**Константин РЫЧКОВ**

# «ЗВЕЗДНЫЕ ВОЙНЫ» ЛУКАСА-УИЛЬЯМСА: GESAMTKUNSTWERK ВОЗВРАЩАЕТСЯ?

*«Звездные войны» – один из величайших мифов нашего времени (М. С. Хендерсон [7, 3])*

В кинематографе США к музыке всегда относились с большим вниманием: за вековую историю жанра она прошла через несколько этапов эволюции, всякий раз откликаясь на ключевые тенденции времени. Вместе со сменой музыкальных стилей менялись исполнительские составы, сопровождающие видеоряд; и если сегодня американские кинопродюсеры отдают предпочтение симфонической музыке, ставшей одной из визитных карточек Голливуда, то в середине XX века на пике популярности были легкие танцевальные саундтреки.

Своеобразным катализатором развития американской киноиндустрии (и в частности, киномузыки США) стало повсеместное распространение телевидения и домашней видеоаппаратуры. Еще в 1953 году для привлечения зрителей в кинотеатры там начали использовать синемаскоп (большой экран), над которым первое время посмеивались знатоки и критики. Однако публике это изобретение понравилось, и в итоге именно оно изменило будущее кинематографа. Большой экран боролся с телевидением оружием зрелищности и грандиозности демонстрируемого точно так же, как сегодня с домашними кинотеатрами сражается технология 3D (эффект объемного изображения). В таких условиях каждый элемент кино должен был работать на создание «большого стиля»: панорамные съемки, запоминающиеся игровые сцены, яркие спецэффекты и, конечно, особая, впечатляющая музыка.

Формирование музыкального стиля «большого кино» в США связано с постепенным удалением от камерного джазового звучания, доминировавшего на экране на протяжении шестидесятых и начала семидесятых годов XX века. В итоге одним из важнейших рычагов управления вниманием зрителя стало

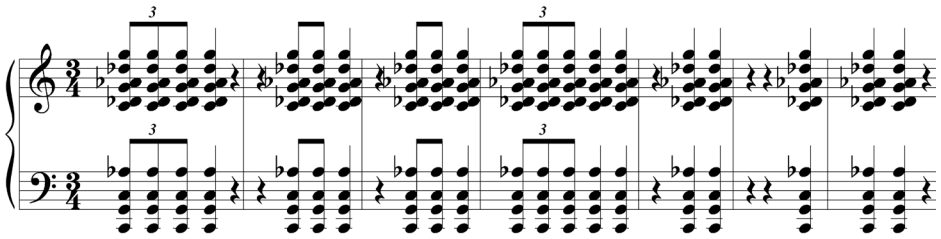
*Рычков Константин Николаевич* — аспирант Московской государственной консерватории имени П. И. Чайковского

оркестровое сопровождение. Множество лейтмотивов, плотная симфоническая ткань многократно повысили значимость музыки в кинематографическом синтезе. И одним из лидеров, если не основателем нового музыкального направления в голливудском кино стал Джон Уильямс.

Дж. Уильямс родился в 1932 году в Нью-Йорке в семье джазового барабанщика. Сейчас ему 79 лет, но, несмотря на преклонный возраст, он продолжает активно работать как над новыми фильмами, так и над академической музыкой. Получив классическое образование в Джульярдской школе (по классу фортепиано у Розины Левиной), Уильямс начал свою карьеру в качестве джазового пианиста, работая главным образом в ночных клубах. Впоследствии он устроился пианистом в оркестр «XX Century Fox» и одновременно брал уроки у итальянского композитора Марио Кастельнуово-Тедеско (автора музыки почти к ста фильмам). В 1974 году Уильямс познакомился со Стивеном Спилбергом, и в его творческой биографии открылась новая, на редкость успешная страница. К настоящему времени за плечами композитора более сорока номинаций на Оскар, и по этому показателю он занимает второе место после Уолта Диснея. Перу Уильямса принадлежит музыка к таким кинолентам, как «Список Шиндлера», «Империя солнца», «Искусственный интеллект», «Парк Юрского периода», «Челюсти», «Мюнхен», «Мемуары гейши», «Война миров», первые три части «Гарри Поттера».

Благодаря ходатайству Спилберга, Уильямс был привлечен к работе над «Звездными войнами» — грандиозным проектом Джорджа Лукаса, на реализацию которого ушло почти тридцать лет (первый фильм появился в 1977 году, последний — в 2005). Этому произведению было суждено занять центральное место в творческой биографии композитора и стать своеобразной энциклопедией его музыкальных образов. Тем примечательнее влияние режиссера, успевшего еще до знакомства с Уильямсом снабдить киноленту так называемой «предварительной музыкой» (temporary score) из произведений П. Чайковского, А. Дворжака, Э. Элгара и Г. Холста. Кроме классических тем присутствовали и фрагменты киномузыки: из «Бен-Гура» М. Рожи, «Битвы за Англию» Р. Гудвина и «Невесты Франкенштейна» Ф. Ваксмана. В целом, Уильямс имел если не руководство к действию, то, во всяком случае, ритмический остов, элементы которого он сохранил в саундтреке. Так, одним из основных лейтритмов партитуры «Звездных войн» стал вариант остинатной фигуры «Марса» из «Планет» Холста[1]:

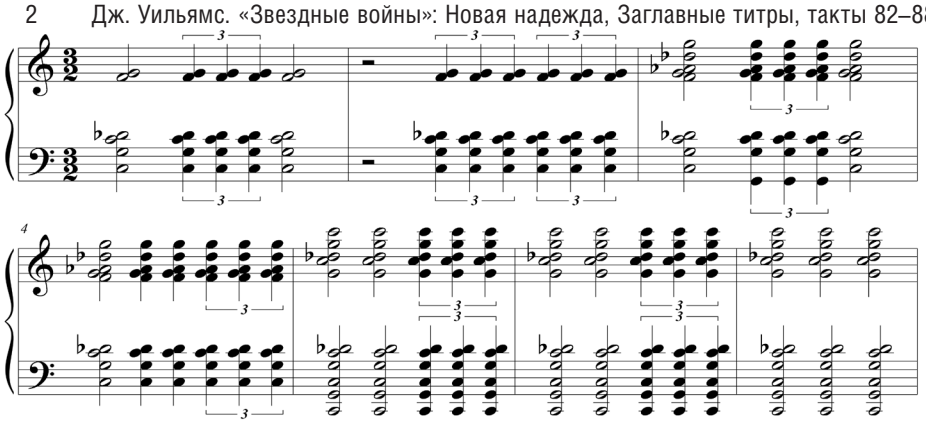
1 Г. Холст «Планеты»: Марс, вестник войны, такты 178–184[2].



[1] Кроме ритма Уильямс также сохранил интервальную структуру 1.6

[2] Пример заимствован из издания: *Holst G.* The Planets: Suite for Orchestra. London: Boosey & Hawkes, 1930. 187 p.

2 Дж. Уильямс. «Звездные войны»: Новая надежда, Заглавные титры, такты 82–88[3].



Первоначально Уильямс планировал создать сложные сонористические композиции с использованием электроники, но благодаря Лукасу звуковой мир эпопеи оказался полон романтических красок. Уильямс рассказывал об этом так: «По мнению Джорджа, в такой оригинальной во всех отношениях картине (существа, которых никто не знает; места, которых никто не видел; шумы, которые никто не слышал) — музыка должна быть достаточно знакомой и восприниматься на эмоциональном уровне» [17, *78*]. И хотя имя Вагнера в списке предварительной музыки не значилось, характер возникшего впоследствии симфонического полотна ближе всего именно ему. Отдельные исследователи склонны преуменьшать роль Вагнера в формировании стилистики голливудской киномузыки (подробнее об этом см. [14]). Но спустя двадцать лет после начала работы над «Звездными войнами» сам Уильямс скажет: «Это была отнюдь не та музыка, которая способна обрисовать terra incognita; наоборот, это музыка, которая обращает нас к знакомым, хранящимся в глубинах памяти эмоциям. Для меня как музыканта все это невольно облекается в использовавшиеся в XIX веке оперные идиомы — если угодно, вагнеровского образца» [5, *20*].

Работа над музыкой к фильмам началась с написания отдельных лейтмотивов: тем Силы, Имперского марша, Люка Скайуокера и принцессы Леи (пример 4, лейтмотивы 3, 6, 1 и 4). И уже в процессе сочинения за многими из них закреплялись определенные инструменты: так, тема Силы должна была исполняться английским рожком или валторной, принцесса Лея чаще всего появлялась под звуки флейты, а фанфары повстанцев были поручены тромбонам и трубам. Состав оркестра во всех эпизодах «Звездных войн» стандартный, с типичным для американского кинематографа усилением медной группы: 26 скрипок, 10 альтов, 10 виолончелей, 6 контрабасов, деревянные духовые (всего 11), 8 валторн, 4 трубы, 3 тромбона, 2 тубы, 2 арфы, фортепиано, литавры и челеста. Для каждой сессии звукозаписи приглашался Лондонский симфонический оркестр, чье звучание и украшает все фильмы. «Наш голливудский друг, Андре Превин, был тогда главным дирижером Лондонского симфонического, — рассказывает Джон Уильямс, — я позвонил ему и сказал: “Как ты думаешь, можно было бы позаимствовать твой оркестр для записи?”» [5, *18*]. С появлением в студии одного из лучших оркестров мира становилось все более очевидным, что в истории киномузыки

[3] Пример заимствован из издания: *Williams J.* Star Wars. Suite for Orchestra. Winona: Hal Leonard, 1997. 131 p.

зреет нечто беспрецедентное. Результат потряс весь мир; даже Лукас впоследствии отметил, что «звуки и музыка составляют 50% привлекательности этого кино» [17, *76*]. Впредь симфонический оркестр стал нормой для голливудского кинематографа и, по ироническому замечанию одного исследователя, будет использоваться «до тех пор, пока не перестанет приносить доход» [13, *45*].

Однако то, что сейчас представляется традиционным, в конце семидесятых было сопряжено с определенным риском. Оркестровое сопровождение тогда считалось анахронизмом, да и сами фантастические фильмы еще не пользовались популярностью [12, *7*]. Риск был связан также с тем, что музыка к «Звездным войнам» являлась редким примером так называемого «wall-to-wall scoring» [8, *331*] (то есть музыкального сопровождения от первой до последней сцены[4]). Кроме того, «настояв на использовании Dolby Stereo» [3, *335*], Лукас впервые в истории кино полномасштабно использовал разработанную Рэем Долби систему шумопонижения, к чему технически не были готовы многие кинотеатры [16, *206*]. Непосредственно перед премьерой «Новой надежды» у Лукаса сдали нервы (в прессе уже успели появиться разгромные рецензии на его фильм), и он отправился на Гавайи, где ожидал услышать о провале своего детища, вместо чего узнал о грандиозном успехе.

Учитывая то, что в Голливуде многое решают продюсеры, над сиквелами нередко работают разные композиторы. Так произошло с экранизацией «Гарри Поттера», музыку к которому писали Дж. Уильямс, Н. Хупер, П. Дойл и А. Деспла; к тому же, над Поттерианой трудились в общей сложности четыре режиссера: К. Коламбус, А. Куарон, М. Ньюэлл и Д. Йэтс. Однако продюсером «Звездных войн» являлся сам Лукас — и если режиссеров из-за нехватки времени он еще мог «назначить»[5], то композитор для него существовал только один. Гексалогия снималась в два этапа: три эпизода в семидесятые-восьмидесятые годы и — уже в начале нового тысячелетия — их предыстория в виде трех дополнительных эпизодов. Это позволило создать многосоставное, но при этом целостное произведение искусства.

«Если у всей партитуры и имеется архитектоническое единство, то это — чистая случайность. Я относился к каждому фильму как к самостоятельному произведению» [5, *19*], — сказал однажды Уильямс, но в других интервью противоречил собственному высказыванию («Я чувствовал, что фильмам требуется тематическое единство» [17, *78*]). Думается, что проблема цельности занимала его не в последнюю очередь, ведь при сочинении музыки к Третьему эпизоду (который по сюжету предшествовал созданному двадцать лет назад) Уильямс старался не использовать новых музыкальных образов, перекинув своеобразный «тематический мостик» между прошлым и будущим.

Представим эпизоды в порядке их появления:

| | | |
|---|---|---|
| IV | 1977 | Star Wars. Episode IV: A New Hope<br>Звездные войны. Эпизод IV: Новая надежда |
| V | 1980 | Star Wars. Episode V: The Empire Strikes Back<br>Звездные войны. Эпизод V: Империя наносит ответный удар |
| VI | 1983 | Star Wars. Episode VI: Return of the Jedi<br>Звездные войны. Эпизод VI: Возвращение джедая |

[4] Музыка в гексалогии действительно почти не прерывается — за исключением тех моментов, когда шумы оказываются важнее оркестрового сопровождения (сцена гонок на Татуине из «Призрачной угрозы»).

[5] Формально режиссером Пятого эпизода (1980) был Ирвин Кершнер; Шестого (1983) — Ричард Маркуэнд. Впоследствии Лукас отказался от подобного сотрудничества и оставшиеся три эпизода режиссировал сам.

| | | |
|---|---|---|
| I | 1999 | Star Wars. Episode I: The Phantom Menace<br>Звездные войны. Эпизод I: Призрачная угроза |
| II | 2002 | Star Wars. Episode II: Attack of the Clones<br>Звездные войны. Эпизод II: Атака клонов |
| III | 2005 | Star Wars. Episode III: Revenge of the Sith<br>Звездные войны. Эпизод III: Месть ситхов |

Таблица наглядно демонстрирует нелинейность создания гексалогии. С учетом этого становится ясно, что наиболее сложным для Уильямса оказался именно Третий эпизод, объединяющий в себе элементы совершенно разных в стилистическом и техническом отношении фильмов. Об особенностях этого кино довольно пространно рассказал сам композитор: «В “Мести ситхов” есть три или четыре фрагмента с новым материалом. Они сопровождают мрачные моменты действия в повороте Энакина от света к тьме. В этом фильме гораздо чаще, чем в других пяти, звучат лейтмотивы из предыдущих эпизодов; как представляется нам с Джорджем, это и есть та концепция, которая позволяет рассказать историю также и музыкально. Появляется и то, что мы называем “темой Силы”, или положительной стороны Силы. Есть предвосхищение будущего мотива принцессы Леи и цитата “Имперского марша”, фактически — темы Дарта Вейдера, архизлодея всех времен. Поскольку Энакин переживает значительную эволюцию, в ходе которой становится Дартом Вейдером, — в этом фильме у нас была потребность обратиться к более ранним темам. Таким образом, в саундтреке комбинируется новый и старый материал» [11].

«Звездные войны» рождались изначально в совместном творчестве — это плод усилий не только Лукаса с Уильямсом, но и многих других талантливых личностей. Известно, что Лукаса консультировал один из самых авторитетных в XX веке специалистов в области мифологии — Джозеф Кэмпбелл, серьезно повлиявший и на композитора; Уильямс в своих высказываниях не раз ссылался на кэмпбелловскую концепцию единого для всех народов мифа. В одном из интервью он буквально воспроизвел мнение исследователя: «Частично успех фильма зиждется на том, что удалось связать различные аспекты мифологии многих народов. Действительно, прототип Дарта Вейдера может встретиться в любой культуре, с различными именами <...> Фильмы удивили всех, включая меня и, думаю, самого Джорджа Лукаса. Они преодолели культурные границы и языковые барьеры, перейдя в сферу мифологии — сферу нашей общекультурной памяти, если хотите — коллективного бессознательного» [5, *18*].

В процессе сочинения музыки Уильямс постоянно контактировал с режиссером, который во всем его поддерживал. Об этом композитор поведал в одном из интервью: «Многие люди говорят: “Не делайте то, не делайте это” <...> Джордж, насколько я помню, предпочитал фразу: “Все правильно, продолжайте работать”. Думаю, что именно такое сотрудничество дает наилучший результат» [5, *19*]. В итоге появилась сага, в которой музыка звучит практически каждую минуту действия. Для этого оказалось уместно пойти по пути, некогда открытому Рихардом Вагнером, — а именно, скрепить целое разветвленной системой лейтмотивов.

Сходство тетралогии Вагнера «Кольцо Нибелунга» с гексалогией Лукаса-Уильямса последовательно рассматривается в статье Кристиана Эвенсена «“Звездные войны” и “Кольцо” Вагнера: структурные, тематические и музыкальные связи». Суммируем некоторые положения статьи, в которой дается сравнение

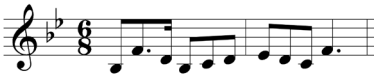
произведений по многим параметрам. Как отмечает Эвенсен, «Звездные войны», подобно «Кольцу», являются «уникальным музыкальным воплощением беспрецедентно продолжительного мифологического сюжета. <...> Оба произведения предполагают путешествие во времени, но все персонажи кажутся нам знакомыми и современными. <...> Обе вселенные представлены в высшей степени детализированно: различные существа, отношения между ними, описание окружающей обстановки, рассказы о прошлом, новых и старых конфликтах, новых и старых надеждах. <...> В обоих случаях нас без предварительной подготовки погружают в тот мир, который должен быть принят безоговорочно, со всеми своими порядками» [6].

К сказанному можно добавить, что многие лейтмотивы Уильямса напоминают вагнеровские темы, и подобное сходство объясняется использованием вневременных жанровых моделей, таких как торжественная фанфара или лирическая кантилена. Интонационное родство лейтмотивов в данном случае близко родству сюжетов, которые в искусстве и мифологии могут быть сведены к небольшому количеству архетипов.

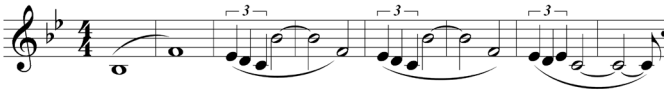
## 3 Сравнение лейтмотивов Уильямса и Вагнера

Героические фанфары:

Р. Вагнер, лейтмотив рога Зигфрида

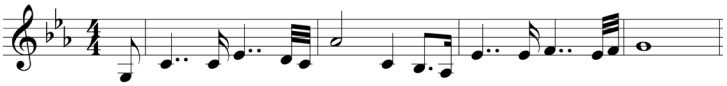


Дж. Уильямс, лейтмотив Люка Скайуокера

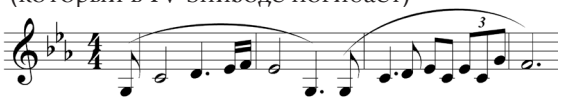


Героико-трагические образы:

Р. Вагнер, лейтмотив Зигфрида-героя (звучит, в частности в Траурном марше на смерть Зигфрида)



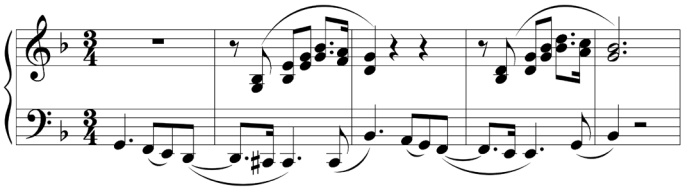
Дж. Уильямс, лейтмотив Силы и Оби-Ван Кеноби (который в IV эпизоде погибает)[6]



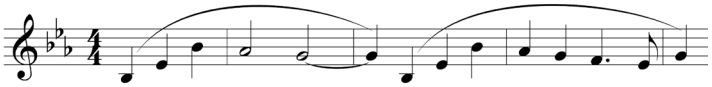
[6] Эта и две нижеследующих темы Дж. Уильямса транспонированы для большей наглядности их сравнения с вагнеровскими лейтмотивами.

Лирические темы:

Р. Вагнер, Зигмунд и Зиглинда (контрапунктическое соединение лейтмотивов утомленного Зигмунда и сострадания Зиглинды)

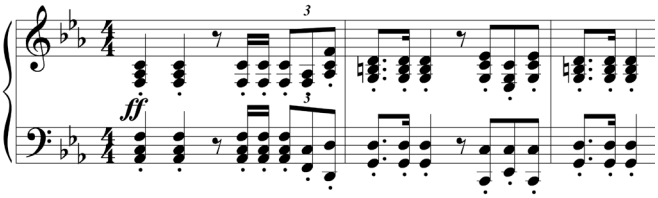


Дж. Уильямс, лейтмотив Люка и Леи

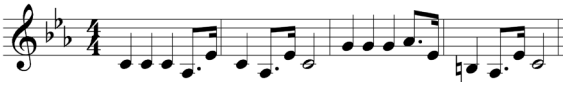


Негативные образы:

Р. Вагнер, лейтмотив Хундинга




Дж. Уильямс, лейтмотив Дарта Вейдера



В своей статье «Звездные войны, музыка и миф» Джеймс Бюлер заметил, что «эти фильмы заставляют нас поверить в “абсолютную реальность нереального”» [4, *56*], тем самым процитировав слова Пауля Беккера о музыкальной драме Вагнера. При детальном рассмотрении тетралогии Вагнера и гексалогии Лукаса-Уильямса действительно обнаруживается значительное сходство — как в конструктивном отношении, так и в плане интонационного родства отдельных музыкальных образов. Причем Уильямс не раз подчеркивал, что музыка к фильмам создавалась с изначальной установкой на параллельный план, не просто комментирующий и дополняющий видео, но имеющий свою логику развития. Одним из главных связующих звеньев между двумя сагами является обращение к мифологии, и если по Вагнеру «в мифах почти исчезает условная, объяснимая только абстрактным разумом форма человеческих отношений» [1, *510*] — то в мифе космических масштабов она исчезает полностью.

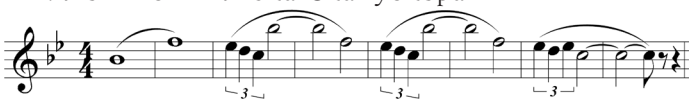
«Условия [современной жизни] таковы, — писал Дж. Кэмпбелл, — что формулы древних истин либо уже не действенны, либо невнятны» [2, *375*]. Однако в тот момент ученый еще не предполагал, что сам примет участие во вполне действенном и внятном воскрешении этих истин, а его исследование «Тысячеликий герой» станет настольной книгой для Дж. Лукаса. Режиссер, в свою очередь, утверждал,

что только после прочтения книги Кэмпбелла понял, насколько отчетливо его наброски сценария к «Звездным войнам» следовали логике классических мифов. Это говорит в пользу трактовки традиционных мифологических сюжетов как проекции бессознательного — в одном случае вагнеровского и немецкого, в другом — лукасовского и американского. «Джордж Лукас объединил универсальный мотив путешествия героя со специфическими проблемами и образами нашего времени, — пишет М. С. Хендерсон, — он драматизировал вечную тему борьбы добра и зла, создав историю, в которой заключены все элементы мифа <...> Падший ангел [Дарт Вейдер] был некогда средоточием добрых сил, до тех пор пока не исказил их <...> Из глубин тьмы его извлек сын, и в конце концов Вейдер также стал героем» [7, 7]. Таким образом, “Звездные войны” «выполняют базовую функцию мифа: открывают в наших сердцах путь к мистическому измерению и становятся руководством к нашему собственному героическому путешествию» [ibid., *198*]. Если учесть, что мир «Звездных войн» явился для целого поколения людей чуть ли не религией, неудивительно появление таких исследований, как «Звездные войны и философия» [9]. Однако диалоги в фильмах посредственные, а актеры порой напоминают героев комиксов; глубина содержания раскрывается во многом именно благодаря музыке. Обратимся к примеру 4, в котором представлены наиболее существенные лейтмотивы гексалогии[7].

Ил. 1 «Месть ситхов» («поединок судеб»)

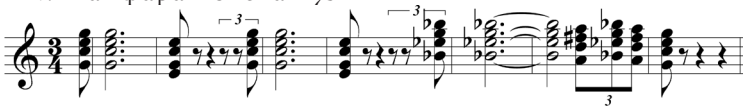
4 Лейтмотивы гексалогии

1. Лейтмотив Люка Скайуокера



— появляется во всех шести эпизодах, но чаще всего звучит в IV.

2. Фанфара повстанцев



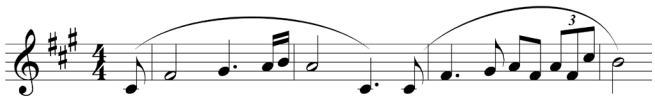
— звучит во всех эпизодах (наиболее активно в IV и VI);
— характеризует союз повстанцев.

---

[7] Нотные примеры в данной таблице заимствованы из следующих изданий:
John Williams Greatest Hits 19691999. Miami: Warner Bros. Publications, 2000. 140 p. (лейтмотивы 1, 6, 10, 12);
John Williams Anthology. Miami: Warner Bros. Publications, 2002. 63 p. (лейтмотивы 4, 7, 8, 9, 15);
*Williams J.* Music from Star Wars Episode I: The Phantom Menace. Miami: Warner Bros. Publications, 2000. 40 p. (лейтмотив 11);
*Williams J.* Star Wars Episode II Attack of the Clones, Selections for Piano Solo. Miami: Warner Bros. Publications, 2002. 40 p. (лейтмотив 13).

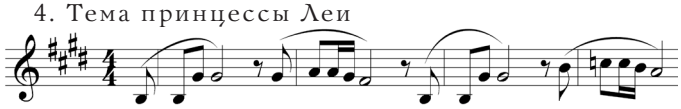
Лейтмотивы 2, 3, 5 расшифрованы автором данной статьи по саундтреку (Special Edition Soundtrack: Star Wars: A New Hope (RCA VICTOR 09026-68747-2), 1997).

3. Тема силы и Оби-Ван Кеноби



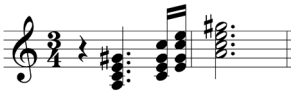
— звучит во всех эпизодах;
— ввиду активного и многостороннего использования трудно выявить основную функцию. Характеризует Оби-Ван Кеноби, орден Джедаев и светлую сторону Силы;
— иногда используется в значении «темы Судьбы».

4. Тема принцессы Леи



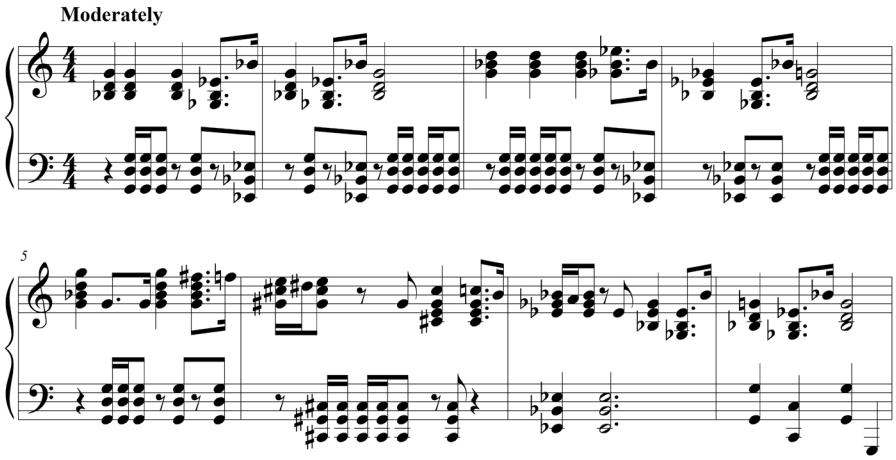
— звучит в эпизодах III, IV, V, VI;
— наиболее активно используется в IV, где Лея — одна из главных героинь;
— в эпизоде III появляется в момент рождения Леи.

5. Тема Звезды Смерти



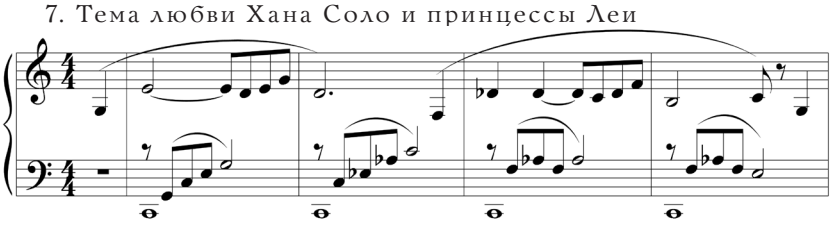
— звучит в эпизодах IV и VI;
— характеризует боевую космическую станцию и ее будущий клон (Звезда Смерти-II, о которой рассказывается в эпизоде VI).

6. Имперский марш. Тема Дарта Вейдера



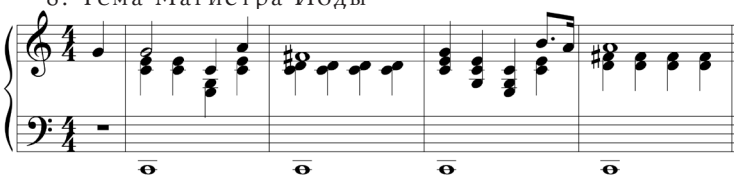

— впервые появляется в эпизоде V (звучит в I, II, III, V, VI);
— характеризует тоталитарный строй галактической империи;
— приобретает статус «темы зла»;
— зарождается в теме Энакина Скайуокера.

7. Тема любви Хана Соло и принцессы Леи



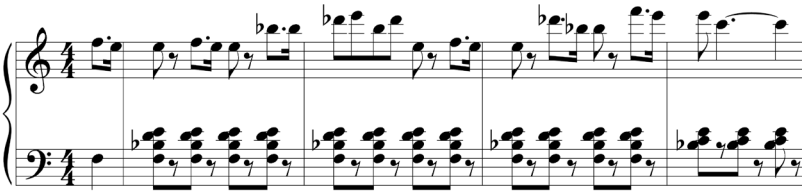
— звучит в эпизодах V и VI;
— тему иногда называют лейтмотивом Хана Соло.

8. Тема Магистра Йоды



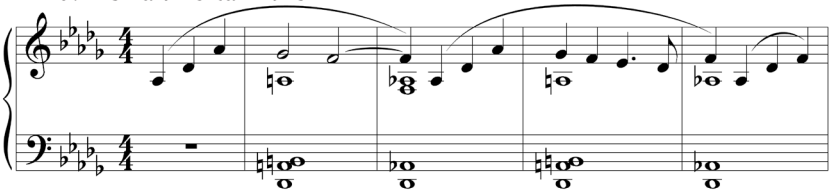
— звучит в эпизодах I, II, III, V, VI;
— также появляется в фильме Спилберга «Инопланетянин», когда герой сталкивается с человеком в костюме Йоды.

9. Тема Эвоков



— звучит в эпизоде VI — единственном, в котором участвуют мишки Эвоки.

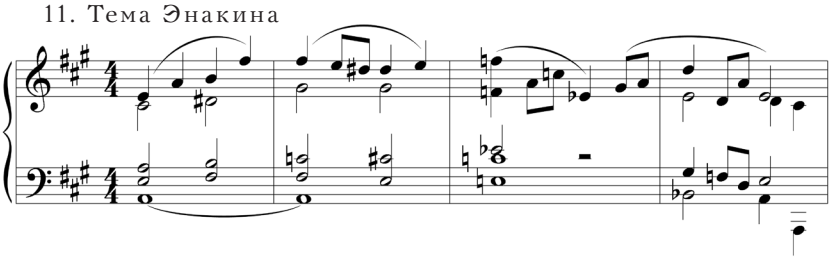
10. Тема Люка и Леи



— звучит в эпизоде VI;
— в музыкальном отношении является преемницей темы любви Хана Соло и принцессы Леи;
— в фильме тема встречается только два раза, но активно используется композитором в концертной сюите[8].

[8] На основе музыки к «Звездным войнам» Дж. Уильямс создал около двадцати популярных оркестровых произведений, партитуры которых издавались как отдельно, так и в виде концертных сюит различного объема (среди них есть пьеса под названием «Люк и Лея»).

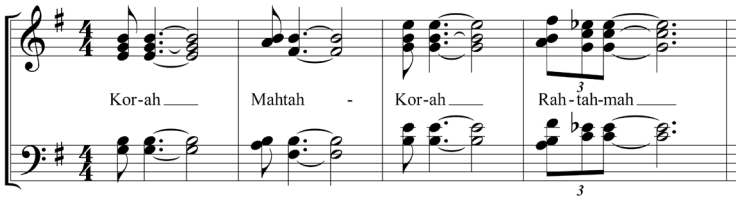
11. Тема Энакина



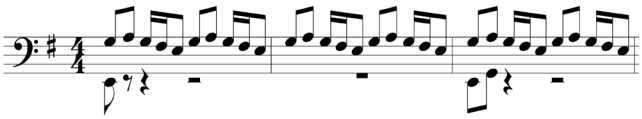
— звучит в эпизодах I, II, III (преимущественно в I);
— в каденциях темы появляются интонации Имперского Марша.

12. Тема поединка судеб («Duel of the Fates»)

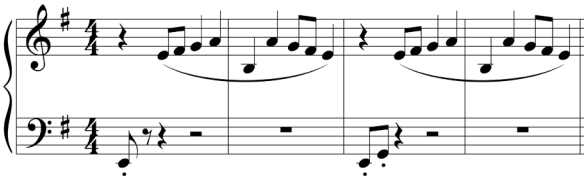
1-й элемент:




2-й элемент:



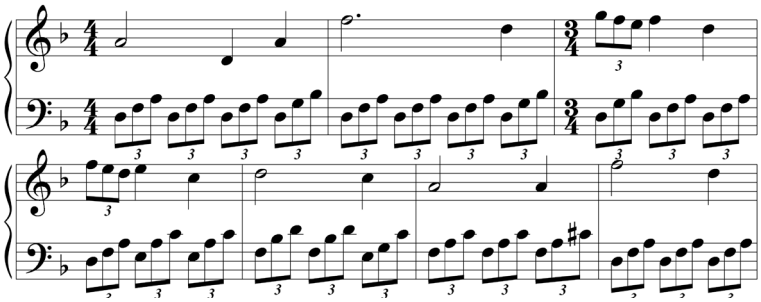
3-й элемент:



— звучит в эпизодах I, II, III;
— состоит из трех элементов, в первом из которых присутствует хор, поющий на санскрите (текст представляет собой перевод кельтской поэмы «Сражение деревьев»[9], которую Уильямс знал по английской версии Р. Грейвса);
— характеризует противостояние Темной и Светлой сторон Силы; во втором эпизоде звучит в тот момент, когда Энакин отправляется на поиски матери, и символизирует внутреннюю борьбу между добром и злом в душе героя.

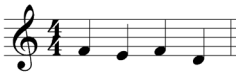
[9] Уильямс неоднократно обращался к этой поэме в своих инструментальных сочинениях. В частности, она легла в основу его программного концерта для фагота с оркестром («Пять священных деревьев», 1993) и второй части валторнового концерта («Сражение деревьев», 2003). С древесной тематикой также связан его Второй скрипичный концерт («Песнь дерева», 2001).

13. Тема «Через звезды» (тема любви)



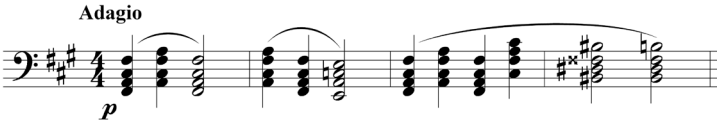
— звучит в эпизодах II и III;
— связана с любовью Энакина и Падме Амидалы;
— очевидно сходство темы с лейтмотивом любви из фильма Франко Дзеффирелли «Ромео и Джульетта» 1968 года (музыка Нино Роты).

14. Мотив Dies Irae



— звучит в эпизодах II, III, IV;
— мотив используется в одном из своих традиционных значений: как символ надвигающейся опасности;
— отчасти характеризует судьбу Люка Скайуокера, сознание которого подчиняется темным силам.

15. Тема императора Палпатина




— звучит во всех эпизодах, кроме IV;
— характеризует Темного владыку ситхов, одного из главных злодеев саги;
— входит в число музыкальных характеристик Темной стороны Силы.

Эволюция музыкального языка кинокартин происходила не в хронологическом следовании сюжета, а в соответствии со временем создания фильмов. И если саундтреки снятых первыми эпизодов (IV, V и VI) еще приближаются к сюитам, то последние (особенно II и III) уже насыщены сложным симфоническим развитием. Так обнаруживается общая линия развития музыки от сюиты к симфонии, итогом чего стало появление необычного жанра, не имеющего аналогов в истории искусства: «симфонизированная киноэпопея».

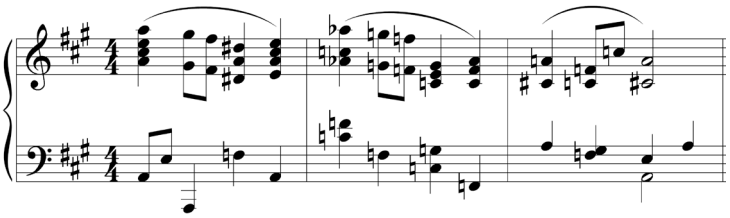
Надо сказать, музыка Уильямса в фильмах нередко выходит на первый план, и возникает ощущение, что это видео—иллюстрация к его симфонии, а не наоборот. Диски саундтреков успешно живут самостоятельной жизнью и давно

превысили по продажам уровень платинового альбома[10]. Следует предположить, что при более утонченной актерской игре и психологически детализированном сценарии постоянно звучащая музыка непомерно утяжелила бы конструкцию целого. Однако в рамках мифологического сюжета она способна перенять часть смысловой нагрузки, дополняя необходимыми деталями то, что несколько упрощено в диалогах. Ведь у того же Уильямса в более сложных с режиссерской точки зрения фильмах музыка занимает не столь значительное место. В настоящей драме порой требуется тишина для осмысления того, что́ и как сказано. Но в «Звездных войнах» на размышление попросту нет времени — зрителю необходимо постоянно поспевать за действием.

Вспомним, что особенностью вагнеровских опер является ведущая роль оркестра, исполняющего бо́льшую часть лейтмотивов, и именно лейтмотивы в его операх несут главную смысловую нагрузку. Уильямс также обращается к лейтмотивной технике, но то, что у Вагнера представлялось гипертрофированным (когда вокал терял свое значение, превращаясь в один из оркестровых голосов) — в фантастическом кино абсолютно естественно. В «Звездных войнах» количество лейтмотивов исчисляется десятками; все они узнаваемы, каждый неразрывно связан либо с определенными героями, либо с их психологическим состоянием, а иной раз и с идеей судьбы, рока.

В связи с Вагнером принято говорить о «лейтмотивной системе». Лейтмотивы Уильямса также складываются в систему, пусть и не такую многосоставную, как у Вагнера. Наиболее показательно в этом отношении изменение музыкальной характеристики одного из главных героев — Энакина Скайуокера: сначала зритель узнал его как жестокого Дарта Вейдера, и только в предыстории раскрывается, что в прошлом он был чудесным мальчиком... «В теме Энакина, — рассказывает Уильямс, — этакой невинной мелодии молодого человека, есть пара нот, которые при внимательном вслушивании отсылают нас к Имперскому маршу Вейдера» [15]. На деле «пара нот» оказывается почти точной цитатой из Имперского Марша (пример 4, лейтмотив 6), поданной в романтическом ключе (появляется в каденции):

5 Дж. Уильямс. «Призрачная угроза», тема Энакина, заключительная каденция[11]



Интересно, что задолго до того, как была рассказана предыстория, Уильямс уже использовал прием трансформации темы Дарта Вейдера: в момент смерти жестокого тирана она, словно символизируя очищение его души, звучит у скрипки флажолетами. После завершения всей гексалогии это приобрело еще более

[10] В США под платиновым альбомом понимается 1 млн. экземпляров проданных копий.

[11] Пример заимствован из издания:

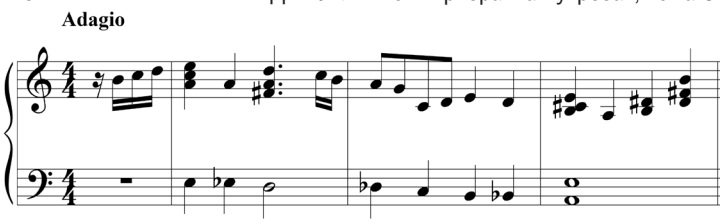
*Williams J.* Music from Star Wars Episode I: The Phantom Menace. Miami: Warner Bros. Publications, 2000. 40 p.

глубокий смысл: в герое вновь заговорило человеческое начало, некогда сломленное смертью матери.

Кроме того, Уильямс неоднократно дает темы в полифоническом сочетании. Иногда это продиктовано сюжетом, иногда — музыкальными свойствами тем. Об одном из примеров использования контрапунктической техники композитор рассказал в интервью: «Я предполагал, что тема принцессы Леи будет фигурировать как романтическая в первом фильме, а во втором в качестве таковой предстанет тема Йоды (пример 4, лейтмотивы 4 и 8 соответственно). Таким образом, появилась возможность соединить оба мотива в дальнейшем. Они различны, но очень хорошо контрапунктируют друг с другом» [5, *18*].

В отдельных случаях в партитурах Уильямса можно обнаружить примеры обращения к традиционным барочным музыкально-риторическим фигурам. Так, трагическая судьба Энакина Скайуокера заблаговременно предвещается введением в басу хода passus duriusculus:

6 Дж. Уильямс. «Призрачная угроза», тема Энакина, такты 22–25[12]




Начав карьеру как джазовый пианист, Уильямс не мог не привнести отдельные элементы этого искусства в кинематограф: любая музыкальная тема у него представлена во множестве аранжировок с изменением ритма, характера, стиля и даже размера. Здесь допустима аналогия с методами композиции Г. Берлиоза и Ф. Листа, у которых литературная программа обуславливает изменение характера изложения и музыкального жанра темы-героя. «Звездные войны» построены по принципу частой смены места действия, и музыкальные лейтмотивы иной раз просто необходимы для успешного усвоения сюжетных перипетий. Это связано также с американской эстетикой, согласно которой «все должно быть понято налету», однако и у Вагнера лейтмотив появился не только как часть философской системы, но и как средство, организующее восприятие музыкального произведения.

Принято считать, что со «Звездных войн» в истории киномузыки берет свое начало «неоклассический» период [8, *330*] — это проявляется в узнаваемости стилевых моделей прошлого и во внешнем отсутствии единства стиля. Вспомним, что Уильямс как кинокомпозитор работает в разных жанрах: пожалуй, нет ни одного фильма, который можно было бы назвать копией какого-либо из предшествующих (для осознания этого достаточно сравнить «Мемуары гейши», «Список Шиндлера» и «Войну миров»). Уильямс всегда заботится о соответствии музыки демонстрируемому на экране, и в «Звездных войнах» картина пестра потому, что один стиль был бы здесь неуместен. Образовавшаяся при этом эклектика

[12] Пример приводится по изданию:
*Williams J.* Music from Star Wars Episode I: The Phantom Menace. Miami: Warner Bros. Publications, 2000. 40 p.

Ил. 2 «Звездные войны» (магистр Йода)

представляется органичной, так как действие «Звездных войн» происходит в разных мирах с совершенно не похожими друг на друга персонажами. В соответствии с этим, в одних эпизодах Уильямс ближе Вагнеру, в других — Стравинскому, в третьих — Дебюсси, в четвертых — минималистам. Он не стремится скопировать манеру Вагнера или Стравинского, скорее — представляет наиболее характерные топосы музыки ряда композиторов «большого» классического стиля. И по меткому замечанию Р. Хикмана, все эти заимствования, «подобно нитям, вплетаются в блестящую новую ткань» [8, *330*].

Киноленты Лукаса с музыкой Уильямса созданы по тому же принципу, что лежит в основе вагнеровского понятия *Gesamtkunstwerk*, или «совокупное произведение искусства», подлинным и окончательным воплощением которого, по мнению многих, — в частности, немецкого режиссера Х.-Ю. Зиберберга — является именно кино [10, *1*]. Но если в понимании Вагнера все виды искусства в музыкальном театре должны подчиниться воле творца-композитора, то в киноэпопее подобную роль играет режиссер. Показательно, что характер музыки к «Звездным войнам» — пусть и с мягким лукасовским «продолжайте в том же духе» — контролировался при создании киноэпопеи от начала и до конца режиссером, как и все другие составляющие целого.

Традиция многосоставных симфонизированных фильмов получила свое продолжение во второй половине XX и в начале XXI века: это экранизации «Властелина колец» Дж. Р. Р. Толкина и «Гарри Поттера» Дж. Роулинг. В первом случае начинания Уильямса продолжил Г. Шор, во втором — сам мэтр. Слово «традиция» при этом возникло не случайно: Уильямс заложил основы нового стиля музыки «большого кино» и в определенном смысле стал классиком жанра. Но, несмотря на появление ряда последователей, «Звездные войны» остались единственным в своем роде опусом в плане близости к вагнеровскому *Gesamtkunstwerk*. Сравнение «Кольца Нибелунга» с «Гарри Поттером» несостоятельно хотя бы по причине привлечения к проекту нескольких режиссеров и композиторов. «Властелин колец» П. Джексона, конечно, отличается бóльшим единством, но создан по чрезвычайно популярным романам Дж. Р. Р. Толкина, что также противоречит постулату о «едином творце».

После появления технологии 3D стало очевидным стремление кинематографистов добиться максимальной правдоподобности с пошаговым нивелированием всех возможных условностей[13]. При этом кинематограф не только не

[13] В настоящее время Лукас работает над конвертацией «Звездных войн» в формат 3D. Показ обновленной версии фильмов планируется с 2012 года

умаляет роли музыкального начала, но напротив — постоянно увеличивает его значение. Конечно, при узком, примитивном понимании слова «реализм» звучание музыки в кино представляется излишним; но истинное положение вещей несколько иное. Для зрителя «реальность» искусства существует только при наличии эмоционального сопереживания, за которое в синтезе искусств более всего ответственна именно музыка. Благодаря способности возбуждать в зрителе эмоциональный отклик, генерировать «эффект сопричастности», она становится — если не концептуально, то по сути дела — одним из важнейших факторов создания «другой реальности».

Одновременно с воздействием на эмоции, музыка выполняет и иные функции, присущие также оперному искусству, — в частности, она способна конкретизировать характеры героев. В ситуации, когда оперные певцы (особенно «вагнеровские») внешне не соответствуют своим прототипам, музыка позволяет нарисовать их портреты с максимальной правдивостью вне зависимости от природных данных артистов. Казалось бы, кинематограф подобных проблем не знает, тем не менее, функция «портрета персонажа» в «Звездных войнах» играет крайне важную роль; в данном случае музыкальный «дубль» требуется из-за недостаточно яркой игры актеров. При этом музыка становится неотъемлемой частью взаимодействия героев на всех уровнях — от отношений между отдельными личностями до межгалактических конфликтов.

В оперных произведениях, благодаря музыке, мы можем услышать покачивающиеся волны, «увидеть» блеск несуществующего золота (Вагнер). Аналогично этому в кино стало возможным изобразить силами симфонического оркестра зной в пустыне, подводный мир или космические просторы (Уильямс). Усиливая наш эмоциональный отклик на происходящее и уточняя его, музыка — наряду с детализацией действия — заменяет своим появлением все то, что мы по объективным причинам не можем ощутить при просмотре: запахи, движение ветра, солнечное тепло и прочее. Неспроста желание управлять бóльшим спектром эмоций зрителя уже сегодня привело к появлению 5D-кинотеатров с движущимися креслами и генерацией запахов.

Таким образом, музыка в кино не столько подчеркивает условность синтетического искусства, сколько способствует образованию многоуровневой реальности. Она заменяет собой все то, чего не хватает для домысливания портрета героя, внешней обстановки, и создает необходимый эмоциональный фон. В этом отношении музыкальное сопровождение предельно органично и ожидаемо. Более того, чем масштабнее и эффектнее действие (а это в первую очередь касается фантастических киноэпопей), тем сильнее эмоциональное переживание зрителя, а следовательно — грандиознее музыкальное сопровождение. Если попытаться распределить элементы кинематографического целого на чашах весов, то на одной следовало бы поместить диалоги действия и зрелищность со всеми составляющими, на другой — музыку, эмоционально «заряженный» литературный текст и наполненную психологическими нюансами игру актеров. Для достижения наилучшего результата эти чаши должны быть уравновешены; и если литературная часть или актерская игра страдают недостатком эмоционального посыла, но имеется гигантское количество спецэффектов — тогда музыкальная составляющая неизменно прибавляет в весе.

---

в хронологическом порядке, начиная с «Призрачной угрозы», подробнее об этом см.: URL: http://www.kinopoisk.ru/level/2/news/1598304/comm/545079/ (дата обращения: 03.09.2011).

«Звездные войны» открывают историю особого жанра кинематографического искусства, в котором роль музыки столь велика, что при знакомстве с ним невольно возникают ассоциации с оперной, а порой и балетной эстетикой. В конце концов, музыка к таким фильмам пишется в самый последний момент, и черновой монтаж киноленты вполне уподобляем либретто оперы, но с уже готовым сценическим воплощением. При создании подобного рода кино роль «истины в последней инстанции» играет, что закономерно, режиссер[14], но иногда по его же воле композитор получает такую степень чисто музыкальной свободы и влияния на конечный результат, что можно говорить о «закадровом» делегировании ему полномочий по управлению душами зрительской аудитории. Во всяком случае, сегодня вагнеровские идеалы живут не только в Байрёйте.

Использованная литература:


1. *Вагнер Р.* Музыка будущего // Р. Вагнер. Избранные работы. М.: Искусство, 1978. С. 494–539.
2. *Кэмпбелл Дж.* Тысячеликий герой. Киев: Ваклер, Рефл-Бук, АСТ, 1997. 378 с.
3. *Biskind P.* Easy Riders, Raging Bulls: How the Sex-Drugs-and-Rock ‘n’ Roll Generation Saved Hollywood. N. Y.: Simon & Schuster, 1998. 512 p.
4. *Buhler J.* Star Wars, Music and Myth // Music and Cinema / ed. by J. Buhler, C. Flinn and D. Neumeyer. Hanover, NH: Wesleyan University Press, 2000. P. 33–57.
5. *Byrd C. L.* John Williams: Interview // Film Score. 1997. February. P. 18–21.
6. *Evensen K.* The *Star Wars* series and Wagner’s *Ring:* Structural, thematic and musical connections. 2004. URL: http://www.trell.org/wagner/starwars.html (дата обращения: 27.08.2011).
7. *Henderson M. S.* Star Wars — The Magic of Myth. N. Y.: A Bantam Spectra, 1997. 224 p.
8. *Hickman R.* Reel Music: Exploring 100 Years of Film Music. N. Y.: W. W. Norton, 2006. 526 p.
9. *Irwin W., Decker K. S.* Star Wars and Philosophy. Illinois: Open Court, 2005. 320 p.
10. *Joe J.* Why Wagner and Cinema? // Wagner and Cinema / ed. by J. Joe and L. Sander. Bloomington: Indiana University Press, 2010. P. 1–26.
11. *Johns I.* More scores to settle // The Times. 2005. May 19. URL: http://entertainment.timesonline.co.uk/tol/arts_and_entertainment/film/article523850.ece (дата обращения: 27.08.2011).
12. *Matessino M.* A New Hope for Film Music: Linear notes // Special Edition Soundtrack: Star Wars: A New Hope (RCA VICTOR 09026-68747-2), 1997. URL: http://lightsabre.org.uk/albums/starwarsspecialedition.htm (дата обращения: 27.08.2011).
13. *Meremaa T.* The Sound of Movie Music // New York Times Magazine. 1976. March 28. P. 45–46.
14. *Paulin S. D.* Richard Wagner and the Fantasy of Cinematic Unity: The Idea of the Gesamtkunstwerk in the History and Theory of Film Music // Music and Cinema / ed. by J. Buhler, C. Flinn and D. Neumeyer. Hanover, NH: Wesleyan University Press, 2000. P. 58–84.
15. *Roy R.* John Williams: Interview // WBZ NewsRadio 1030: 60 minutes. 1999. March 29. URL: http://www.theforce.net/latestnews/story/john_williams_tv_interview_81276.asp (дата обращения: 27.08.2011).
16. *Wierzbicki J.* Film Music: A History. N. Y.: Routledge, 2009. 312 p.
17. *Wolkenfeld S.* George Lucas’ Space Opera *Star Wars* und ihre Bezüge zu Musikdrama und Orchestersprache des 19. und frühen 20. Jahrhunderts. Frankfurter Zeitschrift für Musikwissenschaft. Jg. 10 (2007). S. 71–98.


[14] Или продюсер, который в США почти всегда делает окончательный монтаж киноленты перед ее выходом в прокат.