
Константин Рычков

4D-МОДЕЛЬ ГОЛЛИВУДСКОЙ КИНОМУЗЫКИ

Эстетика и терминология коммерческого кинематографа далеки от норм академического искусства, и юридическое поле, в котором приходится работать *кинокомпозитору* в США, порой вступает в жесткое противоречие с личным самосознанием *композитора академического*. Как говорил кинокомпозитор Дэвид Белл, «производство хорошего саундтрека предполагает сотрудничество целой армии профессионалов» [4, X], академические же авторы привыкли работать в одиночестве. Когда Арнольду Шёнбергу в 1937 году предложили написать музыку к фильму «Благословенная Земля» (продюсер Ирвин Тальберг, режиссеры Сидни Франклин и Виктор Флеминг) — он заявил, что сделает это только в том случае, если ему позволят контролировать всю звуковую часть, включая диалоги. На первом этапе переговоров его условие было принято, однако затем композитор запросил пятьдесят тысяч долларов вместо предложенных двадцати пяти и добавил, что даже при таком гонораре сочинение киномузыки для него останется пустой тратой времени. Тогда Тальберг предпочел обойтись без его услуг, перепоручив работу Герберту Стотхарту — этот композитор сделал все по голливудским правилам, к которым мы и обратимся, чтобы разобраться в сути вещей, а также прояснить тонкости связанного с киномузыкой терминологического аппарата.

В Америке производство кино — это безупречно отлаженный механизм, индустрия грандиозных масштабов. Сегодня будущих кинокомпозиторов здесь обучают в таких вузах, как Музыкальный колледж Бёркли, где есть факультет кинокомпозиции (film scoring); их труд регламентирован и систематизирован, а музыка вскоре после написания анализируется исследователями в многочисленных — научных и популярных, печатных и электронных — изданиях. В таких условиях непременно должна была сформироваться четко дифференцированная терминология, соотнесение которой с русскоязычной представляет немалый интерес. Впрочем, на поверку оказывается, что даже в Голливуде — при удивительной ясности критериев, свойственной американскому кинопроизводству в целом, — к настоящему времени успели разрешиться далеко не все терминологические споры.

Работа над музыкальным сопровождением к фильму в США начинается задолго до того, как кинокомпозитор приступит к выполнению своих обязанностей¹: сначала кинопроизводители с помощью музыкального супервайзера² и музыкального редактора³ решают, какого рода музыка может потребоваться в киноленте, и в соответствии с этим утверждают бюджет. Кинокомпозитор подключается к сотрудничеству только на этапе постпроизводства (post-production): он пишет партитуру (точнее, ее эскиз, так как непосредственно оркестровкой в подавляющем большинстве случаев занимаются другие люди), которая исполняется, записывается и становится частью саундтрека при заключительном

¹ В статье представлена стандартная практика создания саундтрека. В последние годы в Голливуде стала также пользоваться популярностью система «пакетного соглашения» (package deal), при которой все обязательства на себя берет кинокомпозитор. Внешне она кардинально отличается от «непакетной», но на практике во многом с ней совпадает. Конечно, пакетное соглашение не вынуждает кинокомпозитора к сотрудничеству с кем бы то ни было, но ограничения по времени все равно столь велики, что ему волей-неволей приходится работать в команде профессионалов; разница лишь в том, что сотрудников нанимает не продюсер, а сам композитор, у которого, таким образом, появляется больше свободы в действиях, но одновременно с этим — дополнительная административная нагрузка, несколько отвлекающая от творчества.

² Музыкальный супервайзер читает сценарий, обсуждает с кинопроизводителями детали будущего музыкального сопровождения к фильму, закладывает бюджет на музыку и координирует работу всех связанных с музыкой работников (в том числе музыкального редактора). В конечном счете, именно супервайзер склоняет режиссера к выбору того или иного композитора, в связи с чем его можно было бы сравнить с музыкальным агентом, без помощи которого сегодня не обходится ни один крупный американский кинокомпозитор. Будучи посредником во всех переговорах, супервайзер не обязан знать нотную грамоту, однако должен обладать внушительной фонотекой и хорошо в ней ориентироваться — чтобы суметь предметно обсудить возможное содержание саундтрека с режиссером и, в случае необходимости, изготовить предварительный саундтрек. Кроме того, в обязанности супервайзера входит подписание договоров с правообладателями песен, которые планируется использовать в фильме.

³ Музыкальный редактор, как правило, имеет музыкальное образование и хорошо знаком с компьютерными программами по обработке звука. Он делает заметки во время споттинга (встречи кинематографистов с композитором для определения фрагментов, где должна будет звучать музыка) и нумерует кадры, готовит к монтажу все необходимые для фильма аудиофайлы и помогает супервайзеру в работе над предварительным саундтреком (а в отдельных случаях делает его самостоятельно), подсчитывает хронометраж каждого фрагмента киноленты, в котором будут звучать композиции кинокомпозитора; отвечает за идеальную синхронизацию саундтрека с пением и игрой в кадре. Он — ассистент супервайзера и помощник композитора, работающий с последним плечом к плечу.

монтаже. Как правило, до создания оригинальной музыки супервайзер и / или редактор изготавливают *предварительный саундтрек* (temporary track), то есть снабжают видеоряд фрагментами, выступающими для композитора своеобразными ориентирами во время сочинения собственных тем. Это наиболее спорное и неоднозначное из изобретений голливудского кинематографа. Одним кинокомпозиторам предварительный саундтрек помогает достичь небывалых для киноискусства высот («Звездные войны» Джона Уильямса⁴), другие соглашались с его существованием только в том случае, если при этом используется их музыка (Дон Дэвис перед началом работы над саундтреком к «Матрице» братьев Вачовски предоставил для предварительного саундтрека собственные композиции), третьи вообще стараются обходиться без такой «медвежьей услуги» (Элмер Бернштейн). Однако, так как предварительный саундтрек утверждается режиссером и продюсером (то есть отражает их видение музыкального сопровождения к фильму), большинство кинокомпозиторов, не желая терять работу, пытаются его «переписать своими словами».

Современный кинокомпозитор предоставляет сочиненную музыку чаще всего в виде MIDI-версии саундтрека (компьютерной имитации инструментального звучания), которая после синхронизации с фильмом демонстрируется продюсеру и режиссеру. Если все композиции получают их одобрение, к работе приступают оркестровщики и переписчики; исполнители же обычно получают ноты в день записи и, таким образом, вынуждены читать свои партии с листа. После записи музыки и проверки хронометража наступает последний этап, когда звукорежиссеры⁵ добавляют аудиоэффекты и осуществляют последующее сведение существующих дорожек.

Широко распространенный в США термин «film music» имеет несколько размытое значение (как и его русскоязычный аналог «киномузыка»), о чем свидетельствует знаковая статья Уильяма Розара⁶ «Film Music — What's in a Name?», напечатанная в 2002 году в качестве развернутого введения к первому выпуску *The Journal of Film Music*. «Подобно разным языкам, две дисциплины порой обозначают одно и то же явление разными терминами, — пишет Розар, — и авторы могут даже не замечать этого. <...> Если же исследователи не способны договориться о значении термина “film music” — мы имеем дело с фундаментальной проблемой определения сферы его применения» [16, 1]. Сложности,

⁴ Композитор намеревался создать музыку в авангардном ключе, но у режиссера Дж. Лукаса было другое видение ее стилиевой основы, которое он отразил в преимущественно неоромантическом предварительном саундтреке (элементы отдельных тем из него сохранились в кинопартитуре Уильямса). Подробнее о том, как создавалась музыка к «Звездным войнам», см. в: [2, 178–179].

⁵ В данном случае звукорежиссерами обобщенно названы все специалисты, в чьи обязанности входит техническая обработка звука, а также создание шумов. Однако, как верно пишет Антон Деникин, «в американском и европейском кинопроизводстве профессия звукорежиссера (в том виде как ее понимают в отечественном кино) не встречается». Далее автор поясняет: «Звук в современных киноплохбастерах, увлекательных видеоиграх, мультимедиапроектах настолько разнообразен и комплексен, что один специалист (даже очень хороший) физически не сможет выполнить в срок весь массив работ по озвучиванию экранного действия. Поэтому в киноиндустрии во всех ведущих кинематографических странах уже давно принято профессиональное деление на звуковых дизайнеров, звукорежиссеров записи музыки, звукорежиссеров перезаписи, звукооператоров, звукотехников» [1, 10].

⁶ Уильям Розар — учредитель *The Journal of Film Music* и основатель *The Film Music Society*.

возникающие при попытке очертить «границы владений» этого искусства, по всей видимости, связаны с тем, что *оригинальная киномузыка*⁷ существует в четырех ипостасях. Это *кинопартитура* (которую по заказу продюсера или режиссера создает кинокомпозитор), *саундтрек* (аудиозапись музыки к фильму), *компонент медиатекста* (то есть фильма как такового — в нем, как правило, используется не всё, что сочинил кинокомпозитор) и *концертные аранжировки* (не всегда авторские; для разных составов, но чаще — оркестровые). Интересно, что по краям выстроившейся цепочки располагается нотный текст, однако связанное с ним понятие опусности к киномузыке, за некоторыми исключениями, не применяется⁸; нет также спроса на ее дирижерскую интерпретацию. Казалось бы, киномузыка должна существовать в единственной версии — в раз и навсегда зафиксированном виде, как часть киноповествования, — но она многовариантна и многолика, причем вариантность эта свойственна всем ее ипостасям.

Кинопартитура (*film score*)⁹ представляет собой нотную запись оригинальной киномузыки, преимущественно для симфонического оркестра. В США в обязанности кинокомпозитора входит написание тем в качестве эскизов партитуры на нескольких нотоносцах, после чего к работе приступают специально обученные сотрудники «музыкального цеха», расписывающие полную партитуру на типовой бумаге с предварительной разметкой оркестровых групп. Характер и степень завершенности материала, передаваемого оркестровщикам, могут быть различными. Так, работая с Чарли Чаплином (как композитором), Артуру Джонстону («Огни Большого города»), Мередиту Уилсону («Великий диктатор»), Дэвиду Рэксину («Новые времена»), Рэймонду Рашу и Ларри Расселу («Огни рампы») приходилось создавать весь музыкальный текст по мелодии, которую Чаплин

⁷ Как правило, под киномузыкой понимаются композиции, сочиненные *специально* для того или иного фильма. В кинопартитуре могут присутствовать заимствования, напоминающие цитаты в академических сочинениях, но если вся музыка была «собрана» из существующих фрагментов — говорят о *компилированной кинопартитуре* (*compilation score*). Следует, однако, учитывать, что американская киномузыка рассчитана прежде всего на массовую аудиторию, в связи с чем не просто допускает, но предполагает наличие завуалированных заимствований (вкусы широкой публики формируются на основе различного рода клише). При этом авторские права на киномузыку ревностно охраняются киностудиями, а значит, каждое произведение по определению должно быть оригинальным. К данной ситуации приложимо высказывание Теодора Адорно о популярной музыке: «Критерии, по которым определяют, может песня стать модной или нет, парадоксальны. <...> Издатель хочет получить музыку, которая по сути ничем не отличается от современных хитов и одновременно — принципиально отлична от них» [3, 28].

⁸ Опусные обозначения киномузыки встречаются только в творчестве академических композиторов; начало этому положил К. Сен-Санс, присвоив опус 128 своей музыке к кинофильму «Убийство герцога де Гиза» в 1908 году. У Д. Шостаковича из 147 опусов 35 являются кинопартитурами, при этом сюиты из кинофильмов обозначены теми же номерами, что и соответствующие кинопартитуры, но с добавлением литеры *a*, (так, кинопартитура к «Гамлету» идет под ор. 116, сюита из фильма — ор. 116а). В отдельных случаях номер присваивался и компилированным партитурам: в частности, в основе сюиты Б. Бриттена «Музыкальные вечера» ор. 9 лежат аранжировки произведений Дж. Россини, выполненные английским композитором для рекламного короткометражного анимационного фильма компании *General Post Office* «Приданое» (1937, режиссер Лотте Рейнигер).

⁹ Иногда симфоническую кинопартитуру называют в США не *score*, а *underscore*, но сами кинокомпозиторы этот термин недолюбливают, считая, что его использование лишний раз подчеркивает незначительность музыки по отношению к диалогам и аудиоэффектам, «под» которыми она, таким образом, находится. Подробнее об этом см. в: [5, 88]).

либо напевал, либо наигрывал¹⁰ — при этом, как заметил композитор Карл Дэвис, «существует единая линия, проходящая сквозь [все эти фильмы], независимо от того, с кем [из оркестровщиков] он сотрудничал» (цит. по: [6, 28]). Кинокомпозитор Бернард Херрманн, напротив, всегда делал оркестровки сам, избавляя студии от необходимости оплачивать труд дополнительных сотрудников, но при этом затрачивая больше времени на создание окончательного текста. Отдельные кинокомпозиторы оставляют за собой право на протяжении многих лет сотрудничать с одним и тем же оркестровщиком, который прекрасно знает стиль автора. В частности, Джон Уильямс начиная с шестидесятых годов поручал эту работу только Херберту Спенсеру¹¹ (их сотрудничество прервалось лишь в 1992 году, когда Спенсера не стало). И по свидетельству Дэвида Белла, видевшего, как Спенсер работал над эскизами Уильямса, композитор «полностью контролировал процесс оркестровки, зная каждую ноту, которая будет написана в конечной партитуре» [4, 47].

Существование в Голливуде оркестровщиков, справляющихся с любым материалом, нивелировало в глазах киноманов разницу между композиторами-профессионалами и талантливыми дилетантами. Как рассказывает Ширли Уокер (намекая на Дэнни Элфмана, совместно с которым она работала над многими кинопартитурами в качестве ассистента-соавтора и оркестровщика), некоторые «платят большие деньги только ради того, чтобы никто не узнал, что вы делаете это [за них], — для сохранения иллюзии, или, если угодно, ради обмана, что композитор Х действительно выполняет работу, за которую получает гонорар» (цит. по: [6, 502]). Сотрудничество с неравным распределением обязанностей и последующим отказом от авторства всех «помощников композитора» в современной киноиндустрии США встречается довольно часто. И так называемые «хаммеры» (*hammer*) — композиторы, не имеющие музыкального образования, но наделенные талантом придумывать мелодии для будущих хитов, — в кинобизнесе чувствуют себя очень комфортно. Профессиональные музыканты относятся к ним с недоверием, однако по мнению многих продюсеров такие люди нужны — чтобы зрители, выходя из кинотеатра, насвистывали простенькую, легко запоминающуюся тему.

Количество оркестровщиков (которые работают параллельно с композитором, по мере поступления новых тем) может варьироваться в зависимости от объемов и сложности работы. Оркестровку музыки Корнгольда к фильму «Морской ястреб» (1940), к примеру, выполняли четыре специалиста (включая будущего оscarоносца Хьюго Фридриха), музыки же Макса Стайнера к «Унесенным ветром» (1939) — целых пять. Некоторые, подобно Херрманну, пытались заниматься этим самостоятельно, но бессонные ночи рано или поздно заставляли их

¹⁰ Во всех перечисленных фильмах в качестве композитора значится только Ч. Чаплин, который не владел нотной грамотой. Он играл на рояле тремя пальцами и записывал свое пение на диктофон, однако все его мелодии требовали не только гармонизации и оркестровки, но также серьезной доработки, во время которой, по словам Дэвида Рэксона, Чаплин говорил: «Здесь было бы лучше пойти вверх, а здесь — вниз» (цит. по: [6, 29]).

¹¹ В 1953 году Херберт В. Спенсер (1905–1992) совместно с Эрлом Хэйгеном основал *Spencer-Hagen Orchestra*, а также компанию *Music Scoring Inc.* (MSI) и сконцентрировал свои усилия на оркестровке. Сначала Спенсер занимался оркестровками для телевизионных шоу («Где же Рэймонд?», «Дженис Пейдж», «Моя сестра Элен», «Шоу Дэнни Томаса»), затем для мюзиклов («Хэлло, Долли!», «Джентльмены предпочитают блондинок») и в итоге — для большого кино («Звездные войны», «Индиана Джонс»).

отказаться от подобной инициативы. Композитор Дж. Н. Ховард признавался, что у него оркестровка отнимает больше времени, чем собственно сочинение музыки: в частности, во время работы над фильмом «Выжить» (1994, режиссер Фрэнк Маршалл) он потратил пять недель на сочинение музыки и шесть — на оркестровку.

Образцовым для Голливуда представляется подход Миклоша Рожи — одного из самых востребованных кинокомпозиторов тридцатых–шестидесятых годов. Его сотрудничество с оркестровщиками началось в пятидесятые годы, когда Рожа не успевал дописать партитуру в срок, и директору музыкального отдела *Metro-Goldwyn-Mayer* Джону Грину пришлось пойти к продюсерам Э. Манниксу и Дж. Коэну, чтобы вымолить еще несколько дней. «Я сказал, что они не смогут получить эту картину к оговоренному сроку, — рассказывает Грин. — Просто не получат, и всё! Я думал, Эдди Манникс меня сейчас приберет, — он побагровел, спросив, что я имею в виду, говоря “не получите”? Я сказал: “Вы не получите этого, потому что не получите. Вы же работаете не с машиной по изготовлению колбасы, а с очень одаренным артистом, Миклошем Рожей”. [На что мне ответили:] “Ну так предложите ему какую-нибудь помощь, найдите для этого четверых или пятерых ребят”» (цит. по: [6, 72]). В итоге под давлением продюсеров Рожа был вынужден отказаться от самостоятельного выполнения оркестровки. «Я предоставляю эскиз, — рассказывал он в одном из интервью 1977 года, — правда, мне очень не нравится слово “эскиз”, потому что оно обозначает нечто незавершенное... Я предоставляю краткую нотную запись на нескольких строчках (от двух до шести), в которой точно отражено, что играет каждая оркестровая группа, — все гармонии, абсолютно всё. Мой оркестровщик лишь избавляет меня от огромной работы, требующей невероятных временных затрат, — он расписывает полную партитуру. Могу побиться об заклад, что [даже] пять разных музыкантов, имея дело с моей краткой записью музыкального фрагмента, придут к одному и тому же результату. Их оркестровки должны звучать одинаково, потому что им нечего добавить: всё зафиксировано — флейта есть флейта, а если мне нужна флейта с гобоем, я так и пишу» [7, 20]. В автографе партитуры к «Бен-Гуру»¹² (1959, режиссер Уильям Уайлер) композитором действительно указано практически всё (см. ил. 1), и оркестровщику — а именно Юджину Задору, с которым Рожа предпочитал работать, — требовалось лишь расписать текст на партитурных листах. Тем не менее, если оркестровщиков не контролируют, они способны на немалые вольности. По воспоминаниям кинокомпозитора Лео Арно, самые недобросовестные из них, видя в его эскизах триольные фигуры в размере 4/4, записывали каждую в отдельном такте на 3/8 — и это позволяло им получать от малосведущих в данных вопросах продюсеров (с учетом того, что гонорар рассчитывался по количеству тактов) оплату в четырехкратном размере [6, 74].

¹² Автограф композитора (с обозначением «для оркестра») хранится в Библиотеке Конгресса (MUSIC 3449 ITEM 784-M 1527. R7B45).

The image shows a handwritten musical score for the piece "It Came From a Distant Cosmos" by X. Stain, specifically measures 5 through 8. The score is written on multiple staves for various instruments. At the top, there are handwritten annotations: "134" in a box, and the numbers "5", "6", "7", and "8" above the first four measures. The word "END CAST" is written above measure 6. The instruments listed on the left side of the score are: Flute, Clarinet, Bassoon, Trumpet, Trombone, Tuba, French Horn, Harp, Piano, Violin, Viola, Cello, and Double Bass. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, beams, and dynamic markings. The score is written in a clear, legible hand.

Ил. 2в. Х. Стайн. «Оно пришло из далекого космоса», End Cast такты 5–8 полной партитуры

Несмотря на то, что партитура является наиболее универсальной формой фиксации киномузыки, ее не следует рассматривать как *opus perfectum et absolutum* — это своего рода «эскизная тетрадь второго уровня», требующаяся для записи саундтрека, и не более того. По словам Дж. Г. Пул, ««конечная» партитура не способна предоставить всех деталей, необходимых для того, чтобы понять, как создавался саундтрек, <...> и редко соответствует реальному порядку, содержанию музыки, звучащей в фильме» [14, 31]. Так, например, в партитуре Джерри Голдсмита к «Омену» 1976 года есть фрагмент под названием «Алтарь», который вошел в отдельное издание саундтрека, но в фильме был заменен «темой усыновления». В рукописи «Алтаря» повторяющиеся в партии фортепиано такты обозначены соответствующими номерами и не выписаны, а партия хора, доработанная оркестровщиком Артуром Мортонем, зафиксирована на отдельных листах. В т. 41–48, где хор с пения переходит на устрашающий шепот, многие оркестровые партии удалены — следует предположить, что во время записи шепот заглушался медью, ввиду чего и потребовалось облегчение оркестровки. Кроме того, в партитуре удален 54-й такт (см. ил. 3 на с. 108), благодаря чему заключительное *crescendo* звучит более эффектно; зачеркнут он во всех оркестровых группах, кроме кларнетов, однако это просто небрежность — в записи саундтрека данного такта нет. По словам Мортоня, все эскизы Голдсмита, выполненные на девяти нотных станах, отличались такой степенью подробности, что ему требовалось только «переписать ее с желтой бумаги на белую» [11, 324]. Однако сам Голдсмит отзывался о работе своего бессменного оркестровщика более почтительно: «Он [Мортон. — К. Р.] так хорошо меня знает, что понимает мои сокращения, мой плохой почерк. <...> Во время работы над «Оменом» его помощь была просто бесценна. Я бы сказал, что примерно 65% хоровых партий были аранжированы Артуром. Я их сочинил, но он придумал им такой вид, что они стали звучать гораздо лучше, чем у меня. Как вы понимаете, в последние 25 лет мне не много приходилось писать для хора — должен сказать, что несколько запустил это дело, — и он осуществил гигантскую работу в этой области один» [9, 230]. Нотографическим результатом сотрудничества композитора с оркестровщиком явилась, таким образом, партитура с явными признаками черновика, для верной интерпретации которой требуется знание рабочего контекста (что примечательно, на записи оркестром управлял не автор, а Лайонел Ньюман).

В большинстве случаев партитуры являются собственностью киностудий. Многие из них, вместе с промежуточными пленками саундтреков, уничтожаются сразу после выхода ленты в прокат — об интересе к нотам со стороны исследователей бизнесмены, конечно, не думают, партитуры же сильно захламляют студийные фонды. В связи с этим для сохранения полных версий, а также избранных эскизов кинопартитур в 1983 году в США было создано *Society for the Preservation of Film Music*¹³ (с 1997 года — *The Film Music Society*). Однако большая

¹³ Общество имеет международный статус; в числе его членов — представители восемнадцати стран. Что немаловажно, президентами *The Film Music Society* после его основателя Уильяма Розара были кинокомпозиторы: Хершел Бёрк Гилберт (1989–1992), Дэвид Рэксин (1992–1996), Элмер Бернстайн (1996–2001), Кристофер Янг (2002–2007) и Дэвид Ньюман (с 2007 года по настоящее время). Свою миссию организация видит не только в «сохранении, реставрации кинопартитур и телевизионных партитур, манускриптов и оркестровок, записей и всех сопутствующих материалов», но также в «публикации научных и журналистских работ по темам, связанным с киномузыкой и телевизионной музыкой» (URL: <http://www>.

часть существующих материалов разбросана по многочисленным университетским библиотекам и учреждениям США¹⁴. Издание таких материалов в настоящее время предпринимается редко — в связи со сложностями, описанными Беном Уинтерсом в статье 2007 года (речь в ней идет о публикации именно кинопартитур, а не концертных сюит). Он, среди прочего, отмечает, что редактору приходится постоянно делать выбор между несколькими вариантами одного фрагмента (чему должна предшествовать длительная текстологическая работа — прежде всего сравнение авторского эскиза и оркестровки) или, напротив, не имея на руках нотного материала, идти на компромиссы: «А что делать, если в фильме есть эпизод, соответствующая которому рукопись [партитуры] не обнаружится? — пишет Уинтерс, — следует ли его расшифровывать по слуху?» [18, 120]. Об этом также говорит Джером МакГран: «Полный [нотный] текст может быть недоступен или утерян, а возможно, он никогда и не существовал» [12, 89]. Причина данных проблем — отсутствие у продюсеров пиетета перед авторством как таковым и их потребительское отношение к творчеству кинокомпозиторов. Впрочем, аналогичный подход тех же продюсеров к работе сценаристов не мешает издательствам публиковать полные тексты сценариев (благодаря деятельности *The Wisconsin Center for Film and Theater Research*, в частности, были выпущены многие классические сценарии студии *Warner Bros. Pictures*).

Верной, взвешенной оценке авторского начала в голливудских партитурах мешает то, что порой кинокомпозиторы вынуждены сочинять собственные темы на основе предварительного саундтрека, получить доступ к которому гораздо сложнее, чем к авторской партитуре, — это закрытая мастерская, дверь в которую приоткрывается лишь изредка, как это произошло в случае с «Космической Одиссеей 2001 года» (1968). Партитура к этой ленте, сочиненная Алексом Нортон и записанная им со студийным оркестром, не понравилась режиссеру Стенли Кубрику, в результате чего в прокат фильм вышел с фрагментами из произведений Р. Штрауса, Д. Лигети и А. Хачатуряна — то есть с тем самым предварительным саундтреком, с которым до начала работы ознакомился Норт (композитор узнал о замене прямо в кинотеатре — на мировой премьере, на которую пригласил родственников и друзей). Ввиду того, что в официальное издание «Одиссеи» музыка Норта не вошла, — она, по сути, потеряла статус киномузыки в одной из своих ипостасей (как часть медиатекста)¹⁵.

filmmusicociety.org/about/about.html; дата обращения: 16.05.2013). Масштабы деятельности общества отлично иллюстрирует один из его крупнейших проектов: в 1995–1996 годах была осуществлена работа по полной каталогизации архивов *Paramount Pictures*, в ходе которой удалось систематизировать и открыть для общего доступа все имеющиеся материалы к полноторысячам фильмов студии (включая композиторские эскизы и дирижерские экземпляры партитур). Когда *Paramount Pictures* вступила в этот проект, в студию пригласили Элмера Бернштейна, предложив ему взглянуть на партитуру к «Десяти заповедям» (1956, режиссер С. Б. Демилль). Открыв коробку со своими рукописями, композитор прослезился и сказал, что даже представить не мог, что когда-либо еще их увидит. Существует видео, на котором Бернштейн показывает, как много разных фанфар сочинил в поисках одной единственной, которая бы удовлетворила Демилля (подробнее об этом см. в: [14, 48]).

¹⁴ Есть несколько интернет-ресурсов, помогающих найти место расположения конкретного архива, в том числе «Los Angeles Repositories of Film and Television Special Collections» (URL: <http://guides.library.ucla.edu/content.php?pid=22853&sid=312794>; дата обращения: 16.05.2013).

¹⁵ Запись саундтрека Алекса Норта появилась благодаря инициативе Джерри Голдсмита (он выступил в качестве дирижера); более того, была предпринята и попытка его объединения с фильмом *post factum*.

Поиск и выбор композитора в голливудской системе напоминает кастинг актеров на ту или иную роль, и — подобно тому как актер может выучить свой текст от корки до корки, но впоследствии «не подойти» — музыка зачастую отвергается целиком, в готовом, оркестрованном виде. Решение о смене композитора чаще всего принимает продюсер¹⁶, но руководствуется он при этом не своим вкусом, а мнением фокус-группы, на которой в современном Голливуде несколько раз испытывают воздействие фильма. Музыка Габриэля Яреда к «Трое» Вольфганга Петерсена (2004) была отклонена после *единственного* просмотра фильма двенадцатью зрителями, нашедшими ее «старомодной» [6, 492] (в киноленте звучит саундтрек, созданный, вместо Яреда, Джеймсом Хорнером всего за две недели). А кинокомпозитора Ховарда Шора, ставшего одним из самых востребованных в Голливуде после успеха «Властелина колец» Питера Джексона, даже мировая известность не уберегла от подобных неприятностей. В 2005 году партитура Шора к другому проекту Джексона («Кинг Конг») была забракована продюсером Фрэнком Уолшем, и написание музыки перепоручили Джеймсу Ньюто-ну Ховарду. В киноиндустрии США — где кинокомпозиторам, музыка которых не принимается, выплачивается внушительный гонорар — подобные истории нередки¹⁷ — и они приводят к существованию *нескольких авторских кинопартитур к одному фильму*. В этой связи можно было бы серьезно рассматривать правомерность употребления различных предлогов: «саундтрек к фильму» и «саундтрек из фильма». Так, запись музыки Шора представляет собой саундтрек к фильму, однако саундтреком *из* этого фильма является только музыка Дж. Н. Ховарда.

Дэниел Голдмарк писал, что «с музыкальной точки зрения термин [“саундтрек”] ошибочен и возник в сороковые годы как [элемент] рекламного жаргона» [8, 3], однако этот «ошибочный термин» успел прижиться и в понимании многих обывателей стал синонимом результата творческого труда кинокомпозитора¹⁸. В США саундтреки в виде альбомов из нескольких композиций начали издаваться в тридцатые годы¹⁹, но популярность обрели лишь к концу пятидесятих; по иронии судьбы, случилось это тогда, когда в индустрии кино наметилось постепенное удаление от симфонического звучания. По-настоящему же влиятельное издание *симфонического* саундтрека состоялось в 1977 году — после выхода

¹⁶ Следует учитывать, что в США продюсер, по сути, *нанимает* на работу всех сотрудников, *включая режиссера* (и, соответственно, имеет право заменить последнего более подходящей, на его взгляд, кандидатурой). В Голливуде в съемках одного фильма иногда участвует несколько режиссеров и композиторов при одном продюсере. Над фильмом продюсера Д. Селзника «Унесенные ветром» работали три режиссера, а кроме композитора Макса Стайнера были «про запас» приглашены Франц Ваксман и Херберт Стотхарт.

¹⁷ Более полный список отвергнутых кинопартитур в период с 1966 по 2005 годы см. в: [6, 493].

¹⁸ Такие широко распространенные словосочетания, как «саундтрек этого композитора» или «когда композитор работал над саундтреком» не совсем точны, ведь на самом деле задача кинокомпозитора — написать партитуру.

¹⁹ Согласно Патрику Робертсону, первопроходцем в этом деле стал Макс Стайнер — в 1932 году была выпущена пластинка с его музыкой к фильму Кинга Видора «Райская птичка» [15, 181]. Дальнейшая история вопроса несколько туманна. Вероятно, второй по счету саундтрек появился в 1937 году (музыка к мультфильму «Белоснежка и семь гномов» Уолта Диснея; композиторы Ли Харлайн и Пол Дж. Смит), третий — в 1946 (мюзикл «Пока плывут облака», композитор Конрад Салинджер). Полное же издание музыки к «Волшебнику страны Оз» (1939), которое порой упоминают в ряду ранних саундтреков, было осуществлено лишь в 1956 году.

в прокат «Звездных войн» Джорджа Лукаса с музыкой Джона Уильямса. Именно с появления «Войн» началась новейшая история коммерчески успешного современного симфонического саундтрека, равно как и концертных аранжировок киномузыки. В сегодняшней системе кинопроизводства саундтреки к зарубежным фильмам, как правило, поступают в продажу в России чуть раньше выхода дублированной картины в прокат — и таким образом играют роль дополнительной рекламы, подогревающей интерес к кино²⁰. Им также присуща вариативность: нередко издаются расширенные версии саундтреков, подобно тому как после широкого проката выходят режиссерские версии фильмов.

Иногда в качестве саундтрека выпускаются записи заново исполненной кинопартитуры²¹; в отличие от них, сборник аудиокomпозиций, использованных в фильме, принято называть *The Original Soundtrack (OST)*²². Сегодня понятие саундтрека употребляется даже по отношению к немому кино, так как в случае обнаружения оригинальной кинопартитуры музыку исполняют, записывают и синхронизируют с фильмом (сам саундтрек при этом поступает в продажу отдельным изданием); если же партитуры нет — ее может написать современный автор, после чего картина нередко снова выходит в широкий прокат²³.

Центральным событием в судьбе любой киномузыки, вне всякого сомнения, становится ее включение в медиатекст. Даже слушая саундтрек до посещения кинозала, мы пытаемся вообразить себе, какова роль аудиокomпозиций в будущем фильме, о котором имеем или можем получить некоторое представление, посмотрев трейлер²⁴. Таким образом, киномузыка воспринимается нами

²⁰ Так, премьера фильма Питера Джексона «Хоббит: Нежданное путешествие» в англоязычных странах состоялась 28 ноября 2012 года, в России (с отличным дубляжом, производство которого заняло немало времени) — 19 декабря того же года. Саундтрек же Ховарда Шора появился в продаже восемью днями ранее (11 декабря 2012 года) и успел получить широкое распространение до официального выхода в прокат киноленты с дубляжом.

²¹ В 1959 году вышла пластинка с музыкой из фильма «Бен-Гур» Миклоша Рожи (*MGM Records*), на которой значилось, что играет Римский симфонический оркестр, дирижер Карло Савина, — однако в фильме музыка звучала в исполнении *MGM Studio Orchestra* под управлением самого Рожи (эта запись появилась в продаже позднее). На конвейер же перезаписи саундтреков впервые поставила фирма *RCA Records*, подготовившая в семидесятые годы серию дисков «*Classic Film Scores*» (Национальным филармоническим оркестром дирижировал Чарльз Герхардт, в качестве продюсера выступил Джордж Корнгольд — сын Эриха Вольфганга). В 1974 году появились еще два лейбла, специализирующихся на подобных изданиях: *Entr'acte Recording Society* и *Filmmusic Collections* (основатель проекта и дирижер — Элмер Бернштейн), а в 1977 году аналогичные диски стали выпускать на *Varese Sarabande*. В конце семидесятых уже сами композиторы стали обновлять существующие записи для официального релиза: так, в 1978 году появился диск с расширенным саундтреком Дж. Уильямса к фильму Брайана де Пальмы «Ярость» (1978), заново исполненным Лондонским симфоническим оркестром под управлением самого Уильямса.

²² Кроме того, существуют *Score Album* и *Soundtrack Album*: первый обозначает музыку, написанную кинокомпозитором, второй — всю музыку аудиодорожки, включая заимствованные песни.

²³ Среди композиторов, занимающихся воссозданием и сочинением музыки с немым фильмам, — Карл Дэвис. Он работал над кинопартитурами к таким фильмам, как «Бен-Гур» Фреда Нибло (1925), «Безопасность, наконец!» Фреда Ньюмайера и Сэма Тейлора (1923), «Жадность» Эрика фон Штрогейма (1924), «Плоть и дьявол» Кларенса Брауна (1927); кроме того, композитор заново оркестровал и исполнил музыку Ч. Чаплина к «Огням большого города» (1931).

²⁴ В связи с тем, что рекламный трейлер представляется публике еще до того, как кинокомпозитор завершит работу над партитурой, в нем чаще всего звучит либо «нарезка» из пред-

как прикладная, еще не успев де-факто приложиться к видеоряду. Внутри же медиатекста она должна быть *незаметна*, о чем говорил, среди прочих, один из крупнейших американских кинокомпозиторов Макс Стайнер: «Существует общеизвестный трюизм, что наибольшей убедительностью обладает та кино-музыка, которой вы не слышите. <...> Музыка же, которая настолько плоха или хороша, что отвлекает и уводит от действия, — опасна» [17, 81].

Чтобы верно проанализировать и интерпретировать музыку в медиатексте, необходимо учесть, что она является частью целого, причем — как это ни прискорбно — не самой важной его частью. Леонард Бернстайн, увидев, как во время монтажа «В порту» (1954, режиссер Элиа Казан) музыкальные композиции подкладываются под диалоги, был настолько обескуражен потребительским отношением к своему творчеству, что впоследствии обходил кино стороной. А Миклош Рожа, услышав, как во время работы над фильмом «Камо грядеши» (1951, режиссер Мервин Лерой) продюсер кричит музыкальному редактору: «Громче шумы! Я все еще слышу музыку!» (цит. по: [6, 77]), был, конечно же, уязвлен — ведь то была его музыка. Однако подобные вещи неизбежны — в медиатексте музыка так или иначе отличается дискретностью звучания, вовлекается в действие и не всегда отчетливо слышна. Поскольку к оформлению аудиоматериала, входящего в состав медиатекста, причастны саунддизайнеры и многие другие специалисты²⁵, мы не можем приписать все заслуги одному лишь композитору (что в 1937 году и насторожило Шёнберга). По сути, в американской киноиндустрии происходит то, что в теории капиталистического общества именуется «отчуждением от результатов труда»; как следствие, частично теряется авторское начало. «В случае с киномузыкой, — говорит Дэвид Хорн, — авторство важно внутри киноиндустрии, а также для академических исследователей, но это понятие — за незначительными исключениями — почти полностью отсутствует в лексиконе зрителей» [10, 23]. Впрочем, из рецензий рядовых киноманов, публикующихся

варительного саундтрека, либо специально сочиненная музыка другого автора. В Голливуде существуют композиторы, специализирующиеся на написании музыки к трейлерам; самый успешный из них — Джон Бил (Beal). Его работа заключается в сочинении и записи захватывающей музыки протяженностью порядка двух-трех минут в крайне сжатые сроки (около суток). Услугами Била пользуются многие студии, и сегодня он озвучивает до пятидесяти трейлеров в год. Конечно, мало кому из зрителей известно его имя, но музыку этого композитора слышал каждый, кто привык просматривать трейлеры перед походом в кинотеатр.

²⁵ Над саундтреком только лишь к фильму «Начало» 2010 года (режиссер Кристофер Нолан, композитор Ханс Циммер) работали: Лорки Бэлфи (помощник композитора, соавтор); Элизабет Финч, Брюс Фуллер, Уолт Фуллер, Рик Джовинаццо, Кевин Каска, Ивонн Морианти, Эд Ноймайстер и Карл Ридлунд (аранжировщики); Ричард Кинг (саунддизайнер); Фрэнк Маччия и Аарон Мейер (музыкальные оформители); Ник Делаплайн, Эндрю Качинский, Джейкоб Ши (программисты секвенсора); Ховард Скарр (программист синтезатора); Сэм Эстес, Адам Шмидт (разработчики семплов); Райан Рубин, Алекс Гибсон, Питер Осо Снелл (музыкальные редакторы); Райленд Эллисон (музыкальный программист); Джефф Фостер (звукооператор); Мэл Уэссон (дизайнер внешней среды); Марк Уэрри (дизайнер цифровых тембров); Крис Эт-кинсон, Брайан Робинсон (операторы шумовых машин); Майкл Митчелл, Брайан Уоткинс, Пол Беролцаймер, Брюс Таниш, Эндрю Бок, Кристофер Флик (редакторы звуковых эффектов и доп. звуков); Брайан Сигрейв (ответственный за постадаптацию звуков); Алан Майерсон, Майкл Бэбкок, Гэри Риццо, Лора Хиршберг, Стив Нельсон, Эд Новик, Эрик Поттер, Джон Пол Фэзил (звукорежиссеры, отвечающие за различные аспекты записи); Гэвин Гринауэй, Чак Чои, Майкл Хайэм, Эндрю Зак, Лори Чавез (аранжировщики-консультанты); Эрик Фликинджер и Скотт Льюис (специалисты по микшированию цифровых звуков).

в интернете, можно сделать вывод, что в последнее время аудитория стала обращать на киномузыку и ее создателей довольно пристальное внимание, более того — наострилась выделять ее из медиатекста прямо в кинотеатре (не исключено, что этому способствует возможность ознакомления с саундтреком до посещения кинозала).

Если в фильме музыка носит прикладной характер, а в саундтреке до некоторой степени «расправляет плечи», то в концертных обработках она способна обрести — насколько это вообще возможно исходя из ее свойств — самостоятельность. Однако далеко не все кинокомпозиторы стремятся создавать такие опыты. В большинстве своем этим занимаются авторы, получившие академическое образование, то есть изначально ориентированные на концертную практику (и как правило, именно они чаще других удостоиваются «Оскара»). Дальновидные кинокомпозиторы стали использовать фильмы в качестве своеобразной рекламы собственной киномузыки (ведь наряду с тем, что она помогает зрителям воспринимать события фильма, — фильм, в свою очередь, делает киномузыку родной и близкой). Ими создаются разные версии партитуры: одна — непосредственно для кино, другая — для последующего издания саундтрека (без купюр), а в некоторых случаях даже третья, более продуманная в плане симфонического развития, — для концертной сюиты. Учитывая большой спрос на фортепианные переложения основных тем из фильмов, ведущие авторы также дают добро на незамедлительное издание клавиров.

Один из немногих американских кинокомпозиторов, чья музыка публикуется не только в клавирах, но и в партитурах, является Джон Уильямс, сотрудничающий с издательством *Hal Leonard*. Более того, порой в сети (на фан-сайте композитора) размещаются замечательные клавиры еще до появления официального издания. Некоторые из них — например, сделанные аранжировщиком под ником *WilliamsMusicLover1138*²⁶ (см. пример 1 на с. 114) — вполне годятся для исполнения с концертной эстрады, однако вряд ли будут изданы официально. Несмотря на это, их можно использовать при анализе киномузыки — и в ряде случаев они оказываются даже точнее клавиров *Hal Leonard*, так как последние создаются для домашнего музицирования и рассчитаны на пианистов средней руки, на которых *WilliamsMusicLover1138* явно не ориентируется. Тем не менее, при анализе такого рода продукции требуется ее предварительная верификация, ведь в чем-то «неофициальные» клавиры сродни информации, почерпнутой из Википедии.

²⁶ После создания нескольких удачных клавиров *WilliamsMusicLover1138* стал выполнять аранжировки по просьбам пользователей сайта. См. его интернет-страницу «Мои фортепианные транскрипции» на форуме *John Williams Fan Network*. URL: <http://www.jwfan.com/forums/index.php?showtopic=21503&hl=%2Bmy+%2Bpiano+%2Btranscriptions> (дата обращения: 16.05.2013).

Light and Playful Throughout

f p

Инструментальных аранжировок фрагментов киномузыки, созданных по заказу для исполнения тем или иным составом, великое множество; они в разной степени отражают композиторский замысел, и их создатели, как правило, не ставят перед собой задачу сохранить каждую ноту авторского клавира, эскиза или утвержденной композитором оркестровки. И если, по мнению Миклоша Рожи, к эскизам его «Бен-Гура» (см. ил. 1) оркестровщикам добавить было нечего — то аранжировщики с легкостью позволяли себе «подкорректировать» композиторский текст. Кеннет Дай²⁷, в частности, изменил тональность, размер и ритмический рисунок (см. пример 2). Сам он объяснил свой метод работы следующим образом: «Аранжировка “Бен-Гура” была выполнена мной для марширующего ансамбля университета Нотр-Дам. Исходя из этой концепции в качестве композиторского материала мной была использована только мелодическая линия. Работая над гармонией и оркестровкой, я прежде всего ставил перед собой задачу поддержать идею исполнения “в марше”. Создавая партитуру для подобного ансамбля, мы должны учитывать акустику открытых пространств с ее ограничениями в том, что касается распространения звука. Я добавил некоторые аккорды, а при выполнении инструментовки максимизировал звуковые комплексы. Основные инструменты здесь — труба, тромбон и туба; дополнительные звуковые краски и контрапункты обеспечивают валторны, саксофоны и деревянные духовые; а партия ударных написана для инструментов, с которыми можно маршировать»²⁸.

²⁷ Кеннет Дай (Kenneth Dye) — профессор Университета Нотр-Дам (Саут-Бенд, Индиана), автор нескольких сотен аранжировок, а также учебных курсов «Музыка посредством технологий» (*Music Through Technology*) и «Музыкальный бизнес» (*The Business of Music*). Сотрудничает с рядом музыкальных издательств и оркестров, в том числе с Далласским симфоническим оркестром.

²⁸ Из личной переписки автора статьи с Кеннетом Даем.

Maestoso (♩ = 72)

The musical score is arranged in a standard orchestral format. The woodwind section includes Flute/Piccolo, B♭ Clarinet, E♭ Alto Sax, and E♭ Tenor Sax/Baritone T.C. The brass section consists of 1 and 2 B♭ Trumpets, Horn in F, 1 and 2 Trombones, Baritone, and Tube. The percussion section includes Snare Drum, Quad-Toms, Cymbals, and Gong. The score begins with a **Maestoso** tempo marking and a quarter note equal to 72 beats per minute. The key signature has two flats (B♭ and E♭), and the time signature is common time (C). Dynamics are marked as *ff* (fortissimo) for the woodwinds and brass, and *sim.* (sforzando) for the percussion. The score shows a melodic line in the woodwinds and brass, with a rhythmic accompaniment in the percussion. The first measure is marked with *ff* and a *sim.* dynamic. The second measure is marked with *ff*. The third measure is marked with *sim.*. The fourth measure is marked with *sim.* and features a triplet of eighth notes in the Snare Drum and Quad-Toms.

Flute/Piccolo
B♭ Clarinet
E♭ Alto Sax
E♭ Tenor Sax/
Baritone T.C.
1
B♭ Trumpets 2
3
Horn in F
1
Trombones 2
Baritone
Tube
Snare Drum
Quad-Toms
Cymbals
Quad-Toms
Gong

Успех концертных аранжировок киномузыки прямо пропорционален популярности самого фильма. И при создании концертной версии той или иной темы кинокомпозиторы и аранжировщики заинтересованы в том, чтобы слушатель о нем не забыл, — это проявляется, среди прочего, в исполнении киномузыки с одновременной проекцией фрагментов киноленты на большой экран. Зрители на таком концерте получают возможность одновременно воспринимать музыку и изображение — однако, по сравнению с аналогичной ситуацией в кинотеатре, акцент смещен: здесь «ведет игру» кинокомпозитор (часто именно он дирижирует). Нередко в концертах выступают солисты, участвовавшие в записи саундтрека, — среди них скрипачи Айзек Стерн («Юмореска», 1946; режиссер Жан Негулеско, композитор Франц Вакман), Ицхак Перлман («Список Шиндлера», 1993; режиссер Стивен Спилберг, композитор Джон Уильямс), Джошуа Белл («Красная скрипка», 1998; режиссер Франсуа Жирар, композитор Джон Корильяно) и Хилари Хан («Таинственный лес», 2004; режиссер М. Найт Шьямалан, композитор Джеймс Ньютон Ховард). В 2006 году в Лос-Анджелесе была предпринята попытка организовать оркестр, который бы исполнял в концертах только киномузыку, но, к сожалению, этот проект не получил должного финансирования, и после нескольких выступлений оркестр перестал существовать. А в 2009 году на Втором фестивале киномузыки в Кракове концертному исполнению партитуры к фильму «Парфюмер» Тома Тыквера сопутствовала демонстрация всей киноленты; здесь музыка с картинкой словно поменялись местами — вспомогательную роль играл уже видеоряд.

Существование киномузыки во всех четырех ипостасях не обязательно, причем может отсутствовать и кинопартитура (если саундтрек полностью электронный, необходимости в нотной записи нет), и медиатекст с этой музыкой (если она не была принята), и саундтрек (если нет специального издания, а промежуточная запись уничтожена киностудией). Появление концертных аранжировок тем более факультативно и требует особых условий, «склонности» к этому жанра фильма. Скажем, для фэнтези характерны неоромантическая стилистика, обилие лейтмотивов, звучание симфонического оркестра и наличие сквозных симфонических фрагментов (такая детальная проработка саундтрека обычно приводит к рождению концертной симфонической сюиты); из драм, напротив, чаще всего «извлекается» лишь одна тема, а музыка из фильмов ужасов и во все редко обретает успех на концертной эстраде (впрочем, история Фестиваля киномузыки в Кракове свидетельствует о том, что это явление — временное²⁹).

К настоящему моменту в США сформировалась удобная, прекрасно функционирующая модель создания и распространения современной симфонической киномузыки. Она отлична от модели академического искусства, однако в отдельных аспектах с ней переключается: есть композитор, есть партитура, есть возможность услышать запись, иногда — купить клавишник, поиграть темы, посетить концерт, где эта музыка будет исполнена вживую. Тем не менее, академические нормы анализа киномузыки, являющейся «элементом общей панорамы музыки

²⁹ Первые четыре года на Фестивале киномузыки в Кракове (проходит с 2008 года) исполнялась преимущественно неоромантическая киномузыка — Э. Морриконе, Дж. Уильямса, Г. Шора, Тан Дуна, — но на последнем концерте Пятого фестиваля прозвучали сонористические композиции из фильмов ужасов; вечер состоял из двух отделений под названиями «Чужой: биомеханическая симфония» и «Киномузыка: искусство и кровь» (см. официальный сайт фестиваля: URL: <http://www.fmf.fm/>; дата обращения: 16.05.2013).

двадцатого столетия» (Роберт Хёрвитц, цит. по: [13, 279]), неуместны — ориентир на них неизбежно приводит к необходимости преодолевать психологические барьеры, связанные хотя бы с тем стереотипом, что сочинение должно иметь одного автора. К примеру, когда мы говорим, что кинокомпозитор Ханс Циммер написал ту или иную кинопартитуру, — эта формулировка нуждается в уточнении: ведь, несмотря на то, что основные темы действительно сочиняет и обсуждает с режиссером он, их дальнейшая доработка (в том числе создание промежуточных, второстепенных музыкальных образов) — дело рук многочисленной армии музыкантов, трудящихся в роскошной студии мэтра (среди них — около пятидесяти композиторов со всего мира, включая прославившихся собственными проектами Гарри Грегсон-Уильямса и Джона Пауэлла). Понятие «музыка Циммера» имеет право на существование лишь с поправкой, что «Ханс Циммер» — это корпорация под названием *Remote Control Productions*, функционирующая как музыкальная фабрика и производящая качественные саундтреки для фильмов, а также компьютерных игр («людям Циммера» принадлежит музыка чуть ли не к большинству современных кассовых голливудских фильмов).

Беспрецедентная популярность симфонических саундтреков, исполнение музыки из фильмов на крупных фестивалях с проекцией киноленты как вспомогательного элемента, сотни узкоспециальных исследований — всё это свидетельствует о постепенном изменении отношения к кинокомпозитору и его труду. Но главной задачей современного музыковедения является не осмысление киномузыки, а своего рода каталогизация — подготовка детально аннотированных академических публикаций ее во всех существующих ипостасях. Следует иметь в виду, что в США после съемок фильма оставшиеся материалы (в том числе ноты, пленки, диски) систематизируют и помещают в студийный архив. Хранители таких архивов редко относятся к исследователям с сочувствием и могут отказать в доступе к той или иной партитуре, мотивируя это стремлением защитить авторские права. Но с каждым днем становится все больше открытых фондов и библиотек, в которых можно ознакомиться с богатым материалом³⁰. «Подлинными манускрипты (написанные композиторской рукой) являются наиболее ценными источниками для изучения ранней киномузыки, — пишет Дж. Г. Пул, — которое позволяет сформировать ясную идею о том, как музыка задумывалась, сочинялась, аранжировалась, оркестровалась, записывалась и синхронизировалась» [14, 26]. Множество ценных материалов уже исчезло, в том числе ряд

³⁰ Практически все существующие на сегодняшний день в открытом доступе источники, связанные с киномузыкой, находятся в библиотеках следующих учреждений (приводятся в алфавитном порядке): *Academy of Motion Picture Arts and Sciences; Baylor University; Boston Public Library; Brandeis University; Brigham Young University; California State University, Long Beach; California State University, Northridge; Film Music Society; Franklin and Marshal College; Free Library of Philadelphia; Idaho State University; Institute of the American Musical; Joann Kane Music Service; Kansas State University; Kurt Weill Foundation for Music; Library of Congress; Middle Tennessee State University; Museum of Modern Art; New York Public Library; New York University; Northern Illinois University; Princeton University; Santa Clara University; Southern Illinois University at Edwardsville; Syracuse University; University of California, Los Angeles; University of California, Santa Barbara; University of Cincinnati; University of Illinois at Urbana Champaign; University of Minnesota; University of Missouri at Kansas City; University of Oregon; University of Rochester; University of Southern California; University of Texas at Austin; University of Washington; University of Wisconsin, Madison; University of Wyoming; Washington University; Wisconsin Center for Film and Theater Research; Yale University.*

студийных библиотек немого кинематографа³¹. Иногда пропадают и материалы из личных архивов кинокомпозиторов. Так, после смерти Херберта Стотхарта в подвале его дома прорвало трубу, в результате чего многие документы повторили судьбу «Титаника».

Наряду с «чистой кинопартитурой» в архивах можно обнаружить множество других источников: авторские эскизы, аранжировки, дирижерскую версию партитуры, оркестровые партии, журнал сессий звукозаписи (в них перечисляется использованное оборудование и исполнители); заметки звукорежиссеров, инженеров, музыкального редактора; так называемые *cue sheets* (перечень всех фрагментов фильма, требующих музыкального сопровождения, и комментарии к ним); отчеты о саундэфектах и сведении. Это целый мир документов, который по непонятным причинам до сих пор остается за бортом мировой науки и на который не обращают внимания издатели. Как сообщается в книге «A Research Guide to Film and Television Music in the United States», на английском языке издано более 150 книг только по истории киномузыки (85 из них — после 1990 года); с 2000 года — согласно *International Index to Music Periodicals* — напечатано 1793 статьи о киномузыке; за последние десять лет написано около ста диссертаций о роли музыки в кино [14, XV]. Но к первоисточникам с целью их комплексного исследования никто из авторов не обращался...

Использованная литература

1. Деникин А. А. Звуковой дизайн в кинематографе и мультимедиа: учебное пособие. М.: ГИТР, 2012. 394 с.
2. Рычков К. «Звездные войны» Лукаса-Уильямса: Gesamtkunstwerk возвращается? // Научный вестник Московской консерватории. 2011. №3. С. 177–193.
3. Adorno T. (With the assistance of George Simpson) On popular music // *Studies in Philosophy and Social Science*. Vol. IX (1941). P. 17–48.
4. Bell D. A. *Getting the Best Score for Your Film: A Filmmakers' Guide to Music Scoring*. L. A.: Silman-James Press, 1994. 112 p.
5. Bernstein C. H. *Film Music and Everything Else*. Beverly Hills, California: Turnstyle Music, 2000. 131 p.
6. Cooke M. *A History of Film Music*. 4th printing. Cambridge; N. Y.: Cambridge University Press, 2011. 584 p.
7. Elley D. The film composer. Miklós Rózsa // *Films and Filming*. 1977. May, 23.
8. Goldmark D. Introduction // *Beyond the Soundtrack: Representing Music in Cinema* / ed. by D. Goldmark, L. Kramer, R. D. Leppert. Berkeley: University of California Press, 2007. P. 1–12.
9. *The Hollywood Film Music Reader* / ed. by Cooke M. 2010. N. Y.: Oxford University Press, 2010. 382 p.
10. Horn D. Some Thoughts on the Music in Popular Music // *The Musical Work: Reality or Invention?* / ed. by M. Talbot. Liverpool: Liverpool University Press, 2000. P. 14–34.
11. Karlin F., Wright R. *On the Track: A Guide to Contemporary Film Scoring*. 2nd ed., rev. N. Y.; L.: Routledge, 2013. 560 p.
12. McGann J. *A Critique of Modern Textual Criticism*. Chicago: University of Chicago Press, 1983. 146 p.
13. Mermelstein D. In Hollywood, Discord on What Makes Music // *The Routledge Film Music Sourcebook* / ed. by J. Wierzbicki, N. Platte, C. Roust. N. Y.; L.: Taylor & Francis, 2012. P. 278–281.

³¹ Одну из таких библиотек передал *The Film Music Society* Луис Б. Шнаубер (с 1910 по 1927 годы он успел поработать музыкальным директором в двадцати пяти кинотеатрах города Омаха).

14. *Pool J. G., Wright H. S.* A Research Guide to Film and Television Music in the United States. Lanham, Maryland; Toronto; Plymouth, UK: Scarecrow Press, 2011. 174 p.
15. *Robertson P.* Film Facts. N. Y.: Billboard Books, 2001. 256 p.
16. *Rosar W. H.* Film Music — What's in a Name? // The Journal of Film Music. Vol. I (2002). № 1. P. 1–18.
17. *Thomas T.* Film Score: The View from the Podium. N. J.: A. S. Barnes, 1979. 266 p.
18. *Winters B.* Catching Dreams: Editing Film Scores for Publication // Journal of the Royal Musical Association. Vol. 132 (2007). P. 115–140.