, 2006. — Pp. 231–248.
141. Buhler, J. *Star Wars, Music and Myth* / J. Buhler // *Music and Cinema*. — Middletown, CT : Wesleyan University Press, 2000. — Pp. 33–57.
142. Burlingame, J. *Alexander Courage Interview* [Audiorecording] / J. Burlingame, A. Courage // *Television Academy Foundation* [website]. — 2000. — URL :

- <https://interviews.televisionacademy.com/interviews/alexander-courage#interview-clips> (accessed : 04.11.2018).
143. Burlingame, J. “Arrival”, “Passengers” Composers Explored Bold New Worlds of Sound [Electronic resource] / J. Burlingame // Variety [website]. — 2016. — URL : <https://variety.com/2016/music/spotlight/arrival-passengers-music-thomas-newman-johann-johannsson-1201930769/> (accessed : 07.05.2019).
144. Burlingame, J. “Finding Dory” Composer Thomas Newman Returns to Familiar Waters With Pixar Sequel [Electronic resource] / J. Burlingame // Variety [website]. — 2016. — URL : <https://variety.com/2016/artisans/production/finding-dory-composer-thomas-newman-1201785340/> (accessed : 07.05.2019).
145. Burlingame, J. Modern times : for composers, technology giveth and technology taketh away [Electronic resource] / J. Burlingame // Variety [website]. — 2006. — URL : <https://variety.com/2006/film/awards/modern-times-1117935374/> (accessed : 07.05.2019).
146. Burlingame, J. Spotlight : Thomas Newman [Electronic resource] / J. Burlingame // Variety [website]. — 2000. — URL : <http://variety.com/2000/music/news/spotlight-thomas-newman-1117761178/> (accessed : 07.05.2019).
147. Burnand, D. The Articulation of National Identity through Film Music / D. Burnard, B. Sarnaker // National Identities. — 1999. — Vol. 1, № 1. — Pp. 7–13.
148. Burt, G. The Art of Film Music / G. Burt. — Boston, MA : Northeastern University Press (UPNE), 1994. — 266 pp.
149. Bushard, A. The Very Essence of Tragic Reality : Aaron Copland and Thomas Newman’s Suburban Scoring / A. Bushard // Anxiety Muted : American Film Music in a Suburban Age / ed. by Pelkey S. C. — Oxford, UK : Oxford University Press, 2015. — Pp. 260–286.
150. Byron, A. A Theory of Musical Narrative / A. Byron. — Indianapolis, IN : Indiana University Press, 2017. — 264 pp.
151. Cage, J. Silence : lectures and writings by John Cage / J. Cage. — Middletown, CT : Wesleyan University Press, 2010. — 312 pp.

152. Calabrese, O. *Neo-Baroque : A Sign of the Times* / O. Calabrese; [trans. by C. Lambert]. — Princeton, NJ : Princeton University Press, 2017. — 252 pp.
153. Carpentier, A. *On the Marvelous Real in America* / A. Carpentier // *Magic realism : Theory, history, community* / ed. by L.P. Zamora, W.B. Faris. — Durham, NC : Duke University Press, 1995. — Pp. 76–88.
154. Carpentier, A. “Prologue” to “The Kingdom of This World” (1949) [Electronic resource] / A. Carpentier // *Analepsis* [website]. — 2017. — URL : <https://analepsis.files.wordpress.com/2017/08/carpentier-marvelous.pdf> (accessed : 25.08.2018).
155. Carpentier, A. *The Baroque and the Marvelous Real* / A. Carpentier // *Magic realism : Theory, history, community* / ed. by L. P. Zamora, W. B. Faris. — Durham, NC : Duke University Press, 1995. — Pp. 89–108.
156. Carroll, N. *Music and Motion Pictures* / N. Carroll, M. Moore // *The Routledge Companion to the Philosophy of Music* / ed. by T. Gracyk, A. Kania. — London : Routledge, 2011. — Pp. 456–467.
157. Carroll, N. *Mystifying Movies : Fads and Fallacies in Contemporary Film Theory* / N. Carroll. — New York, NY : Columbia University Press, 1988. — 262 pp.
158. Carter, B. *Carter’s Notes* [Electronic resource] / B. Carter. — 1996. — URL : <http://www.carterburwell.com/projects/Fargo.shtml> (accessed : 20.04.2018).
159. Carter, B. *Why Golden Globe Winner Alejandro González Iñárritu Took Risks on “Birdman”* [Electronic resource] / B. Carter // *Indiewire* [website]. — 1996. — URL : <http://www.indiewire.com/2015/01/watch-why-golden-globe-winner-alejandro-gonzalez-inarritu-took-risks-on-birdman-189361/> (accessed : 20.04.2018).
160. Casetti, F. *Theories of Cinema, 1945–1995* / F. Casetti. — Austin, TX : University of Texas Press, 1999. — 378 pp.
161. Cassidy, K. *Film composer Thomas Newman immersed in music* [Electronic resource] / K. Cassidy // *Reuters* [website]. — 2010. — URL : <https://www.reuters.com/article/us-thomasnewman/film-composer-thomas-newman-immersed-in-music-idUSTRE69Q00Y20101027> (accessed : 07.05.2019).

162. Chatman, S. B. *Story and discourse : Narrative structure in fiction and film* / S. B. Chatman. — New York, NY : Cornell University Press, 1980. — 277 pp.
163. Chen, S. *Eternal Sunshine of the Spotless Mind, 2004* [Electronic resource] / S. Chen // *Mapping Contemporary Cinema* [website]. — 2011. — URL : <http://www.mcc.sllf.qmul.ac.uk/?p=43> (accessed : 11.10.2017).
164. Chernov, M. “The Shawshank Redemption” at 20 : How It Went From Bomb to Beloved [Electronic resource] / M. Chernov // *Variety* [website]. — 2014. — URL : <https://variety.com/2014/film/news/the-shawshank-redemption-at-20-how-it-went-from-bomb-to-beloved-1201308933/> (accessed : 07.05.2019).
165. Child, B. *Birdman score ineligible for Oscars* [Electronic resource] / B. Child // *the Guardian* [website]. — 2014. — URL : <https://www.theguardian.com/film/2014/dec/23/birdman-score-ineligible-for-oscars> (accessed : 12.10.2018).
166. Chion, M. *Audio-vision : Sound on screen* / M. Chion. — New York, NY : Columbia University Press, 1994. — 239 pp.
167. Chion, M. *Dossier on film sound : the Player (Robert Altman, 1992)* [Electronic resource] / M. Chion // *the Cine-Files* [website]. — 2015. — № 8. — URL : http://www.filmtracks.com/titles/lemony_snicket.html (accessed : 07.05.2019).
168. Chion, M. *Film, a sound art* / M. Chion. — New York, NY : Columbia University Press, 2009. — 501 pp.
169. Cook, N. *Analyzing Musical Multimedia* / N. Cook. — Oxford, UK : Oxford University Press, 1998. — 278 pp.
170. Cooke, M. *A History of Film Music* / M. Cooke. — Cambridge, UK : Cambridge University Press, 2008. — 562 pp.
171. Cooper, D. *Film score guides : Bernard Herrmann’s “Vertigo” : a film score handbook* / D. Cooper. — Westport, CT : Greenwood Press, 2001. — Vol. 2. — 157 pp.
172. Coppola, F. F. *Apocalypse, Again* [Electronic resource] / F. F. Coppola; [interviewed by D. Gordon] // *GQ* [website]. — 2010. — URL : <https://www.gq.com/story/francis-ford-coppola-apocalypse-now> (accessed : 20.04.2018).

173. Cowden, C. Birdman Ending : Why That Obscure Final Shot Makes Total Sense [Electronic resource] / C. Cowden // Cinema Blend [website]. — 2014. — URL : <https://www.cinemablend.com/new/Birdman-Ending-Why-Obscure-Final-Shot-Makes-Total-Sense-69883.html> (accessed : 10.12.2018).
174. Cristina, D.-E. Federico Fellini's Intervista or the Neo-Baroque Creativity of the Analysand on Screen [Electronic resource] / D.-E. Cristina // Italica. — Vol. 73, № 2. — Pp. 157–172. — URL : https://www.jstor.org/stable/479361?seq=1#page_scan_tab_contents (accessed : 07.05.2019).
175. Cult Movies Under Our Scoop – American Beauty [Electronic resource] // Box Office Scoop [website]. — 2016. — URL : <http://www.boxofficescoop.com/cult-movies-under-our-scoop-american-beauty/> (accessed : 07.05.2019).
176. Daubney, K. Max Steiner's "Now, Voyager" : A Film Score Guide / K. Daubney. — Westport, CT : Greenwood Press., 2000. — 128 pp.
177. DeLay, J. The Synth Sounds of Blade Runner [Videorecording] / J. DeLay // Reverb [youtube]. — 2017. — URL : <https://www.youtube.com/watch?v=lTpIqVw37ys&list=PL6gRE6x7kQfqOWZUuHO0jICGFFFyfwsuQ&index=11> (accessed : 20.12.2018).
178. DeLay, J. The Synth Sounds of Stranger Things [Videorecording] / J. DeLay // Reverb [youtube]. — 2016. — URL : <https://www.youtube.com/watch?v=8vFtEuP5SiQ&list=PL6gRE6x7kQfqOWZUuHO0jICGFFFyfwsuQ> (accessed : 18.12.2018).
179. DeLay, J. The Synth Sounds of Twin Peaks : Part One – "Twin Peaks Main Theme" [Videorecording] / J. DeLay // Reverb [youtube]. — 2017. — URL : https://youtu.be/m3iyo_xiq0g (accessed : 13.12.2018).
180. Doran, R. The Theory of the Sublime from Longinus to Kant / R. Doran. — Cambridge, UK : Cambridge University Press, 2018. — 328 pp.
181. Doug, A. A Score to Remember? : James Horner's Technique Critiqued / A. Doug // Film Score Monthly. — 1998. — Vol. 3, № 3. — Pp. 38–43.

182. Doughty, R. *African American Film Sound : Scoring Blackness* / R. Doughty // *Sound and Music in Film and Visual Media : An Overview*. — New York, NY : Continuum International Publishing Group, 2009. — Pp. 325–339.
183. Duckworth, W. *Talking Music : Conversations with John Cage, Philip Glass, Laurie Anderson, and Five Generations of American Experimental Composers* / W. Duckworth. — London : Prentice-Hall, 1995. — 489 pp.
184. Duncan, D. W. *Charms That Soothe : Classical Music and The Narrative Film* / D. W. Duncan. — New York, NY : Fordham University Press, 2003. — 211 pp.
185. Eaton, R. *Unheard Minimalisms : The Functions of the Minimalist Technique in Film Scores* : PhD thesis / Eaton Rebecca. — Austin, TX, 2008. — 293 pp.
186. Egginton, W. *The Theater of Truth : The Ideology of (Neo)Baroque Aesthetics* / W. Egginton. — Redwood City, CT : Stanford University Press, 2009. — 184 pp.
187. Fanshawe, S. *American Beauty. Sam smiles* [Electronic resource] / S. Fanshawe // *the Guardian* [website]. — 2000. — URL : <https://www.theguardian.com/film/2000/jan/22/features.weekend> (accessed : 07.05.2019).
188. Faustini, F. *American Beauty – Three Layers of Representation in Newman’s Score* [Electronic resource] / F. Faustini. — 2016. — URL : <https://ru.scribd.com/document/326986893/American-Beauty-Three-Layers-of-Representation-in-Newman-s-Score> (accessed : 07.05.2019).
189. *Film language : A semiotics of the cinema* / cr. by C. Metz; tr. by M. Taylor. — Chicago, IL : University of Chicago Press, 1991. — 276 pp.
190. *Film Music : Critical Approaches* / ed. by Donnelly K.J. — New York, NY : Continuum International Publishing Group, 2001. — 214 pp.
191. Fleming, M. J. *Alejandro G. Iñárritu And “Birdman” Scribes On Hollywood’s Superhero Fixation : “Poison, Cultural Genocide” – Q&A* [Electronic resource] / M. J. Fleming // *Deadline Hollywood* [website]. — 2014. — URL : <https://deadline.com/2014/10/birdman-director-alejandro-gonzalez-inarritu-writers-interview-852206/> (accessed : 12.11.2018).

192. Fletcher, I. *Aubrey Beardsley* / I. Fletcher. — Boston, MA : Twayne Publishers, 1987. — 206 pp.
193. Fowler, M. *Sounds of the Future : A Historical Primer on Synths in Sci-Fi Movies* [Electronic resource] / M. Fowler // Soundfly [website]. — 2016. — URL : <https://flypaper.soundfly.com/tips/sounds-future-history-primer-synths-sci-fi-movies/> (accessed : 10.12.2018).
194. Gallez, D. *Theories of film music* / D. Gallez // *Cinema Journal*. — 1970. — Vol. 9, № 2. — Pp. 40–47.
195. Geoffrey, K. *Interview with Charlie Kaufman and Michel Gondry* [Electronic resource] / K. Geoffrey // DVDTalk.com [website]. — 2004. — URL : https://www.dvdtalk.com/interviews/charlie_kaufman.html (accessed : 12.05.2018).
196. Goldberg, P. *Interview : Keeping Score with Film and Television Composer Nathan Barr* [Electronic resource] / P. Goldberg // the Beat [website]. — 2018. — URL : <https://www.premiumbeat.com/blog/interview-film-composer-nathan-barr/> (accessed : 07.05.2019).
197. Gorbman, C. *Unheard Melodies : Narrative Film Music* / C. Gorbman. — Bloomington, IN : Indiana University Press, 1987. — 186 pp.
198. Gould, G. *The prospects of recording* [Electronic resource] / G. Gould // *The prospects of recording*. — 1966. — Vol. 4. — Pp. 46–63. — URL : <https://www.collectionscanada.gc.ca/glenngould/028010-150-e.php?uid=028010-nlc003841&uidc=recKey> (accessed : 07.05.2019).
199. Halfyard, J. K. *Danny Elfman's Batman : A Film Score Guide (Scarecrow Film Score Guides)* / J. K. Halfyard. — Lanham, MD : The Scarecrow Press, 2004. — 192 pp.
200. *Hans Zimmer – making of Hans Zimmer percussion* [Videorecording] // *Elegy-scores* [youtube]. — 2013. — URL : <https://youtu.be/ADAk0I7EI8E> (accessed : 08.10.2018).
201. *Hans Zimmer – making of Sherlock Holmes soundtrack* [Videorecording] // *Elegy-scores* [youtube]. — 2011. — URL : https://youtu.be/vWxtFj_ef7I (accessed : 06.11.2018).

202. Harrison, D. How composer Jon Brion found the emotional core of Oscar favourite *Lady Bird* [Electronic resource] / D. Harrison // *Crack* [website]. — 2017. — URL : <https://crackmagazine.net/article/long-reads/composer-jon-brion-found-emotional-core-oscar-favourite-lady-bird/> (accessed : 10.09.2018).
203. Heidenry, M. The Little-Known Story of How *The Shawshank Redemption* Became One of the Most Beloved Films of All Time [Electronic resource] / M. Heidenry // *Vanity Fair* [website]. — 2014. — URL : <https://www.vanityfair.com/hollywood/2014/09/shawshank-redemption-anniversary-story> (accessed : 07.05.2019).
204. Hischak, T. S. *The Encyclopedia of Film Composers* / T. S. Hischak. — London, UK : Rowman & Littlefield, 2015. — 836 pp.
205. Holly, Q. *Wall-E : The Soundtrack – A Musical Analysis* [Electronic resource] / Q. Holly // *Rambling on music* [website]. — 2014. — URL : <https://www.ramblingtonmusic.com/single-post/2014/03/21/Walle-The-Soundtrack-A-Musical-Analysis> (accessed : 12.05.2018).
206. Huckvale, D. *Hammer film scores and the musical avant-garde* / D. Huckvale — Jefferson, NC : McFarland, 2009. — 220 pp.
207. Hume, D. R. Gothic versus Romantic: A Reevaluation of the Gothic Novel [Electronic resource] / D. R. Hume // *PMLA*. — 1969. — Vol. 84, № 2. — Pp. 282–290. — URL : https://www.jstor.org/stable/1261285?seq=1#page_scan_tab_contents (accessed : 10.02.2019).
208. Isaacs, B. *Close up : Eternal Sunshine of the Spotless Mind* [Videorecording] / B. Isaacs // *Vimeo* [website]. — 2016. — URL : <https://vimeo.com/206163878> (accessed : 11.12.2018).
209. Karlin, F. *Listening to Movies : The Film Lover's Guide to Film Music* / F. Karlin. — New York, NY : Schirmer Books, 1994. — 429 pp.
210. Karlin, F. *On the Track : A Guide To Contemporary Film Scoring* / F. Karlin, R. Wright. — New York; London : Routledge, 2004. — 865 pp.
211. Kassabian, A. *Hearing Film : tracking identifications in contemporary Hollywood film music* / A. Kassabian. — New York, NY : Routledge, 2001. — 189 pp.

212. King, G. *New Hollywood Cinema : An Introduction* / G. King. — New York, NY : I.B. Tauris & Co Ltd., 2002. — 296 pp.
213. Kolker, R. *A Cinema of Loneliness* / R. Kolker. — London, UK : Oxford University Press, 2011. — 529 pp.
214. Kompanek, S. *From Score To Screen : Sequencers, Scores And Second Thoughts — The New Film Scoring Process* / S. Kompanek. — New York, NY : Schirmer Trade Books, 2004. — 172 pp.
215. LeBaron, A. *Reflections of Surrealism in Postmodern Musics* / A. LeBaron // *Posmodern Music/Postmodern Thought* / ed. by J. Lochhead, J. Auner. — New York, NY : Routledge, 2013. — 350 pp.
216. Lehman, F. M. *Reading Tonality through Film : Transformational Hermeneutics and the Music of Hollywood* : PhD thesis / Lehman Frank Martin. — Cambridge, MA, 2012. — 318 pp.
217. Leinberger, C. *Ennio Morricone's "The Good, the Bad and the Ugly". A Film Score Guide* / C. Leinberger. — Lanham, MD : The Scarecrow Press, 2004. — 137 pp.
218. *Lemony Snicket's a Series of Unfortunate Events* : Editorial Review [Electronic resource] // *Filmtracks : Modern Soundtrack Reviews* [website]. — 2004. — URL : http://www.filmtracks.com/titles/lemony_snicket.html (accessed : 07.05.2019).
219. Leydon, R. *Clean as a Whistle : Timbral Trajectories and the Modern Musical Sublime* / R. Leydon // *Music theory online*. — 2012. — Vol. 18.2. — Pp. 1–17.
220. Leydon, R. *Towards a typology of minimalist tropes* [Electronic resource] / R. Leydon // *Music theory online* [website]. — 2002. — Vol. 8, № 4. — URL : <http://www.mtosmt.org/issues/mto.02.8.4/mto.02.8.4.leydon.html> (accessed : 20.11.2017).
221. Lochner, J. *9 Favorite Film Scores of Thomas Newman* [Electronic resource] / J. Lochner // *Film Score Click Track* [website]. — 2011. — URL : <http://filmscoreclicktrack.com/9-favorite-film-scores-of-thomas-newman/> (accessed : 07.05.2019).
222. Locke, R. *Musical Exoticism : Images and Reflections* / R. Locke. — Cambridge, UK : Cambridge University Press, 2009. — xviii, 421 pp.

223. Lyotard, J.-F. *A few words to sing* / J.-F. Lyotard [ed. by A. Kris] // *Music/Ideology: Resisting the Aesthetic*. — London : Taylor & Francis, 1998. — Pp. 15–36.
224. MacDonald, L. *The Invisible Art of Film Music* / L. MacDonald. — New York, NY : Ardsley House, 1998. — 431 pp.
225. Magee, G. S. *Robert Altman's Soundtracks : Film, Music, and Sound from M*A*S*H to a Prairie Home Companion* / G. S. Magee. — New York, NY : Oxford University Press, 2014. — 304 pp.
226. Manvell, R. *The technique of film music* / R. Manvell, J. Huntley. — London : Focal Press, 1957. — 299 pp.
227. Marks, M. M. *Music and the Silent Film : Contexts and Case Studies, 1895-1924* / M. M. Marks. — Oxford : Oxford University Press, 1997. — 303 pp.
228. Maslin, J. *Building a Future on a Shaky Past* [Electronic resource] / J. Maslin // *the New York Times* [website]. — 1993. — URL : <https://www.nytimes.com/1993/11/05/movies/review-film-building-a-future-on-a-shaky-past.html> (accessed : 07.05.2019).
229. Massumi, B. *The autonomy of affect* [Electronic resource] / B. Massumi // *Cultural critique*. — 1995. — № 31. — Pp. 83–109. — URL : http://cr.middlebury.edu/amlit_civ/allen/2012%20backup/scholarship/affect%20theory/massumi.pdf (accessed : 07.05.2019).
230. Mayrand, A. *Pacing and balance in Thomas Newman's score for American Beauty* [Electronic resource] / A. Mayrand // *Getting the score* [website]. — 2015. — URL : <http://gettingthescore.com/index.php/pacing-and-balance-in-thomas-newmans-score-for-american-beauty/> (accessed : 07.05.2019).
231. Mayshark, J. F. *Post-Pop Cinema : The Search for Meaning in New American Film* / J. F. Mayshark. — London : Praeger, 2007. — 198 pp.
232. McClary, S. *Feminine Endings : Music, Gender, & Sexuality* / S. McClary. — Minneapolis, MN : University of Minnesota Press, 2002. — 220 pp.
233. McFadden, D. *Six Feet Under taught us to grow up* [Electronic resource] / D. McFadden // *the Guardian* [website]. — 2008. — URL :

- <https://www.theguardian.com/culture/tvandradioblog/2008/mar/27/sixfeetundertaughtustogr> (accessed : 11.10.2018).
234. Mendes, S. 1-Hour film school : Sam Mendes and Conrad L. Hall analyze “the American Beauty” storyboard [Videorecording] / S. Mendes, L. C. Hall // *Eyes On Cinema* [youtube]. — 2014. — URL : <https://www.youtube.com/watch?v=hUckAgEgYbw> (accessed : 07.05.2019).
235. Mertens, W. *American Minimal Music : La Monte Young, Terry Riley, Steve Reich, Phillip Glass* / W. Mertens. — London : Kahn & Averill, 1983. — 128 pp.
236. Miller, D. A Kiss After Supper : American Beauty [Electronic resource] / D. Miller // *Stylus Magazine* [website]. — 2004. — URL : http://stylusmagazine.com/articles/a_kiss_after_supper/american-beauty.htm (accessed : 07.05.2019).
237. Moog, B. *Apocalypse Now : The Synthesizer Soundtrack* / B. Moog // *Keyboardmag* [website]. — 2016. — URL : <https://www.keyboardmag.com/artists/apocalypse-now-the-synthesizer-soundtrack> (accessed : 20.04.2018).
238. Moore, F. *Six Feet Under* [Electronic resource] / F. Moore // *the Washington Post* [website]. — 2002. — URL : <https://www.washingtonpost.com/archive/lifestyle/tv/2002/04/14/six-feet-under/74758259-d831-463f-bd44-81424ec3e776/?noredirect=on> (accessed : 15.11.2018).
239. Morgan, C. P. *Good vs. Evil : The Role of the Soundtrack in Developing a Dichotomy in “Harry Potter and the Sorcerer’s Stone”* : thesis for ... master of music / Morgan Catherine. — Greensboro, NC, 2011. — 139 pp.
240. Mueller, M. *American Beauty. Mendes, Spacey & co. revisit the “burbs”* [Electronic resource] / M. Mueller // *Total Film*. — 2008. — № 2. — Pp. 119-122. — URL : http://www.mattmueller.co.uk/pdfs/129-TFM149.feat_american.pdf (accessed : 07.05.2019).
241. Ndalians, A. *Neo-Baroque Aesthetics and Contemporary Entertainment* / A. Ndalians. — Cambridge, UK : MIT Press, 2004. — 323 pp.

242. Neumeier, D. Analytical and interpretive approaches to film music (I & II) : Analyzing the music / D. Neumeier, J. Buhler. // *Film music : Critical approaches* / ed. by Donnelly K. J. — Edinburgh : Edinburgh University Press, 2001. — Pp. 16–61.
243. Neumeier, D. *Meaning and Interpretation of Music in Cinema* / D. Neumeier. — Bloomington, IN : Indiana University Press, 2015. — 336 pp.
244. Neumeier, D. *Melodrama as a Compositional Resource in Early Hollywood Sound Cinema* / D. Neumeier // *Current Musicology*. — 1995. — Vol. 57. — Pp. 61–94.
245. Neumeier, D. *Tonal Design and Narrative in Film Music : Bernard Herrmann’s “The Trouble With Harry” and “Portrait of Hitch”* / D. Neumeier // *Indiana Theory Review*. — 1998. — Vols. 19(1-2). — Pp. 87–123.
246. Newman, M. “Finding Dory” Director Andrew Stanton & Composer Thomas Newman on the Emotional Life of Fish [Electronic resource] / M. Newman // *Billboard* [website]. — 2016. — URL : <https://www.billboard.com/articles/news/7408891/finding-dory-director-composer-interview> (accessed : 07.05.2019).
247. Newman, T. Notes on a Score Interview (Wall-e) [Videorecording] / T. Newman // *youtube.com* [youtube]. — 2011. — URL : <http://www.youtube.com/watch?v=sg7dzJgljqY&feature=share&list=PL1E8A9174347026B4> (accessed : 07.05.2019).
248. Newman, T. Thomas Newman : Full Q&A. Oxford Union [Videorecording] / T. Newman // *Oxford Union* [youtube]. — 2016. — URL : <https://www.youtube.com/watch?v=oeHNUJ-hNmE> (accessed : 07.05.2019).
249. Newman, T. Thomas Newman – The Sad Score Interview (“Lemony Snicket”) [Videorecording] / T. Newman // *youtube.com* [youtube]. — 2011. — URL : <https://www.youtube.com/watch?v=YRqWQ1n5qhA&t=0s&list=PLk2RkS8MG9sVqwISYROzd61YG6vWqb3dQ&index=4> (accessed : 07.05.2019).
250. Newman, T. Thomas Newman – Under the Maintitles Interview (“Six Feet Under”) [Videorecording] / T. Newman // *youtube.com* [youtube]. — 2011. — URL : <https://www.youtube.com/watch?v=Zh00XGCpnVc> (accessed : 07.05.2019).

251. O’Callaghan, P. How “The Shawshank Redemption” became the internet’s favourite film [Electronic resource] / P. O’Callaghan // BFI Film Forever [website]. — 2017. — URL : <http://www.bfi.org.uk/news-opinion/news-bfi/features/shawshank-redemption-greatest-film-frank-darabont> (accessed : 07.05.2019).
252. Oden, C. N. Reflection and Introspection in the Film Scores of Thomas Newman : thesis for ... master of arts / Oden Chelsea Nicole. — Eugene, OR, 2016. — 104 pp.
253. Pattison, L. Clint Mansell : from Pop Will Eat Itself to Hollywood Royalty [Electronic resource] / L. Pattison // The Guardian [website]. — 2013. — URL : <https://www.theguardian.com/film/2013/feb/22/clint-mansell-stoker-soundtrack#comments> (accessed : 07.05.2019).
254. Plante, C. “Heroes” Creator Tim Kring Reveals His 3 Secret Inspirations for the Show [Electronic resource] / C. Plante // Inverse [website]. — 2018. — URL : <https://www.inverse.com/article/49673-heroes-producer-tim-kring-reveals-secret-inspiration> (accessed : 12.04.2018).
255. Postmodern music/postmodern thought / ed. by J. Lochhead, J. Auner. — New York, NY : Routledge, 2013. — 350 pp.
256. Prendergast, R. Film Music : A Neglected Art / R. Prendergast. — New York, NY : Norton, 1992. — 329 pp.
257. Redell, T. The Sound of Things to Come : An Audible History of the Science Fiction Film / T. Redell. — Minneapolis, MN : University of Minnesota Press, 2018. — 448 pp.
258. Reich, S. Writings on Music / Reich S.; [ed. by P. Hillier, S. Reich]. — Oxford; New York, NY : Oxford University Press, 2002. — 272 pp.
259. Rempe, T. I Am The Wound [Electronic resource] / T. Rempe // Van magazine [website]. — 2016. — URL : <https://van-us.atavist.com/lachenmann> (accessed : 07.05.2019).
260. Richards, M. Oscar Nominees 2014, Best Original Score (Part 2 of 6) : Thomas Newman’s Saving Mr. Banks [Electronic resource] / M. Richards // Film Music Notes [website]. — 2014. — URL : <http://www.filmmusicnotes.com/oscar-nominees-2014->

- best-original-score-part-2-of-6-thomas-newmans-saving-mr-banks/ (accessed : 07.05.2019).
261. Richardson, J. *An Eye for Music : Popular Music and the Audiovisual Surreal* / J. Richardson. — Oxford : Oxford University Press, 2012. — 323 pp.
262. Rodman, R. *Tuning In : American Narrative Television Music* / R. Rodman. — Oxford : Oxford University Press, 2010. — 356 pp.
263. *Romantic Mythologies* / ed. by Fletcher I. — London : Routledge & Kegan Paul, 1967. — 332 pp.
264. Rothbart, P. *The synergy of film and music : sight and sound in five Hollywood films* / P. Rothbart. — Lanham, MD : Rowman & Littlefield, 2013. — 159 pp.
265. Rowland, M. *Interview with Thomas Newman* [Electronic resource] / M. Rowland // Penny Black Music [website]. — 2012. — URL : <http://www.pennyblackmusic.co.uk/magsitepages/Article/6751/Thomas-Newman> (accessed : 07.05.2019).
266. Rowlands, P. *Michael Tolkin on “the Player” and “the Rapture”* [Electronic resource] / P. Rowlands // Money into light [website]. — 2012. — URL : <http://www.money-into-light.com/2016/03/michael-tolkin-on-player-and-rapture.html> (accessed : 07.05.2019).
267. Said, E. W. *Culture and Imperialism* / E. W. Said. — New York, NY : Alfred A. Knopf, 1993. — 380 pp.
268. Said, E. W. *Musical Elaborations* / E. W. Said. — New York, NY : Columbia University Press, 1991. — 109 pp.
269. Sanchez, A. *Birdman’s Beating Heart : An Interview with Composer Antonio Sanchez* [Electronic resource] / A. Sanchez; [interviewed by M. de Larios] // The film experience [website]. — 2014. — URL : <http://thefilmexperience.net/blog/2014/10/17/birdmans-beating-heart-an-interview-with-composer-antonio-sa.html> (accessed : 20.04.2018).
270. Sawdey, E. *Entering the Unknown with Film Composer Jon Brion* [Electronic resource] / E. Sawdey // Pop Matters [website]. — 2018. — URL :

- <https://www.popmatters.com/interview-with-jon-brion-2524998837.html> (accessed : 10.10.2018).
271. Scheurer, T. E. Music and Mythmaking in Film : Genre and the Role of the Composer / T. E. Scheurer. — Jefferson, NC : McFarland, 2007. — 273 pp.
272. Schneller, T. Easy to Cut : Modular Form in the Film Scores of Bernard Herrmann / T. Schneller // Journal of Film Music. — 2012. — Vol. 5, № 1–2. — Pp. 127–151.
273. Schneller, T. Flexible Units : Short Phrases and Intervallic Cells in the Film Music of Bernard Herrmann : PhD thesis / Schneller Tom. — New York, NY, 2008. — 126 pp.
274. Schoenberg, A. Finding Newman : The Compositional Process and Musical Style of Thomas Newman : PhD thesis / Schoenberg, Adam. — New York, NY, 2010. — 144 pp.
275. Schweiger, D. Interview with Thomas Newman [Electronic resource] / D. Schweiger // Film Music Magazine [website]. — 2013. — URL : <http://www.filmmusicmag.com/?p=12161> (accessed : 07.05.2019).
276. Score : A Film Music Documentary [motion picture] / dir. by Schrader, M. — North Hollywood, CA : Epicleff Media, 2006.
277. ScoreKeeper Chats with Composer Thomas Newman [Electronic resource] // ScoreKeeper [website]. — 2008. — URL : <http://www.aintitcool.com/node/38356> (accessed : 07.05.2019).
278. Seminal Scores : Harry Potter and the Prisoner of Azkaban (John Williams, 2004) [Electronic resource] // Devon–Cornwall Film [website]. — 2011. — URL : <http://www.devon-cornwall-film.co.uk/2011/08/01/seminal-scores-harry-potter-and-the-prisoner-of-azkaban-john-williams-2004/> (accessed : 07.05.2019).
279. Siegel, E. The Subtle Genius of Jon Brion’s Lady Bird Soundtrack [Electronic resource] / E. Siegel // Interview Magazine [website]. — 2017. — URL : <https://www.interviewmagazine.com/film/subtle-genius-jon-brions-lady-bird-soundtrack> (accessed : 20.10.2018).
280. Slonimsky, N. Writings on music / N. Slonimsky. — New York, NY : Routledge, 2005. — 381 pp.



281. Smith, J. *Sounds of Commerce : Marketing Popular Film Music* / J. Smith. — New York, NY : Columbia University Press, 1998. — 288 pp.
282. Spence, D. *Jon Brion Interview : composer/musician discusses working on the score for I love Huckabees* [Electronic resource] / D. Spence // IGN [website]. — 2004. — URL : <https://www.ign.com/articles/2004/09/30/jon-brion-interview> (accessed : 12.11.2018).
283. Spitzer, N. *American Routes Goes to the Movies* [Audiorecording] / N. Spitzer // American Routes radio program [website]. — 2010. — Vol. 2. — URL : <http://americanroutes.wwno.org/archives/artist/1180/Thomas-Newman> (accessed : 07.05.2019).
284. Stamp, J. *Here's What Happens When You Look for Truth : An Interview With Charlie Kaufman* [Electronic resource] / J. Stamp // Life Without Buildings [website]. — 2008. — URL : <http://lifewithoutbuildings.net/2008/10/charlie-kaufman-interview.html> (accessed : 10.05.2018).
285. Steenhuisen, P. *Interview with Helmut Lachenmann (2003)* [Electronic resource] / P. Steenhuisen // Contemporary Music Review. — 2004. — Vol. 23, № 3/4. — Pp. 9–14. — URL : <https://www.tandfonline.com/doi/abs/10.1080/0749446042000285591> (accessed : 07.05.2019).
286. Sterling–Hellenbrand, A. *Excalibur's Siegfried and the Music of Myth* [Electronic resource] / A. Sterling–Hellenbrand // New Research : Yearbook for the Society of Medieval Germanic Studies. — 2009. — Vol. 1, № 1. — Pp. 34–49. — URL : <http://digitalcommons.morris.umn.edu/smsg/vol1/iss1/2> (accessed : 07.05.2019).
287. Stern, S. *Griffith : I – “The Birth of a Nation”, Part I* / S. Stern // Film Culture. — 1965. — № 36. — Pp. 1–210.
288. Stilwell, R. J. *The Fantastical Gap between Diegetic and Nondiegetic* / R. J. Stilwell // *Beyond the Soundtrack : Representing Music in Cinema*. — Berkley, Los Angeles and London : University of California Press, 2007. — Pp. 184–204.
289. Stilwell, R. J. *The sound is “out there” : score, sound design and exoticism in “The X-Files”* / R.J. Stilwell // *Analyzing Popular Music* / ed. by Moore A. — Cambridge, UK : Cambridge University Press, 2003. — Pp. 60–79.



290. Suderman, P. How Charlie Kaufman uses the extraordinary to explain the ordinary [Electronic resource] / P. Suderman // Vox [website]. — 2016. — URL : <https://www.vox.com/2016/1/12/10750380/charlie-kaufman-absurdism-anomalisa> (accessed : 12.07.2018).
291. Tagg, P. Analysing Popular Music : Theory, Method and Practice [Electronic resource] / P. Tagg // Popular Music. — 1982. — Vol. 2. — Pp. 37–67. — URL : <http://www.jstor.org/stable/852975> (accessed : 07.05.2019).
292. Tagg, P. “Kojak” – 50 Seconds of Television Music (Towards the Analysis of Affect in Popular Music) / P. Tagg. — New York, NY : Mass Media Music Scholars’ Press, 2000. — 2nd ed. — 424 pp.
293. Takis, J. Harry Potter and the prisoner of Azkaban (2004) – Complete Cue List [Electronic resource] / J. Takis // John Williams Fan Network (JWFAN) [website]. — 2004. — URL : <http://www.jwfan.com/?p=3527> (accessed : 07.05.2019).
294. The Oxford Handbook of Film Music Studies / ed. by D. Neumeier. — Oxford : Oxford University Press, 2014. — 696 pp.
295. The Sounds of “Eternal Sunshine of the Spotless Mind” [Electronic resource] // Reverb Machine [website]. — 2017. — URL : <https://reverbmachine.com/blog/eternal-sunshine-of-the-spotless-mind-behind-phone-call> (accessed : 12.10.2018).
296. Thomas Newman – Updating the Family Tradition [Electronic resource] // MFiles [website]. — 2012. — URL : <https://www.mfiles.co.uk/composers/Thomas-Newman.htm> (accessed : 07.05.2019).
297. “Thomas”. Q&A With WALL-E’s Ben Burtt [Electronic resource] // Pixar Planet [website]. — 2008. — URL : <https://pixarplanet.com/blog/qa-with-walles-ben-burtt/> (accessed : 12.06.2018).
298. Tolkin, M. “The Player”, “The Rapture”, “The New Age” : Three Screenplays / M. Tolkin. — New York, NY : Grove Atlantic, Inc., 2007. — 228 pp.
299. Toop, D. Ocean of Sound Aether Talk, Ambient Sound and Imaginary Worlds / D. Toop. — London : Serpent’s Tail, 1995. — 306 pp.
300. Varma, D. P. Gothic Flame: Being a History of the Gothic Novel in England / D. P. Varma. — New York, NY : Russel & Russell, 1966. — 264 pp.

301. Watkins, G. *Pyramids at the Louvre : Music, culture and collage from Stravinsky to the postmodernists* / G. Watkins. — Cambridge, MA : Belknap Press, 1994. — 571 pp.
302. Webster, J. L. *The music of Harry Potter : continuity and change in the first five films* : PhD thesis / Webster Jamie Lynn. — Eugene, OR, 2009. — 820 pp.
303. Weis, E. Sync tanks. *The Art and Technique of Postproduction Sound* [Electronic resource] / E. Weis // *Cineaste*. — 1995. — Vol. 21. — Pp. 56–61. — URL : <http://filmsound.org/sync tanks/> (accessed : 07.05.2019).
304. Whittington, W. *Sound Design and Science Fiction* / W. Whittington. — Austin, TX : University of Texas Press, 2007. — 285 pp.
305. Wrobel, B. *The Nature of Bernard Herrmann's Music* [Electronic resource] / B. Wrobel // *The Bernard Herrmann's Society* [website]. — 2008. — URL : <http://www.bernardherrmann.org/articles/misc-nature/> (accessed : 07.11.2018).
306. Zamora, L. P. *Trompe l'oeil Tricks : Borges' Baroque Illusionism* [Electronic resource] / L. P. Zamora // *University of Houston : Magical Realism & The New World Baroque* [website]. — URL : <http://www.uh.edu/~englmi/BorgesBaroqueIllusionism/> (accessed : 07.05.2019).

ПРИЛОЖЕНИЕ А
ЭСКПЛИКАЦИИ СЦЕН, РАССМОТРЕННЫХ ВО 2-Й ГЛАВЕ

Таблица А.1 – Экспликация сцены фильма «Плоть от плоти»

Кадр / музыка	Комментарий
<p>1:00</p> 	<p>ТИТРЫ с именами актёров на чёрном, сумеречном пейзаже американской сельской глубинки, на фоне догорающего заката. Громко стрекочут цикады.</p>
	<p>Сонорный эмбиент тибетских чаш и скрежетов, шелестов и лязга гонга.</p>

Кадр / музыка	Комментарий
<p>2:05</p> 	<p>Вокруг дома ПУСТО и ТИХО, недвижно висят качели, стоят кресла, спит собака.</p>
<p>диегетическая музыка</p>	<p>Из телевизора доносится драматичная музыка, пока внутри дома ЖЕНЩИНА не просит МУЖА выключить его, чтобы не мешать ДЕТЯМ спать.</p>
<p>2:51–11:23</p> 	<p>Следует долгая сцена завязки фильма: обитатели дома встречают под дверью ОДИНОКОГО МАЛЬЧИКА, АРЛИСА, принимают его, кормят и укладывают спать. Ночью АРЛИС открывает входную дверь и внутрь прокрадывается его ОТЕЦ с РУЖЬЁМ. Когда их застигают за воровством, отец убивает хозяев дома, кроме маленькой девочки в колыбельке.</p>
	<p>пауза в музыке</p>










Кадр / музыка	Комментарий
<p>11:23</p> 	<p>Завязка завершается кадром с юным Арлисом и его отцом в темноте чужого дома. ПЛАЧЕТ РЕБЁНОК. Над домом занимается рассвет.</p>
	<p>пауза в музыке</p>
<p>12:20</p> 	<p>День. Небольшой городок в южных штатах. ВЗРОСЛЫЙ АРЛИС за рулём автомобиля.</p>
	<p>Композиция в стилистике фолк и кантри, с гитарой, мандолиной, скрипкой и экмелическими «завываниями» этнической флейты.</p>



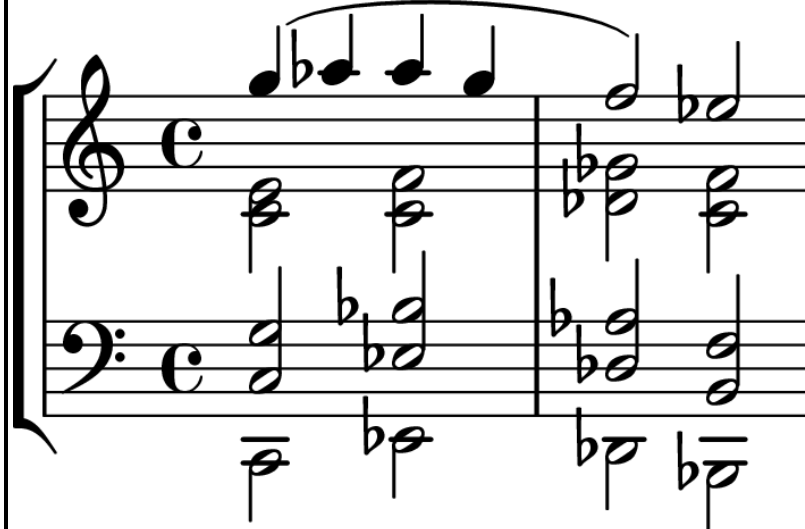
Таблица А.2 – Экспликация сцены фильма «Побег из Шоушенка»

Кадр / музыка	Комментарий
<p>8:51</p> 	<p>РЭД и другие заключённые идут по тюремному двору. Неожиданно звучит сирена, они оборачиваются на звук.</p>
	<p>пауза в музыке</p>
<p>9:01</p> 	<p>АВТОБУС с заключёнными заворачивает к тюрьме. Камера следует за ним, затем обгоняет автобус и устремляется к зданию тюрьмы.</p>
	<p>Начинается оstinатная фигура у контрабасов.</p>

Кадр / музыка	Комментарий
<p data-bbox="188 248 256 286">9:16</p> 	<p data-bbox="992 353 1485 651">Камера проносится близко к тёмным крышам тюремного комплекса и над внутренним двором, УСЕЯННЫМ ЛЮДЬМИ, стекающим к воротам.</p>
	<p data-bbox="992 831 1501 1122">Из остинато вырастает фугато, равномерное по ритму, изломанное диссонантными сочетаниями, но со светлым оттенком с-дорийского.</p>
<p data-bbox="188 1198 256 1236">9:37</p> 	<p data-bbox="992 1272 1501 1630">Единственное цветное пятно на блеклом пейзаже тюремного двора с серыми фигурами заключённых – СИНИЙ ФЛАГ с гербом тюрьмы, реющий на ветру.</p>


Кадр / музыка	Комментарий
	<p>Появляются тёплые тембры валторн и краска параллельного Es-dur.</p>
<p>9:48</p> 	<p>Внутри тюремного автобуса, на дальнем сидении сидит угрюмый, забывшийся в мыслях ЭНДИ. РЭД за кадром коротко рассказывает его историю.</p>
	<p>Остинатная фигура исчезает, звучание более светлое, тихое.</p>

Кадр / музыка	Комментарий
<p data-bbox="177 232 279 286">10:00</p> 	<p data-bbox="986 322 1535 680">Бегущие через двор заключённые возбуждены, слышатся аплодисменты, свист. РЭД узнаёт кого-то в толпе, улыбается, подаёт знак рукой и бежит встретиться.</p>
	<p data-bbox="986 860 1535 1025">Лиричное звучание держится недолго, потом вновь «придавлено» басами.</p>
<p data-bbox="177 1122 279 1176">10:16</p> 	<p data-bbox="986 1173 1535 1599">Узкий коридор тюремных заборов преграждён охранниками, среди выделяется высокая фигура БАЙРОНА ХЭДЛИ, начальника охраны, жестом командующего автобусу подъезжать ближе.</p>

Кадр / музыка	Комментарий
	<p>Утверждается низкий регистр: дробь литавр, контрабасы, тромбоны. В гармонии резкие противопоставления: неожиданный C → Es(9, 13) → DesSus4 → Bsus2; а в мелодии ламентозная интонация c' → des' → c'. Ладовая краска «темнеет» до фригийско-локрийской с низкой второй и пятой ступенями.</p>
<p>10:22</p> 	<p>ОХРАННИКИ с автоматами сбегают с вышки, чтобы занять позицию над воротами. Внизу вокруг забора толпятся заключённые, кричат и колотят по металлической сетке.</p>
	<p>Под дробь литавр струнная и медная секции охватывают весь регистр, особенно яркие на краях: в линии басов и ламентозной мелодии скрипок.</p>

Кадр / музыка	Комментарий
<p data-bbox="188 248 276 286">10:27</p> 	<p data-bbox="994 421 1501 584">ХЭДЛИ заглядывает в автобус, оттуда начинают по очереди выводить заключённых.</p>
	<p data-bbox="994 824 1501 987">Звучание быстро «сворачивается» в остинато контрабасов, и вскоре музыка смолкает.</p>

Таблица А.3 – Экспликация заставки сериала «Клиент всегда мёртв»


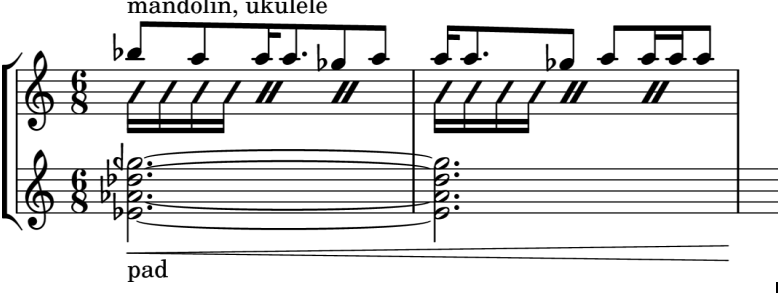
Кадр / музыка	Комментарий
<p data-bbox="188 1272 339 1310">0:00–0:05</p> 	<p data-bbox="976 1525 1513 1688">Ворон, пролетающий на фоне голубого неба. Одинокое дерево на холме. уход в темноту</p>

Кадр / музыка	Комментарий
 <p>celesta</p> <p>pad</p>	<p>Аккорд челесты в высоком регистре в Es-лидийском. Медленное затухание на фоне модулирующего пэда.</p>
<p>0:09–0:10</p>  <p>FRANCES CONROY</p> <p>LAUREN AMBROSE</p>	<p>Расстающиеся руки. Ладони, моющие друг друга.</p>
 <p>celesta, pad</p> <p>pizz.</p> <p>bass-guitar</p>	<p>К челесте добавляются «наигрыши» пиццикато с контрапунктом синкопированного баса.</p>

Кадр / музыка	Комментарий
<p>0:20</p> 	<p>Ступни тела на каталке, с ярлыком на большом пальце.</p>
	<p>Второй мотив у пиццикато.</p>
<p>0:27</p> 	<p>Оборачивающийся вокруг оси вид голубого неба с облаками. уход в свет</p>

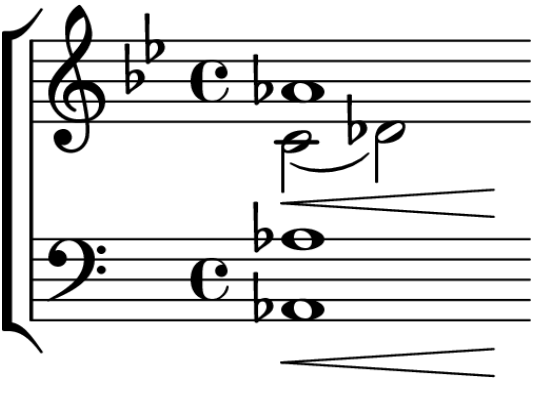

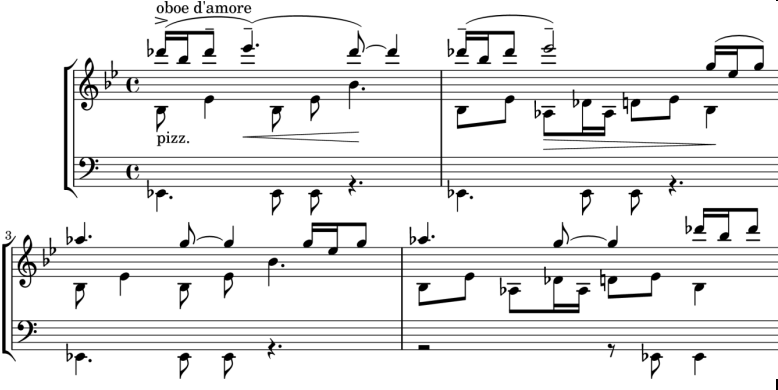
Кадр / музыка	Комментарий
<p style="text-align: center;">pad</p> 	<p>Кресчендо атмосферного модулирующего пэда (эмбиента).</p>
<p>0:29–0:39</p> 	<p>Колесо движущейся каталки; каталка отдаляется от человека на контровом свете; ступни тела на каталке, едущей к свету.</p>

Кадр / музыка	Комментарий
 <p>oboe d'amore pizz.</p>	<p>Элегическая мелодия овое d'amore на фоне пиццикато.</p>
<p>0:43</p> 	<p>Стеклянная колба с прозрачной жидкостью, через неё видно движение причудливо искажённого преломлением человека в голубом халате.</p>
 <p>o oboe d'amore pizz.</p>	<p>Завершение мелодии гобоя.</p>

Кадр / музыка	Комментарий
<p>0:48</p> 	<p>Быстро, равномерно понижающийся уровень голубоватой жидкости в некоем медицинском сосуде.</p>
	<p>Причудливая сонорная текстура «фальшивых» перкуссии, струнных щипковых и электронных тембров, с отчётливым «металлическим» призвуком.</p>


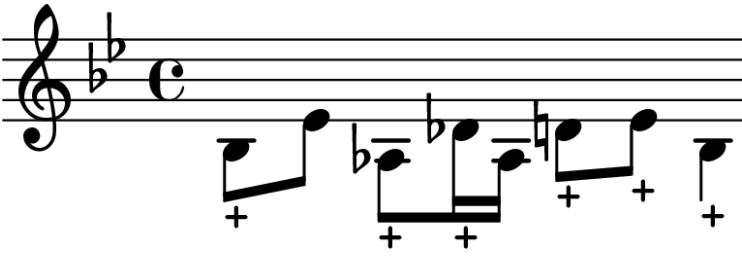

Кадр / музыка	Комментарий
<p data-bbox="181 241 344 286">0:51–0:53</p> 	<p data-bbox="976 497 1513 855">Повёрнутая от зрителя к голубоватой стене голова обнажённого женского тела; Невидимая рука протирает ваткой лоб над открытым женским глазом, словно нанося макияж.</p>
 <p data-bbox="331 1146 475 1169">celesta, pad</p> <p data-bbox="331 1326 395 1348">pizz.</p> <p data-bbox="331 1415 475 1438">bass-guitar</p>	<p data-bbox="976 1249 1513 1348">Повторение основного паттерна пиццикато.</p>

Кадр / музыка	Комментарий
<p data-bbox="188 250 258 286">0:55</p> 	<p data-bbox="976 497 1522 667">Соединённые руки пожилой женщины, лежащие поверх старинного вида кружевного платья.</p>
	<p data-bbox="976 990 1522 1102">Причудливое сонорное соло бразильской куики.</p>
<p data-bbox="188 1182 347 1218">0:57–1:00</p> 	<p data-bbox="976 1563 1522 1675">Стремительно вянущие цветы на тёмном фоне.</p>

Кадр / музыка	Комментарий
	<p>Аккорды струнных As–Asus4 на педали пэда, кресчендо.</p>
<p>1:02–1:10</p> 	<p>Вид изнутри катафалка: открывается дверь; крупный план рук, вытаскивающих гроб из машины; надгробия; катафалк на фоне проносящихся облаков.</p>
	<p>Повторение мелодии гобоя.</p>

Кадр / музыка	Комментарий
	<p>Старые фотографии, лапки ворона на надгробии.</p>
	<p>Второе предложение и завершение мелодии гобоя.</p>
<p>1:18–1:20</p> 	<p>Голова ворона; голубое небо с облаками.</p>

Кадр / музыка	Комментарий
<p>mandolin, ukulele</p>  <p>pad</p>	<p>Повторение сонорной текстуры «фальшивых» тембров.</p>
<p>1:20</p> 	<p>Ворон близким планом, пролетающий на фоне пейзажа с одиноким деревом на холме.</p>
<p>celesta, pad</p>  <p>pizz.</p> <p>bass-guitar</p>	<p>Повторение второго мотива пиццикато на аккордах челесты.</p>

Кадр / музыка	Комментарий
<p>1:25</p> 	<p>Под деревом ритмично появляются одна за другой линии логотипа сериала.</p>
	<p>Последние ноты мотива, на которых появляются по часовой стрелке линии логотипа (появление обозначено в нотах плюсами).</p>
<p>1:27</p> 	<p>В лого появляется название сериала. Пейзаж становится чёрно-белым, словно гравюра, и стремительно «выцветает», кадр «растворяется» в белом фоне, остаются только красные буквы названия.</p>

Кадр / музыка	Комментарий
 <p>The image shows a musical score for two parts: 'pad' and 'bass'. The 'pad' part is written in treble clef with a key signature of one flat (B-flat) and a common time signature (C). It features a half note chord consisting of C4, B-flat3, and A3, with a fermata and a wavy line indicating a long, sustained sound. The 'bass' part is written in bass clef with the same key signature and time signature. It features a half note chord consisting of C3, B-flat2, and A2, also with a fermata and a wavy line. The labels 'pad' and 'bass' are placed above and below their respective staves.</p>	<p>Басовая нота и педаль пэда, долго затухающие (13 сек.).</p>

ПРИЛОЖЕНИЕ Б

ГЛОССАРИЙ

Термины киноискусства, звукозаписи и эстрадной аранжировки

- **Брейк** – интерлюдия в куплетно-припевной форме рок– и поп-музыки, как правило перед последними повторами припева. Также этим термином называется короткий инструментальный проигрыш–связка между частями формы, но в данной работе мы его так не используем.
- **Дикей, Decay** – затухание (англ.), один из параметров работы ревербератора. Decay измеряется количеством секунд, в течение которых длится отражённый звук реверберации. От размера decay зависит представление о размере «помещения», в котором звучит источник.
- **Индастриал** – (от англ. industrial — «промышленный»), ряд эстрадных жанров, сочетающих элементы рок–музыки и электроники с агрессивностью панк–рока и «авангардными» звуковыми экспериментами.
- **«Инди»-фильмы (от англ. independent – ‘независимый’)**, независимое кино – профессиональные художественные фильмы, которые производятся в значительной или полной мере вне системы основных киностудий. «Инди» отличаются по содержанию, стилю и приёмам, т.к. как правило режиссёр и сценарист обладают в них значительно большей свободой от стилевых канонов, жанровых правил и имеют возможность экспериментировать.
- **Квантизация** – (от англ. ‘quantize’) выстраивание нот цифровым методом по ритмической сетке, благодаря чему может достигаться сверхточное, «механическое» звучание.
- **Модуляция в электронной музыке** – одна из особенностей, которую можно сообщить тембру после его попадания в электро-акустический тракт. Модуляциями называются изменение во времени каких-либо параметров: фаза, выделение определённых частот и т.п. Аналогом модулирующих тембров в акустической музыке являются вибрато (звуковысотная модуляция), игра *sul ponticello* (частотная модуляция, за счёт «мерцающих» в тембре обертонов).

- **Отражённый звук** – звук, отражённый от препятствия. Искусственная реверберация позволяет имитировать различные параметры отражённого звука и создавать виртуальные акустические пространства
- **Пэд** – (от англ. pad, ‘подушка’) — вид синтетических тембров, с «длющимся», незатухающим звучанием. Используется в фактуре современной музыки в роле «педали», «органного пункта».
- **Прямой звук** – звук источника, достигший слушателя напрямую, без отражений.
- **Саспенс** – (англ. suspense, напряжение) – накопление в фильме состояния напряжённого ожидания с целью усилить эффект от разрешения конфликта (в т.ч. отрицательного, трагического или пугающего разрешения).
- **Сведение** – (англ. mixing, смешение) — стадия создания из отдельных записанных треков конечной записи, следующий после звукозаписи этап создания фонограммы, заключающийся в отборе и редактировании (иногда реставрации) исходных записанных треков, объединении их в единый проект и обработке эффектами.
- **Сеттинг** – (англ. setting, местоположение) – исторический, географический, культурный контекст кадрового мира фильма.
- **Сэмпл** – (англ. sample, фрагмент) – записанный музыкальный звук, шум или короткий фрагмент звукозаписи, используемый в качестве музыкального элемента в электронных композициях.
- **Стингер** – неожиданный резкий звук, рифмующийся с событиями в кадре, часто используемый в жанрах триллера и хоррора с целью запугать зрителя.
- **Сториборд** – (от англ. ‘storyboard’), оформление сценария фильма в форме графической новеллы, – художественных набросков кадров с подписями–комментариями.
- **Сустейн** – продолжительность звучания звука. В звукорежиссуре сустейном также называется часть звука между атакой и началом затухания.
- **Тонировка** – процесс записи звукового сопровождения фильма, осуществляемый отдельно от съёмки изображения. Тонировка позволяет создавать ху-

дожественный образ с помощью шумового ряда, выбирая и обрабатывая сэмплы шумов в соответствии с эстетическими задачами.

- **Фонограмма** – записанная музыкальная, речевая или шумовая композиция.
- **Художественная (неклассическая) звукозапись** – «Неклассической» называют звукозапись, в которой методы «снятия» и обработки звука служат не воссозданию акустического звучания, но используются как художественные приёмы, дополняющие музыкальный образ, и порой играющие значительную роль в его формировании⁴¹⁰.
- **Эмбиент** – (англ. ambient — окружающий) — стиль электронной музыки, основанный на модуляциях звукового тембра.
- **Decay** – см. Дикей.

Музыкальные инструменты и приёмы исполнения

- **Аналоговый синтезатор** – электронный инструмент, в котором для генерации и обработки звука используются физические процессы, протекающие в электрических цепях. Основные достоинства аналоговых синтезаторов заключаются в том, что все изменения характера звучания во времени, например, движение частоты среза фильтра, происходят исключительно плавно (непрерывно). С конца 70–х, начала 80–х аналоговые синтезаторы значительно повлияли на тембровый лексикон саундтрека (музыка Ж.–М. Жара, Вангелиса, А. Бадаламенти) и эстрадной музыки (Гэри Ньюман, *Yellow Magic Orchestra*, *Kraftwerk* и др. коллективы).
- **Аччакатура** – приём исполнения, популярный в эпоху барокко, состоящий в добавлении к аккордам быстрых, мгновенно умолкающих дополнительных нот – своего рода экмелический фаршлаг.
- **Гобой д’амур** — деревянный духовой инструмент, разновидность гобоя. Обладает более мягким и «округлым», похожим на английски рожок тембром из-за грушевидного раструба.

⁴¹⁰ Подробнее об этом см. Вступление в: Динов В.Г. Звуковая картина: Записки о звукорежиссуре.

- **«Добро» гитара** – шестиструнная североамериканская гитара с металлическим резонатором.
- **Дульцимер** – североамериканский струнный щипковый музыкальный инструмент, родственник цитре.
- **Калимба** – африканский музыкальный инструмент, представляющий собой набор настроенных в определённом ладу металлических язычков, закреплённых на деревянном, металлическом, глиняном или костяном резонаторе. Инструмент популярен в кубинской и африканской музыке и используется в других стилях для создания колорита этих культур.
- **Куика (cuíca)** – бразильский фрикционный барабан. Звук извлекается трением палочки, соединённой с мембраной барабана. В результате получается «скрипящий», иногда «вскрикивающий» звук определённой высоты. Диапазон инструмента позволяет играть даже примитивные мелодические партии. Куика активно используется в бразильской народной музыке и современной эстрадной, стилизованный под танец самбу.
- **Скордатура** – приём инструментовки, состоящий в «неправильной» настройке струнного инструмента в художественных целях.
- **Табла** – небольшой парный барабан, основной ударный инструмент индийской классической музыки североиндийской традиции, также популярный в индийской фольклорной традиции и эстрадных стилях, подражающих индийской национальной музыке.
- **EWI (electronic wind instrument)** – («электронный духовой инструмент» англ.), появившийся в XXI веке синтезатор и midi-контроллер со звукоизвлечением и контролем за высотой звука как у деревянных духовых инструментов. EWI позволяет подражать артикуляции и нюансировке, уникальной для духовых инструментов, и в то же время использовать синтетические тембры. Ньюман стал использовать EWI начиная с «Красоты по-Американски», работая с исполнителем Стивеном Тавалоне (Steve Tavaglione).

ПРИЛОЖЕНИЕ В

СИСТЕМА НОТАЦИИ И СИСТЕМА РОДСТВА ТОНАЛЬНОСТЕЙ

Высота музыкальных звуков в работе обозначается по системе Гельмгольца (Таблица В.1). Справка по обозначению аккордов представлена в Таблице В.2.

Таблица В.1 – Справка по системе звуковысотных обозначений

Система Гельмгольца	Научная система
C,	C1
C	C2
c (малая октава)	C3
c'	C4
c''	C5
c'''	C6
c''''	C7

Таблица В.2 – Обозначения аккордов в тексте диссертации

Буквенно-цифровой знак (от ноты «до»)	Аккорд
CM	мажорное трезвучие
Cm	минорное трезвучие
Caug	увеличенное трезвучие
Cdim	уменьшённое трезвучие
Cind	бестерцовый аккорд
C7	малый мажорный септаккорд
Cm7	малый минорный септаккорд
Cmaj7	большой мажорный септаккорд
Cdim7	уменьшённый септаккорд

Буквенно-цифровой знак (от ноты «до»)	Аккорд
Csus2 или Csus4, C7sus2 или C7sus4	трезвучие или септаккорд с секундой или квартой вместо терции
C(-5,+9,13)	повышение квинты, понижение ноны, добавочная ундецима другие альтерации записываются аналогично

Система родства тональностей

В данной работе мы неоднократно обращаемся к терминам *мажоро–минор* и *хроматическое родство* тональностей. Оба термина нами трактуются согласно с системой родства тональностей, предложенной Ю. Н. Холоповым⁴¹¹ (Рисунок В.1).

142

Тоника

Диатоническое (моноладовое) родство

Смещение ладов (мажоро-минор)

Смещение ладов (мажоро-минор)

Хроматическое родство

[sim.]

[C] [sim.] (То же, аналогично, в миноре.)

Рисунок В.1 – Система родства тональностей по Ю. Н. Холопову

⁴¹¹ Подробнее см. Холопов Ю. Н. Гармония: Теоретический курс: Учебник. СПб.: Издательство «Лань», 2003. С. 259.